



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

WANESSA RAYZZA LOYO DA FONSECA MARINHO VANDERLEI

ENSAÍSMO VISUAL DAIBERTIANO:

o olhar múltiplo sobre **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa

Recife

2024

WANESSA RAYZZA LOYO DA FONSECA MARINHO VANDERLEI

ENSAÍSMO VISUAL DAIBERTIANO:

o olhar múltiplo sobre **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Vanderlei, Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho.

Ensaísmo visual daibertiano : o olhar múltiplo sobre 'Grande Sertão: Veredas', de Guimarães Rosa / Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho Vanderlei. - Recife, 2024.

318f.: il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

Orientação: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

Inclui referências e anexos.

1. Arlindo Daibert; 2. Ensaísmo visual; 3. Grande Sertão: Veredas; 4. Guimarães Rosa; 5. Imagens do Grande Sertão. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Ata da defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras - CAC da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 20 de dezembro de 2024.

ATA Nº 53

Aos vinte dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e quatro, às 10h horas, em sessão pública realizada de forma REMOTA, teve início a Defesa da Tese de Doutorado intitulada ENSAÍSMO VISUAL DAIBERTIANO: o olhar múltiplo sobre Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa da doutoranda WANESSA RAYZZA LOYO DA FONSECA MARINHO VANDERLEI, na área de concentração Estudos Literários, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. ERMELINDA MARIA ARAUJO FERREIRA. A Comissão Examinadora foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras no dia 22/11/2024, sendo composta pelos examinadores: Prof^ª. Dr^ª. ERMELINDA MARIA ARAUJO FERREIRA, da Universidade Federal de Pernambuco; Prof. Dr. FERNANDO DE MENDONÇA, da Universidade Federal de Sergipe; Prof^ª. Dr^ª. MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO, da Universidade Federal de Pernambuco; Prof^ª. Dr^ª. RENATA PIMENTEL TEIXEIRA, da Universidade Federal Rural de Pernambuco; Prof^ª. Dr^ª. SHERRY MORGANA JUSTINO DE ALMEIDA, da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Após cumpridas as formalidades conduzidas pela presidente da comissão, Prof^ª. Dr^ª. ERMELINDA MARIA ARAUJO FERREIRA, a candidata ao grau de Doutora foi convidada a discorrer sobre o conteúdo da Tese de Doutorado. Concluída a explanação, a candidata foi arguida pela Comissão Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar e conceder, à mesma, a menção APROVADA. Para a obtenção do grau de Doutora em Letras, a concluinte deverá ter atendido todas às demais exigências estabelecidas no Regimento Interno e Normativas Internas do Programa, nas Resoluções e Portarias dos Órgãos Deliberativos Superiores, assim como no Estatuto e no Regimento Geral da Universidade, observando os prazos e procedimentos vigentes nas normas.

Dr. FERNANDO DE MENDONCA

Examinador Externo à Instituição

Dra. MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO, UFPE

Examinadora Externa à Instituição

Dra. RENATA PIMENTEL TEIXEIRA, UFRPE

Examinadora Externa à Instituição



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Ata da defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras - CAC da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 20 de dezembro de 2024.

Dra. SHERRY MORGANA JUSTINO DE ALMEIDA, UFRPE

Examinadora Externa à Instituição

Dra. ERMELINDA MARIA ARAUJO FERREIRA, UFPE

Presidente

WANESSA RAYZZA LOYO DA FONSECA MARINHO VANDERLEI

Doutorando(a)

Aos meus *Crisóstomos*, pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me permitir finalizar mais esta etapa.

Ao PPGL, por ter me recebido novamente.

À querida Prof^a. Dr^a. Ermelinda Ferreira, orientadora desta tese, pela confiança no meu trabalho desde o Pibic/as monitorias até o mestrado, por tantas e frutíferas trocas, por sempre estar disponível, e por ter zelado tanto pela minha pesquisa acadêmica quanto pela minha saúde mental dentro do universo acadêmico, o qual, muitas vezes, preza unicamente pela produtividade.

Aos queridos Prof^s. Dr^s. Maria do Carmo Nino e Fernando Mendonça, por terem possibilitado o amadurecimento do meu texto ao participarem da análise do projeto e da qualificação, contribuindo com ricas e inspiradoras orientações; pela troca sempre gentil de referências bibliográficas; pela rica mediação no congresso da Abralic (2021), a qual abriu meus horizontes para outras perspectivas “abismais”; por sempre estarem disponíveis; e por concordarem em participar da banca avaliadora desta tese. À Nino, preciso agradecer ainda pela sua ajuda imensurável ao disponibilizar a tradução dos textos de Lucien Dällenbach que realizou em caráter de estudo.

Às Prof^{as}. Dr^{as}. Renata Pimentel e Sherry Almeida, por aceitarem compor a banca final de avaliação.

Aos queridos Prof^s. Dr^s. Jacinto Santos e Fernando Oliveira, por aceitarem compor a banca final de avaliação. Ao primeiro, Prof. Dr. Jacinto Santos, preciso ainda agradecer às significativas contribuições que me deu no meu primeiro período de doutorado ao analisar gentilmente meu projeto.

Ao querido Prof. Dr. Aldo de Lima, por ter lido meu projeto no início do doutorado, pela torcida para que esta etapa terminasse com êxito e, em especial, pela curiosidade acadêmica que despertou em mim ainda na graduação; também quero agradecer pela inspiração do fazer pedagógico que sempre me gerou.

À Secretaria de Educação de Jaboatão dos Guararapes, em especial, aos professores Anderson Dias, Irenilda Oliveira e Reginaldo Lima, pela concessão de dois anos de licença, possibilitando uma maior dedicação de minha parte à pesquisa acadêmica.

À Secretaria de Estado da Educação da Paraíba, pela concessão de dois anos e meio de licença, possibilitando também uma maior dedicação de minha parte à pesquisa acadêmica.

À minha amada mãe Maria do Rosário, pelo carinho e pelo cuidado que sempre teve comigo.

Ao meu amado companheiro Filipe Cabral, por ter estado do meu lado na preparação da seleção e nos quatro anos da pesquisa, e por ter aceitado dividir a

vida comigo no meio do turbilhão de compromissos – e efeitos “colaterais” – da tese.

À minha amada filha [pet] Naná, por me ensinar todos os dias a amar um pouco mais.

À minha amada amiga Anuska Vaz, por ser conforto nos momentos nebulosos, por celebrar junto comigo a vida, por me ajudar a realizar sonhos, por me ceder sua biblioteca física e virtual, por ter me ajudado a tirar fotos de todo o ensaio visual **Imagens do Grande Sertão**, pelos laços amorosos de amizade, a qual teve início entre as paredes de concreto do CAC ainda na graduação em Letras.

Ao meu amado amigo Everton Natividade (Migues), por ter sido meu eterno confidente no mar das incertezas da vida pessoal e acadêmica, por ter compartilhado comigo a admiração por Arlindo Daibert e por incentivar a minha pesquisa, acreditando sempre na qualidade dela.

À minha amada amiga Shenian Bezerra, por ter segurado a minha mão no desenvolvimento desta pesquisa e, principalmente, na vida, e pela revisão atenta e generosa da minha tese, pondo-se sempre como uma interlocutora respeitosa.

Aos meus amados Silvana Dias, Edvaldo Vicente, Ezequiel Santos, Marco Tomé, pelo companheirismo dentro e fora das salas de aula, e pela amizade sincera.

À minha amada [tia] Roseana Cabral, por todo costumeiro carinho e por ter me ajudado na identificação das imagens de Nossa Senhora trabalhadas por Arlindo Daibert.

À querida Gláucia David, por sua confiança em mim e por ter me acompanhado no eterno movimento de “vai e vem” da vida, mostrando que a trajetória humana é infinita na sua finitude e que, até nos momentos mais complicados, devemos reconhecer que há ali “muita vida”.

Aos meus estimados alunos, por terem acompanhado o desenrolar da pesquisa e por torcerem para que o momento da conclusão chegasse.

“contar é muito, muito dificultoso” (Rosa, 2001, p. 200).

“Escrever? Parir um monstro, lambê-lo, para depois o exibir, orgulhoso por o ter produzido” (Guerreiro, 2011, p. 28).

“Curiosamente, ninguém pode ler um livro: só pode relê-lo. Um bom leitor, um grande leitor, um leitor ativo e criativo, é um releitor” (Nabokov, 2021, p. 44).

“O código hegemônico deste século não está nem na imagem, nem palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia” (Santaella; Nöth, 1998, p. 69).

RESUMO

Este trabalho propõe discutir a relação intersemiótica contida na série **Imagens do Grande Sertão**, de Arlindo Daibert, com o romance **Grande Sertão: Veredas**, de João Guimarães Rosa. Nas suas construções, o artista juiz-forano não almejou criar uma ilustração do texto literário, mas sim quis fazer uma “investigação conceitual” (Pontual, 2011) do contexto cultural do universo rosiano, visto que para ele o desenho era uma forma de raciocínio (Guimarães, 1998). Tomando tal fato como premissa, esta tese objetiva defender que Daibert construiu um ensaísmo visual, cuja definição e especificidades serão alvo da investigação a partir dos seguintes operadores conceituais: a colagem, o uso do discurso verbal como constituinte da sua obra, a estrutura labiríntica, o jogo do claro-escuro e, principalmente, a *mise en abyme*. Este último recurso pode ser encontrado na própria obra de Rosa ao se atentar para os inúmeros desdobramentos de estórias (Drumond, 2008). A partir da utilização desses “causos” como mote, o artista plástico elabora um complexo jogo de espelhos (Dällenbach, 1979, 1991, 2001; Eco, 1989; Genette, 1989; Todorov, 2006), recuperando e reconstruindo os marcadores pictóricos rosianos (Louvel, 2006; 2012), o qual foi ricamente comentado em seu **Caderno de Escritos** (Daibert, 1995), tematizando tanto os personagens centrais de GS:V quanto os secundários e as influências culturais e filosóficas rosianas nas suas composições pictóricas (Nogueira, 2006).

PALAVRAS-CHAVE: Arlindo Daibert; ensaísmo visual; **Grande Sertão: Veredas**; Guimarães Rosa; **Imagens do Grande Sertão**.

ABSTRACT

This work aims to discuss the intersemiotic relationship between **Imagens do Grande Sertão**, by Arlindo Daibert, and the novel **Grande Sertão: Veredas** by João Guimarães Rosa. In his creations, the artist from Juiz de Fora did not intend to create an illustration of the literary text, but rather to undertake a “conceptual investigation” (Pontual, 2011) of the cultural context of the Rosian universe, since he viewed drawing as a form of reasoning (Guimarães, 1998). Taking this premise into account, this thesis argues that Daibert constructed a visual essay. Its definition and specific characteristics will be the subject of investigation through the following conceptual elements: collage, the use of verbal discourse as a constituent of his work, labyrinthine structure, play of light and shadow, and, especially, *mise en abyme*, a resource that can be found in Rosa's work itself when we observe the numerous ways stories unfold (Drumond, 2008). By using these tales as a starting point, the visual artist creates a complex play of mirrors (Dällenbach, 1979, 1991, 2001; Eco, 1989; Genette, 1989; Todorov, 2006), recovering and reconstructing the pictorial markers characteristic of Rosa (Louvel, 2006; 2012), which were extensively commented upon in his **Caderno de Escritos** (Daibert, 1995), exploring both the central characters of GS:V and the secondary ones, as well as Rosa's cultural and philosophical influences in his visual compositions (Nogueira, 2006).

KEYWORDS: Arlindo Daibert; visual essay; **Grande Sertão: Veredas**; Guimarães Rosa; **Imagens do Grande Sertão**.

RÉSUMÉ

Ce travail propose de discuter de la relation intersémiotique dans la série **Imagens do Grande Sertão**, d'Arlindo Daibert, avec le roman **Grande Sertão: Veredas**, de João Guimarães Rosa. Dans ses constructions, l'artiste de Juiz de Fora n'a pas cherché à créer une illustration du texte littéraire, mais a plutôt voulu faire une "investigation conceptuelle" (Pontual, 2011) du contexte culturel de l'univers rossinien, le dessin étant pour lui une forme de raisonnement (Guimarães, 1998). Partant de ce constat, cette thèse vise à défendre l'idée que Daibert a construit un essayisme visuel, dont la définition et les spécificités seront étudiées à partir des opérateurs conceptuels suivants: le collage, l'utilisation du discours verbal comme élément constitutif de son œuvre, la structure labyrinthique, le jeu du clair-obscur et, surtout, la mise en abyme. Cette dernière ressource se retrouve dans l'œuvre même de Rosa lorsqu'elle met l'accent sur le déroulement innombrable des histoires (Drumond, 2008). En utilisant ces "causos" comme devise, l'artiste élabore un jeu de miroirs complexe (Dällenbach, 1979, 1991, 2001; Eco, 1989; Genette, 1989; Todorov, 2006), récupérant et reconstruisant les marqueurs picturaux rosiens (Louvel, 2006 ; 2012), richement commentés dans son **Caderno de Escritos** (Daibert, 1995), thématissant aussi bien les personnages centraux de GS:V que les secondaires et les influences culturelles et philosophiques rosiennes dans ses compositions picturales (Nogueira, 2006).

Mots-Clés: Arlindo Daibert; essayisme visuel; **Grande Sertão: Veredas**; Guimarães Rosa; **Imagens do Grande Sertão**.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Detalhe do estudo da escultura Êxtase de Santa Teresa, de Arlindo Daibert (1986).....	26
Figura 2 – Mandala, de Arlindo Daibert (1974).....	28
Figura 3 – Pasifaé, de Arlindo Daibert (1974).....	29
Figura 4 – Sinto-me..., de Arlindo Daibert (1979).....	29
Figura 5 – Linha de conduta III, de Arlindo Daibert (1979).....	32
Figura 6 – Diário de Bordo (o artista), de Arlindo Daibert (1983).....	33
Figura 7 – Babel, de Arlindo Daibert (1989).....	35
Figura 8 – Fábula, de Arlindo Daibert (1989).....	36
Figura 9 – Açougue Brasil, de Arlindo Daibert (1978).....	38
Figura 10 – Tiradentes esquartejado, de Pedro Américo (1893).....	38
Figura 11 – Os três manos, de Arlindo Daibert (1982).....	40
Figura 12 – Detalhe do desenho Os três manos, de Arlindo Daibert (1982).....	44
Figura 13 – Fome Interior de Minas Gerais, Maureen Bisilliat (1962-1966).....	59
Figura 14 – Sem título, n. 22, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	59
Figura 15 – Travessia, de Arlindo Daibert (1984).....	63
Figura 16 – ...no meio do Redemoinho, de Arlindo Daibert (1984).....	64
Figura 17 – Maria Mutema, de Arlindo Daibert (1984).....	64
Figura 18 – Diadorim I, de Arlindo Daibert (1984).....	65
Figura 19 – Pacto, n. 41, de Arlindo Daibert (1984).....	71
Figura 20 – A Morte da Mãe, n. 33, de Arlindo Daibert (déc. de 80).....	75
Figura 21 – Sem título, n. 9, de Arlindo Daibert (déc. de 80).....	77
Figura 22 – Mapa feito por Poty sob orientação de Guimarães Rosa para a segunda edição de Grande Sertão: Veredas (1958).....	78
Figura 23 – Detalhe da prancha Sem título, n. 9, de Arlindo Daibert (déc. de 80).....	78
Figura 24 – Sem título, n. 31, de Arlindo Daibert (1988).....	80
Figura 25 – O Porto do Rio de Janeiro, n. 32, de Arlindo Daibert (1984).....	83
Figura 26 – Foto de João Guimarães Rosa ainda criança.....	84
Figura 27 – Meu Rio do São Francisco..., n. 10, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	84
Figura 28 – Hermógenes, n. 6, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	88
Figura 29 – Pranchas do Módulo I, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	101
Figura 30 – Pranchas do Módulo II, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	108
Figura 31 – Pranchas do Módulo III, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	116
Figura 32 – Fotografia de Leonino Leão que serviu como modelo para o desenho de Arlindo Daibert.....	121
Figura 33 – Pranchas do Módulo IV, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	122
Figura 34 – Pranchas do Módulo V, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	127
Figura 35 – Fotografia de Barra do Farias - PE do livro Pinturas e Platinbandas, de Anna Mariani (1986).....	145
Figura 36 – Sem título, n. 18, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	157

Figura 37 – O Diabo não há, de Arlindo Daibert (1984).....	167
Figura 38 – Sem título, n. 20, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	169
Figura 39 – Sem título, n. 29, de Arlindo Daibert (1984).....	173
Figura 40 – Untitled, de Cy Twombly (1955).....	175
Figura 41 – L'Hourloupe, de Jean Dubuffet (1966).....	175
Figura 42 – A Human Document, p. 6, de W. H. Mallock (1892).....	176
Figura 43 – A Humument, p. 6, de Tom Phillips (1ª versão 1973).....	177
Figura 44 – Sous Zero, de Antoni Tàpies (1979).....	177
Figura 45 – Sem título, de Maureen Bisilliat (1962-1966).....	181
Figura 46 – A Canção do Siruiz, n. 12, de Arlindo Daibert (1984).....	182
Figura 47 – Sem título, n. 44, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	188
Figura 48 – 400 jagunços prisioneiros, de Flávio de Barros (1897).....	189
Figura 49 – Sem título, n. 45, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	192
Figura 50 – Pacto Diabólico, atribuído a Urbain Grandier (séc. XVII).....	193
Figura 51 – Sem título, n. 26, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	197
Figura 52 – Imagens que representam Diadorim em IGS, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	200
Figura 53 – Sem título, n. 25, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	205
Figura 54 – A Deus Dada, de Arlindo Daibert (1984).....	208
Figura 55 – Melencolia I, de Albrecht Dürer (1514).....	210
Figura 56 – Sem título, n.1, de Paula Rego (1998).....	210
Figura 57 – Sertão é Dentro da Gente, de Arlindo Daibert (1984).....	213
Figura 58 – Sem título, n.1, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	228
Figura 59 – Sem título, n. 2, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	233
Figura 60 – Diadorim, n. 3, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	240
Figura 61 – Otacília, n. 5, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	242
Figura 62 – Riobaldo, o Urutu Branco, n. 4, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	245
Figura 63 – Script labyrinth, de Johann Neudörffer, O Velho (1539).....	245
Figura 64 – Hermógenes, n. 6, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	248
Figura 65 – Sem título, n. 8, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	251
Figura 66 – Sem título, n. 51, de Arlindo Daibert (déc. 80).....	253
Figura 67 – Estudo para Diadorim, n. 3, série Imagens do Grande Sertão, 1982...	258
Figura 68 – Estudos para Manuelzinho-da-crôa II, n. 18, série Imagens do Grande Sertão, 1986.....	259

LISTA DE ABREVIATURAS

ABL – Associação Brasileira de Letras

CE – **Caderno de Escritos** (1995), de Arlindo Daibert

GS:V – **Grande Sertão: Veredas** (2001 - 19^a. Ed.), de Guimarães Rosa

IGS – **Imagens do Grande Sertão** (1998), de Arlindo Daibert

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – A ENTRADA NO JOGO DO ESPELHO DO ENSAIO VISUAL....	18
1 Aceitação da instabilidade do gênero ensaio visual.....	18
2 Rosa como construtor de labirintos que foram reconstruídos por Daibert...	19
3 Veredas percorridas para a organização da tese.....	20
PARTE 1 – MUNDO INTERARTES ESPELHADO.....	23
1 Arlindo Daibert: artista intersemiótico.....	23
2 A imagem pictórica no meio do redemunho de João Guimarães Rosa....	45
2.1 Riobaldo como costurador de tempo, espaço e narrativa.....	46
2.2 Efeito quadro romântico: Otacília emoldurada nos olhos de Riobaldo.....	47
2.3 Efeito quadro bélico: Os arranjos de guerra emoldurados nos olhos de Tatarana e Urutú Branco.....	51
3 Arlindo Daibert como intérprete dos marcadores de picturalidade e dos aforismos de GS:V.....	58
3.1 Primeira aproximação de Daibert: Xilogravuras que levam o leitor aos conceitos estruturantes de GS:V.....	61
3.2 Segunda aproximação de Daibert: Pranchas que levam o leitor ao labirinto daibertiano.....	69
PARTE 2 – CAMINHOS DAIBERTIANOS: A CONSTRUÇÃO DO ENSAIO VISUAL POR MEIO DE OPERADORES CONCEITUAIS.....	91
1 Apontamentos gerais sobre o gênero ensaio.....	91
2 De Rosa a Daibert: a quebra da descontinuidade da narrativa de GS:V para o estabelecimento da sequência ensaística.....	96
3 Maleabilidade de fronteiras.....	151
4 Evocação.....	163
5 Comunicação apolínea daibertiana.....	185
6 Espelhamento de si mesmo.....	202
7 Abismo e Centralidade.....	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	257
REFERÊNCIAS.....	265
ANEXO 1 - ORGANIZAÇÃO DOS MÓDULOS NARRATIVOS.....	275
Módulo I.....	275
Módulo II.....	275
Módulo III.....	276
Módulo IV.....	276
Módulo V.....	277
ANEXO 2 – G.S.:V.....	279
Introdução.....	279
I Módulo.....	282
PRANCHA 01.....	282

PRANCHA 02.....	282
PRANCHAS 03, 04, 05, 06.....	285
PRANCHA 07.....	286
PRANCHA 08.....	287
II Módulo - "Sertão... S... Satanão".....	287
PRANCHA 09.....	288
PRANCHA 10.....	288
PRANCHA 11.....	289
PRANCHA 12.....	289
PRANCHA 13.....	290
PRANCHA 14.....	290
PRANCHA 15.....	291
PRANCHA 16.....	291
PRANCHA 17.....	292
PRANCHA 18.....	292
PRANCHA 19.....	293
III Módulo.....	294
PRANCHAS 20 e 21.....	294
PRANCHA 22.....	295
PRANCHA 23.....	295
PRANCHA 24.....	296
PRANCHA 25.....	296
IV Módulo - "O amor? Pássaro que põe ovos de ferro".....	297
PRANCHA 26.....	298
PRANCHA 27.....	299
PRANCHA 28 e 29.....	300
PRANCHA 30.....	301
PRANCHA 31.....	301
V Módulo - "Contar é muito dificultoso".....	303
PRANCHA 32.....	303
PRANCHA 33.....	303
PRANCHA 34.....	304
PRANCHA 35.....	304
PRANCHA 36.....	305
PRANCHA 37.....	306
PRANCHA 38.....	306
PRANCHA 39.....	306
PRANCHA 40.....	307
PRANCHA 41.....	308
PRANCHA 42.....	308

PRANCHA 43.....	309
PRANCHA 44.....	309
PRANCHA 45.....	310
PRANCHA 46.....	310
PRANCHA 47.....	311
PRANCHA 48.....	312
PRANCHA 49.....	312
PRANCHA 50.....	313
PRANCHA 51.....	313
ANEXO 3 – DETALHES CATALOGRÁFICOS DAS OBRAS DE ARLINDO DAIBERT CITADAS NO TRABALHO.....	315

INTRODUÇÃO – A ENTRADA NO JOGO DO ESPELHO DO ENSAIO VISUAL

1 Aceitação da instabilidade do gênero ensaio visual

“Viver é muito perigoso” (Rosa, 2001, p. 32)

Buscamos, nesta pesquisa, analisar o processo crítico e criativo do múltiplo artista Arlindo Daibert em **Imagens do Grande Sertão** (IGS), o qual entendemos, assim como o ensaísta Alberto Beuttenmüller¹, que ultrapassa as terminologias já existentes dentro do campo da intersemiose: ilustração, tradução e diálogos intersemióticos. Para tanto, objetivamos conceituar e especificar os operadores conceituais do que defendemos ser a construção de um ensaio visual. Abordamos também os mecanismos que possibilitaram a Daibert a elaboração de sua extensa produção ensaística em IGS, que se estendeu por uma década de trabalho. Focalizamos, mais precisamente, os marcadores picturais, a evocação de vozes e a *mise en abyme* que foram reconstruídas no imaginário do artista plástico juiz-forano.

Em um mundo carregado de tensão, hibridez e permanente apelo à imagem, um dos gêneros da modernidade, o ensaio, passa a apresentar na contemporaneidade uma nova maneira de configuração procedimental e comunicacional que lhe faz ganhar uma sensível adjetivação: visual. Nessa nova modalidade, o artista apropria-se da maleabilidade de fronteiras entre os gêneros textuais para atualizá-los, recorrendo ao atravessamento sempre parcial do seu objeto evocado, uma vez que não consegue (e não pretende) iluminar totalmente o seu *corpus* de estudo, de apreço. Essa iluminação, no entanto, não é subordinada à uma voz-fonte ou a um texto-fonte, mas é sim uma leitura e escrita críticas, transgressoras, visto que executam o trabalho da citação de forma intencional para construir sua reescrita (Compagnon, 2007). Vale ainda ressaltar que, quando o artista encontra sua própria comunicação apolínea, no caso de Daibert, ele não só ilumina a obra evocada, mas a atravessa de uma forma que clareia a si mesmo,

¹ Essa nossa tese está em consonância com a crítica que Alberto Beuttenmüller fez em 1982. Nela, ele defendeu que Arlindo Daibert, na série **Retrato do Artista**, produziu um “sistema de escrita” (Beuttenmüller, 2011, p. 42), conseguindo realizar um “ensaísmo plástico”, expressão que dá título ao seu texto. A importância dessa série daibertiana será analisada na seção 1 da Parte 1, assim como nos debruçaremos novamente ao ensaio de Beuttenmüller na seção 5 da Parte 2 desta tese.

estabelecendo uma forma justa de dizer. Essa forma não pretende calar a outra obra, mas lançar-lhe novas leituras, provocações e reformulações.

O ensaio visual busca, por fim, sentir-se (des)confortável com a tensividade, a multiplicidade de sentidos, a fragmentação, o hibridismo de formas, a técnica labiríntica, o conflito constante, a indefinição de fronteiras e a abundância aparentemente caótica de operadores conceituais.

2 Rosa como construtor de labirintos que foram reconstruídos por Daibert

“Picapau vôa é duvidando do ar” (Rosa, 2001, p. 526).

É pertinente destacarmos, de antemão, que a obra de João Guimarães Rosa, que serve como mote inicial do ensaísmo visual daibertiano, tem pelo menos dois pontos estruturais que são resgatados pelo artista plástico: presença constante de marcadores pictóricos e imbricamentos de gêneros/estilos. A respeito do primeiro ponto, evidencia-se a saturação pictural presente na obra rosiana – muito de fundo neobarroco. Entre os principais recursos pictóricos, destacam-se, por exemplo, o efeito quadro e a hipotipose, que são dois importantes mecanismos de um texto verbal remeter ao pictórico, conforme escala tipológica desenvolvida por Liliane Louvel (2006; 2012). Dessa maneira, as construções pictóricas de Rosa são identificadas, analisadas e reconstruídas por Daibert, como veremos posteriormente no estudo da série **Imagens do Grande Sertão**. Ainda sobre os operadores conceituais verbais/pictóricos, é válido notar que a própria construção da *mise en abyme*, que é utilizada por Daibert, é um dos fundamentos basilares do romance rosiano, uma vez que encontramos estórias dentro de estórias e “pinturas” dentro de “pinturas”, das quais as narrativas se alimentam ininterruptamente dentro da obra num jogo de constantes espelhamentos (Eco, 1989), conforme será analisado na parte 1 desta tese.

Já sobre o segundo viés, o de imbricamentos de gêneros/estilos, faz-se necessário compreendermos que **Grande Sertão: Veredas** a todo momento parece questionar os limites do gênero romance, carregando as marcas de diversos textos, como a novela, a epopeia, a canção, a rapsódia, a tragédia, o romance de formação,

o relato e o próprio gênero ensaio. A respeito disso, Eduardo Coutinho, no livro **Em busca da terceira margem** (1993), argumenta, por sua vez, que o romance rosiano é uma síntese crítica ou paródica dos gêneros literários tradicionais (épico, lírico e dramático), analisando a coexistência desses gêneros no comportamento dos personagens. Isso ocorre de tal forma que um “mapa” bem delimitado não consegue traçar os caminhos rosianos. Talvez por isso Manuel Cavalcanti Proença tenha preferido chamar sua obra de **Trilhas no Grande Sertão** (1958) e Poty Lazzarotto, confeccionado um mapa-labiríntico (1958) por meio do diálogo constante com o autor cordisburguense. Assim, faz-se necessário reconhecermos a abertura de leituras e ressignificações que o próprio livro de Rosa possibilita a Daibert e aos demais leitores.

3 Veredas percorridas para a organização da tese

“Isso é como jogo de baralho, verte, reverte”
(Rosa, 2001, p. 114).

Na tentativa de organizar as múltiplas veredas que nos levam à análise do ensaio visual **Imagens do Grande Sertão**, estruturamos o presente trabalho em duas partes: “Mundo interartes espelhado” e “Caminhos daibertianos: a construção do ensaio visual por meio de operadores conceituais”.

A primeira parte, “Mundo interartes espelhado”, dividimos em três subpartes: (1) “Arlindo Daibert: artista intersemiótico”, (2) “A imagem pictórica no meio do redemunho de João Guimarães Rosa” e (3) “Arlindo Daibert como intérprete dos marcadores de picturalidade e dos aforismos de GS:V”. De início, fizemos a contextualização biográfica de Arlindo Daibert, compreendendo como sua formação em Letras e Artes Plásticas contribuiu para a construção do seu olhar múltiplo acerca da intermedialidade. Ademais, apresentamos considerações gerais sobre as principais obras de Daibert, em especial, as suas três obras intersemióticas: **Alice no País das Maravilhas** (1973), **Macunaíma de Andrade** (1981) e **Imagens do Grande Sertão** (1982-1993), a fim de entendermos que a reflexão sobre cânones literários foi uma constante no trabalho do artista plástico mineiro. Já na segunda subparte, investigamos como Guimarães Rosa utilizou procedimentos das artes

visuais, como o efeito quadro e a hipotipose, para construir algumas passagens de GS:V. Por fim, na última seção, investigamos os marcadores pictóricos (Louvel, 2006; 2012) e aforismos presentes em **Grande Sertão: Veredas**, visando reconhecer que o próprio texto rosiano é carregado de operadores conceituais picturais, aproximando-se, com isso, dos recursos estilísticos das Artes Plásticas. Após essa etapa inicial de análise do texto de Guimarães Rosa, discutimos como esses marcadores e outros elementos rosianos contribuíram para as representações daibertianas, destacando, por exemplo, o abismo como traço operacional recorrente da obra do ensaísta visual.

Na segunda parte, “Caminhos daibertianos: a construção do ensaio visual por meio de operadores conceituais”, examinamos os seis principais mecanismos basilares do ensaio visual **Imagens do Grande Sertão**: maleabilidade de fronteiras, evocação, comunicação dionisíaca, espelhamento de si mesmo, abismo e centralidade, tendo cada ponto virado uma subparte dentro da tese. Visando a uma maior clareza de percurso, na seção inicial desta segunda parte, fizemos uma espécie de brevíário sobre o percurso histórico do gênero ensaio no decorrer dos séculos, perpassando as definições que lhe foram atribuídas e suas funcionalidades enunciativas. Na segunda subparte, analisamos como Daibert organiza todo o enredo de GS:V em cinco grandes módulos narrativos, excluindo-se as 20 xilogravuras produzidas por ele. Tal divisão em pequenos agrupamentos visou estabelecer uma certa cronologia/organização da obra rosiana para a construção do seu ensaio visual. Dessa maneira, o ensaísta mineiro apresentou de antemão ao leitor a potência e a precariedade do seu eu, que são prerrogativas próprias do fazer artístico.

Posteriormente, no terceiro momento, nos detivemos à discussão acerca da instabilidade dos gêneros romance e ensaio, investigando como a hibridez favorece o entrecruzamento com elementos estruturais de outros gêneros e permite também a tematização de quaisquer assuntos. Posteriormente, na quarta subseção, “Evocação”, compreendemos como Daibert cria sua produção a partir da concepção de que a obra ensaística precisa: ser desdobrável, em que predomina o desejo e a assinatura do autor; atravessar o objeto, o iluminando parcialmente; ter apreço pelo fragmento, sabendo que a completude é inatingível; assumir um olhar com posicionalidade ideológica, política, social, artística, econômica, etc.; apropriar-se da

precariedade e da potência do eu, tendo como método a descrição, a circunscrição do objeto juntamente com a retórica; e ser híbrida por natureza, apropriando-se de outros gêneros/objetos artísticos. Assim, pretendemos aprofundar a discussão da relação de Daibert com a literatura/cultura brasileira, procurando refletir sobre seu processo criativo e crítico.

Ademais, no quinto momento de análise, verificamos como Arlindo Daibert pensa graficamente o texto rosiano, transgredindo-o de forma absolutamente intencional, pessoal e autoral. Também investigamos quais os principais mecanismos daibertianos para realizar a "recriação de processos de criação" (Daibert, 1995, p. 28) presentes em **Grande Sertão: Veredas**. Para esse ponto de discussão, além da obra plástica-ensaística IGS, recorreremos ao livro **Caderno de Escritos** (1995), em especial nas seções **G.S.:V.**, **Alguns roteiros** e **Arte e Literatura**, para que possamos compreender melhor como o próprio Daibert entendia o seu olhar múltiplo e as relações entre as artes. Ademais, na sexta etapa desta segunda parte, refletimos como Daibert, na nossa visão, parte do seu objeto de estudo (GS:V), não para iluminá-lo, mas para iluminar a si mesmo. Nessa busca de se auto iluminar, pensando quem ele é, o que ele faz e o que constitui a cultura brasileira moderna/contemporânea, o artista plástico juiz-forano entende a si como a forma justa de dizer, elaborando o seu próprio Grande Sertão, ou seja, o **Grande Sertão: Veredas** de Arlindo Daibert – e não mais [só] de João Guimarães Rosa.

Por fim, na última subparte desta tese, "Abismo e Centralidade", nos dedicamos a estudar como os módulos narrativos de Arlindo Daibert – e, em certa medida, os do próprio João Guimarães Rosa – são construídos primordialmente a partir dos recursos da *mise en abyme* e da centralidade. Para tanto, recorreremos à definição da técnica do abismo (Dällenbach, 1991) para uma compreensão mais ampla da autotextualidade e da visão em profundidade. Esse uso recorrente da *mise en abyme* leva o leitor a construir o olhar que converge para o detalhe que o reproduz, uma vez que foca na centralidade das figuras (Arnheim, 1990). Vale esclarecer ainda que o uso desse recurso na obra daibertiana – e rosiana – pode ser compreendido como reflexo dos problemas da gênese do ensaio e do romance (Verrier, 1972; Eco, 1989). Aprofundando essa problemática, discorreremos sobre o caráter híbrido e fragmentário dos gêneros modernos citados e também a respeito de como o relato espelhado potencializa a intertextualidade entre as obras. Assim,

conseguimos refletir de que forma os textos labirínticos apontam para outros textos necessariamente labirínticos, ou seja, a própria narrativa de Rosa possibilita a construção do ensaio visual de Daibert.

PARTE 1 – MUNDO INTERARTES ESPELHADO

1 Arlindo Daibert: artista intersemiótico

“Sinto que minha vida é vazia se a separo de meu trabalho. Pouco a pouco vou descobrindo que sou o que faço” (Daibert, 2018, p. 54).

Para explicar quem foi Arlindo Daibert² e a importância da sua obra para as artes plásticas brasileiras, é preciso entrar em um “redemoinho” de fatos, narrativas e potências negligenciadas. É também necessário percorrer “veredas” de um artista que reflete sobre a arte, inclusive a produzida em um país periférico, e que utiliza seu trabalho plástico para fazer crítica de arte. Apesar da relevância do trabalho do múltiplo artista, ele ainda é pouco conhecido no país, ficando mais restrito ao público mineiro e de apreciadores de artes plásticas³.

Nascido em Juiz de Fora, interior de Minas Gerais, ele sabia que dedicar sua vida exclusivamente à busca da construção de um projeto artístico era uma missão inglória. Por isso, para conseguir meios de sobrevivência financeira, precisou dedicar-se ao ofício artístico e acadêmico como professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) no início da década de 80. Tal preocupação com questões básicas monetárias, até mesmo com meios para aquisição de materiais adequados

² Arlindo Daibert Amaral nasceu em 12 de agosto de 1952, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Ele, desde cedo, conjugou múltiplas profissões: pintor, desenhista, gravador, poeta e professor. Formou-se em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, em 1973. Em 1984, ingressou como professor no Departamento de Artes da UFJF, onde dirigiu o projeto de estudo e organização do acervo de artes plásticas do poeta Murilo Mendes (1901-1975). É conhecido ainda hoje como artista plástico que mantinha diálogo constante com a Literatura, em especial nas séries temáticas **Alice no País das Maravilhas** (1973), **Macunaíma de Andrade** (1981) e **Imagens do Grande Sertão** (1982-1993). Vítima de um aneurisma, faleceu precocemente em 1993, aos 41 anos, pouco depois de finalizar a série que dialoga com a principal obra de João Guimarães Rosa.

³ A minha própria descoberta da existência dos trabalhos de Arlindo Daibert ocorreu tardiamente, perto da conclusão do meu mestrado (2012-2014). Amante da obra **Alice no País das Maravilhas**, de Lewis Carroll, assisti a uma entrevista do diretor Tim Burton em que ele comentou que foi graças a um artista plástico brasileiro, Daibert, que ele definiu a paleta de cores de sua obra cinematográfica lançada em 2010. Intrigada com a informação, iniciei a pesquisa em torno do artista mineiro de forma despretensiosa até transformá-la nesta pesquisa acadêmica.

para a elaboração dos seus desenhos, permeia todo o diário de Daibert, seja por meio da angústia com o momento presente: “Tensão em relação à situação econômica atual. Não tenho vendido nada e acho que serei mesmo obrigado a conseguir um emprego na Universidade” (Daibert, 2018, p. 74), seja pelo tom fatalista e sintético usado durante uma conversa com seu amigo: “Só posso dizer que se você quer viver disso [o mundo artístico], prepara-se para morrer disso” (Daibert, 2018, p. 81).

Ainda a respeito das reflexões de Arlindo sobre a dificuldade de ser artista plástico no Brasil, vale ressaltar três pontos que colaboram para que muitas obras dele ainda permaneçam desconhecidas do grande público: limitações impostas pela pobreza, arte por encomenda como forma de sustento imediato e dificuldade de acesso à informação/cristalização de cânone. Sobre o primeiro ponto, é pertinente esclarecer, de antemão, que Daibert foi um artista plástico que se dedicou em boa parte da sua vida ao desenho em sua mais diversa materialidade e não exatamente à pintura, o que já faz com que a repercussão do seu trabalho fique restrito a certo público, a tal ponto que ele, no seu diário, demonstra preocupação com os recursos, por vezes insatisfatórios, e com o isolamento que sentia na sua cidade e no seu país⁴. Esse sentimento acentuou-se ainda mais quando o artista mineiro foi aos museus europeus nas suas poucas viagens internacionais, como pode ser observado no comentário feito durante o seu último dia em Londres no início da década de 90:

A viagem a Londres confirmou minhas escolhas e opções dos últimos anos: **mergulhar de cabeça em mim mesmo; esquecer o sistema e o mundo da arte; apurar a linguagem**. Infelizmente esse tem suas **limitações impostas pela pobreza**. Nunca poderia ter um editor caso resolvesse fazer gravuras. Na verdade não teria acesso, nem mesmo a um papel decente para a edição. Tristes trópicos. **Tirar partido da pobreza** (Daibert, 2018, p. 227-228, grifo nosso).

Na tentativa de sobreviver a essas “limitações impostas pela pobreza”, Arlindo Daibert elaborou obras por encomenda durante boa parte da sua trajetória ainda no período da Ditadura Militar no Brasil. Com o amadurecimento da sua obra e, em especial, com a certa estabilidade econômica conseguida como professor da UFJF, ele pôde dedicar-se ao estudo de suas composições artísticas com maior liberdade.

⁴ “Me sinto ilhado nessa cidade, nesse país. Exilado. Meu trabalho reflete essa situação” (Daibert, 2018, p. 241).

Um exemplo disso é a série de GS:V, *corpus* de análise desta tese, que levou mais de 10 (dez) anos para ser concluída e que, entre angústias e (auto)descobertas, possibilitou ao artista o experimento de diversas técnicas e o amadurecimento do seu estilo, conforme será analisado no decorrer deste trabalho. O alívio com a retomada da liberdade para produzir o que quiser fica claro no seguinte excerto do diário daibertiano, escrito menos de dois anos antes da sua morte:

Que valor existe em produzir dezenas de pinturas e desenhos em um único ano? Meu único vínculo com essas ideias são os trabalhos “feitos para”, como os dos consórcios. Já há alguns meses eu os considerava mortos. Hoje estou certo disso; não passam de estratégias para conseguir algum dinheiro. Podem até ser feitos com talento e sinceridade, mas, a rigor, não apresentam nada do que penso e acredito. O contrário são os trabalhos que me tomam meses e “não servem para nada”. Hoje me sinto muito feliz que Katia tenha fechado a galeria e eu me veja, novamente, livre de qualquer tipo de amarra ou sedução (Daibert, 2018, p. 281).

Outro ponto que dificulta o conhecimento do público geral sobre as obras de Daibert é o próprio processo de acesso à informação das obras produzidas nas décadas de 80 e 90 à nível nacional e internacional. Assim, o conhecimento, até mesmo para um professor e artista, era restrito a certos cânones estrangeiros, dificultando uma maior ampliação do repertório artístico⁵. Nota-se que, além de não ter acesso enquanto leitor, o próprio artista enfrentou dificuldade de “furar o círculo” das obras já sacralizadas para divulgar a sua. Dessa maneira, por viver num país periférico, ele sofre duplamente: como leitor e produtor.

Na primeira perspectiva, a do Daibert-leitor, faz-se necessário analisar a numerosa quantidade de reflexões, estudos e desenhos que Daibert fazia durante suas visitas aos museus estrangeiros. Uma exemplificação do estudo criterioso feito por ele é encontrada na sua rápida viagem à Roma e na sua visita à igreja barroca de Santa Maria della Vittoria. Quando se deparou com o **Êxtase de Santa Teresa**, Daibert ficou deslumbrado com a dissociação entre o místico e o erótico que Gian Lorenzo Bernini imprimiu na sua produção, destacando no seu diário, por meio da linguagem verbal e não verbal, o efeito que as diferentes texturas trabalhadas pelo escultor italiano causa nos leitores.

⁵ “O que mais me aflige em viver no Brasil é essa impossibilidade de acesso à informação. Se algum artista ou professor de arte se limitar ao que lhe é oferecido pelo sistema cultural brasileiro estará fadado à mediocridade. Claro, sempre lhe resta a possibilidade de ‘terem um olho em terra de cego’. Como a mim me interessa (mesmo sendo mais difícil) ter 2 olhos em terra de videntes...” (Daibert, 2018, p. 285).

Plasticamente a escultura é de extrema sofisticação. A santa está totalmente coberta e caída sobre um leito de nuvens [sic] mas, com extrema malícia, o escultor deixa o pé e a mão esquerdos nus. O impacto daquele pé branco e nu que se balança no espaço é indescritível. Como se não bastasse, o anjo que trespassa o coração da santa com uma flecha dourada tem as feições de Eros. Tudo é pensado e toda tensão e impacto planejados: a textura dos materiais varia de acordo com a sensação que pretende despertar no espectador. Assim, a carne da santa é branca e lisa, já as vestes têm uma textura neutra. O mais estranho é Bernini ter deixado a base do leito de nuvens que sustenta a santa sem qualquer acabamento. É um simples bloco áspero de mármore bruto como a lembrar ao espectador que **tudo é ilusão, que a arte é um jogo de espelhos onde não se consegue distinguir o real da imagem** (Daibert, 2018, p. 159-161, grifo nosso).

Figura 1 – Detalhe do estudo da escultura **Êxtase de Santa Teresa**, de Arlindo Daibert (1986).



Fonte: Daibert (2018, p. 160).

A dificuldade de acesso direto às obras foi alvo de inúmeras críticas por parte de Daibert, uma vez que boa parte dos trabalhos eram acessíveis apenas de forma impressa em livros ou catálogos, fortalecendo muitas vezes o cânone. Tal precariedade de oportunidade impedia/impede que o leitor consiga observar e analisar o material artístico de forma “totalitária”, pois já não há na cópia xerocada a originalidade da produção. Conforme as próprias palavras daibertianas, “Uma imagem impressa já é a imagem de uma imagem, um narrador não muito confiável. É preciso estar em contato com o original, com suas maravilhas e imperfeições para se ter a dimensão exata da obra de arte” (Daibert, 2018, p. 162). Dessa forma, a própria condição de classe média brasileira dificultou a aproximação de Arlindo com o meio artístico internacional. Apesar desse contexto, Daibert obteve visibilidade nacional e internacional do público e da crítica, o que possibilitou ganhar diversos prêmios importantes, como, por exemplo, o Prêmio de Melhor Desenhista da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), o Salão Nacional de Artes Plásticas (RJ), o Prêmio Aquisição do Panorama de Pintura do MAM (SP), o Grande Prêmio da II Bienal Ibero-Americano (México) e o Prêmio de Aquisição de Bienal de Artes Gráficas de Maldonado (Uruguai).

É válido destacar que a conjuntura atual do mercado de artes visuais no Brasil continua apresentando fortes barreiras no que se refere à difusão de obras. Apesar das ferramentas tecnológicas, o acesso da grande sociedade aos museus está ainda longe de ser uma realidade. O próprio Arlindo, ainda na década de 80, chamou atenção para o fato de as exposições possuírem um público cada vez mais reduzido, afirmando que não fazia sentido explorar somente este recurso – a arte tinha que procurar outra forma de se comunicar com o espectador. A ideia dele era de divulgar seus títulos por meio de livros editoriais específicos, o que possibilitou, sem sombra de dúvida, a difusão das suas produções, mesmo que para uma população ainda seleta, uma vez que a “crise é geral e incontrolável” (Daibert, 2018, p. 65).

Diante da dificuldade de formação de um público apreciador de suas obras, faz-se necessário entender que a própria produção do Daibert-artista impõe ao espectador uma série de obstáculos. Tal fato fica evidente quando se discute a estética daibertiana. Contemporâneo da geração de 70, Arlindo compreendia que sua expressão não deveria ser focada na representação do seu estado, da sua

cidade, ou seja, da sua realidade física imediata. Desde cedo, ele demonstrou interesse (e habilidade) particular para o desenho, que passava por um momento de reativação na sua época, como forma de construção de um “exercício de decifração”, como aponta Roberto Pontual (Pontual, 2011, p. 46). Nesse momento, as construções do artista mineiro enveredaram-se para estruturas mais oníricas e com forte teor erótico/canibalista, as quais geravam no leitor uma dificuldade de compreensão/identificação, como o trabalho Mandala (figura 2).

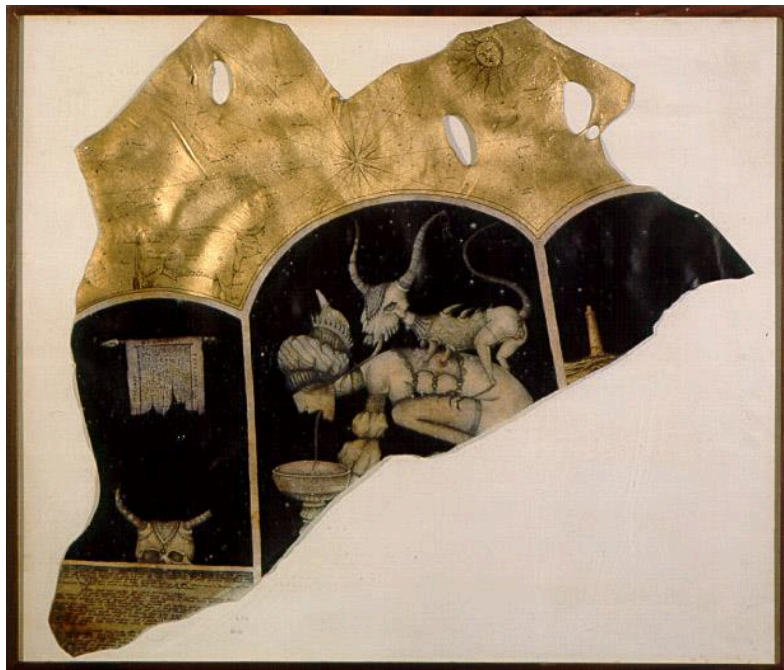
Figura 2 – Mandala, de Arlindo Daibert (1974).



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2024).

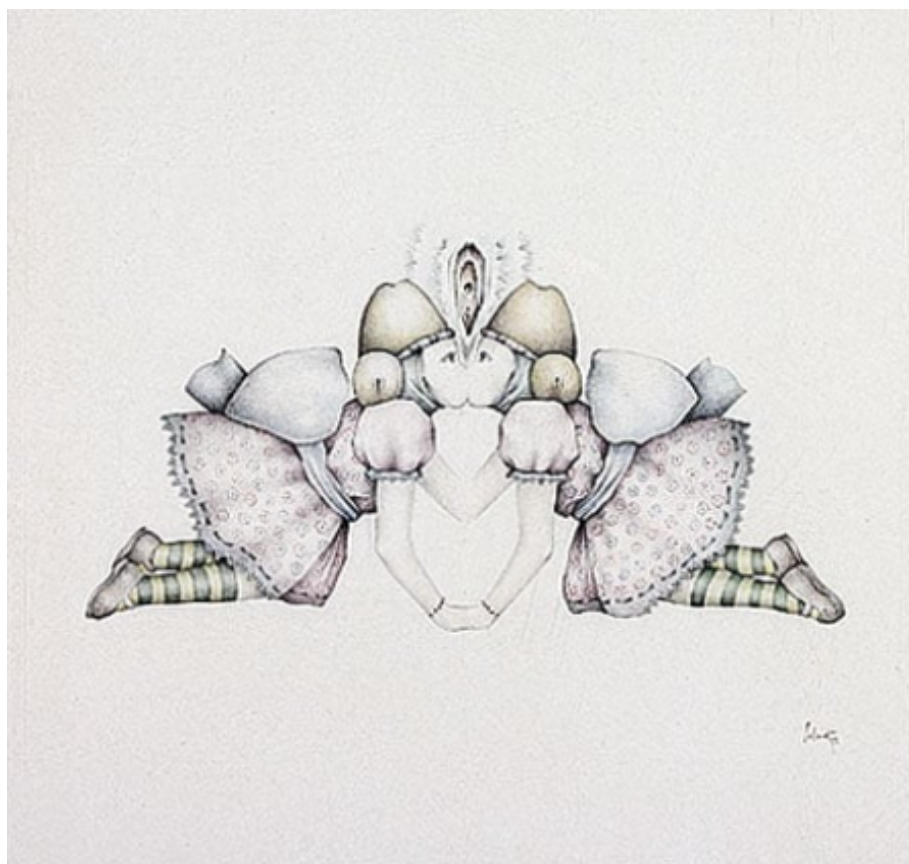
Representações dessa primeira fase são repletas de damas, cavaleiros em riste, signos do zodíacos, seres mitológicos, súcubos, figuras fálicas, tudo carregado de uma atmosfera que beira ao fantástico e ao sarcasmo. Apesar da mudança estética de alguns desses elementos, uma característica que parece não ter sido deixada de lado foi o gosto pela precisão da minúcia, conforme podem ser visualizados nas obras **Pasifaé** (1974, figura 3) e **Sinto-me...** (1979, figura 4). Em ambas, o artista recorre ao conceito do detalhe para evidenciar uma situação, construindo uma espécie de jogo de pormenor com seu espectador para a leitura das obras.

Figura 3 – Pasifaé, de Arlindo Daibert (1974).



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo (2024).

Figura 4 – Sinto-me..., de Arlindo Daibert (1979).



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2024).

Após a sua primeira viagem à Europa, Daibert passa a trabalhar com imagens mais ligadas a uma investigação conceitual. Como defende o próprio artista, a sua obra ficou mais “cerebral”, ganhando tons de um “exercício de raciocínio” (Daibert, 2018, p. 30). Nessa segunda fase, Arlindo sabia que seus desenhos, que já desafiavam o público por serem considerados uma “arte menor” em comparação com a pintura, passou a exigir um maior esforço do leitor para a sua compreensão. Segundo suas próprias palavras,

[...] o preparo continua inquietante [sic.] mas acredito que exige um pouco mais de esforço do espectador, sua disponibilidade de raciocinar, estudar. O próprio desenho se transforma quase que num pretexto. É como um sistema de “closes” ou “flashes”. Todas as outras formas são linhas que delimitam e comportam a “ideia”. O trabalho artístico (ou seria o raciocínio artístico?) é o que mais me interessa. Mas procuro estabelecer essas “análises” de uma maneira pouco dogmática, sem muitos “racionalismos”. São anotações a partir de observações pessoais. O sentido da crítica é bastante forte sobretudo quando a linguagem empregada é a das “artes menores”, o desenho falando da pintura. Os problemas e limites das diversas linguagens (Daibert, 2018, p. 31).

Considerando, assim, o desenho como uma forma de questionar o próprio ato de desenhar, construir e observar o objeto artístico, o artista juiz-forano revisitou a obra clássica **Alegoria da pintura**, do pintor barroco Johannes Vermeer, para elaborar seu raciocínio crítico nos desenhos que deram nome à sua famosa série **Retrato do Artista** (do final da década de 70 a início da década de 80). Tal trabalho serviu como referência para a inclusão de Arlindo Daibert no rol dos importantes representantes das artes visuais nas edições do **Meio século de arte brasileira** (Instituto Tomie Ohtake) e do **Panorama de Arte Atual Brasileira (déc. de 80) – Desenho e Gravura** (Museu de Arte Moderna de São Paulo)⁶.

Nessa série, Daibert, preocupado em discutir o desenho enquanto linguagem e as relações artísticas com os padrões estéticos e com a própria obra, explorou a famosa postura personagem pintor, de Vermeer, para representar quatro signos elementares para as artes visuais: o artista, a obra em processo, a modelo e o

⁶ Vale ressaltar que Arlindo Daibert produziu também uma outra importante série baseada na relação intramidiática: **Manière de prononcer** (1979), cujo raciocínio era de refletir sobre a história da arte ocidental a partir de intervenções críticas feitas em obras de artistas canônicos, como Diego Velázquez, Jean-Auguste Dominique Ingres, Pablo Picasso e Édouard Manet.

espectador⁷. Para sua construção artística, ele recorre novamente ao operador conceitual do detalhe. Somos todos convidados como espectadores, tal qual ocorre na obra de Vermeer, a observar a construção de uma produção artística feita a partir do movimento das mãos do pintor. Sobre esse aspecto, Frederico Morais salienta, de forma muito oportuna, as provocações trazidas por Arlindo:

[...] a partir da mão desse narrador (simbolizando a mão do artista, do criador) as coisas iam acontecendo: uma cor, uma pincelada, um espaço, uma citação de um autor, etc. Uma pequena lição de arte. Aos poucos a figura de Vermeer transformou-se num ideograma e Daibert passou a significar o artista (Morais, 2011, p. 44).

A intervenção de Arlindo Daibert no quadro de Vermeer perpassa, portanto, a reconstrução da **Alegoria do pintor** pelos olhos de um artista do Terceiro Mundo e do século XX. Essa recriação trabalha com o detalhamento da localização do artista em variações de maior ou menor porte (Figura 5), de postura, de produção artística até chegar a sua representação como ideograma (Figura 6). Dessa maneira, o artista juiz-forano parece não só provocar a reflexão do espectador ao atualizar o

⁷ É pertinente mencionar que o próprio Daibert notou a relevância da série e as transformações que ela teve ao passar a trabalhar com outras questões, em especial as ligadas à manipulação de uma obra clássica por um artista sulamericano e ao prazer dessas investigações, conforme podemos notar no excerto a seguir retirado do **CE** do artista plástico:

Num primeiro momento concentrei minha atenção nos aspectos estéticos do problema, mas, aos poucos, outras questões passaram a ser levantadas, tais como a manipulação “desrespeitosa” de um quadro europeu do século XVII por um artista sul-americano do século XX, ou o desenho (considerado uma arte menor) transcrevendo e falsificando a pintura. Descobri que era importante trabalhar o tema exaustivamente, me valer do desenho como um bisturi, mas sem perder o senso de humor e a vontade de brincar seriamente com todos esses fetiches culturais. Hoje, do quadro de Vermeer sobrou somente a figura do artista, que acabou se tornando uma espécie de narrador dentro do trabalho que venho desenvolvendo há mais de um ano, Retrato do artista (Daibert, 1995, p. 68).

E, ao comentar sobre os vários convites que recebeu para expor a sua série na América Latina e, conseqüentemente, da possibilidade de estabelecer contatos profissionais com colegas, levanta os interessantes questionamentos a seguir:

[...] Quem sabe a partir daí até se estrutura uma estratégia de atuação conjunta para a reavaliação de “princípios” que não se adaptam à nossa realidade histórica, social e econômica. Seremos obrigados a eternamente esperar a legitimação cultural através da América e da Europa? Como trabalhar todas as contradições de nosso continente? A produção cultural da América Latina é realmente pobre como querem alguns críticos? Há muita coisa a ser investigada e é obrigação do artista desenvolver sua capacidade crítica em relação ao mundo e ao seu próprio trabalho (Daibert, 1995, p. 68).

cânone, mas também compartilhar, de certo modo, a intenção do próprio Vermeer de fazer com que os objetos transponham os limites do enquadramento da tela. Em outras palavras, ele visa construir no público a capacidade de ver os elementos para além do limite do visível, que só é possível de ser acessada pela imaginação. Arlindo retoma, com isso, a quebra do paradigma narrativo – que mostra explicitamente a coisa que é vista – e atualiza o paradigma descritivo, o qual necessita de uma mudança de percepção do leitor, conforme bem argumenta Karl Erik Schøllhammer:

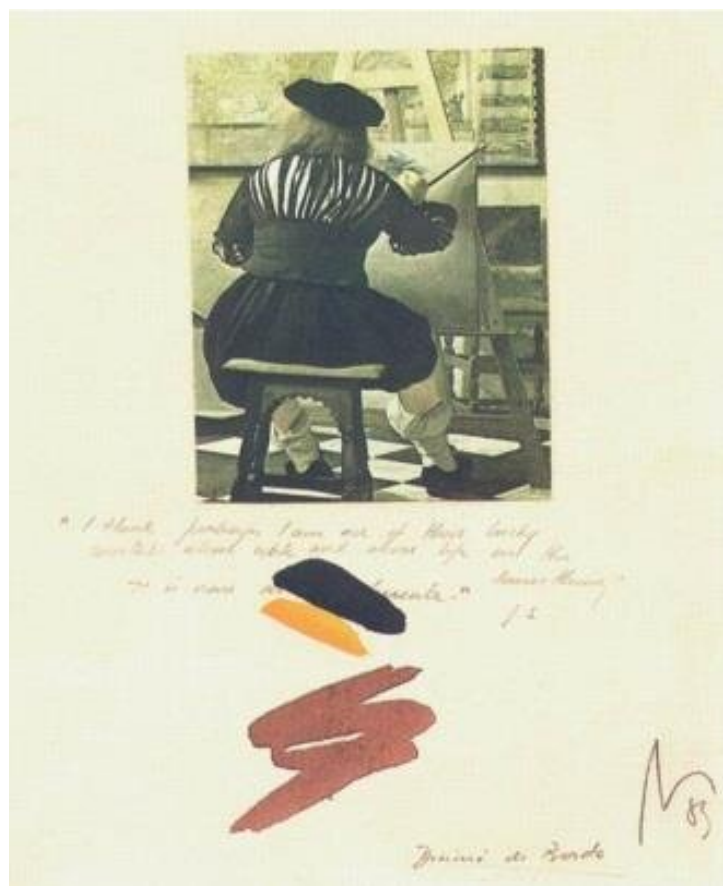
Modifica-se, desse modo, o papel constitutivo do espectador mono-ocular e, em vez de um realismo narrativo, no qual todo objeto cumpre seu papel na composição de uma unidade temática, a representação proporia um naturalismo descritivo, em que o mundo objetivo apareceria por si só, sem justificações interpretativas (Schøllhammer, 2016, p. 20).

Figura 5 – Linha de conduta III, de Arlindo Daibert (1979).



Fonte: MAM São Paulo (1980, n.p.).

Figura 6 – Diário de Bordo (o artista), de Arlindo Daibert (1983).



Fonte: Ribeiro, Mendes (2015, p. 122).

É interessante notar que a importância das mãos do artista de Vermeer, as quais dão forma ao mundo criativo, foram objetos de análise de um escritor brasileiro muito caro a Arlindo Daibert: Murilo Mendes. Conforme mencionado anteriormente, Daibert organizou e dirigiu o acervo de Mendes em Juiz de Fora, tendo publicado textos críticos sobre a produção artística e os interesses culturais do seu conterrâneo. Em um dos ensaios, **Vermeer de Delft**, Arlindo destaca a perspicaz visão que Mendes teve sobre a obra do pintor holandês, resgatando o poema construído pelo poeta mineiro homônimo ao seu ensaio:

Vermeer de Delft

É a manhã no copo:
 Tempo de decifrar o mapa
 Com seus amarelos e azuis,
 De abrir as cortinas (o sol frio nasce
 Nos ladrilhos silenciosos),
 De ler uma carta perturbadora

Que veio pela galera da China:
Até que a lição do cravo
Através dos seus cristais
Restitui a inocência (Mendes, 2014, p. 109).

Ao trazer para seus “oito versos sínteses” (Daibert, 1995, p. 96)⁸ objetos diversos (“copo”, “mapa”, “cortinas”, “ladrilhos”, “carta e cravos”, “ladrilhos”), cor e luz (“a manhã”, “amarelos”, “azuis”, “o sol frio nasce”), Murilo busca destacar os principais elementos presentes na produção do artista holandês. Tais pontos possibilitaram ao pintor desenvolver os conceitos de minúcia e de representação íntima da subjetividade diretamente articulada com seu conceito de equilíbrio (“restitui a inocência”). O poema de Murilo Mendes sintetiza, portanto, a estética de Vermeer.

É pertinente ressaltar que a concepção de harmonia, de uma arte conceitual e racional está presente não só no pintor holandês, mas também é evidenciada como fundamentação basilar da obra de Murilo Mendes e do próprio Daibert, conforme será analisado no próximo capítulo desta tese. Os três artistas em questão apresentam, em contextos históricos diferentes, uma perspectiva apolínea da construção artística ocidental. O próprio Arlindo destaca no seu ensaio a relação intrínseca entre Mendes, Vermeer e Mondrian, defendendo que eles compartilham da mesma comunhão arquetípica:

Construir, para o poeta, significa ordenar o caos⁹, aproximar-se da perfeição e, mais importante, resgatar uma harmonia primitiva que coloca o artista em contato direto com a Divindade [impulso apolíneo]. O conceito dessa harmonia primeira perpassará sempre as ideias estéticas de Murilo, interligando numa mesma cadeia obras, artistas, lugares e épocas diferentes, todos irmanados por essa perfeição arquetípica (Daibert, 1995, p. 97, grifo nosso).

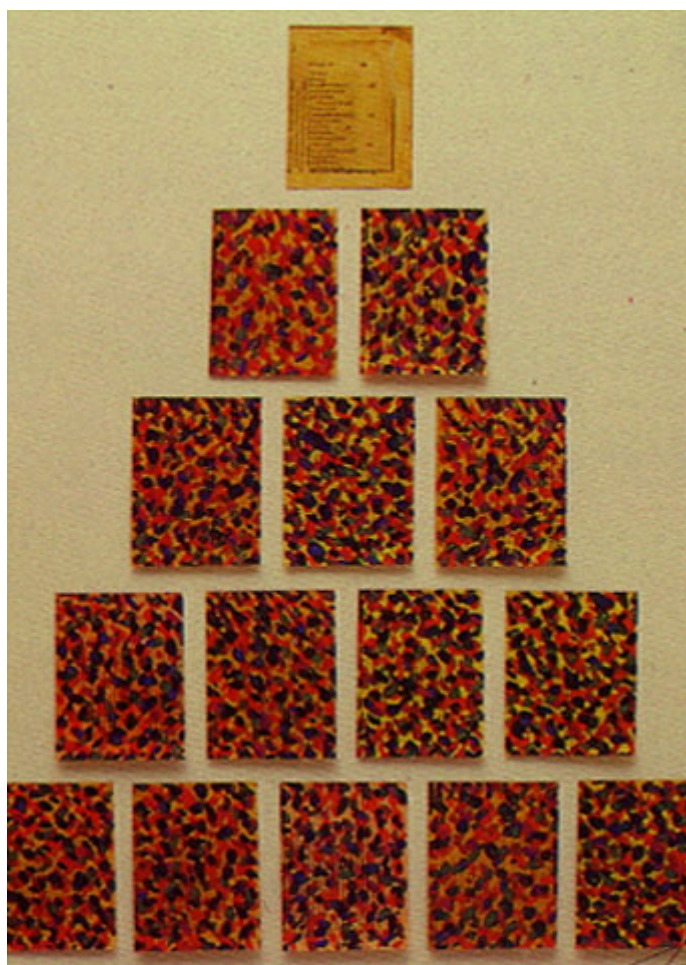
Por fim, na sua terceira fase, Arlindo Daibert parece adentrar ainda mais numa arte que reflete sobre si mesma, sobre suas artes irmãs e sobre a própria

⁸ Originalmente, em 1945, o poema de Murilo de Mendes foi publicado com 8 (oito) versos. Para a republicação do livro **Poesia liberdade**, em 1959, o poeta acrescentou o segundo verso (“Com seus amarelos e azuis”), suprimiu o “onde” do terceiro verso e colocou entre parênteses (“o sol nasce/ Nos ladrilhos silenciosos”).

⁹ É curioso que Arlindo Daibert reconheça a obra de Mendes, Vermeer e Mondrian como uma tentativa de ordenar o caos dentro do plano apolíneo, uma vez que, ainda em 1977, a sua própria composição artística recebeu análise semelhante. No ensaio **Sobre a alquimia aérea de Arlindo Daibert Amaral**, o crítico Olívio Tavares de Araújo destaca que vê em Daibert “um exemplo tão acabado – inclusive de nível estético – do exercício da arte como forma de exorcismo de demônios pessoais” (Araújo, 2011, p. 15).

definição do que é entendido como fazer artístico. Para isso, o artista retoma a forma da mandala e passa a investir em ícones que parecem querer se desprender ou, até mesmo, se expandir do desenho e adentrar em outros objetos, buscando a representação dentro da representação, a obra dentro da obra, através do caráter metalinguístico, conforme podemos visualizar em **Babel** (Figura 7) e em **Fábula** (Figura 8).

Figura 7 – Babel, de Arlindo Daibert (1989).



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2024).

Figura 8 – Fábula, de Arlindo Daibert (1989).



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo (2024).

A estética daibertiana, portanto, necessita de um espectador que tenha conhecimento ou curiosidade para compreender a obra produzida pelo artista em questão. Nesse sentido, é preciso lembrar que, além dos desafios já impostos à própria circulação da informação no Brasil nas décadas de 70 a 90, os desenhos de Daibert enfrentaram uma crítica especializada que, muitas vezes, não conseguia entender o projeto artístico proposto por ele. Uma exemplificação disso está na crítica feita por Sheila Leirner, que intitulou o trabalho de Daibert de “exercício inócuo de literatice vazia” (Daibert, 2018, p. 94), por lhe faltar emoção. Tal texto é um dos que o artista registra e rebate no seu diário, afirmando que

É um direito seu [Sheila Leirner] discordar de meu raciocínio, mas não lhe dou o direito de tanta agressividade e de negar-se a perceber que existem graus de emoção e que é uma opção de meu trabalho unir criação e raciocínio. Na verdade o que a jovem senhora cobra é um pouco mais de paixão apoiando-se em afirmações do gênero recriar o real etc. etc. Me cansei de tanto “voyeurismo” da crítica (Daibert, 2018, p. 95).

Apesar da falta de reconhecimento por parte de alguns críticos e donos de galerias, Arlindo dedicou sua vida a experimentar formas e técnicas diversas, como a colagem, durante sua caminhada artística. Curiosamente, essa dificuldade em formar uma recepção sólida para suas obras lhe permitiu uma maior liberdade de experimentação, uma vez que ele próprio afirmava que “como não tenho um mercado definido [sic.] acho que ainda posso me dar o direito de ousar um pouco e me gratificar um pouco” (Daibert, 2018, p. 188). Dentre essas gratificações, é impossível não mencionar a ligação que o artista tinha com as narrativas, sejam literárias, sejam não literárias (familiares, jornalísticas, filosóficas, pinturas canônicas, etc.).

Persephone, Gran Circo Alegria de Viver, Prahó, Justine, poemas drummondianos¹⁰, **Alice no País das Maravilhas**, **Macunaíma** e **Grande Sertão: Veredas**, todas são narrativas em que Daibert conseguiu traçar um paralelo entre a linguagem literária/visual e a linguagem gráfica. Em outras palavras, ao trabalhar com essas histórias, Daibert evidencia o operador conceitual da *mise en abyme* e também reforça a célebre tese de Julia Kristeva ao comentar sobre os estudos de Bakhtin: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2005, p. 68). Evidentemente, é necessário destacar que as formas e os mecanismos constitutivos dos enredos daibertianos foram sendo modificados de acordo com o amadurecimento da sua estética e seu profundo estudo das obras, dos autores e do contexto de produção e circulação. Longe de querer ilustrar um enredo já existente, ou seja, trazer à tona a visibilidade de uma história, ele procurou construir sua própria narrativa com e a partir (d)as narrativas “originárias”.

São inúmeros os exemplos que podem ser explanados para mostrar a forte ligação de Daibert com a contação de histórias. Todavia, desejamos focar neste momento em duas obras: **Açougue Brasil** (1978) e **Os três manos** (1982). Na primeira obra (imagem 9), cujo nome da série é homônimo, encontra-se uma síntese de subjetividade e objetividade. Recuperando um registro fotográfico familiar, Arlindo apropria-se da foto do açougue do seu avô e do quadro **Tiradentes esquartejado** (imagem 10), de Pedro Américo, para construir sua crítica a respeito do Brasil em

¹⁰ Projeto original de ilustração de 15 (quinze) poemas do escritor Carlos Drummond de Andrade no final da década de 70, o qual nunca foi publicado por desistência do poeta itabirano.

1978, ainda dentro do regime ditatorial militar. Visualiza-se, assim, neste trabalho, a radicalização daibertiana de associar (e até mesmo equiparar) a carne animal à humana.

Figura 9 – Açougue Brasil, de Arlindo Daibert (1978).



Fonte: Christo (2013, 284).

Figura 10 – Tiradentes esquartejado, de Pedro Américo (1893).



Fonte: Christo (2013).

A professora da UFJF Maraliz de Castro Vieira Christo fez um interessante artigo analisando as apropriações realizadas por Arlindo na construção da obra. Entre os pontos estudados, Christo traz o pensamento de Daniel Arasse para discutir a importância do “olhar” e da “apropriação” dos sucessores para a continuidade da história da arte – o que discutiremos com maior fôlego na parte “Evocação” deste trabalho. Segundo palavras do historiador,

Se a arte teve sua história e continua a tê-la, foi graças ao trabalho dos artistas e, entre outros fatores, **ao seu olhar sobre as obras do passado, à maneira pela qual eles se apropriaram delas**. Se não tentarmos compreender esse olhar, encontrar em certo quadro antigo aquilo que, possivelmente, atraiu o olhar de certo artista posterior, renunciaremos a toda uma parte da história da arte, à sua parte mais artística. [...] ele faz parte do que você chama de ‘destino crítico’ do quadro, embora seja um pintor, e não um escritor, que o tenha analisado.

[...]

Mas, depois do que foi dito sobre **A Vênus de Urbino**, podemos compreender o que Manet viu no quadro e, com isso, **compreender** melhor o trabalho de Ticiano (Arasse *apud* Christo, 2013, p. 275, grifo nosso).

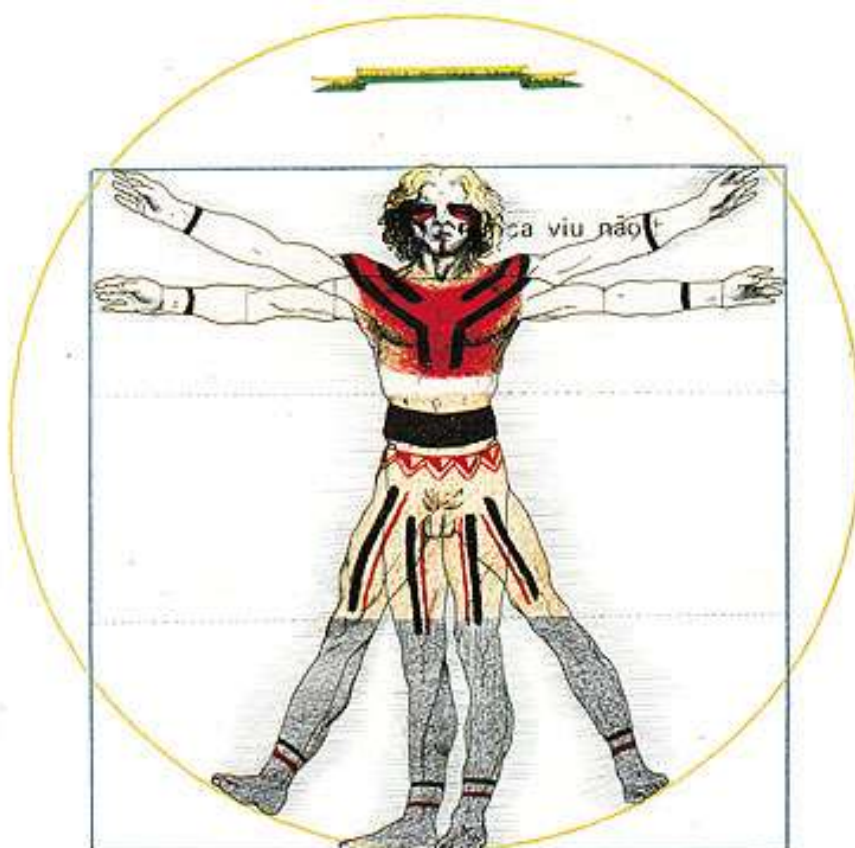
Nesse contexto, compreender o que Daibert “vê” na fotografia familiar e na obra de Pedro Américo é uma forma de conhecer não só as narrativas já existentes, mas também a própria narrativa do artista contemporâneo. No primeiro registro, nota-se que Arlindo visualiza a foto como inteira, inclusive com a presença de pessoas tão queridas para ele: o avô, a mãe e o tio, além da figura de um empregado do estabelecimento. Já na pintura de Pedro Américo, ele se detém fixamente na perna do esquartejado, como se quisesse ressaltar o lado humano do símbolo da Inconfidência Mineira.

É relevante notar que, conforme bem defende Christo, a pintura de Américo apresenta uma certa multiplicidade de representação de Tiradentes. Se algumas referências podem ser interpretadas como uma menção heróica e até mesmo divina (a ausência de carne exposta em boa parte dos membros e a posição da cabeça no cadafalso com semelhanças a um altar cristão), a marca do sangue abaixo da sua cabeça e, em especial, a perna dilacerada no primeiro plano colocam Tiradentes no patamar de humano, derrotado e traído pelo seus companheiros conjurados. Isso se dá de tal maneira que, ao sobrepor a uma antiga fotografia familiar um desenho em acetato da perna dilacerada de Tiradentes, Arlindo parece querer levar o seu público

à reflexão/investigação do que é o Brasil, em uma sequência de associações entre a memória da infância e a memória social, a partir da pluralização dos sentidos. Cabe ao Brasil ser um grande açougue onde a carne dos seus “heróis” é dilacerada e exposta aos olhos de todos? Sem dúvida, o artista juiz-forano privilegia o detalhe da obra de Américo para metamorfosear o Açougue Brasil do seu avô.

Já em **Os três manos** (imagem 11), é notório o diálogo de Arlindo com o emblemático desenho de Leonardo Da Vinci: **O Homem Vitruviano**. Se o trabalho de Da Vinci é considerado uma obra clássica que representa o ideal de beleza e harmonia nas proporções, (re)conhecida publicamente por diferentes sociedades, a construção do artista mineiro apresenta para o público um homem brasileiro macunaímico, composto de três etnias, cuja formação só poderia ter sido concretizada a partir da ironia, da paródia e da colagem. Todavia, antes de analisar tais recursos, faz-se necessário compreender o propósito geral da série na qual ela está inserida: **Macunaíma de Andrade**.

Figura 11 – Os três manos, de Arlindo Daibert (1982).



Fonte: Daibert (2000, p. 116).

Em **Macunaíma de Andrade**, que é composta por 60 títulos, Daibert aprofunda sua investigação artística a partir do exercício de refletir e dialogar intersemioticamente com obras literárias e seu contexto de produção. Nesse caso, ele dialoga não só com a obra do herói sem nenhum caráter, mas também com a ideologia estética de Mário de Andrade e sua geração. Acompanhando o processo paródico do próprio Andrade, o artista mineiro confessa:

Em **Macunaíma de Andrade** [sic] o texto se comporta como um pretexto para a investigação e atualização do pensamento de Mário de Andrade. Mantida certa fidelidade à narratividade literária, cometi inúmeras infidelidades, carnavalizando o texto original (Daibert, 1995, p. 29).

Segundo ele registra no seu **Diário de Bordo, Macunaíma de Andrade** foi inscrito como projeto de pesquisa para a Guggenheim Foundation e, na verdade, “está muito mais ligado ao campo da literatura comparada e semiologia do que ao das chamadas artes plásticas”. Seu trabalho objetiva, portanto, “traduzir o discurso literário em imagens, **recriando** os processos de escritura do autor” (Daibert, 2000b, p. 62, grifo nosso), construindo não mais uma obra de Andrade, mas uma obra dele, o **Macunaíma** de Daibert, realizando um ensaio visual ao tomar como ponto de partida a ideologia artística, política e ideológica da construção estética de um dos principais líderes do Modernismo brasileiro¹¹.

Com a utilização da ironia, da paródia e da colagem, ele desenvolve interpretações/leituras pessoais de episódios de **Macunaíma**¹², como, por exemplo, o nascimento da representação da miscigenação brasileira presente na obra **Os três manos**. Na obra plástica em questão, Daibert parodia o desenho do homem vitruviano, alterando o lado do giro das pernas centrais (em vez de girá-las para a

¹¹ O **Caderno de Escritos** (1995), que poderia ser identificado como uma espécie de dossiê genético de Daibert, evidencia o trabalho incessante de Arlindo em analisar e reconstruir as cenas literárias, políticas e artísticas do período, assim como em discutir o desdobramento dessas ações no presente. Nele, por exemplo, fica explícita uma das conclusões fundamentais do artista sobre o pensamento da estética de Mário de Andrade e o Modernismo: o ponto fulcral de se trabalhar com a paródia. Por meio desse recurso, Daibert desregionaliza os fatos, os elementos da obra de Andrade, aproveitando para subverter questões que caracterizam a narrativa literária, como a espacialidade e a temporalidade.

¹² A leitura da obra literária **Macunaíma** torna-se uma espécie de *pretexto* para a invenção ensaística de Arlindo Daibert. É uma incansável luta por estabelecer uma linguagem que consiga dar conta do próprio Mário de Andrade e seus contemporâneos. Segundo palavras do próprio Arlindo, “Planejo ler a obra completa [de Mário de Andrade] para me familiarizar melhor com o seu raciocínio” (Daibert, 1995, p. 13) e “Meu plano é me envolver muito mais com o raciocínio de Mário que, propriamente, com o texto: o texto é mero pretexto” (Daibert, 1995, p. 15).

direita, o artista mineiro escolhe à esquerda para posicionar os membros inferiores) e inclui, por meio da colagem, elementos simbólicos destoantes da imagem de Da Vinci. Ao utilizar-se da colagem, operador conceitual caro para Arlindo que estudaremos melhor na seção 3 desta Parte 1, ele compõe a sua obra introduzindo cores (amarela, verde, vermelha, preta e branca), citações (“Nunca viu não!” e “Flor amorosa de três raças tristes”) e vetor da fita da bandeira do Brasil.

A escolha das cores, em especial a verde e a amarela, está ligada à própria representação do Brasil, sendo esse o elemento de interpretação mais fácil para os leitores. Já a recorrência e a predominância das cores vermelha, preta e branca parecem, aliadas com certas formas que configuram o traje do homem daibertiano, desafiar mais o público que não está familiarizado com a obra de Mário de Andrade e a do próprio Arlindo Daibert. Conforme o próprio artista mineiro faz questão de registrar ao lado do nome do seu quadro, a parte da rapsódia que ele quis construir seu objeto de análise é o capítulo V da rapsódia: **Piamã**.

Nesta parte da narrativa, Macunaíma está viajando com seus dois irmãos, Jiguê e Maanape, para São Paulo na busca pelo seu muraquitã e encontra uma cova cheia d’água. Ao adentrar nela, que “era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira” (Andrade, 1988, p. 37), Macunaíma transforma-se em um homem branco, loiro e de olhos azuis. Surpreendidos pela transformação do seu irmão, Jiguê e Maanape entram na água, respectivamente. Mas a mesma transformação pela qual passou Macunaíma não ocorreu com seus irmãos por insuficiência d’água, ficando Jiguê com cor avermelhada e Maanape preto com a parte de baixo das mãos e dos pés com a cor branca. A miscigenação das três etnias brasileiras é assim construída por Mário de Andrade:

Uma feita a Sol cobrira os três manos numa escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando, na luta pra pegar um naco de irmã espedaçada, pulavam aos cachos pra fora d’água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume

dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:

– Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz.

Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

– Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas!

E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um loiro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados. O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiaúna o sabiapiranga o sabiagongá que quando come não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute, todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloquência. Macunaíma teve ódio. Botou as mãos nas ancas e gritou pra natureza:

– Nunca viu não! (Andrade, 1988, p. 37-38).

Daibert consegue interpretar muito bem as forças motoras do processo criativo de Mário de Andrade: ironia, paródia e colagem. Não é à toa, portanto, a utilização desses operadores em toda a sua série plástica. Em **Os três manos**, encontra-se ironicamente representada a maior beleza do Brasil: a sua própria miscigenação. O fruto desse processo é justamente a figura dos três manos após entrar na cova cheia d'água. Chega a parecer que nós, espectadores da obra daibertiana, ocupamos o lugar de todos os seres do mato (jacareúna, jacaretinga, jacaré-açu, jacaré-ururau de papo amarelo, etc.), cabendo-nos observar, mesmo com espanto, a beleza dos três manos tão bem erguidos e nus. Por fim, recebemos o emblemático grito de Macunaíma: “Nunca viu não!”.

É interessante notar ainda que, na sua colagem e distribuição da paleta de cor, Arlindo harmoniza o uso das três cores, como se quisesse demonstrar a importância das três etnias na construção do povo braisleiro. Ademais, há um elemento ainda importante a ser destacado: o uso do vetor da fita bandeira nacional (imagem 12) por cima da cabeça d'**Os três manos**. Para um olhar desatento – e

também prejudicado pela reprodução da imagem nos meios digitais e impressos –, a escrita do texto dentro da bandeirola pode parecer inexistente ou ilegível. No entanto, com um pouco mais de esforço, nota-se o operador conceitual do detalhe que o artista utilizou ao colocar o seguinte verso do poema **Música brasileira**, de autoria de Olavo Bilac: “Flor amorosa de três raças tristes” (Bilac, 1964, p. 263). O homem macunaímico, ou seja, o brasileiro seria, assim, a flor proclamada por Bilac, um dos mais importantes antecessores de Mário de Andrade dentro do contexto cultural nacional.

Figura 12 – Detalhe do desenho **Os três manos**, de Arlindo Daibert (1982).



Fonte: Daibert (2000, p. 116).

Assim, por meio de **Açougue Brasil** (imagem 9) e **Os três manos** (imagem 11), o espectador consegue compreender duas das maiores características de Arlindo Daibert: (1) a narração de si (da sua história familiar) e do outro (da história nacional) e (2) o raciocínio crítico por meio do operador conceitual do detalhe. Tais recursos serão trabalhados com maior ênfase na próxima seção e, em especial, na segunda parte desta tese, para compreendermos como o artista mineiro constitui sua comunicação, seu ensaísmo visual.

2 A imagem pictórica no meio do redemunho de João Guimarães Rosa

S.D. explica-me suas cores, as que devem esperar na paleta: preto (*noir d'ivoire*), branco (*blanc d'argent*), vermelho de Veneza ou ocre rubro; ocre-amarelo ou amarelo-de-cádmio, médio. Para a paisagem as mesmas, mais: azul de cobalto e terra de Siena.

Novas, sim, são as que a moda acende e que se impõem nos figurinos: azul-vitral, azul-andorinha, verde-cacto, azul *François ler.*, *rouge vin d'Arbois*, *gris nuage*, *violet Monsignor*, *miel blond*.

Para o escritor, também, de primeiro podia haver disso, nos pincéis: preto como o azeviche ou a noite ou fuligem, branco como o alabastro ou a neve, vermelho como o fogo, rubis, amarelo açafraão, azul-céu. Hoje, porém, é azul ou verde ou vermelho, só, sem mais. Ou então a menção deve gastar-se, uma única vez, clarão de lâmpada a magnésio (Rosa, 2009, p. 118).

A obra de Guimarães Rosa percorreu diferentes gêneros textuais, como conto, romance, poema e diário. Ao apontar pontos semelhantes dessas produções, costumam-se encontrar trabalhos voltados à estilística do autor, à problematização do humano e à criação de um território sertanejo peculiar. Todavia, há ainda poucos estudos que trabalham a imagem pictórica nos livros rosianos¹³. Esse fato nos intriga ainda mais se notarmos que discussões sobre limites, especificidades e hierarquizações entre a literatura e as artes visuais não têm fundamento para Rosa. Afinal, ele escreve com, a partir e por cima das imagens, deixando claro para o leitor que fronteiras com “pastos demarcados” (Rosa, 2001, p. 237) não se estabelecem na sua construção artística.

Dessa maneira, as obras rosianas convergem, muitas vezes, para o pensamento unificador de Roland Barthes ao defender que a escritura é uma, a qual é composta pelo que escrevemos, pintamos e traçamos¹⁴. Tendo em vista essa concepção, propomos nesta seção discutir a presença do pictórico¹⁵ na obra **Grande Sertão: Veredas**, a partir da escala tipológica de saturação pictural do texto desenvolvida por Liliane Louvel (2006, 2012). Em especial, focaremos nossa análise em três representações do efeito quadro presentes no *corpus* literário em questão. Assim, pretendemos evidenciar que a afinidade com as artes visuais não é algo

¹³ Para mais informações sobre pesquisas que trabalham com a relação entre Guimarães Rosa e as artes visuais, indicamos o estudo da tese de Michelle Jácome Valois Vital (PPGL-UFPE, 2016) e do artigo de Sibebe Paulino e Paulo Astor (2005).

¹⁴ Segundo as palavras de Roland Barthes, “la escritura es una: lo discontinuo que constituye su fundamento, por dondequiera que se la mire, convierte en un solo texto a todo lo que escribimos, pintamos y trazamos” (Barthes, 1986, p. 107).

¹⁵ É relevante deixar claro que nesta tese tomamos como concepção de pictural a definição de Liliane Louvel, em que ela “seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, **produzindo um efeito de metapictorialidade textual**” (Louvel, 2012, p. 47, grifo nosso).

aleatório nas obras rosianas, mas é sim um “operador conceitual” construído de forma consciente.

2.1 Riobaldo como costurador de tempo, espaço e narrativa

“O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim!” (Rosa, 2001, p. 511).

No primeiro parágrafo de GS:V,¹⁶ somos atirados no redemunho de Riobaldo, sem sequer sermos apresentados a ele, ao seu fantasmagórico interlocutor ou ao espaço da narrativa, visto que o enredo rosiano é construído em *in medias res*. A linguagem do narrador personagem, jagunço já envelhecido, parte de um caso menor – a morte de um bezerro branco “com máscara de cachorro” que “figurava rindo como pessoa” (Rosa, 2001, p. 15) – para tentar compreender melhor suas memórias fraturadas, fragmentadas, imprecisas. A partir do falso diálogo com o intelectual que lhe escuta, o velho Tatarana nos encobre, como leitores, com suas neblinas enunciativas ao ponto de nos “devorar”, de forma análoga à faminta onça de **Meu tio o lauretê** (2013): “que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela” (Rosa, 2001, p. 391).

¹⁶ Publicado em 1956, o romance **Grande Sertão: Veredas** mostra-nos que Rosa recorreu a técnicas da pintura. Em muitos momentos da narrativa, esses artifícios proporcionam um efeito sinestésico no leitor que se depara com uma imbricação da visão e da audição, assim como do espaço e do tempo. Mesmo não sendo o objetivo desta tese, é pertinente mencionarmos que as obras rosianas rompem com uma longa tradição de estudos que defendem as especificidades das artes, entre eles o tradicional trabalho de Gotthold Ephraim Lessing: **Laocoonte** (2011). Nele, a teoria das especificidades das artes ganha o acréscimo das características do espaço e do tempo, o que alarga as discussões do *paragone* que anteriormente se restringiam à naturalidade do signo icônico e à arbitrariedade do signo linguístico, assim como suas correlações com os sentidos da visão e da audição. Para Lessing, a literatura é caracterizada como uma arte da temporariedade da imitação progressiva, o que significa dizer que as narrativas literárias exigem tempo para a sua decifração (o passar das folhas dos livros), não sendo possível, mesmo após a finalização da leitura, a contemplação total da obra em um único olhar. Já as artes visuais, e especialmente a pintura, são concebidas como formas de expressão espaciais, pois se apresentam por inteiro diante ao seu leitor/observador. Nessa perspectiva, evidencia-se que Lessing corrobora para a discussão sobre as artes irmãs a partir de homologias estruturais específicas, i. e., de diferenciação entre as expressões artísticas. No entanto, para os artistas a partir do século XX, como Guimarães Rosa e Arlindo Daibert, a arte e sua análise precisam ser compreendidas por meio do “estudo da totalidade de relações entre diferentes meios em que são valorizadas não só as homologias e similaridades, mas também antagonismos e dissonâncias” (Schøllhammer, 2016, p. 17), o que nos permite ter trabalhos comparativos entre as artes irmãs pelo viés da ‘poética visual’ e ‘iconologia textual’. Para mais informações sobre pesquisas que trabalham com as discussões do *paragone*, indicamos o estudo da dissertação de Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho Vanderlei (PPGL-UFPE, 2014).

Em um eterno jogo de dobrar e desdobrar o tempo, o espaço e a narrativa, Urutú Branco salienta que só contará o que julgar importante, o que não é raso, pois sempre se desgostou de criaturas simplórias, como observamos no excerto a seguir.

Dos outros, companheiros conosco, deixo de dizer. Desmexi deles. Bons homens no trivial, cacundeiros simplórios desse Norte pobre, uns assim. Não por orgulho meu, mas antes **por me faltar o raso de paciência, acho que sempre desgostei de criaturas que com pouco e fácil se contentam** (Rosa, 2001, p. 164, grifo nosso).

O que não é raso para Riobaldo é a paisagem, seus amores (quase figurações da própria natureza em forma humana), as guerras e suas questões metafísicas. Rosa, como um bom cerzidor, “costura” incessantemente a sua narrativa por meio de recursos variados, como os das artes visuais, que nos deteremos a analisar de forma mais sistemática nos itens 2.2 e 2.3 deste estudo.

Ainda sobre o operador conceitual da costura, é relevante lembrarmos que Riobaldo, homem atravessado pelas suas dúvidas, recebe quatro outros nomes durante GS:V: Professor, Cerzidor, Tatarana e Urutú Branco. O termo “Cerzidor”, cuja etimologia vem do verbo latino *sarcire* – “deitar rendimentos em vestido, coser vestidos, remendar. Fig. Reparar, consertar, restabelecer, tapar os buracos” (Saraiva, 2006, p. 1062, adaptado) –, nos diz muito sobre a identidade fragmentada do jagunço, uma vez que Tatarana funciona como um grande remendador de pessoas, do sistema jagunço, de tempos e de lugares, costurando, com isso, a própria narrativa e a si mesmo. Mas não nos enganemos. Ele não só “costura” como também “descostura” os seus fragmentos de memórias e a si próprio, assemelhando-se a Penélope, esposa de Ulisses: “Eu estou contando assim, **porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte**” (Rosa, 2001, p. 114, grifo nosso).

2.2 Efeito quadro romântico: Otacília emoldurada nos olhos de Riobaldo

Revirei meu fraseado. Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem. Mas era o que eu sincero queria – como em fala de livros, o senhor sabe: de bel-ver, bel-fazer e bel-amar. O que uma mocinha assim governa, sem precisão de armas e galopes, guardada macia e fina em sua casa-grande, sorrindo santinha no alto da alpendrada... (Rosa, 2001, p. 209).

Riobaldo é um homem de muitos amores, entretanto há quatro que se destacam com maior fôlego na narrativa: Rosa'uarda, a filha do negociante Assis Wababa e amor juvenil do jagunço; Nhorinhá, prostituta que consegue estar presente nos seus pensamentos, apesar da brevidade do encontro; Diadorim-Deodora, o amor que lhe ensinou a ver as cores e as formas do mundo; e Otacília, a mulher-santa que se tornará sua esposa.¹⁷ Sobre a forma como a última mulher é representada, iremos nos deter nesta parte do trabalho.

A narrativa do Cerzidor é, como já dito anteriormente, um eterno ato de (des)costura em que o tempo e o espaço se imbricam. Nela, encontramos a primeira menção a Otacília na página 67, mas só saberemos maiores informações sobre ela e como foi o primeiro encontro do casal na página 173, da edição de 2001, utilizada nesta tese. Com traços de um romance romântico, encontramos as seguintes palavras do narrador jagunço para relatar seu primeiro encontro com a sua futura esposa:

[...] Eu vinha com Diadorim, com Alaripe e com João Vaqueiro mais Jesualdo, e o Fafafa. Aos Buritis-Altos, digo ao senhor — vereda acima — até numa Fazenda Santa Catarina se chegar. A gente tinha ciência de que o dono era favorável do nosso lado, lá se devia de esperar por um recado. **Fomos chegando de tardinha, noitinha já era, noite, noite fechada.** Mas o dono não estava, não, só ia vir no seguinte, e sô Amadeu a graça dele era. **Quem acudiu e falou foi um velhinho, já santificado de velho, só se apareceu no parapeito da varanda** — parece que estava receoso de nossa forma; não solicitou de se subir, nem mandou dar nada de comer, mas disse licença da gente dormir na rebaixa do engenho. Avô de Otacília esse velhinho era, se chamava Nhô Vô Anselmo. Mas, em tanto que ele falava, e mesmo com a confusão e os latidos de muitos cachorros, **eu divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos.** E, o que mais foi, foi um sorriso. Isso chegasse? Às vezes chega, às vezes. Artes que morte e amor têm paragens demarcadas. **No escuro.** Mas senti! me senti. Águas para fazerem minha sede. Que jurei em mim! **a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim — aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via.** Ah, a mocidade da gente reverte em pé o impossível de qualquer coisa! Otacília. O prêmio feito esse eu merecia? (Rosa, 2001, p. 173-174, grifo nosso).

A cena não poderia ser mais romântica para um primeiro encontro. A narração-descrição de Riobaldo suscita no leitor um duplo quadro: ambos cercados de molduras, jogo de *chiaroscuro* e enquadramentos. O primeiro, mais sutil, é ocupado pelo personagem do Nhô Vô Anselmo, que preferiu ficar no parapeito da

¹⁷ Sobre a temática amorosa em GS:V, ver Benedito Nunes (2013).

varanda, mantendo a distância segura dos homens recém-chegados. Nota-se que tanto o que o desconfiado velhinho e o que o jagunço veem é apenas um recorte um do outro, estabelecido pelo parapeito da varanda, regado pela noite, ou melhor, pela “noitinha já era, noite, noite fechada” (Rosa, 2001, p. 173). O segundo quadro, mais rebuscado, está dentro do primeiro, causando um efeito de *mise en abyme*. Ainda ao conversar com o velho, Tatarana depara-se com uma frágil luz de candeia que serve como ponto luminoso para que ele veja “a doçura de uma moça, no **enquadro da janela**, lá dentro” (Rosa, 2001, p. 173, grifo nosso). Esse jogo de claro-escuro construído por Rosa parece dialogar diretamente com as pinturas barrocas¹⁸, para as quais utilizou tal recurso como forma de destacar algum elemento e de contribuir para a construção da profundidade na obra.

A própria escolha da janela como elemento conceitual da narrativa é relevante para a construção do efeito de espelhamento no leitor. Na arquitetura, a janela, que entra decisivamente na sintaxe da área no Renascimento, passa a ser concebida como intermediadora entre o exterior (público, supostamente aberto) e interior (privado, supostamente fechado). Ela é que permite a ação não neutra de olhar e ser olhado(a) por meio da escolha direta do seu posicionamento e da utilização ou não de artifícios de veladura, como cortinas. Assim, tal elemento arquitetônico “põe-se a pintar, a dar forma ao mundo visível, a dotá-lo de outros significados e a estabelecer novas relações” (Jorge, 1995, p. 93), uma vez que estabelece uma inovadora forma de relacionamento humano-ambiental. Essa forma João Guimarães Rosa sabia explorar muito bem nos seus enredos¹⁹.

¹⁸ É pertinente destacar que o Barroco consagra a janela como elemento de extrema importância para a composição da linguagem da arquitetura. Segundo Luís Antônio Jorge, nesse período,

“a janela, mais do que nunca, detém o olhar, a expressão de uma interioridade, atraente como uma troca de olhares. O Barroco descobre essa força que faz da janela um alvo, um ponto de atração, uma pregnância, uma suspensão, e utiliza-a como um epicentro que ecoa, sugerindo uma outra ordem, montada sobre as aparências, dirigida aos nossos olhos” (Jorge, 1995, p. 81).

¹⁹ O efeito quadro está também presente nos contos de Guimarães Rosa, construído, com maior recorrência, a partir das janelas. Um exemplo explícito dessa utilização é o conto **Famigerado**, presente no livro **Primeiras estórias**. Nele, o enquadramento é realizado desde o primeiro parágrafo até o último. A janela funciona não só como moldura, mas também é a demarcação de uma barreira de segurança entre o narrador personagem e Damázio, conforme podemos ver nos excertos a seguir: “Foi de incerta feita — o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela” (Rosa, 2019, p. 19) e “Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d’água. Disse: — ‘Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!’” (Rosa, 2019, p. 22).

Assim, o “enquadro da janela” de Otacília passa a ser um quadro dentro do quadro do avô. Mesmo pela dificultosa distância do narrador, cabe a ela — e não ao avô — receber o ponto de iluminação e irradiar um pouco de luz na total escuridão da casa, o que nos remete também à pintura de gênero, na qual as mulheres eram representadas no interior da casa em seus afazeres domésticos. Apesar do distanciamento e da dificuldade de visibilidade, o olhar do espectador consegue descrever rapidamente a forma dela – “Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos” (Rosa, 2001, p. 174) – e compará-la imediatamente com a Nossa Senhora: “Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim — aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via” (Rosa, 2001, p. 174).

É interessante notar que, por ser Riobaldo o narrador, temos apenas o olhar dele sobre o duplo quadro. Mas ambas as molduras (a de Nhô Vô Anselmo e a de Otacília) veem os jagunços que chegaram a sua residência no meio da escuridão²⁰. Entretanto, podemos inferir que Otacília também gostou do que visualizou, seja por meio do seu sorriso – “E, o que mais foi, foi um sorriso” (Rosa, 2001, p. 174) –, seja pela sua conversa com Tatarana no dia anterior ao falar da planta casa-comigo.

Sobre o efeito quadro, Liliane Louvel salienta uma importante característica desse marcador pictural: ele demanda um maior trabalho de recepção, sendo, portanto, decisivo o olhar do leitor para o seu reconhecimento, visto que nele não há referência direta ao pictural. Assim, cabe ao leitor analisar os marcadores presentes e notar a configuração fugaz da elaboração imagética de um quadro. Conforme as próprias palavras da crítica, esse recurso ocorre “quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro” (Louvel, 2012, p. 50).

Dessa forma, para o reconhecimento do efeito quadro em GS:V, é essencial que o leitor, atento aos recursos composicionais da obra, note a presença do pictórico e a sua relevância para a representação sacra de Otacília, retomada em outros momentos na narrativa. Uma exemplificação dessa ênfase à moldura da Otacília-santa é encontrada na seguinte passagem:

²⁰ Ainda segundo Luís Antônio Jorge, a natureza da janela é dialógica, visto que é “um signo vazado, um texto de dupla face. A sua inserção na arquitetura há que considerar, no mínimo, a dupla leitura caracterizada genericamente pela posição do observador – dentro ou fora” (Jorge, 1995, p. 100).

[...] Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos gerais, Buritís Altos, nascente de vereda, Fazenda Santa Catarina. Que quando só vislumbrei graça de carinha e riso e boca, e os compridos cabelos, num enquadro de janela, por o mal acêso de uma lamparina (Rosa, 2001, p. 204).

2.3 Efeito quadro bélico: Os arranjos de guerra emoldurados nos olhos de Tatarana e Urutú Branco

Nas estórias, nos livros, não é desse jeito? A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado. Mas, qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreios não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo traiçoeiro terminar logo, bem alvejado, antes que alguma tramóia perfaça! (Rosa, 2001, p. 177).

Além do primeiro encontro com Otacília, a nuance pictórica do efeito quadro é perceptível em outras partes do romance GS:V: a cena em que Riobaldo assume a identidade de Tatarana e a que ele é Urutú Branco. As duas possuem similaridades: constroem a sensação de moldura a partir de uma janela e apresentam a visão do interior da casa para o exterior sangrento das lutas travadas contra Hermógenes, o assassino de Joca Ramiro, e seus aliados. Essas novas utilizações da nuance pictórica demonstram, mais uma vez, que o recurso é um operador conceitual dentro da narrativa e não apenas algo circunstancial.

Na primeira moldura, encontramos o personagem principal colocado na posição central do episódio da Fazenda dos Tucanos. A partir da visão estratégica da sua janela, Tatarana consegue ver do alto os “arranjos de guerra” que são formados diante de si, como pode ser verificado no trecho a seguir:

Achei especial o jeito de João Concliz vir, ansioso cauteloso. Ação em que qualquer um anda — nessas semelhantes ocasiões — só encostado nas paredes. — Você fica **aqui**, mais você, e você... Você **dessa** banda... Você **ali**, **você-ai** acolá... — arrumação ele ordenava. — **Riobaldo, Tatarana! tu toma conta desta janela... Daqui** não sai, nem relaxa, por via nenhuma... Arredado, **lá embaixo avistei** Marcelino Pampa indo para as senzalas, com uns cinco ou seis companheiros. Com outros, Freitas Macho corria para a tulha; e para o engenho uns junto com Jõe Bexiguento dito Alparcatas. Meus peitos batendo tresdobro forte, eu dividido naquela alarida. A grave escorei meu rifle, limpo, arma minha, amásia. Ainda reconheci o Dimas Dóido e o Acauã, deitados atrás do cruzeiro do pátio. Um **daqueles** urucuianos apareceu, mais outro, traziam balaio grande, com algodão em rama. Mais homens, com sacos de sabugos; foram buscar outros sacos, carregavam um caixote também. Tudo eles estavam transportando, por entranqueirar o pátio de fora: tábuas, tamboretas, cangalhas e arreios, uma mesa de carapina retombada. **Arranjos de guerra** — esses são engenhados sempre com uma graça variada, diversa dos aspectos de

trabalho de paz — **isto vi; o senhor vê**: homens e homens repulam no afã tão unidamente, sujeitos maneiros, feito o meigo do demo assoprasse *neles*, ou até mesmo os espíritos! Suspirei, de bestagem. Ao menos alguém fungou e me cotucou, era o Preto Mangaba, mandado guarnecer ali, comigo junto. Preto Mangaba me oferecia dum pão de doce-de-buriti, repartia, amistososo. Eu então me alembrei de que estava com fome. Mas Quim Queiroz trazia mais munição, ele ajudado por alguns; arrastavam um couro, o couro esse cheio repleto de munição, arrastavam no assoalho do corredor. **Da janela da outra banda, pus o olhar, espiei** o desdém do mundo, **distâncias**. Abalavam fogo contra a gente, outra vez, contra o espaço da casa. Ixe de inimigo que **não se avistava**. Somente eu queria saber era se aguentava manejar, como era que estava sentindo meu braço. **Aí** ergui mão para coçar minha testa, *aí* me cisme: e fiz, com todo o respeito, o pelo-sinal. Sei que o cristão não se concerta pela má vida levável, mas sim porém sucinto pela boa morte — ao que a morte é o sobrevir de Deus, entornadamente (Rosa, 2001, p. 341-342, grifo nosso).

Em uma primeira leitura, chama-nos atenção a quantidade de dêiticos utilizados por Guimarães Rosa para situar o leitor no enquadramento da cena (“aqui”, “você”, “dessa”, “ali”, “acolá”, “daqui” etc.), chegando ao ponto de unificar o pronome com o advérbio (“você-aí”). Faz-se pertinente destacar que, conforme argumenta Liliane Louvel, a rica recorrência aos dêiticos “serve não somente para enquadrar a descrição pictural fazendo-a destacar, mas também para recuperar o focalizador ou/e o enunciador” (Louvel, 2006, p. 209-210), que neste quadro é assumido inicialmente por João Concliz e depois por Tatarana. Tal recurso é acompanhado de uma detalhada descrição da posição dos demais jagunços. Assim, da moldura da janela em que se encontra, Riobaldo cria um pequeno mapa da posição da guerra. Mas não só isso.

Ele também descreve o que os seus companheiros carregam — “traziam balaio grande, com algodão em rama”, “tábuas, tamboretas, cangalhas e arreios, uma mesa de carapina retombada” —, ao ponto de nomear tudo o que “vê” — importante verbo para esta cena — de “arranjos de guerra”. O encadeamento do pictórico é pensado para que o leitor se sinta diante de uma grande pintura histórica, na qual, além de tematizar momentos relevantes de uma sociedade (cenas de guerra, episódios mitológicos, acontecimentos históricos etc.), costuma possuir vários personagens desempenhando alguma ação gloriosa. O registro pictórico, portanto, mostra-se novamente como um operador conceitual constitutivo da obra.

A respeito do trabalho com esse recurso, Liliane Louvel é assertiva quando argumenta que o pictural “impõe seus modos de ser no texto” (Louvel, 2006, p. 198), e que, assim, necessitamos buscar os elementos de picturalidade dentro da própria

obra literária, evitando critérios externos à narrativa, como a biografia, a ideologia e o psicológico do artista. A partir desse pensamento de Louvel, ao analisarmos novamente a moldura de Tatarana apresentada acima, vemos que os marcadores do pictórico se estendem muito mais do que o uso dos dêiticos e da escolha de objetos que possibilitassem a construção dos arranjos de guerra, uma vez que temos também uma seleção de verbos que suscitam a visão do leitor: “avistei”, “vi”; “vê”, “pus o olhar”, “espiei”, “não se avistava”. Por meio da repetição desses significantes, ao mesmo tempo em que Riobaldo é enquadrado dentro da janela, o narrador personagem convida-nos a ver o quadro que só ele, até então, era capaz de visualizar no meio do alarido do conflito.

Sem dúvida, Guimarães Rosa compreendia o lugar estratégico que uma janela proporciona ao desenvolvimento da narrativa. A partir dessa moldura e das relações pictóricas-literárias, o enredo perpassa pontos centrais da obra, como o amor por Otacília, o qual se desdobra logo após a cena de ciúmes de Diadorim, e o episódio da Fazenda dos Tucanos, o qual fez com que Tatarana compreendesse que Zé Bebelo é um “cortador de caminhos” (Rosa, 2001, p. 354) que deveria ser vigiado/controlado. É como se o narrador personagem precisasse afastar-se em busca de um bom ângulo de observação para poder visualizar a trama, o que nos lembra a seguinte argumentação de Liliane Louvel sobre os lugares estratégicos do descritivo de espaço:

Para “poder ver”, o personagem deve se achar face a um espaço transparente que seu olhar deve estar em condições de atravessar. “O topos da janela” e suas variantes incluirão as portas, as sacadas, as frisas de teatro, as situações elevadas de onde se goza de uma “boa/bela vista”. A relação com o conceito de Alberti é evidente: “traçar uma moldura que será como janela”, na qual se tratará de compor a história. Esses lugares de enquadramento “naturais” têm sido largamente empregado [sic] pelos pintores (Louvel, 2006, p. 204, grifo nosso).

Essa posição-chave de estar no local mais alto com acesso à janela é utilizada ainda na terceira cena-moldura durante as veredas enfrentadas por Riobaldo, mas dessa vez o encontramos “incorporando” a persona do Urutú Branco, chefe dos jagunços. Isso se dá de tal modo que, antes mesmo de ele subir até a casa do Paredão, o narrador personagem celebra o domínio do sobrado:

Mas a gente tinha conseguido de firmar possessão — agarramos mais da metade do arraial, do arruado. O sobrado restou nosso. Com ansêio, olhei, para muito ver, o sobrado rico, da banda da mão direita da rua, com suas portas e janelas pintadas de azul, tão bem esquadriadas. Aquela era a residência alta do Paredão, soberana das outras. [...]. Da parte de cima, das janelas, e das portas, no rés, vez a vez meus homens descarregavam. Aquele sobrado, sobradão, parava lá, sobre sereno — me prazia tudo comandando (Rosa, 2001, p. 598).

Após seguir o conselho de Diadorim, Urutú Branco vai para a edificação do Paredão e sobe as escadas para ficar na janela. Cabe à janela do pavimento superior emoldurar as cenas do combate mais sangrento e decisivo do enredo. É nela que o narrador personagem tem que mostrar a todos que é o chefe e não mais Professor, Cerzidor, Riobaldo ou Tatarana. É por meio dela [da janela] que ele verá os “arranjos da guerra” serem pintados diante de si e acompanhará a morte de alguns dos seus homens, de Hermógenes e do seu grande amor, Diadorim.

Na cena, o efeito quadro é construído por meio do imbricamento da descrição com a narração. A utilização de dêiticos (“em volta”, “ali”, “aquele”, “outro” etc.), de verbos que remetem ao sentido da visão (“Vi ou não vi?”, “espreitei”, “assestei” etc.) e de termos caracterizadores dos jagunços que só podem ser apreendidos pelos olhos (“sujeitão”, “muito baiano nos trajes”, “caíu tórto” etc.) possibilita ao personagem principal, enquanto agente focalizador, iniciar o seu novo afresco histórico, que demandará “tempo” para ser “pintado”, conforme notamos no trecho a seguir:

[...] Para uma **janela me cheguei**. E endureci no rifle. **Em volta** relanceei. Eu — o bedegas!
Saiba o senhor: eu estava **ali**, assim em padastro de todos, de do ar, de recheio, feito que em jirau-de-espera, para castigar onça assassina. **Vi ou não vi? Só espreitei**. Dono do que lucrei, de **espreitar**. Uns deles, num terreiro *acolá*, manobravam a gosto, nas más armas. **Assestei**. Um era um **sujeitão, muito baiano nos trajes**. Do gatilho do rifle, no triz, me mandei **nele**. **Aquele** caíu tórto; o **outro** completou. Assim eram *três!* o derradeiro percebeu que tinha céu, e correu, dando gambetas. Zumba! levou não sei quantas esburacadoras, na tampa de suas costas... Ah, **ali** valia; donde que eu estava. Ao mesmo quando revingaram, com umas descargas, despejadas. Dei **atrás**, mas sobranceei, de talaia. Fazia bem duas horas que aquela batalha tinha principiado. Se estava no poder do meio-dia (Rosa, 2001, p. 602-603, grifo nosso).

Ainda sobre esse “tempo” necessário para a construção do terceiro efeito quadro, é pertinente destacarmos que ele possui também características de outro marcador pictórico: a hipotipose, visto que trabalha com a concomitância da

narração e da descrição para a evocação viva do visual. Assim, como veremos adiante, o leitor encontrará a descrição minuciosa da cena (recurso do *zoom*) e a narração frenética do desenvolvimento da batalha final, cuja intenção é pintar “as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica que as coloca de qualquer modo sob os olhos, e faz de uma narração ou uma descrição uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena cheia de vida” (Fontanier, 1968, *apud* Moisés, 2004, p. 223). Não é nosso interesse, portanto, “aprisonar” a obra rosiana em uma classificação estática de marcadores picturais, mas sim notarmos que há outras veredas de análises possíveis.

Com o avançar do conflito, o quadro descrito e narrado pelo chefe Urutú fica mais sangrento, o *clímax* vai sendo “costurado” aos poucos — não nos esquecemos da sua identidade como Cerzidor —. No trecho a seguir, por exemplo, encontramos o pictural sendo confeccionado também pelo acréscimo do uso das cores (“mais homem, mais moreno”) e pelo aumento do uso de reticências para representar a dificuldade emocional/psicológica de pintar o quadro com a morte do seu amigo João Vaqueiro.

Aí, quando foi, momental, peguei susto! **lá em baixo**, muito estava demudando. Só se fez que, inesperadamente, parte do povo do Hermógenes, que tantos eram — a rascorja! — tinham alcançado de rodear por *trás* da minha gente, na ponta da rua, tomando retaguarda. *Iam* vencer, fosse possível? Temi por todos. Ah, não, que não regiam. Dindhoje, o amigo meu João Vaqueiro eu estou *vendo!* **mais homem, mais moreno, arrenegando de todos os macacos, nem suor ele não desperdiçava... o que ele vestiu, vestiu, couro é... e vai embora, dando muito as costas... lá adiante, acometendo, contra outros outros...** Morreu, que mataram. Em obra de umas cem braças (Rosa, 2001, p. 605-606, grifo nosso).

No entanto, a utilização de maiores dispositivos para a elaboração da picturalidade chega ao ápice, ao nosso ver, no *clímax* da guerra. Na cena, além da presença dos outros elementos já citados, a pintura do Urutú ganha um movimento mais acelerado — “aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações” (Rosa, 2001, p. 611) — ao mesmo tempo em que ele consegue dar *zoom* a detalhes do quadro — “Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes” (Rosa, 2001, p. 611) —, a fim de construir a parte central do seu quadro, conforme podemos verificar no excerto a seguir:

E eu **estando vendo!** Trecheio, **aquilo rodou**, encarniçados, **roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ... O diabo na rua, no meio do redemunho... Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes.** Vi camisa de baetilha, e vi as **costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado...** Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... **O diabo na rua, no meio do redemunho...** Assim, ah — **mirei e vi — o claro claramente!** aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou — no vão — e ressurtiu o **alto esguicho de sangue!** porfiou para bem matar! **Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou! e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja...** Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. **Gemidos de todo ódio. Os urros...** Como, de repente, **não vi** mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! **Naquilo**, eu então pude, no **corte da dôr!** me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... **Subi os abismos...** De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei (Rosa, 2001, p. 611, grifo nosso).

No meio da sua subida “aos abismos”, Urutú Branco trabalha ainda com a audição — “Gemidos de todo ódio. Os urros” (Rosa, 2001, p. 611) — como “tinta” para o seu enquadramento. Afinal, ele busca uma forma de lidar com o seu sofrimento, recorrendo à sinestesia para conseguir racionalizar de alguma forma tudo o que assiste.

Por fim, é interessante ainda destacar que o leitor consegue visualizar tanto o quadro que o narrador personagem vê (a morte de Hermógenes e de Diadorim) quanto o dele próprio. Incapacitado de expressar sua dor com clareza, descobrimos que ele perde o seu maior dom: o da linguagem.

Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou! e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... (Rosa, 2001, p. 611).

O Cerzidor não consegue mais (des)costurar sua trama-pintura com descrições denotativas, ele precisa adentrar no terreno da linguagem conotativa para continuar seu quadro — “costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado” (Rosa, 2001, p. 611). Assim, notamos que o efeito quadro possui também uma função poética no excerto em questão.

A recorrência de Guimarães Rosa ao efeito quadro e a outros elementos ligados à área das artes visuais demonstra que o autor não concebia fronteiras estanques e/ou rivalizantes entre a palavra e a imagem pictórica. Ainda mais: assinala que ele emprega conscientemente a técnica pictural na sua construção artística. Ela é, assim, aliada à narrativa, perpassando pontos-chave das veredas de GS:V.

Estudioso de GS:V, Arlindo Daibert não se restringe apenas a ilustrar os quadros já criados por Guimarães Rosa, reduplicando o discurso rosiano. Ele almeja mais. O artista plástico busca reconstruir os processos narrativos da obra rosiana, imprimindo sua visão crítica, seu ensaísmo visual, como passaremos a nos deter na seção a seguir.

3 Arlindo Daibert como intérprete dos marcadores de picturalidade e dos aforismos de GS:V

“Olho o *Grande Sertão: Veredas* com olhos gulosos.(!)” (Daibert, 1995, p. 17).

“Com Arlindo Daibert a imagem torna-se texto, na mesma medida em que o texto se torna imagem” (Ávila, 1996, p. 266).

Publicado em 1956, **Grande Sertão: Veredas** apresentou uma nova forma de construção literária que suscitou – e suscita – estranheza, consternação e encantamento de boa parte do público, seja especializado, seja não especializado. São inúmeros os trabalhos que se propuseram a analisar, adaptar e dialogar com a principal obra rosiana, inclusive dentro do campo da intersemiose. Entre tantas produções ligadas às intermédias, merecem destaques as obras **Grande Sertão** (filme, 1965), de Geraldo Santos Pereira; **A João Guimarães Rosa – Fim de rumo, terras altas, Urucúia** (ensaio fotográfico, 1969), de Maureen Bisilliat; **Grande Sertão: Veredas** (minissérie, 1985), de Walter George Durst e Walter Avancini; **Grande Sertão: Veredas** (graphic novel, 2014), de Eloar Guazzelli e Rodrigo Rosa; **Grande Sertão: Veredas** (peça, 2017), de Bia Lessa; e **Grande Sertão** (filme, 2024), de Guel Arraes.

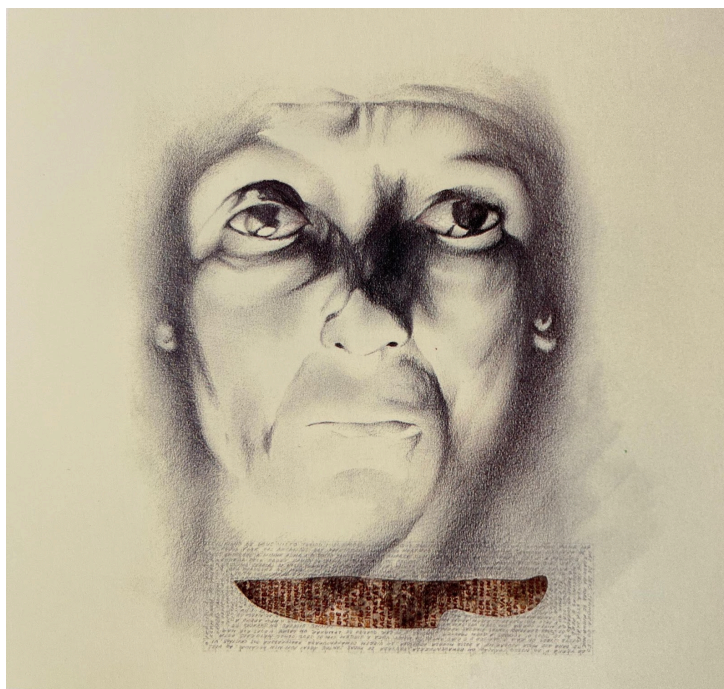
Para a construção do seu ensaio visual, Arlindo Daibert dedicou-se aos estudos e à produção exaustiva de 51 pranchas e 20 xilogravuras por mais de uma década. Entre os materiais de pesquisa, o artista debruçou-se sobre a obra, perpassando pela rica fortuna crítica de GS:V e do próprio Guimarães Rosa e seus desdobramentos em diferentes obras intersemióticas, como, por exemplo, o ensaio fotográfico de Bisilliat (figura 13), o qual serviu como base para a sua colagem metalinguística da prancha 22 (figura 14).

Figura 13 – Fome Interior de Minas Gerais, Maureen Bisilliat (1962-1966).



Fonte: Bisilliat (1979, p. 14).

Figura 14 – Sem título, n. 22, de Arlindo Daibert (déc. 80)



Fonte: Daibert (1998, p. 71).

Nela, Daibert utiliza-se do recorte da fotografia da sertaneja com olhar penetrante para construir a sua Ana Duzuza, “uma velha arregalada” (Rosa, 2001, p. 49), a mãe de Nhorinhá, a partir da apropriação da obra de Bisilliat²¹. Na narrativa rosiana, Ana, tida como filha de ciganos, é um míster de feiticeira e rezadeira a quem Medeiro Vaz procura para se consultar. É ela que tem a profecia da trágica travessia do liso do Sussuarão que o grupo de jagunços realizará a seguir. Ela também vê sua filha receber “carinho no cetim do pêlo” (Rosa, 2001, p. 49) de Riobaldo. É, portanto, uma personagem importante em GS:V, apesar de aparecer de forma episódica.

Voltando à prancha de Daibert, a tensão com o que está por vir apresenta-se exacerbada no olhar da Ana Duzuza. Todavia, a sua reza ou o seu feitiço não parece ser suficiente para afastar a desgraça que cairá sobre sua própria filha e sobre os jagunços que estão diante de si, ficando restrita à oração quase que totalmente ilegível presente no retângulo e na faca com cor de sangue que a atravessa o pescoço. A respeito do signo verbal como elemento da construção artística daibertiana, Vera Casa Nova, no ensaio **Letra, traço e olho: Guimarães Rosa, Arlindo Daibert e Maureen Bisilliat**, chama atenção para a importância da não legibilidade das palavras para o movimento da prancha. Segundo a crítica, “as letras são ilegíveis, mas **visíveis em sua ilegibilidade**. São enquadradas por outros sinais. Não há necessidade de aspas – **só a fricção basta, pois é ela o próprio movimento**” (Nova, 2011, p. 121, grifo nosso).

Ao recorrer ao romance GS:V, de Guimarães Rosa, e à fotografia, de Maureen Bisilliat, para construir seu ensaísmo visual, o artista juiz-forano demonstra novamente que os grandes temas não são esgotáveis, mas sim ganham maior multiplicidade de relações, uma vez que criam redes de conexões (Salles, 2008) que ampliam a sua complexidade originária e podem ser ou não reconhecidas pelo público. Ademais, é perceptível que Arlindo Daibert ressalta o operador da *mise en abyme* ao estabelecer relações intertextuais complexas com diferentes obras.

²¹ No seu ensaio fotográfico, Maureen Bisilliat utiliza citações de **Grande Sertão: Veredas** embaixo da sua fotografia. O trabalho com tais excertos assemelha-se à criação de legendas. No quadro em questão (figura 14), a citação diz respeito à reza feita por Riobaldo na luta final do Paredão: “Só fiz que no forte do sentir eu pudesse era este ameaço de reza: — **Me dê o meu, só, e que é o que quero e quero!**” (Rosa, 2001, p. 581, grifo do autor).

3.1 Primeira aproximação de Daibert: Xilogravuras que levam o leitor aos conceitos estruturantes de GS:V

Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por
entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo
cabe (Rosa, 2001, p. 204).

Grande Sertão: Veredas apresenta estruturalmente elementos marcantes que foram identificados, analisados, (des)continuados e ampliados por Daibert. Entre eles, precisamos destacar narrativa autorreflexiva; localização geográfica baseada no apagamento da realidade para a construção de um entrelugar; deslizamento do foco narrativo; falta de nitidez, uma vez que os fatos estão imersos no jogo do claro-escuro; harmonização de elementos díspares; narrativa descontínua e histórias paralelas que se encaixam (*mise en abyme*); embaralhamento e entrecruzamento dos tempos, em que eles vertem e revertem a todo momento; profusão de detalhes; e tempo mítico ou a-histórico. Tais características constroem uma obra de arquitetura essencialmente labiríntica que cria realidades e verdades prismáticas para conduzir o público ao sertão rosiano e também daibertiano.

Josina Nunes Drumond, em **As dobras do sertão: palavra e imagem** (2008), defende a tese que tanto Guimarães Rosa quanto Arlindo Daibert apresentam pontos cruciais da estética neobarroca. Não sendo sua intenção limitá-los a uma classificação estanque, Drumond argumenta que os elementos balizadores do romance rosiano, sendo alguns mencionados no parágrafo anterior, são orquestrados a partir do espírito barroco repaginado no século XX, em que a tensão ambígua é a marca da dobra barroca, que se desdobra infinitamente (*mise en abyme*). Segundo palavras da própria autora,

Hibridismo, travessia dos opostos, fronteiras ou dobras, tudo isso converge para o ponto fulcral da obra rosiana que é a tensão, tensão essa causada pela constante ambigüidade presente no título, na indefinição do gênero, na estrutura do romance, na narrativa, na alquimia do verbo, na indefinição espaciotemporal, na caracterização dos personagens, na onomástica e na temática (Drumond, 2008, p. 34).

Compreendendo o barroco (com letra minúscula) como estética e não como período histórico com datas didáticas, Karl Erik Schøllhammer, em **Além do visível: o olhar da literatura** (2016), compartilha de visão semelhante a de Drumond,

defendendo que há nele uma quebra radical com a perspectiva por uma força sensual. Entre outros pontos, essa ruptura possibilitou – e possibilita – um jogo de ilusão de ótica, *chiaroscuro*, que leva o espectador para a alusão ao irrepresentável e invisível, elementos que corroboram a construção do operador conceitual da *mise en abyme*.

O barroco representou uma ruptura violenta com o perspectivismo principalmente pela força sensual e quase erótica da imagem. Neste caso, a representação explora os perigos sensíveis para a visão: **o movediço, o extático e o desorientador.** No barroco, encontramos todo o jogo audacioso com os mecanismos da **ilusão ótica; através do engano/desengano o barroco intensifica o caráter sensual da oscilação entre superfície e profundidade, forma e caos, aparição e desaparecimento, transparência e obscuridade.** O sujeito observador é intencionalmente seduzido e desorientado por **anamorfoses, nas quais o movimento do olhar, conduzido pela representação, indica o limite do perceptível num processo vivo que faz alusão ao irrepresentável e ao invisível.** Ao entender o barroco não como época histórica, mas como componente sensual desestabilizador dentro da perspectiva – ou como uma 'loucura da visão', com as palavras Christine Buci-Glucksmann (1986) –, **podemos rastrear o componente barroco na exploração de uma dimensão sensual nas representações visuais que chega até os dias de hoje,** como aparece, por exemplo, magistralmente, na fotografia surrealista ou no cinema de Peter Greenaway. **Nesta perspectiva, o "barroco" é entendido como aquele poder que a imagem exerce sobre o espectador, colocando em jogo, sensivelmente, tanto a sua interpretação conceitual quanto, em última instância, sua subjetividade** (Schøllhammer, 2016, p. 19, grifo nosso).

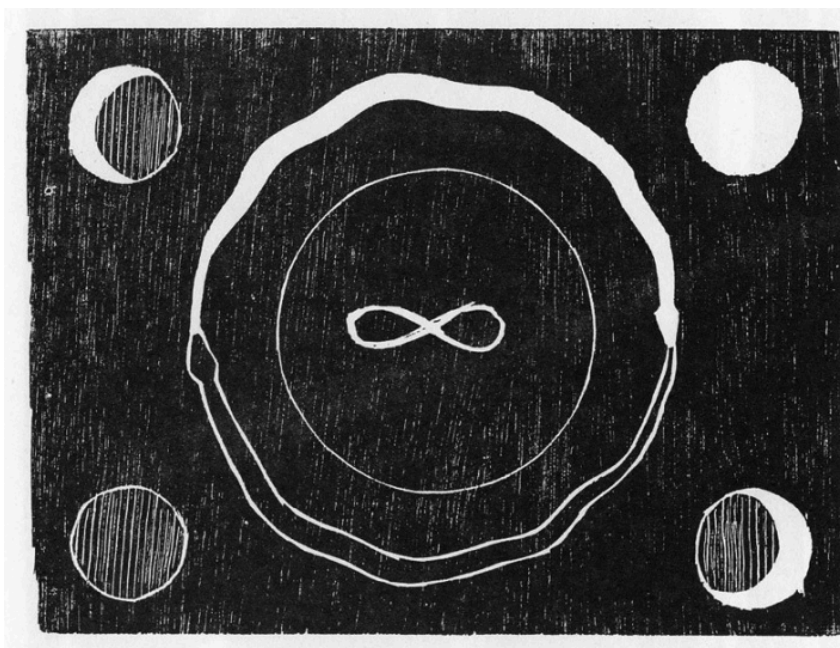
Essa estética de tensão e ruptura de perspectiva vai ser perpetuada tanto na obra **Grande Sertão: Veredas** quanto em **Imagens do Grande Sertão**, o que nos permite afirmar que há em Rosa uma poética visual e em Daibert uma iconologia textual. Por exemplo, observando mais atentamente as dobras de tensão, percebe-se que os sentimentos ambíguos-complementares que permeiam a sociedade dos séculos XVII e XX são *corpus* do estudo de Daibert nas suas primeiras produções no formato de xilogravuras. Por meio delas, ele começa seu raciocínio com a obra de Rosa a partir da análise de tensões gerais, tais quais Bem/Mal, Vida/Morte, Deus/Demônio, Masculino/Feminino e Prazer/Culpa, produzindo ao todo 20 xilogravuras. Segundo Daibert, a escolha por esse estilo plástico deu-se por duas razões práticas:

A primeira delas era o caráter sintético dessas questões fundamentais, e a xilogravura me parece uma linguagem mais emblemática para a materialização desses conceitos. Num segundo nível a xilogravura remetia à

ilustração das narrativas tradicionais de cordel e, se quisermos pensar em termos de história de arte, remetia ainda à ilustração medieval das narrativas de cavalaria, gênero que se insinua de maneira persistente na épica de Guimarães Rosa. Era uma primeira aproximação [com GS:V], tímida ainda (Daibert, 1995, p. 30).

Na sua “primeira aproximação, tímida ainda”, Daibert resolve dar corpo às questões fundamentais presentes em GS:V. O material escolhido parece também agradar ao artista pelo próprio jogo de claro-escuro, o qual é caro ao Barroco. Em metade das xilogravuras, o tema de predileção é a dualidade Vida/Morte, que atravessa a questão da finitude humana (imagem 15) e que reverbera na antítese labiríntica do Bem/Mal (imagem 16). Outra estrutura temática importante é o sentimento do amor que movimenta formas de representação distintas, ora ligado ao *memento mori* (imagem 17)²², ora ao inevitável destino (imagem 18), utilizando-se de uma estrutura que se assemelha com a dos poetas concretistas. É pertinente salientar que as antíteses construídas por Rosa e Daibert não são contrárias e sim complementares, visto que elas fazem parte da estrutura de encaixe da narrativa.

Figura 15 – Travessia, de Arlindo Daibert (1984).



Fonte: Daibert (1998, p. 119).

²² Segundo defende Drumond (2008), o *memento mori* é o tema mais trabalhado por Arlindo Daibert nas xilogravuras, estando presente em 50% das obras produzidas. Vale salientar que encontramos em IGS (xilogravuras e pranchas) não só a lembrança da finitude terrena, mas o confronto direto/explicito com a morte, como pode ser notado nos esqueletos, objetos de morte e precipícios.

Figura 16 – ...no meio do Redemoinho, de Arlindo Daibert (1984).

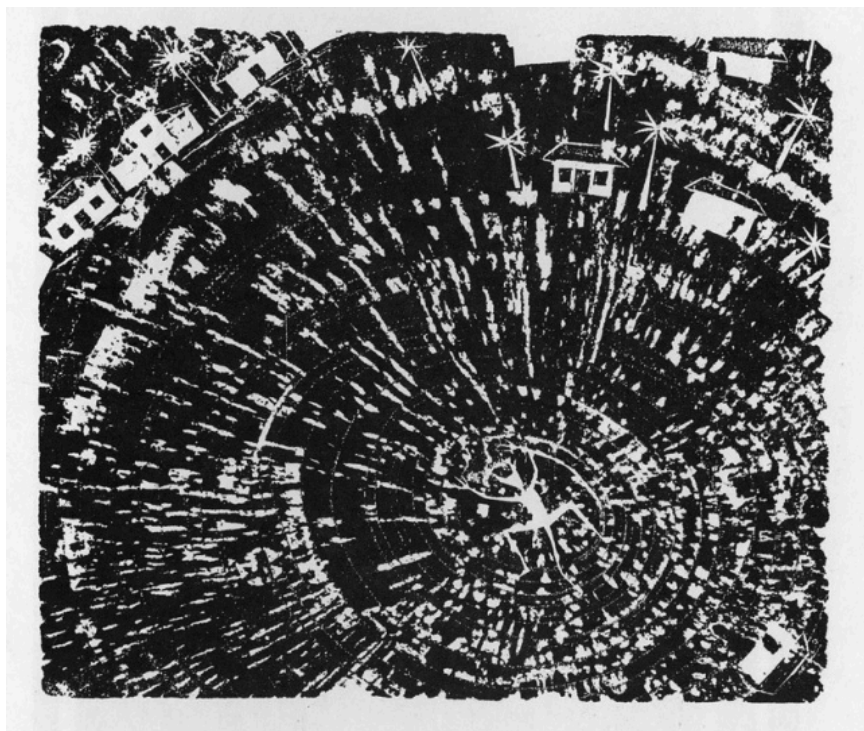


Figura 17 – Maria Mutema, de Arlindo Daibert (1984).



Fonte: Daibert (1998, p. 125).

Figura 18 – Diadorim I, de Arlindo Daibert (1984).



Fonte: Daibert (1998, p. 111).

Mesmo não sendo parte do *corpus* principal de análise desta tese, parece-nos crucial lançar mão de alguns operadores conceituais utilizados por Daibert nas xilogravuras e que ganharam maior amadurecimento nas produções das pranchas. Por exemplo, na xilogravura **Travessia** (figura 15), o centro absorve o olhar do espectador. Nele, observamos três formas que possuem simbologia com o absoluto, com a infinitude: oroboro, círculo e lemniscata, que serão retomadas e ampliadas em muitas outras xilogravuras e pranchas, uma vez que são caras ao romance de Rosa e ao ensaísmo de Daibert. A primeira forma é constituída pelo encontro de duas ouroboros nas cores branca e preta (jogo do claro-escuro, gosto pelo contraste). Dentro dessa dupla de ouroboros, encontramos o círculo, amplificando o significado de eternidade e perfeição. Cabe a essa figura ter no seu centro uma lemniscata, elemento central das buscas de Riobaldo. No entanto, se o centro aponta para o infinito, as fases da lua no extremo das margens parecem indicar o aspecto transitório e fugaz do tempo.

Na xilogravura **...no meio do Redemoinho** (figura 16), observamos que Daibert utilizou recurso semelhante ao de Rosa na confecção do título da obra: a não menção direta ao Diabo, que é substituído pelas reticências. Já na linguagem visual, o artista plástico recorre à imagem do redemoinho, que por si só já sugere uma duplicação infinita de uma macroestrutura, para centralizar a imagem do demônio. A estrutura da *mise en abyme* é elaborada a partir da construção de um não margeamento, ou seja, o leitor não consegue encontrar início ou fim do redemoinho, sendo convidado a olhar principalmente para o seu centro. A presença da lua, sugerindo a presença da escuridão, dos casebres sertanejos e dos buritis compõe os elementos que são tragados pelo Mal. Já os finos traços feitos na diagonal, do centro para a borda da madeira, são utilizados como forma de construir a profundidade do redemoinho²³.

Já em **Maria Mutema** (figura 17), encontramos uma das personagens mais ambíguas de GS:V, a qual chega a Riobaldo por meio da contação de Jõe Bexiguento. Mutema é a responsável pela morte do seu marido, um crime perfeito realizado diretamente por suas mãos: derramou chumbo derretido na orelha do seu esposo enquanto ele dormia. Após matar o marido sem nenhum motivo, ela resolve declarar-se ao Padre Ponte, por enjoar dele, também sem ter nenhuma queixa, até matá-lo de desgosto. O “perdão de fogo” (Rosa, 2001, p. 241) só lhe foi concedido no ato da confissão feita em público com a chegada de dois padres estrangeiros que bradavam “sermão forte, com forte voz, com fé braba” (Rosa, 2001, p. 240). O uso da palavra na confissão faz Maria Mutema sair de uma posição ligada à morte/ao demoníaco para o polo de liberdade/santidade.

É nesse movimento ambíguo e pendular que Arlindo Daibert cria sua Maria Mutema duplicada: uma que representa o *memento mori* da personagem e a outra que carrega a simbologia da liberdade. Trabalhando com a representação imagética do diabo nos cordéis, Daibert elabora a sua Maria Mutema com traços característicos: animalesco, com chifres grandes, cauda em formato de flecha e asas. Acrescenta ainda a essa construção seios fartos, uma coroa, que pode representar tanto o seu lado demoníaco, quanto o seu divino, e as palavras latinas *mutus* (morte, Mutema) e *liber* (livre). Essa construção de Daibert dá continuidade e

²³ Ainda sobre essa xilogravura, é interessante notar que sua concepção foi amadurecida posteriormente na prancha **Sem título**, nº 8, que será analisada na Parte 2 desta tese.

ampliação à produção feita por Rosa. Basta lembrarmos que, antes de receber o perdão que lhe leva a ser considerada quase como uma santa, Mutema recebeu metáforas de seres traiçoeiros: “onça monstra, tinha matado o marido — e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do pôdre de todos os esterco” (Rosa, 2001, p. 241).

Ao nosso ver, a ampliação de sentidos na xilogravura de Arlindo Daibert em questão ocorre, em especial, pela composição central da obra – mais uma vez, o centro com relevância recorrente. Nela, vemos a introdução da mandorla (amêndoa) que carrega dentro de si dois ouroboros e dois símbolos fálicos, os quais podem representar o marido de Maria Mutema e o Padre Ponte, e duas outras mandorlas que estão impenetráveis no centro do quadro. A respeito do uso das mandorlas, Michelle Jácome Valois Vital, na sua tese **O presépio no meio do redemunho: intersemiose, poesia e epifania em Guimarães Rosa** (2016), ressalta que o uso recorrente delas nas artes plásticas “remetem a um tesouro fechado, inacessível [sic], de majestade e pureza” (Vital, 2016, p. 50). A própria definição do símbolo remete à luz/pureza e a tesouro impenetrável:

A amêndoa (*amygdala*, em grego) é um antigo símbolo da impossibilidade de aceder a um tesouro, contido num envoltório quase impenetrável [...] A mandorla, fechada e ao mesmo tempo luminosa, representa assim a concentração de uma luz que transparece do interior, isto é, da verdadeira natureza do Cristo oculta em sua corporalidade. Na Idade Média, a amêndoa significava também o embrião, encerrado no útero (Cazenave *apud* Vital, 2016, p.50).

Esse tesouro impossível de ser conquistado está presente não só na xilogravura **Maria Mutema** como também em **Diadorim I** e a **A Deus Dada...**, ou seja, está inserido em todas as construções femininas das xilogravuras daibertianas. Em **Diadorim I** (figura 18), a mandorla aparece localizada exatamente entre dois pássaros semelhantes e não idênticos, Diadorim e Riobaldo, e possui em cima de si uma cabeça de touro, talvez representando a finitude da vida que mantém o útero/o amor de Diadorim e Riobaldo inalcançável. Entre os pássaros, há ainda os seguintes números e letras: 8, A, D, 2, numa provável assinatura de Arlindo Daibert (AD) e datação (19)82. Acima dos pássaros, ganha grande destaque o famoso trecho de GS:V: “Amor desse, cresce primeiro; brota é depois” (Rosa, 2001, p. 155). Esse aforismo representa o pensamento confessional de Riobaldo para o seu interlocutor

silencioso e, principalmente, para si mesmo. Na xilogravura de Daibert, a divisão/o rompimento das sílabas, junto com o conjunto visual, poderia ser configurada(o) como um poema concreto²⁴:

AMORDÊ
SSE, CRES
CE PRIMEI
RO; BROTA
É DEPOIS (Daibert, 1998, p. 111).

Não podemos esquecer que a poesia concreta ganha solo fértil no Brasil na década de 60 a partir da consolidação do grupo Noigandres, que se debruçou no fazer poético, crítico e teórico dessa nova estética. Entre os princípios basilares, está a defesa da união de outras produções artísticas à literatura. Por meio do trabalho dos concretistas, a palavra une-se decisivamente com a imagem. A própria segunda metade do século XX apresenta uma ruptura decisiva sobre o fazer poético, suas maneiras de circulação e a forma do gênero romance. Conforme argumenta o crítico literário Emir Rodríguez Monegal, "As obras dessa geração caracterizam-se, sobretudo [sic.] por atacar a forma romanesca e questionar seu próprio fundamento" (Monegal, 1972, p. 151). Provavelmente vem daí a necessidade de experimentar novos caminhos, cada vez mais híbridos, tensos e fragmentados. É nesse cenário que pesquisadores, como Josina Nunes Drumond, concebem um certo aproximamento entre o homem setecentista e o homem moderno, com maior ênfase na América Latina:

[...] O homem no século XX perde também a crença na estabilidade universal e nas forças equilibradas, e passa a vacilar diante da corrida de galáxias, sem destino, fora do espaço e do tempo.

²⁴ A título de curiosidade, Arlindo Daibert produziu na juventude poemas, os quais não conseguimos localizar. Na verdade, esse seu tipo de produção só foi mencionado uma vez durante a entrevista-depoimento a Geraldo Edson de Andrade (GEA) e Sandra Quintela (SQ) na inauguração da mostra **Macunaíma de Andrade**, em 1982, na Galeria de Arte Banerj (RJ). Segue o pequeno recorte dessa entrevista com Daibert, na qual ele é lacônico ao comentar sobre seus poemas:

SQ - Você escreve?
Eu cometo alguns textos.
GEA - Você é poeta, não é?
Escrevi alguma coisa, sim.
GEA - Eu lembro que já li poemas seus...
Isso foi uma coisa muito episódica e que considero arquivada (Daibert, 2000a, p. 39-40).

Vê-se novamente a mesma perplexidade existencial, a crise dos mesmos valores e, evidentemente, uma produção artística calcada na instabilidade das curvas e contracurvas barrocas (Drumond, 2008, p. 128).

Ciente das transformações vividas no seu século, Arlindo Daibert não se prendeu a nenhuma estética específica. Como já discutido, ele perpassa diversos estilos e movimentos para construir sua arte livre de definições estáticas e infrutíferas. Isso ocorre de tal maneira que, para analisarmos com maior profundidade seu ensaísmo visual **Imagens do Grande Sertão**, faz-se necessário (re)fazermos o raciocínio de Daibert para a melhor compreensão dos operadores conceituais utilizados.

3.2 Segunda aproximação de Daibert: Pranchas que levam o leitor ao labirinto daibertiano

Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (Rosa, 2001, p. 237).

Após a construção das 20 xilogravuras, o artista múltiplo aprofunda seus estudos para a confecção das 51 pranchas que formam o seu ensaio visual. O primeiro desafio encontrado por ele foi decidir como trabalhar com uma obra cuja estrutura é a de *mise en abyme*, já que em GS:V encontra-se um vasto “labirinto fluvial” rosiano. A vereda encontrada por Daibert consistiu em reorganizar e reordenar a estória de Riobaldo em 5 (cinco) módulos narrativos a partir das seguintes temáticas: os personagens centrais da obra (8 pranchas), o universo sertanejo a partir do olhar de Tatarana (11 pranchas), os diversos tipos de sertanejos (6 pranchas), as diferentes representações do amor em GS:V (6 pranchas) e as ações centrais da narrativa (20 pranchas)²⁵. No seu diário, o ensaísta comenta a dificuldade da ordenação inicial:

A experiência de procurar imagens para transcriber os climas poéticos do texto rosiano reforçou uma questão fundamental e já presente nos trabalhos anteriores: qual a lógica que conduz a escolha de determinado episódio a ser trabalhado, e por que tantos outros (algumas vezes, de importância maior no desenvolvimento da narrativa) são preteridos? A pergunta permanece sem resposta, e a ela se somou um novo problema: como

²⁵ Verificar, no Anexo 1, a relação dos títulos das pranchas por módulo narrativo e, no Anexo 3, os detalhes catalográficos das obras de Arlindo Daibert citadas no trabalho.

resolver no plano da narrativa imagística a ordem de narrativa assumida por Guimarães Rosa na construção do seu livro? A solução foi "reconstruir" a narrativa em módulos narrativos. Dessa forma, os desenhos foram reunidos a partir de constantes temáticas: o sertão, o amor, o homem e o sertão, e a epopéia, propriamente dita (Daibert, 1995, p. 30-31).

Os operadores conceituais metodológicos de cada módulo foram modificados segundo sua relação entre o grande eixo temático do próprio agrupamento e a representatividade dos personagens/espacos/seres/sentimentos ambíguos na obra rosiana. Todavia, nos chama atenção a presença constante da colagem, que perpassa todas as suas obras enquanto operador, e está presente como técnica em 23 das 51 pranchas do ensaísta juiz-forano. Conforme discutiremos na seção seguinte, a colagem é compreendida nesta tese como um operador que permite ao autor o trabalho (in)consciente de fragmentar, destacar e ressignificar outros textos, seja por meio da clara tentativa de aproximação com a obra de Guimarães Rosa, seja por meio das constantes retomadas de textos populares a canônicos/acadêmicos.

Por ora, faz-se pertinente ressaltar o forte caráter polifônico²⁶ que a utilização de colagens traz para o ensaísmo daibertiano, uma vez que o autor realiza um cruzamento de variados discursos e códigos culturais por meio da evocação (Guerreiro, 2011). Isso pode ser verificado, por exemplo, nas cinco pranchas em que se utilizam cartas de tarô, retomando um aspecto religioso-filosófico do próprio Rosa e dos sertanejos²⁷: prancha 26 (o enamorado, Arcano VI), prancha 35 (o mago,

²⁶ A concepção de polifonia utilizada nesta tese não está ligada ao famoso conceito de Mikhail Bakhtin sobre intertextualidade. Recorremos a esse termo para abranger as características de seriação [rítmica] presente no ensaio daibertiano – e também perceptível no romance rosiano –, que se estabelece pela complexa rede elementos que são retomados/orquestrados durante a construção *en abyme* de IGS.

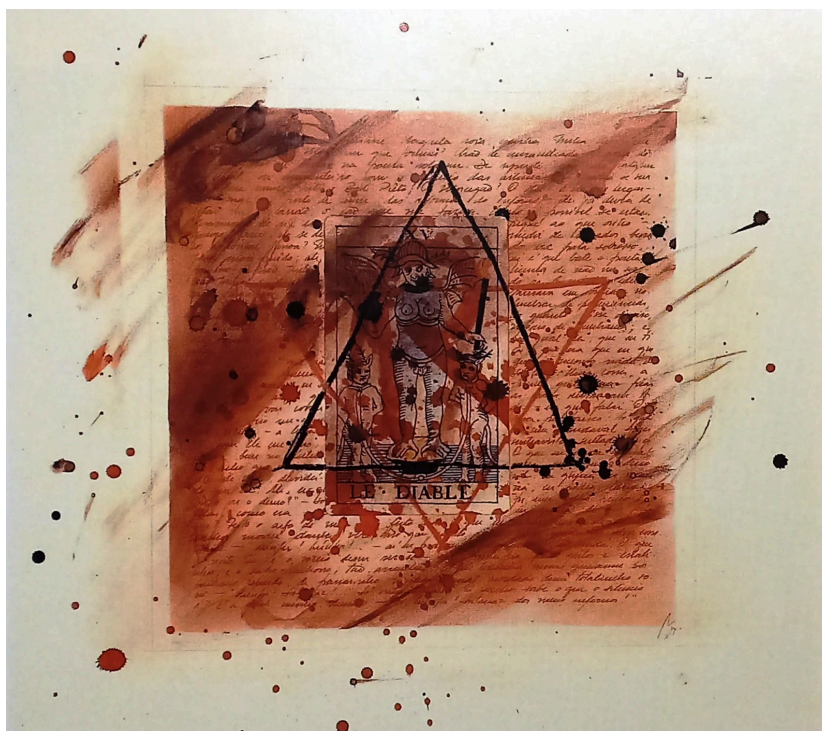
Ainda a respeito da polifonia, o professor Fernando de Mendonça (UFS), na sua dissertação **A modernidade em diálogo: o fluir das artes em Água Viva** (2009), é categórico ao aproximar a recepção literária lispectoriana com a recepção musical, defendendo que elas se associam “numa complexidade de vozes desvinculada de referências externas à estrutura formal das obras analisadas” (Mendonça, 2009, p. 49). O crítico ainda retoma a seguinte definição de estilo polifônico feita por Clement Greenberg: “maneira de pintar em que a tela é preenchida de ponta a ponta com motivos regularmente espaçados que se repetem uniformemente como os elementos de um padrão de papel de parede, e que, portanto, parecem capazes de repetir a pintura ao infinito para além de sua moldura” (Greenberg *apud* Mendonça, 2009, p. 62). Tal conceituação nos remete diretamente à comunicação apolínea daibertiana, uma vez que ela é estruturada de forma rizomática, abismal e sem caráter hierárquico entre os componentes.

²⁷ Segundo palavras do próprio Arlindo Daibert:

É preciso deixar claro que as associações de alguns episódios e personagens da narrativa com imagem do tarô não tem qualquer leitura

Arcano I), prancha 37 (o imperador, Arcano IV), prancha 41 (o demônio), prancha 49 (a maison-dieu XVI), as quais representam, respectivamente, o amor proibido de Riobaldo por Diadorim, o reino de Zé Bebelo, a morte de Joca Ramiro, o pacto de Riobaldo e, por fim, a torre do Paredão onde Riobaldo verá o desdobramento do trágico episódio da guerra sangrenta. Nelas, encontramos recursos semelhantes, tais quais o uso de trechos de GS:V e a presença de veladuras e respingos de tinta em preto e/ou vermelho que se apresentam superpostas às pranchas, deixando o texto praticamente ininteligível. Nas pranchas 35, 37 e 41, há ainda a presença de formas geométricas/simbólicas (retângulo, trapézio, labirinto, triângulo). Nessa última produção (figura 19), chama-nos atenção a carga simbólica da carta XV centralizada acima da passagem do suposto pacto demoníaco feito por Riobaldo:

Figura 19 – Pacto, n. 41, de Arlindo Daibert (1984).



Fonte: Daibert (1998, p. 89).

mística ou esotérica. A apropriação da iconografia tradicional se dá pelo paralelismo simbólico que possa vir a se estabelecer com o discurso literário e numa alusão ao interesse de Guimarães Rosa pelos temas e discursos das chamadas filosofias tradicionais que incluem desde o esoterismo ao budismo zen (Daibert, 1995, p. 53-54).

Com a ajuda de um scanner, é possível reconhecer, com dificuldade por causa das veladuras e respingos de tintas que rompem até as margens da prancha²⁸, alguns trechos de GS:V²⁹ que nos levam até a parte em que Riobaldo se afasta do grupo para poder realizar o pacto e, por meio dele, enfrentar Hermógenes em condição de iguais³⁰. É justamente nesse importante episódio da obra que Daibert amplifica o discurso rosiano ao trazer a carta XV, que, como ele próprio destaca, “diz respeito não só às atitudes de mudança, mas também a tudo que se relaciona com o mundo material e suas conquistas” (Daibert, 1995, p. 30). Isso se dá de tal modo que, independentemente do Diabo existir e ter feito o pacto com o jagunço, Riobaldo passa, a partir dessa noite, a partilhar dos mesmos atributos de seu arquí-inimigo, e ainda mais: Daibert repagina o Diabo da carta numa espécie de Diabo sertanejo, adicionando a ele um chapéu semelhante ao usado por jagunços. Aos pés do Diabo, que possui seios fartos femininos e órgãos sexuais masculinos, encontram-se duas figuras com aparência mais humanizada, as quais estão presas uma na outra por meio de uma corda amarrada ao pescoço. Essas figuras, cujo sexo

²⁸ É preciso lembrar que esse jogo pendular de legível e ilegível tinha prestígio entre os escritores do Barroco/Maneirismo, uma vez que abria ainda mais a obra para interpretações múltiplas.

²⁹ É interessante informar que as citações presentes aqui e na maior parte das pranchas de IGS foram caligrafadas pelo próprio Arlindo Daibert. Mesmo não sendo objetivo do nosso trabalho investigar as relações por trás do uso da caligrafia nos meios artísticos, é necessário atentarmos que a arte caligráfica estabelece relações diretas entre a mão e o cérebro, conforme bem defende Umberto Eco:

El hecho es que, lo hemos dicho, el arte de la caligrafía educa el control de la mano y la coordinación entre la muñeca y el cerebro. Bartezzaghi recuerda que la escritura a mano requiere que se componga mentalmente la frase antes de escribirla, pero, en cualquier caso, la escritura a mano, con la resistencia de la pluma y del papel, impone una demora reflexiva. Muchos escritores, aunque estén acostumbrados a escribir con el computador, saben que a veces les gustaría poder grabar una tablilla de arcilla como los sumerios, para poder pensar con calma (Eco, 2009, n.p.).

Em tradução livre, temos:

O fato é que, como dissemos, a arte da caligrafia educa o controle da mão e a coordenação entre o pulso e o cérebro. Bartezzaghi lembra que a escrita com a mão requer que se componha mentalmente a frase antes de escrevê-la, mas, em qualquer caso, a escrita à mão, com a resistência da caneta e do papel, impõe um atraso reflexivo. Muitos escritores, mesmo que estejam acostumados a escrever com o computador, sabem que às vezes gostariam de poder gravar uma tábua de barro como os sumérios, para que pudessem pensar com calma (Eco, 2009, n.p., tradução livre).

³⁰ O recorte foi feito entre a página 436, com a parte inicial “Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia.”, e 438, finalizando com “— Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!” (Rosa, 2001, p. 436-438).

foi velado por respingos de tintas, podem representar Riobaldo e Diadorim, uma vez que ambos, de alguma forma, precisam andar no reino das sombras para vingar a morte de Joca Ramiro. Superpostos à carta do tarô, encontram-se, por fim, no primeiro plano, um triângulo preto (com vértice para cima) e outro vermelho (com vértice para baixo). A presença deles levanta uma diversidade de interpretações, como representação do masculino/feminino, a união desses contrários e a própria proteção divina, se levarmos em consideração que os dois triângulos formam um hexagrama semelhante à Estrela de Davi³¹.

Outra técnica que é bastante recorrente em IGS é o manejo com a linguagem escrita. Nas xilogravuras e, sobretudo, nas pranchas³², o signo verbal ganha espaço de destaque, mesmo que sua legibilidade seja quase que totalmente velada. Assim, as palavras possuem uma estreita ligação com os outros elementos da construção ensaística (cartas de tarô, fotografias, pinturas, etc.), sendo, em grande parte, recortes do próprio **Grande Sertão: Veredas**. Há também a recorrência de textos díspares, tais quais o **Pacto Diabólico**, atribuído a Urbain Grandier (séc. XVII), e a profecia de Antônio Conselheiro presente em **Os Sertões**, de Euclides da Cunha (séc. XIX). Nesse contexto, evidencia-se que Daibert executa, ao nosso ver com maestria, um sólido trabalho nas diversas maneiras de usar o elemento verbal que ora vira delineador fluido de formas e enquadramentos; ora se apresenta como citações, alusões, títulos e planos de fundo; e, por fim, como próprio objeto de espacialidade visual, aproximando-se em muitos pontos dos poetas concretistas. Assim, o espectador encontrará a letra sendo apresentada tipografada, pintada, manuscrita, colada, desenhada, etc., causando uma diversificação de efeitos interpretativos, independente de ser legível, semilegível ou até mesmo ilegível.

³¹ O próprio Guimarães Rosa explicou ao seu tradutor italiano a presença de práticas mágicas e cabalísticas que os sertanejos usam em busca de proteção:

Em todo caso: no Sertão, onde, como Você está sentindo e vendo, a magia é inseparável de todos os aspectos da vida, os valentões costumam às vezes trazer letras cabalísticas escritas, digo, gravadas, no chapéu-de-couro, ou em papezinhos enfiados no respectivo forro; para virtudes várias, proteção perante o perigo (Rosa *apud* Daibert, 1995, p. 56-57).

³² Ao todo, encontramos a presença de signos verbais em 36 das 51 pranchas, sendo elas as de nºs: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50 e 51. Há ainda duas pranchas que trabalham com o signo não verbal dos números cardinais: nºs. 14 e 38.

Particularmente, a prancha 33 (figura 20), intitulada **A Morte da Mãe**, apresenta uma diversificada maneira de utilizar a linguagem verbal. Nela, o leitor possui uma referência explícita no título³³ à passagem da morte de Bigrí e depara-se com citações que perpassam o jogo da (i)legibilidade e semilegibilidade. Servindo como espécie de margem da prancha, visualiza-se o desenho de formas delicadas, sugerindo uma espécie de barra de bordado ou renda que possui pequenas variações na reduplicação. Nessa área é ainda perceptível, de forma semilegível, a escrita dos inúmeros itens herdados (“miserinhas”) e distribuídos por Riobaldo com a morte da mãe (bacia, esteira, chocolateira, caneco-de-asa pintado de flores, etc)³⁴. No centro da obra, há citação de dois trechos da obra rosiana: o primeiro revela que “a morte da mãe é o desmoronamento do universo da delicadeza e afetividade” (Daibert, 1995, p. 52) e o segundo, “o ingresso no mundo dos machos” (Daibert, 1995, p. 52). Boa parte dessas citações aparecem totalmente veladas por uma grande folha morta (assim como Bigrí) ordenada por flores que parece cair sobre a prancha, gerando o encobrimento quase que completo da biografia do Riobaldo criança. A partir das partes legíveis, conseguimos identificar as passagens de GS:V que serviram como elemento composicional para Daibert:

O seguinte é simples. Minha mãe morreu — apenas a Bigrí, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. Mas uma tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito. De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte. Amanheci mais. De herdado, fiquei com aquelas miserinhas — miséria quase inocente — que não podia fazer questão: lá larguei a outros o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda e um alguidar; somente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores, uma fivela grande com ornados, um cobertor de baeta e minha muda de roupa. Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade dum saco. Até que um vizinho caridoso cumpriu de me levar, por causa das chuvas numa viagem durada de seis dias, para a Fazenda São Gregório, de meu padrinho Selorico Mendes, na beira da estrada boiadeira, entre o rumo do Currealinho e o do Bagre, onde as serras vão descendo (Rosa, 2021, p. 126-127).

Mas, um dia — de tanto querer não pensar no princípio disso, acabei me esquecendo quem — me disseram que não era à-toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai! Afianço que, no escutar, em roda de mim o tonto houve — o mundo todo me

³³ O título serve como uma espécie de "etiquetamento"/referência explícita ao leitor em 26 das 51 pranchas e em todas as 20 xilogravuras.

³⁴ É interessante destacar que, predominantemente, o leitor/espectador vai encontrar a coexistência da palavra e do desenho dentro de um mesmo espaço, o que ressalta como Daibert concebia o imbricamento das duas linguagens na sua construção artística.

desproduzia, numa grande desonra. Pareceu até que, de algum encoberto jeito, eu daquilo já sabia (Rosa, 2021, p. 138).

Figura 20 – A Morte da Mãe, n. 33, de Arlindo Daibert (déc. de 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 82).

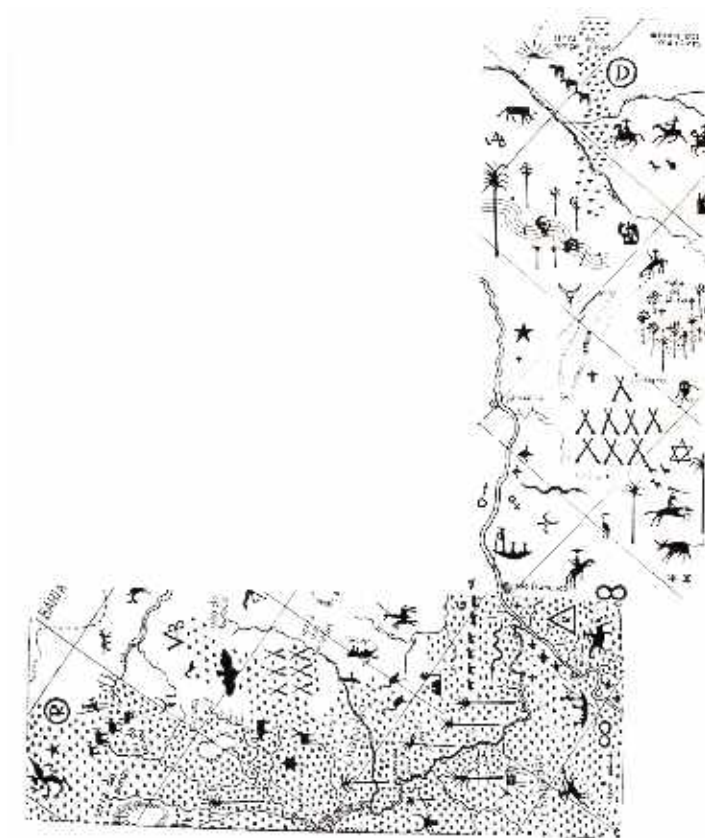
O trabalho que Arlindo Daibert faz com a linguagem verbal nos remete à própria imagem de Riobaldo como um grande Cerzidor (lembrar da discussão feita na seção 2.2). Essa característica fica mais clara à medida em que analisamos as partes constituintes do ensaísmo daibertiano. Isso se dá porque as citações, os fragmentos e as memórias, os quais fazem parte do jogo pendular de legibilidade e ilegibilidade, são selecionados como uma forma de elaborar a sua própria narrativa em busca do conhecimento do outro e, principalmente, de si mesmo em um eterno pontear de opostos:

fui pontear opostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (Rosa, 2001, p. 237, grifo nosso).

Ainda em **A morte da Mãe**, é perceptível a profusão de detalhes trabalhados pelo ensaísta, operador conceitual marcante no estilo de Arlindo Daibert, como já discutimos na seção 2.1. Por meio dessa técnica, o olhar do espectador perde-se no meio de tantos elementos, não sabendo por qual parte começar a leitura. Esse efeito, que também foi bastante explorado pelo Barroco, demonstra que, apesar da visualização espacial, os elementos constituídos da obra plástica são encobertos, i. e., parcialmente iluminados, não podendo, assim, serem apreendidos na sua totalidade no primeiro olhar. Dessa maneira, o artista pode aproximar o espectador, aguçando sua curiosidade/capacidade interpretativa, ou o repelir, deixando-o atordoado com o hermetismo da linguagem.

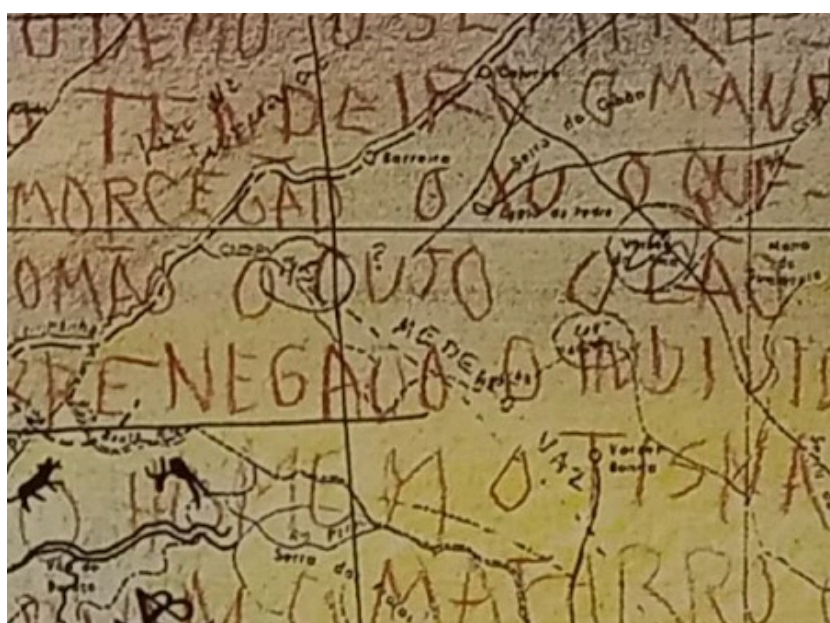
Nas principais pranchas que compõem o *corpus* principal de análise desta tese, nota-se a preponderância das mais variadas maneiras de detalhismo. No entanto, chama-nos a atenção a construção da prancha nº 9 (figura 21), **Sem título**, por seu caráter polifônico, que convida o público a se ater aos caminhos daibertianos. Nela, encontram-se a superposição de planos e o caráter metonímico, operadores conceituais também presentes em **Grande Sertão: Veredas**. Após se debruçar na leitura da obra, o leitor encontra, como primeiro plano, o mapa geográfico dos territórios do Urucuia, São Francisco e sertão da Bahia. Por cima dele, há um segundo plano que é composto pelo mapa feito por Poty sob orientação de Guimarães Rosa para a segunda edição de GS:V – a qual passou a ser considerada a versão definitiva do romance – que se encontra disposto em um formato de “L” inclinado (figura 22). Interferindo nesses mapas, Daibert inclui nomes de personagens e lugares, como o de Medeiro Vaz e Liso do Sussuarão, e circula partes inserindo palavras semilegíveis (figura 23). Como terceiro plano da prancha, existe uma veladura que utiliza letras maiúsculas, cuja escrita possui tamanho irregular e cor marrom (cor do chão do sertão), que apresenta para o leitor parte da “ladainha do Demônio” (Daibert, 1995, p. 37), que é construída por Riobaldo durante toda sua narração: O AUSTERO, O SEVERO-MÓR, O DOS-FINS, LÚCIFER, O MAFARRO, O SUJO, etc.

Figura 22 – Mapa feito por Poty sob orientação de Guimarães Rosa para a segunda edição de **Grande Sertão: Veredas** (1958).



Fonte: Freitas (2024).

Figura 23 – Detalhe da prancha **Sem título**, n. 9, de Arlindo Daibert (déc. de 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 57).

A respeito dessa “ladainha”, a entendemos como referência direta ao próprio processo metonímico da obra rosiana em questão, uma vez que Riobaldo e os demais sertanejos evitam pronunciar diretamente o nome Demônio, recorrendo, assim, a um leque de outras terminologias para substituir o termo indesejável/maléfico. Essa concepção pode ser também estendida, por um certo viés, para outro detalhe da prancha: a citação direta de GS:V que aparece do lado externo do enquadramento. Nela, encontramos o seguinte excerto: “SATANÃO! SUJO!.. S... — SERTÃO... SERTÃO...” (Rosa, 2001, p. 607). A aliteração do “s” parece reforçar a ideia de um sertão dominado por forças ocultas. Além disso, a própria posição em que o texto verbal aparece e o fato dele ser tipografado induzem o leitor a pensar que esse é, na verdade, o nome do mapa ensaístico daibertiano.

Entre as hipóteses possíveis para a profusão de detalhes contida na série IGS, a que nos parece mais provável é que há uma correlação proposital com GS:V. Afinal, ambos trabalhos são herméticos e desafiam continuamente o público para entrar no jogo pendular do inteligível-ininteligível. Para melhor visualização dessa leitura, é pertinente destacar que Guimarães Rosa é amplamente reconhecido como um autor que explora um preciosismo linguístico de elevado grau nas suas narrativas. Isso acontece de tal forma que Daibert, no seu ensaio visual, parece compreender que um dos operadores conceituais que estava disponível para ser utilizado como instrumento (a fim de deixar o seu pensamento ainda mais encoberto dentro de um mundo repleto de dúvidas e poucas demarcações) era a saturação de detalhes. Com efeito, leva o seu público a ficar mergulhado num mundo de imprecisões, onde “toda firmeza se dissolve”:

O senhor sabe o mais que é, de se navegar sertão num rumo sem termo, amanhecendo cada manhã num pouso diferente, sem juízo de raiz? **Não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve.** Isto é assim. **Desde o raiar da aurora, o sertão tonteia.** Os tamanhos. A alma deles (Rosa, 2001, p. 331, grifo nosso).

Entre outros operadores conceituais basilares para a construção do ensaísmo verbal de Arlindo Daibert, encontra-se o gosto pelo jogo do *chiaroscuro*, conforme já analisado na seção anterior com algumas xilogravuras de IGS. São inúmeras pranchas que exploram o ocultamento e o clareamento de trechos, seja pela técnica

do sfumato parcial (como nas pranchas 6, 9, 25 e 26), seja pelo mergulho quase que completo nas sombras (por exemplo, nas pranchas 8, 12, 31 e 34). O uso dessa técnica, que é cara ao Barroco – lembrar do Tenebrismo italiano –, pode ser compreendida como uma relação de aproximação crítica com GS:V, uma vez que, na narrativa de Guimarães Rosa, a falta de linearidade, a qual é estabelecida por uma estrutura que verte/reverte a todo tempo em inúmeros causos e memórias, inquieta o leitor ao perpetuar sombras sobre sua interpretação.

Por meio desse jogo de sombra e luz, Rosa e Daibert selecionam partes da sua produção para explorar uma verdade/clareza relativa, em que tudo é e não é ao mesmo tempo (lembrar da estrutura pendular do romance), o que constitui na imprecisão da organização de planos a partir da (i)legibilidade da obra. Tal concepção pode ser visualizada de forma mais acentuada na prancha nº 31 (figura 24), **Sem título**, em que o espectador se defronta com perfis superpostos: uma figura humana, com contornos não totalmente definidos na cor preta, e uma demoníaca, com contornos ainda mais imprecisos e utilizando-se da cor vermelha; além de um braço esquelético.

Figura 24 – Sem título, n. 31, de Arlindo Daibert (1988).



Fonte: Daibert (1998, p. 81).

Nesses perfis há um certo extravasamento dos limites físicos dos seres representados, o que suscita no espectador uma imprecisão diante da composição. Para começar a entrar no campo da interpretação, o público precisará acessá-lo por meio de algumas chaves, sejam internas à prancha (as fortes marcas na cabeça, por exemplo), sejam externas à prancha (a organização temática do módulo de que o desenho faz parte e as anotações presentes no diário de Daibert). Voltando para os elementos constituintes da obra, visualizamos no centro das cabeças marcas nas cores pretas e vermelhas, as quais são distribuídas com fortes e desordenados riscos, demonstrando uma certa desordem dentro da cabeça dessas figuras. Se juntarmos as informações já perceptíveis dentro do jogo do claro-escuro (cabeça, algo que está dentro dela e prejudica o seu funcionamento, *memento mori* do braço) e associarmos com o eixo temático do Módulo IV, cujo objetivo é analisar as relações amorosas em GS:V, talvez consigamos fazer a associação com o caso de Maria Mutema e do próprio Riobaldo com Diadorim.

O caso de Maria Mutema, que já foi alvo de análise na figura 17, é marcado por violência no seu eixo temático³⁵ e por *mise en abyme* na sua parte estrutural, não só por se superpor à narrativa de Riobaldo, mas também por anunciar o desfecho trágico de Diadorim através da premonição que o Tatarana teve antes mesmo de Jõe Bexiguento contar o caso da assassina cruel. A má visão que Riobaldo teve diz respeito à brincadeira que Diadorim faz com a cabaça e o ferro que estava presente nela³⁶. No entanto, é muitas vezes difícil recuperar todas essas referências, tamanho é o grau de inteligibilidade trazido pelo claro-escuro e pela *mise en abyme* da superposição de traços/estórias, gerando no público uma

³⁵ Mulher demoníaca/santa que mata seu marido ao derramar chumbo e leva à morte o Pe. Pontes após perturbá-lo constantemente.

³⁶ A passagem em questão diz respeito ao seguinte ponto da narrativa:

Me revejo, de tudo, daquele dia a dia. Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela. “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra...” — pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera. Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente. — “Bota isso fora, Diadorim!” — eu disse. Ele não contestou, e me olhou de um hesitado jeito, que se eu tivesse falado causa impossível. Em tal, guardou o pedaço de ferro na algibeira. E ficava toda-a-vida com a cabaça nas mãos, era uma cabaça baiana fabricada, desenhada de capricho, mas que agora sendo para nôjo (Rosa, 2001, p. 77).

insegurança³⁷. Sentimento esse que pode ser parcialmente diminuído caso ele tenha acesso ao Diário de bordo de Daibert. Nele, o ensaísta defende que,

De certa forma, a trágica história de Maria Mutema ponteia também a trágica paixão de Riobaldo por Diadorim. A cena macabra onde são desenterrados os ossos do marido de Mutema (“se conta que a gente sacolejava a caveira , e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinia!) tem seu paralelo ao mal-estar que acomete Riobaldo quando Diadorim brinca com a cabeça: “Mas balançou a cabeça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente”. Cabaça/cabeça. Esses pequenos e freqüentes sinais anunciam, desde as primeiras páginas, a tragédia que se abateu sobre a vida do narrador, mas este conta com a ignorância do leitor/ouvinte para desvendar seus segredos somente no final da narrativa (Daibert, 1995, p. 51).

Assim, nota-se que tanto Daibert quanto Rosa possuem um jogo intrincado de entrelaces da narrativa, de construção de estruturas superpostas e de jogo de sombreamento e iluminação de pontos. Dessa maneira, ambos recorrem a operadores conceituais diversos que possibilitam ao público a entrada no universo da complementaridade de opostos, como o visível/invisível, a precisão/imprecisão e o fragmento/todo, uma vez que estabelecem seu raciocínio no campo de “uma densa neblina metafórica, em que tudo pode ser e não ser” (Drumond, 2008, p. 254).

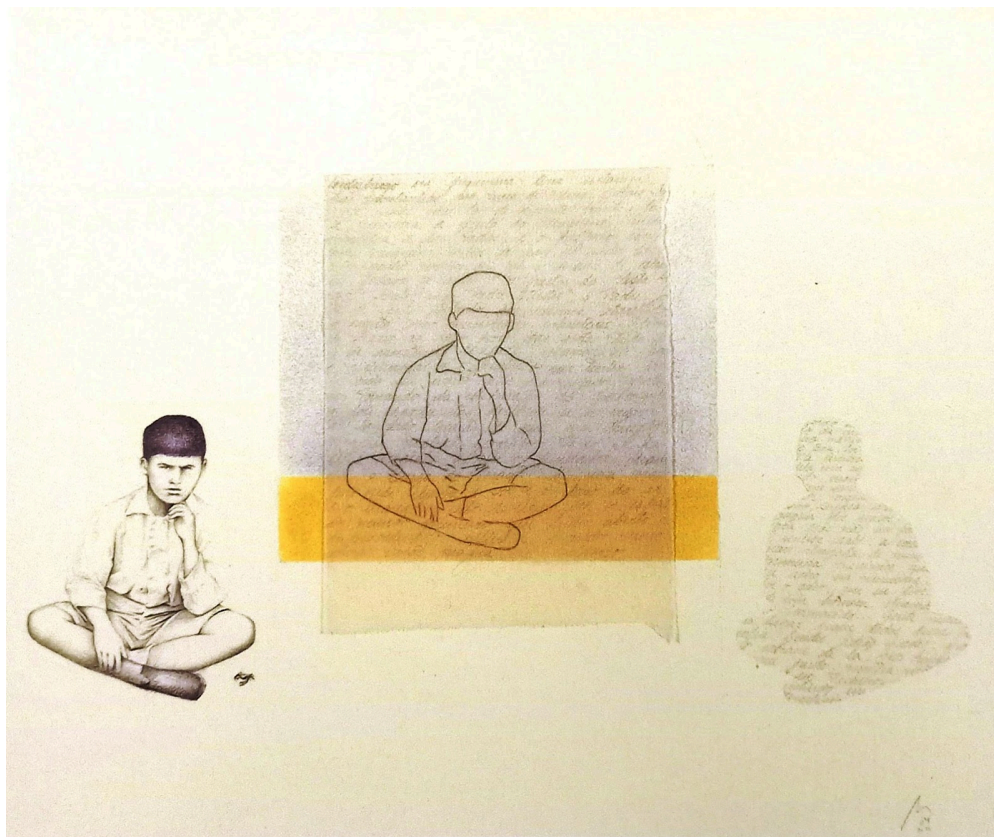
Sobre a última complementação de opostos, fragmento/todo, é interessante retomar a imagem do braço esquelético estendido na prancha 31, a qual representa a brevidade da vida do marido de Maria Mutema e da própria existência de Diadorim. O trabalho com a simbologia de fragmentos e sua relação com um todo que não se apresenta de forma completamente iluminada está presente em outras produções de Arlindo Daibert. Um exemplo dessa recorrência está na prancha nº 32, **O Porto do Rio de Janeiro** (imagem 25), em que Riobaldo é apresentado novamente como Guimarães Rosa³⁸, agora ainda criança na época da travessia do Rio São Francisco após encontrar com Menino. Para tanto, o ensaísta utilizou-se do fragmento da foto familiar de Rosa (imagem 26) ainda criança com mão direita ao queixo e a juntou a dois outros fragmentos: ao cenário da sua prancha nº 10, **Meu**

³⁷ A respeito disso, vale destacar que Lucien Dällenbach, em **El relato especular** (1991), defende que a estética barroca modifica proporções, trabalha com hipérbato (inversão da ordem das partes) e cria camadas de tensões com o intuito de provocar o espectador a olhar novamente para a obra.

³⁸ Anteriormente, Daibert já tinha construído sua leitura da fusão de Riobaldo com Rosa na prancha **Sem título**, n. 2.

Rio do São Francisco... (imagem 27), e ao trecho do discurso de Guimarães na sua posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), três dias antes da sua morte³⁹.

Figura 25 – O Porto do Rio de Janeiro, n. 32, de Arlindo Daibert (1984).

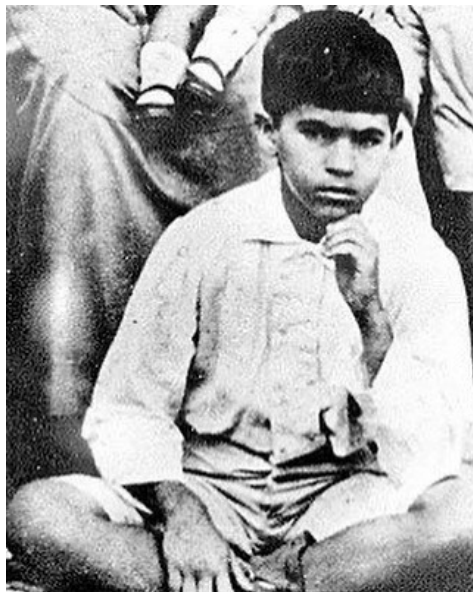


Fonte: Daibert (1998, p. 82).

³⁹ Nesse fragmento, Arlindo Daibert trabalha com a (i)legibilidade da linguagem verbal. De forma estratégica, ele faz questão de deixar a primeira palavra menos velada, possibilitando, assim, o reconhecimento da cidade natal de Guimarães Rosa pelo público. O fragmento completo apresenta o seguinte excerto do discurso de posse de Rosa na ABL:

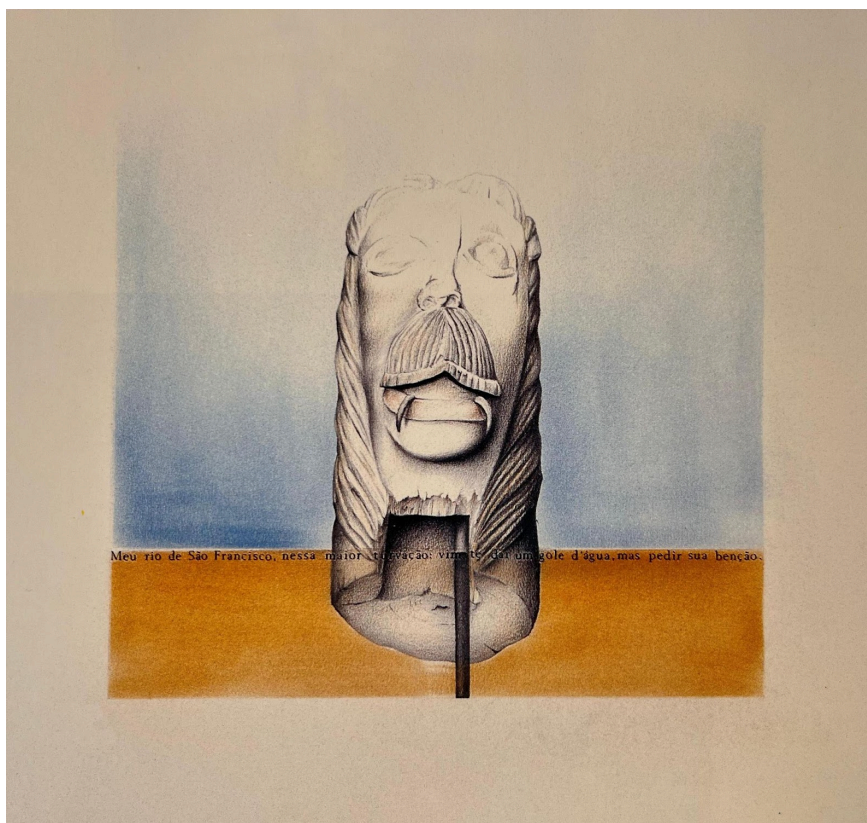
Cordisburgo era pequenina terra sertaneja, trás montanhas, no meio de Minas Gerais. Só quase lugar, mas tão de repente bonito: lá se desencerra a Gruta do Maquiné, mil maravilha, a das Fadas; e o próprio campo, com vasqueiros cochos de sal ao gado bravo, entre gentis morros ou sob o demais de estrelas, falava-se antes: "os pastos da Vista Alegre". Santo, um "Padre Mestre", o Padre João de Santo Antônio, que recorria atarefado a região como missionário voluntário, além de trazer ao raro povo das grotas toda sorte de assistência e ajuda, esbarrou ali, para realumbrar-se e conceber o que tenha talvez sido seu único gesto desengajado, gratuito. Tomando da inspiração da paisagem a loci opportunitas, declarou-se a erguer ao Sagrado Coração de Jesus um templo naquele mistério geográfico. Fê-lo e fez-se o arraial, a que o fundador chamou "O Burgo do Coração". Só quase coração – pois onde chuva e sol e o claro do ar e o enquadro cedo revelam ser o espaço do mundo primeiro que tudo aberto ao supra-ordenado: influem, quando menos, uma noção mágica do universo (Rosa, 1968, p. 57).

Figura 26 – Foto de João Guimarães Rosa ainda criança.



Fonte: Folha Uol (2024).

Figura 27 – *Meu Rio do São Francisco...*, n. 10, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 58).

No primeiro fragmento utilizado, o recorte da foto de Rosa ainda pequeno, encontramos o desenho naturalista do retrato do escritor (primeira imagem à esquerda), que vai ser duplicado no centro e no lado direito da prancha. É interessante destacar que as três representações, por mais que tenham o mesmo posicionamento e tamanho, possuem caracterizações diferentes, como se cada uma dessas figuras fizesse referência a momentos diferentes da vida de Rosa/Riobaldo. A figura central, por sua vez, está superposta a dois outros fragmentos: o mais a fundo, que trata da representação das águas barrentas do Rio São Francisco, e o que está entre o rio e o menino, que é um fragmento do texto quase ilegível de Guimarães falando sobre sua cidade natal.

Em busca de compreender melhor a representabilidade dessas figuras, é necessário aceitar o “convite” de Arlindo para rever criticamente GS:V e a própria biografia de Rosa. Aceitando esse convite-desafio, é provável que o leitor se lembre da promessa que Bigrí fez com o intuito de curar seu filho de uma doença: Riobaldo precisaria “tirar esmola, até perfazer um tanto — metade para se pagar uma missa, em alguma igreja, metade para se pôr dentro duma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco” (Rosa, 2001, p. 117). É justamente cumprindo sua promessa no Porto de Rio de Janeiro que Riobaldo encontra Menino, a primeira versão de Diadorim, que o ensina a necessidade de se ter coragem para viver no sertão e, concomitantemente, desperta-lhe a primeira suspeita de amor. De forma análoga a Riobaldo, João Guimarães Rosa também precisa “atravessar” o rio para ir morar, ainda menino, na casa dos seus avós, nutrindo de longe suas memórias de Cordisburgo. Cabe a esse menino-Rosa a representação dos fragmentos das memórias, sem contornos delimitadores (menino à direita). E mais, ambos descobriram (ficcionalmente ou não) que, quando se atravessa um rio a nado, chega-se sempre em um local bem diverso do que primeiro se pensou.

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (Rosa, 2001, p. 51).

Ainda sobre o operador conceitual do fragmento, é pertinente esclarecer que ele se diferencia de outro recurso já analisado anteriormente: o detalhe. Quando discutimos a profusão de detalhes em Guimarães Rosa e Arlindo Daibert, tínhamos como concepção a ação de pormenorizar, minuciar algo, tendo como partida o seu todo. Já o fragmento exige do seu autor a quebra, o rompimento, a dissociação com o todo constituinte do objeto, i. e., a quebra na continuidade da narrativa, o domínio da figura da parataxe. Dessa maneira, pensar em fragmentação de GS:V⁴⁰ e IGS é adentrar em universos que recorrem a fragmentos díspares para construir sua estrutura mosaica, entrecruzada, piramidal, labiríntica, cujas margens e bordas são extravasadas/extrapoladas sem que consigamos, enquanto leitor, ter visibilidade do todo.

Por fim, é justamente sobre essa estrutura labiríntica que precisamos nos ater para entendermos melhor como Arlindo Daibert interpreta os marcadores picturais de **Grande Sertão: Veredas**, uma vez que o ensaísta juiz-forano compreende bem o quanto que o diabo é formado por redemoinho – “O diabo na rua, no meio do redemunho...” (Rosa, 2001, p. 27) – e, acima de tudo, o tanto que o sertão rosiano é constituído por uma imagem entrecruzada, uma vez que “Sertão é isso: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados” (Rosa, 2001, p. 302). Ele entende também que Riobaldo se caracteriza por ter uma narrativa entrançada, visto que ele anda em labirintos:

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, **muito entrançado** (Rosa, 2001, p.116, grifo nosso).

Às voltas e revoltas, eu pelejava contra o meu socôrrro. Hoje, eu sei; pois sei, por que. Mas eu não falava sozinho. Figuro que estava em meu são juízo. Só que andava às tortas, num **lavarinto**. Tarde foi que entendi mais do que meus olhos, depois das horrorosas peripécias, que o senhor vai me ouvir. Só depois, quando tudo encurtou. Dei decreto de fim em essas esquisitices (Rosa, 2001, p.517, grifo nosso).

Nesse contexto, Ettore Finazzi-Agrò, em **Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa** (2001), é perspicaz ao defender que Rosa escreveu um livro que é um labirinto e vice-versa, ou seja, um labirinto em forma de livro, tendo como resultado uma instabilidade entre a dimensão

⁴⁰ Boa parte dos fragmentos narrativos presentes em GS:V versa sobre a existência/inexistência do Diabo. Por exemplo, a passagem de Aleixo e seus filhos, Pedro Pindó e seu filho Valtêi, Maria Mutema e seus assassinatos, etc.

finita da obra e a infinitude que nela se propaga por meio das bifurcações constantes na narrativa que, apesar de começar *in medias res*, só apresenta a ação central da obra após inúmeros jogos de verte-reverte das micro-ações que iluminam parcialmente a trama principal. Segundo palavras do próprio professor Finazzi-Agrò,

E o resultado, em ambos os casos, é uma confusão inquietante entre a dimensão finita da obra e o infinito que nela se inscreve; é uma perda no ilimitado que, por ser sem saída, se torna uma espécie de prisão, se fecha na limitação de um lugar – que é o sertão como imagem do mundo e as mil veredas que nele se bifurcam para depois se reencontrarem, mais além em outras encruzilhadas em que o homem vai buscar o sentido da sua existência. Só que o sentido não é encontrado, o Diabo não se manifesta, o deus entrecruzado, o deus das encruzilhadas não revela o seu mistério ao homem que o quer possuir, sendo por ele possuído, deixando que seja o próprio caminho labiríntico, cheio de bifurcações e de encontros, a deter, presa no seu enredo, a verdade – uma verdade ainda “hermética” (Finazzi-Agrò, 2001, p. 69).

Nesse caminho de tantas bifurcações, Arlindo Daibert apropria-se da imagem da figura do labirinto⁴¹ para acentuar a sua simbologia relacionada ao caos, à desordem interior e exterior de um personagem ou de um momento da narrativa. Essa construção é encontrada, por exemplo, nas pranchas nº. 6, **Hermogénes**, e nº. 37, **Sem título**, as quais iremos analisar com maior profundidade na parte 2 desta tese. Por ora, é relevante destacar que ambas estão, de alguma forma, entrelaçadas pela(o) presença/reinado do mal.

Na primeira prancha (imagem 28), a forma quadrangular para representar a imagem masculina é semelhante à utilizada para simbolizar Riobaldo na prancha nº 4 (ângulos retos)⁴², mas agora se apresenta a partir da construção de um labirinto tradicional, com quatro entradas que vão se bifurcando até o centro. Apropriando-se ainda mais dos marcadores pictóricos de Guimarães Rosa, Arlindo Daibert explora no seu ensaísmo a representação de Hermógenes como um ser híbrido, inclusive pela origem do seu nome (descendente do deus Hermes – guardião dos caminhos e deus das ciências ocultas). Isso ocorre de tal forma que o leitor encontra o centro do

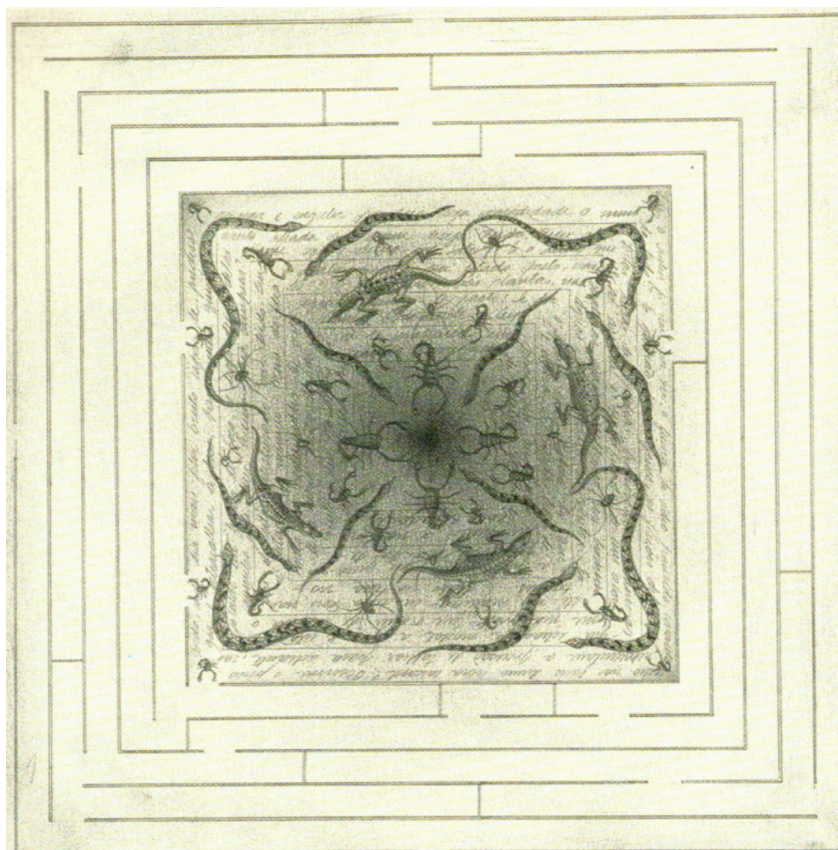
⁴¹ A apreciação da imagem do labirinto está presente em grande parte das sociedades no decorrer dos séculos, seja de forma mais ou menos acentuada. Uma prova disso é que o Barroco a considerava como a forma por excelência, mas também já despertava interesse nos gregos e no próprio Leonardo Da Vinci durante o Renascimento – lembrar, por exemplo, dos labirintos multicursais de jardim. Na (pós-)modernidade, talvez a figura mais representativa dessa predileção pelo labirinto possa ser Ana Hatherly (1929-2015), ao mesclar recursos das diferentes formas artísticas na sua produção.

⁴² É interessante lembrar que Arlindo Daibert interpreta Hermógenes como o outro lado de Riobaldo, reforçando o conceito de ambíguos complementares.

desenho (e de Hermógenes) repleto de escorpiões, lagartixas, cobras e aranhas – representação da feiura pelo disforme. O esmaçar do grafite, juntamente com a sobreposição de palavras e seres peçonhentos, inviabiliza quase que por completo a leitura verbal, enfatizando o domínio do mundo obscuro⁴³. Com o auxílio do visualizador de imagens, conseguimos identificar o texto caligrafado por Arlindo:

Eh, o senhor já viu, por ver, a feiura de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engulir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, côrvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo (Rosa, 2001, p. 27).

Figura 28 – Hermógenes, n. 6, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 55).

⁴³ No capítulo quatro, exploraremos como a representação desses animais de espírito belicoso funcionam como prolepse no ensaísmo daibertiano.

Para encerrarmos esta parte, é ainda pertinente ressaltar que esses cinco grandes operadores conceituais (colagem, linguagem verbal, profusão de detalhes, *chiaroscuro*, fragmentação e estrutura labiríntica) demonstram que Arlindo possui uma preocupação nata com a produção de saberes, com a criação de sentidos novos dentro do seu ensaísmo visual. Tal fato pode ser comprovado por meio da carta que ele escreveu, menos de quinze dias antes da sua morte, a Fernando Pedro Silva, a fim de subsidiar uma mesa redonda que aconteceria no Centro Cultural da UFMG.

G.S.:V. – Uma leitura de Guimarães Rosa

A exposição G.S.:V., composta de 50 desenhos e 20 xilogravuras, propõe uma leitura visual do grande romance de Guimarães Rosa. Procuramos **estabelecer as possibilidades de transposição de alguns dos processos de criação literária do autor para os códigos de produção de imagem num exercício de (im)possibilidades ilimitadas**. Ainda dentro da mesma perspectiva, procuramos resgatar alguns referenciais narrativos da saga rosiana, buscando suas origens nas narrativas épicas de Homero, no romancelheiro medieval e em produções mais recentes, como *Jerusalém Libertada*, de Tasso, para citar apenas um exemplo. Seguindo essa referência de fidelidade à construção literária do romance, afastamo-nos do conceito tradicional da ilustração (representação visual da narrativa), preferindo uma postura mais próxima da do tradutor ou, mesmo do **transcriador**.

A escolha das técnicas e dos estilos gráficos adequou-se às características específicas de cada episódio a ser trabalhado, terminando por estruturar o trabalho em duas vertentes gráficas específicas: 1 – as xilogravuras – que remete à iconografia do romance de cavalaria e às narrativas do cordel, características do sertão brasileiro. Por seu caráter sintético, enquanto linguagem gráfica, as xilogravuras se apresentam na exposição como imagens emblemáticas dos conflitos mais recorrentes na narrativa: amor/morte, bem/mal, certeza/dúvida, poesia/drama etc. 2 – os desenhos – onde estilos e técnicas se alternam na busca da adequação mais exata ao clima poético do episódio trabalhado: descritivos, alegóricos, alusivos, “ilustrativos”, os desenhos acabam por compor uma possibilidade iconográfica básica para o livro.

G.S.:V. é um projeto que **amplia o campo do desenho enquanto linguagem e procura trazer para o universo das artes plásticas a discussão da imagem como discurso articulado com suas possibilidades e limites lingüísticos** (Daibert, 2000a, p. 61-62, grifo nosso).

Nessa procura por ampliar o reconhecimento do desenho enquanto linguagem e discutir a imagem como discurso de inúmeras possibilidades e limites comunicacionais, Arlindo Daibert percorre um longo – e frutífero – processo de “experiência transgressiva da criação literária” (Daibert, 1995, p. 30). Pertencente a um período conturbado da história do Brasil, a Ditadura Militar, Daibert volta-se a (re)pensar o sertão local e universal de Riobaldo, de Rosa e o seu próprio,

atualizando, para isso, formas vindas, em especial, do Barroco e das Vanguardas Europeias, o que é uma característica própria da pós-modernidade.

A respeito da ligação de Daibert com as Vanguardas Europeias, Josina Nunes Drummond (2008) aproxima alguns elementos apresentados pelo artista plástico com o Cubismo (geometrização das formas, o próprio uso dos signos verbais e o jogo de texturas), com o Expressionismo (a carga acentuada de subjetividade para expressar realidades interiores/existenciais/críticas sociais, a deformação da realidade e o desequilíbrio de formas e proporções) e, por fim, com o Abstracionismo (signos mais simbólicos do que indiciais). Também é possível, em certa medida, visualizar uma aproximação com a própria Arte Conceitual, na medida em que, em determinadas pranchas, como as de nº 25, 26 e 48, não é provável a recuperação, em uma primeira visualização, de qualquer significação com a própria série IGS ou com o romance rosiano. Isso acontece devido ao acentuado grau de desmaterialização do objeto⁴⁴, o qual só permite uma melhor compreensão de tais obras a partir de “chaves” deixadas por Daibert em **G.S.:V.**, que é uma espécie de diário de bordo publicado, postumamente, em **Cadernos de Escritos** (1995)⁴⁵. Apesar dessas aproximações com diferentes estéticas/escolas artísticas, é mister explicitar que o intuito de Drummond e o nosso não é, evidentemente, aprisionar um artista tão múltiplo quanto Arlindo em classificações estanques, mas sim tentar analisar melhor a sua obra a partir dos seus operadores conceituais constitutivos.

⁴⁴ Nessas pranchas, no primeiro momento de contemplação, o público fica apenas com a criação mental esboçada ou esquematizada na obra por Arlindo Daibert. Em produções como essas, espera-se que o leitor, ao contemplar o objeto, consiga visualizar, em sua mente, a proposta/concepção do artista. Ainda é válido destacar que Daibert produziu objetos e pinturas-objetos no início da década de 90, pouco antes de morrer. São exemplos dessa fase as obras como **Alice** (1989/1992) e **Le silence des vers** (1992/1993).

⁴⁵ Essas anotações de Daibert sobre as suas 51 pranchas presentes em IGS estão transcritas no Anexo 2.

PARTE 2 – CAMINHOS DAIBERTIANOS: A CONSTRUÇÃO DO ENSAIO VISUAL POR MEIO DE OPERADORES CONCEITUAIS

1 Apontamentos gerais sobre o gênero ensaio

“Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (Rosa, 2001, p. 31).

O ensaio, conforme já discutido, é um gênero cuja definição foge de estabilidades e simplificações⁴⁶. Tendo consciência da dificuldade — e até mesmo da provável improdutividade — de definir o ensaio em poucas linhas, analisaremos nesta seção algumas características basilares do gênero, discutindo como elas também estão presentes no ensaio visual daibertiano. Entre os pontos-chave a serem explorados, merecem especial destaque a maleabilidade de fronteiras, a evocação, a comunicação apolínea, o espelhamento de si mesmo e a centralidade, os quais serão trabalhados, respectivamente, nas partes posteriores. Porém, antes disso, é interessante conhecermos brevemente as estruturas funcionais, os objetivos enunciativos e os estilos mais recorrentes do gênero no contexto histórico da (pós-)modernidade⁴⁷.

A respeito do primeiro ponto, as estruturas funcionais, é importante traçar um pequeno percurso histórico. Na parte introdutória desta tese, mencionamos que o Ensaio é compreendido, juntamente com o Romance, como um dos gêneros da modernidade. Contudo, esse mesmo termo e suas variantes possuem acepções diferentes que, em certa medida, são também complementares desde o século XII.

⁴⁶ É curioso notar que, apesar de boa parte da sociedade acadêmica conhecer ou ter alguma ideia sobre o gênero, há uma dificuldade generalizada em defini-lo, caracterizá-lo e nomeá-lo. Muito provavelmente os principais elementos que podem ser listados em uma resposta rápida que solicite a definição do gênero sejam os seguintes: texto em prosa; de tema livre (sem um assunto pré-determinado); poucas páginas/texto curto (não alcança a extensão profunda); que combina reflexão sistemática sobre o mundo e anotações sobre o sujeito da escrita.

⁴⁷ Apesar de não ser nosso objetivo problematizar a definição de gênero textual, faz-se necessário termos em mente o seguinte pensamento de Luiz Antônio Marcuschi:

Gênero textual refere os textos materializados em situações comunicativas recorrentes. Os gêneros textuais são textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. Em contraposição aos tipos, os gêneros são entidades empíricas em situações comunicativas e se expressam em designações diversas constituindo em princípio listagens abertas (Marcuschi, 2008, p. 155).

Conforme explica Jean Starobinski em **É possível definir o ensaio?** (2018), a etimologia do vocábulo

Essai [ensaio], conhecido em francês desde o século 12, provém do latim tardio *exagium*, “balança”; “ensaiar” deriva de *exagiare*, que significa “pesar”. Nas vizinhanças desse termo, encontramos “exame”: agulha, lingueta do fiel da balança e, conseqüentemente, pesagem, exame, controle. Mas outra acepção de “exame” aponta para o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, empurrar para fora, expulsar, depois exigir. Quantas tentações se o sentido nuclear das palavras de hoje resultasse do que elas significaram num passado longínquo! Dizer “ensaio” é o mesmo que dizer “pesagem exigente”, “enxame atento”, mas também o “enxame verbal” cujo impulso liberamos (Starobinski, 2018, p. 13).

Apesar de mudanças significativas da palavra ensaio no decorrer dos séculos, podemos traçar relações associativas mais simples com algumas características ainda presentes em menor ou maior parte das produções ensaísticas. Dessa forma, conseguimos, por exemplo, estabelecer uma noção de que esse texto comporta uma certa análise, um julgamento pessoal, no qual se deve pesar uma relação entre a objetividade e a subjetividade, e que, ao mesmo tempo, permite ao seu autor uma liberdade de pensamento (em tom de revoada), possibilitando a pluralidade e a multiplicidade de vozes e o desenvolvimento do raciocínio que se assemelha à fita de Moebius⁴⁸ e, por consequência, à estrutura *en abyme*. Assim, podemos notar que o desenrolar do tempo não alterou totalmente a acepção do gênero em questão.

Saindo do século XII e entrando no final do século XVI, mais precisamente em 1570, encontramos a publicação até hoje basilar do livro **Ensaio**, de Michel de Montaigne, cuja estrutura experimental e múltipla transformou-se em uma espécie de “padrão de qualidade” que não era possível de ser alcançado⁴⁹. Entre os pontos mais marcantes da sua escrita ensaística, visualizamos uma certa confluência com o romance: o uso da primeira pessoa do discurso, o investimento em um fluxo narrativo, o procedimento retórico das imagens e a construção do estilo individual. Há ainda um outro importante traço inovador: a relação com o pensamento

⁴⁸ O ensaísmo, enquanto tentativa de evocar o mundo e a si próprio, necessita de um estilo híbrido do autor (Ramos, 2013), no qual ele possa demonstrar a sua subjetividade, a sua autorreflexão e a fragmentação da vida. Tais características fazem com que qualquer definição objetiva/fechada para o gênero ensaio seja fracassada antes mesmo de ser enunciada.

⁴⁹ Sobre essa questão, é pertinente recuperar o argumento de John Jeremiah Sullivan de que “o ensaio é francês, mas o ensaísta inglês” (Sullivan, 2018, p. 29), uma vez que a autoridade de Montaigne foi tão grande na França que não permitiu a maior produção do ensaio. Por isso, coube aos ingleses, em especial nos jornais e nas revistas, desenvolver o gênero.

sistemático, uma vez que o ensaio possui similaridade com a filosofia e a ciência. Assim, esse gênero passa a ter Montaigne como novo paradigma.

É interessante destacar de antemão que, apesar de o livro do ensaísta francês ser uma referência para os demais escritores, o ensaio não é uma prática individual, mas sim um gênero de intervalo, de tensão não resolvida e de conflito permanente entre as falsas fronteiras das áreas do conhecimento, tais quais a arte/a ciência e a literatura/a filosofia⁵⁰. Cabe, assim, ao escritor não se preocupar necessariamente com a sintetização da totalidade. Na verdade, sua função é especular novos caminhos a partir das múltiplas inquietações, visto que ele só alcança o “horizonte móvel a que cada objeto é referido” (Merquior, 1969, p. 116).

Diante dessa busca por novas “veredas”, o ensaísta precisa eleger uma forma condizente para conseguir expressar seu pensamento crítico. Tal estrutura proporcionará a construção de um texto “grotesco”⁵¹, por juntar reflexões díspares e não apresentar uma reflexão tão clara, sendo essa estruturação escolhida pelos próprios escritores, uma vez que o ensaio

não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram (Adorno, 2003, p. 16).

Esse olhar que contempla o objeto com a curiosidade e a entrega de uma criança possibilitará ao ensaísta alcançar talvez os dois maiores objetivos enunciativos do gênero: a busca pela vida e a liberdade de posicionamento. A primeira, alvo de defesa de Georg Lukács, no ensaio **Sobre a essência e a forma**

⁵⁰ O ensaio mostra a indivisibilidade do conhecimento, ou seja, não se pode dividir/separar os conhecimentos artísticos dos científicos, o que existe é uma divisão meramente artificial/artifício. É interessante ainda notar que essa ideia de divisão entre os saberes é discutida desde a Antiguidade Clássica.

⁵¹ Michel de Montaigne, no início do seu ensaio **Da Amizade**, comparou seu livro com pinturas grotescas e fantásticas que foram construídas a partir da composição arriscada de colocar em xeque a unidade e a coerência das obras. Conforme argumenta o ensaísta francês, o ensaio deve causar estranheza pela sua estruturação incerta e inconstante, assemelhando-se com a imagem da sereia descrita por Horácio em **A Arte Poética**:

O mesmo ocorre neste livro, composto unicamente de assuntos estranhos, fora do que se vê comumente, formado de pedaços juntados sem caráter definido, sem ordem, sem lógica e que só se adaptam por acaso uns aos outros: “o corpo de uma bela mulher com uma cauda de peixe” (Montaigne, 2020, p. 215).

do ensaio: uma carta a Leo Popper (2008), explana sobre a forma do ensaio e suas relações de aproximação e distanciamento com as artes e a ciência. Em especial, ao articular a ligação de semelhança entre o retrato artístico e o ensaio, ele defende que ambos constroem sobre nós, espectadores/leitores, o sentimento de chegar mais próximo à compreensão da vida:

Em outros quadros são tão-somente as cores e as linhas que agem e você não tem a mesma sensação. Os retratos verdadeiramente significativos, portanto, nos dão, ao lado de todas as suas outras sensações artísticas, também esta: a vida de um ser humano que realmente viveu alguma vez, e nos impõem o sentimento de que a vida dele foi como as linhas e cores do quadro nos mostram (Lukács, 2008, p. 8).

Isso ocorre porque, por mais que o retrato e o ensaio queiram buscar a verdade completa de algo, essas formas revelam apenas a representação fragmentária da existência. Assim, ao desempenhar o seu trabalho, o ensaísta pode aspirar chegar até a verdade (científica), porém, pela sua forma aberta e assistemática, o resultado conseguido na chegada tende a ser diferente do ponto de partida:

É certo que o ensaio aspira à verdade: mas como Saul, que partiu para buscar as mulas de seu pai e encontrou um reino, também o ensaísta, que realmente está em condições de buscar a verdade, **encontrará ao fim de seu caminho o objetivo não buscado, a vida** (Lukács, 2008, p. 9, grifo nosso).

Já no tocante à segunda característica basilar, permite que o escritor não receie buscar entender o mundo por meio de si mesmo, ou seja, ele procura uma forma de dizer de si e do mundo. Dois exemplos distintos de estilo dessa busca da enunciação estão em Theodor Adorno e Roland Barthes. O primeiro defendia que o “eu” (egóico) no ensaio só pode aparecer depois de mergulhar profundamente no mundo/objeto da sua investigação. Já o segundo, de certa maneira, inverte a relação dialógica entre o ensaísta e sua pesquisa, visto que acredita que o trabalho com o gênero em questão parte do objeto não para iluminá-lo, mas o faz para iluminar a si mesmo, entendendo a si como o modo justo de dizer. Dessa maneira, independente das diferentes concepções que o ensaísta possa vir a assumir, o ensaio assume a precariedade e a potência do eu na construção textual *en abyme*, já que, como bem

sintetiza José Guilherme Merquior, “o ensaísmo se volta a uma autorreflexão infinita, a uma sempre aberta revisão de si” (Merquior, 1969, p. 159).

Ao partir dessa autorreflexão infinita, precisamos destacar alguns elementos de estilo, dentre os quais: a escrita fragmentária e a evocação de vozes⁵². A respeito do primeiro ponto, é inegável que o ensaio é constituído por inúmeros “pormenores” de pensamentos variados, de tensões mal resolvidas, de descontextualizações (anacronismo) de produções e falas anteriores, pois existe no ensaísta um desejo quase que antropofágico de recuperar variados discursos a partir do posicionamento direto, sem hierarquizá-los ou organizá-los em estáticas organizações disciplinares. É justamente por causa da apreciação e da aceitabilidade do fracionamento do seu texto que o autor consegue alcançar a unidade fragmentária, visto que a totalidade não há no gênero. Ela é apenas, conforme bonita imagem de Merquior, um “clarão”, uma “intermitência”:

[..] a “totalidade” é apenas um clarão, uma intermitência, uma razão jamais explicitada em seu próprio conteúdo. A totalidade que o ensaio atinge não é uma “explicação do todo”, mas apenas o horizonte móvel a que cada objeto é referido, quando a crítica que o descreve ilumina dialeticamente a sua especificidade como relação: a verdade de cada objeto **nas suas fronteiras com o outro** (Merquior, 1969, p. 116, grifo do autor).

Por fim, é perceptível a recorrência da evocação de vozes para a elaboração do ensaio. Esse eterno jogo de trazer novas vozes para seu campo composicional, seja direta, seja indiretamente, demonstra a necessidade que o ensaísta tem de (re)visitar a história em seus múltiplos registros, configurando necessariamente obras de estrutura abismal. O próprio Arlindo Daibert ilustra bem essa vontade de revisar diferentes fontes (quadros, fotografias, datas e personagens históricas, cartas de tarô, estilos, manuscritos medievais, dicionário de símbolos, o próprio romance GS:V, entre outros), construindo seu ensaísmo a partir de fragmentos e de evocação. Nota-se, assim, que, apesar de serem pontos diferentes, eles são complementares e imprescindíveis para o ensaísmo visual, conforme analisaremos com maior aprofundamento nas seções a seguir.

⁵² Assim como Roland Barthes, concebemos que o estilo é o começo da escritura, uma vez que prepara o “reino do significante” (Barthes, 2017, p. 89).

2 De Rosa a Daibert: a quebra da descontinuidade da narrativa de GS:V para o estabelecimento da sequência ensaística

[...] algo que estimule o espectador, aposte na sua inteligência, deixe-o intrigado, questionado, incomodado, deixe-o seja lá o que for, desde que não o deixe como era antes (Daibert, 2000a, p. 29).

Começar. Iniciar o trabalho, qualquer que ele seja, causa medo. O temor pode ocorrer por vários motivos, entre eles: dúvida de conseguir (re)evocar fantasmas exteriores e interiores; dificuldade em estruturar o projeto; e receio de espelhamento de si mesmo durante a análise do objeto. Dessa maneira, para que uma produção chegue até o público, é necessário que o autor consiga ultrapassar tais obstáculos para ordenar um microssistema, no qual o leitor possa (re)conhecer seu discurso autoral. Assim, nas próximas seções desta Parte 2, discutiremos a maleabilidade de fronteiras, a evocação de diferentes vozes/fantasmas (Guerreiro, 2011), a comunicação dionisíaca e o espelhamento de si mesmo, o jogo de espelhos (*mise en abyme*) e a utilização da centralidade como espaço de ordenamento.

Por ora, interessa-nos investigar a maneira que Arlindo Daibert encontrou para construir seu ensaio visual **Imagens do Grande Sertão**. Observando, em especial, as 51 (cinquenta e uma) pranchas presentes na série, notamos que o artista juiz-forano precisou encontrar a sua forma justa de dizer (comunicação apolínea) para conseguir trabalhar não só com **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, mas, principalmente, com o seu GS:V. Vencendo – ou seria resistindo a – suas incertezas de como se aproximar do texto rosiano para, a partir dele, com ele e através dele, construir o seu ensaio. Para tanto, Daibert precisou adentrar no terreno dúbio das memórias de Riobaldo, as quais vão abarcar toda sua trajetória de formação, epopeica, romântica, filosófica – e por que não ensaísta?

Sobre esse aspecto, é interessante não perdermos de vista que o personagem central de GS:V é constituído fundamentalmente pela dúvida que parece impregnar sua identidade fragmentada, a qual o leva a construir um relato reflexivo e impregnado de dispersão metonímica. Tal característica o faz um homem moderno – e ensaísta – por excelência. Durante toda sua travessia de vida, a irresolução sobre a ação dos seus colegas jagunços, os tipos dos seus amores (Rosa'uarda, Diadorim, Nhorinhá e Otacília) e o questionamento da existência de

Deus e do Diabo estão postos teatralmente para o leitor. Isso se dá porque a imprecisão serve como uma das linhas explícitas para a costura do Cerzidor, conforme podemos verificar no excerto da parte inicial do livro:

Eu estava meio dúbido. Talvez, quem tivesse mais receio daquilo que ia acontecer fosse eu mesmo. Confesso. Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é! coragem em mim era variável. Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei! que, para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho — caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade! **Mas minha competência foi comprada a todos custos, caminhou com os pés da idade.** E, digo ao senhor, aquilo mesmo que a gente receia de fazer quando Deus manda, depois quando o diabo pede se perfaz. O Danador! Mas Diadorim estava a suaves (Rosa, 2001, p. 62, grifo nosso).

Ao evocar e narrar suas memórias, Urutú Branco mostra a todo custo que não há certeza neste mundo, tudo é passível de se transformar em outra coisa num esbarrar de “besouros graúdos” (Rosa, 2001, p. 45), ao ponto que até mesmo seu interlocutor ausente possa saber algo da vida dele que ilumine sua narrativa de travessia rumo ao infinito:

Vida, e guerra, é o que é: **esses tontos movimentos**, só o contrário do que assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima — o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. **Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba** (Rosa, 2001, p. 245, grifo nosso).

A dúvida o move a deambular pelos espaços geográficos e pelas memórias (re)construídas e colecionadas⁵³. Sem ela, não teríamos GS:V, talvez até pudéssemos encontrar uma espécie de estudo científico, em que víssemos “pastos demarcados” (Rosa, 2001, p. 237). Mas não, o ensaísta-jagunço nos brinda com os desvios da incerteza, utilizando-se da potência libertadora da autorreflexão

⁵³ Riobaldo adquire, em certa medida, aspectos semelhantes ao de um *chiffonnier*, personagem que vive de colecionar sobras, coisas sem grande serventia à primeira vista. Evidentemente, que essa figura, analisada por Walter Benjamin (2010), não pode ser ligada irrestritamente ao personagem central de GS:V, uma vez que ele sabe encontrar travessias para afugentar quem tenta aprisioná-lo dentro de um conceito restrito. Nossa intenção aqui é apenas mostrar que Riobaldo luta a todo momento para guardar, ou melhor, para coser suas memórias e entendê-las, dá-lhes forma, mesmo que elas sejam repletas de neblinas e (re)criações. Por fim, é válido observar que, apesar do contexto sociocultural da França moderna pensada por Benjamin ser distinto do cenário ficcional de Rosa, Riobaldo enfrenta um processo de modernização do Brasil no seu cenário de fundo, em que o sistema jagunço não cabe mais. Tal fato pode ser analisado, em maior grau, a partir da figura dúbida de Zé Bebelo e do próprio Riobaldo e, em menor grau, por meio do personagem Jôe Bexiguento.

(Dällenbach, 1989), que será apropriada por Arlindo Daibert no seu ensaio visual. A respeito desse caráter dubitativo e reflexivo, isso pode ser visualizado no excerto abaixo:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de **se remexerem dos lugares**. O que eu falei foi exato? Foi. **Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado.** [...] De mim, toda mentira aceito. O senhor não é igual? Nós todos. Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga (Rosa, 2001, p. 200, grifo nosso).

Assim, Riobaldo traz para si a narrativa o tempo todo, deixando claro que conta as histórias e reflete sobre elas a partir da sua evocação duvidosa. Nessa perspectiva, percebe-se uma reordenação temporal e espacial constantes feitas por ele, a fim de se colocar corajosamente no centro do redemunho, uma vez que, ao descrever o mundo, revela-se a si mesmo (Barthes, 2017) nos seus comentários infinitos. Esse elemento-chave é, mais uma vez, semelhante ao que encontramos como uma das bases da escrita ensaística. Isso ocorre porque, segundo argumenta Christy Wampole, a própria escrita do ensaio exige um “egoísmo em relação à vida” (2018, p. 246), visto que

O ensaísmo, como uma forma de expressão e um estilo de vida, acomoda nossas inseguranças, nosso egoísmo, nossos prazeres simples, nossas questões mais sensíveis e a necessidade de comparar e dividir nossas experiências com outras pessoas (Wampole, 2018, p. 248).

Outrossim, faz-se necessário destacar que o narrador-personagem mostra também a sua autorreflexão não só por meio do caráter dubitativo em torno dos seus amores e do sistema jagunço, mas também através do Urucuia. “Bobéia” fará quem pensar que o ecossistema (sertão, rios, plantas, flores, animais, pedras, etc.) é apenas pano de fundo para a narrativa ensaística do personagem de Guimarães Rosa e, futuramente, de Arlindo Daibert. O fato é que o bioma sertanejo funciona como artifício para que Tatarana faça suas reflexões e autorreflexões – poderíamos aqui falar de uma filosofia da natureza sertaneja?⁵⁴ De toda forma, é inegável que o sertão rosiano e daibertiano tanto evoca a natureza do Romantismo, uma vez que

⁵⁴ Benedito Nunes, acertadamente, chama atenção para o fato de que “Riobaldo é espectador da natureza” (Nunes, 2013, p. 221), mas não por inteiro, uma vez que ele intervém nela.

ele reflete e antecipa as ações dos personagens, bem como a transgride, já que ele está em constante movimento, pois a instabilidade está instaurada no enredo para o homem e para o meio ambiente. Nada escapa dela⁵⁵.

Os próprios olhos verdes e, muitas vezes, nebulosos de Diadorim ensinaram a Riobaldo os mistérios e os encantos do sertão: “Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos” (Rosa, 2001, p. 72). Assim, nos deparamos com uma obra que nos convida a ver as flores justapostas aos amores do protagonista – “Ah, a flôr do amor tem muitos nomes” (Rosa, 2001, p. 206) –; a ouvir, ver e entender os voos dos pássaros – “— E aquele lá: lindo! Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal” (Rosa, 2001, p. 159) – e a escutar os buritís em um processo sinestésico – “O senhor escute o buritizal” (Rosa, 2001, p. 329). Entretanto, a natureza não é só objeto de contemplação, ela também serve como professora – “Vereda em vereda, como os buritis ensinam, a gente varava para após” (Rosa, 2001, p. 73) – e objeto exemplificador da metafísica, segundo é possível analisar nas duas exemplificações abaixo:

O riachinho me tomava a benção. Apeei. **O bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come. Então, deitei, baixei o chapéu de tapa-cara. Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego. Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flôr.** O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias (Rosa, 2001, p. 304, grifo nosso).

Sufrimento passado é glória, é sal em cinza. De tanta maneira Diadorim assistia comigo, **como um gravatá se fechou. Semeei** minha presença dele, o que da vida é bom eu dele entendia. **Tomando o tempo** da gente, os soldados remexiam este mundo todo. **Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequí amadurecia no pequizeiro e a cair no chão, veio veranico, pitanga e cajú nos campos.** Ato que **voltaram as tempestades**, mas entre aquelas noites de estrelaria se encostando. Daí, depois, o **vento principiou a entortar rumo, mais forte — porque o tempo todo das águas estava no se acabar** (Rosa, 2001, p. 319-320, grifo nosso).

⁵⁵ Em seu **Caderno de Escritos**, ao explicar o Módulo 2 da sua série, Arlindo Daibert enfatiza a relevância do sertão não só visto como elemento físico que serve de pano de fundo para o desenvolvimento do enredo da obra, mas também atuando de forma anímica:

O sertão não é mero cenário onde se desenrolam os conflitos dos homens, muitas vezes o sertão também interfere e atua como entidade anímica: as presenças dos rios Urucuia e São Francisco que lembram as figuras dos deuses-rios gregos ou a natureza maléfica do Liso do Sussuarão. O Sertão materializa as realidades do Bem e do Mal. Cada planta, cada pedra, cada animal tem seu papel dentro desse conflito (Daibert, 1995, p. 37).

Dessa forma, a natureza não é apenas cenário para a narrativa, mas é sim um agente modificador e modificado das memórias de Riobaldo. Por meio do uso do seu artifício e da dúvida, o jagunço elabora sua autorreflexão a partir de uma renovação constante entre o interior e o exterior, a qual fortalece também a fita de Moebius do enredo⁵⁶ e os outros operadores conceituais já discutidos. É relevante ainda destacar que esse procedimento autorreflexivo – elemento fulcral da *mise en abyme* – estabelece no romance uma certa “acumulação” de imagens e impressões, o que leva a linguagem a imergir na subjetividade, na digressão e na fragmentação, elementos basilares também para o ensaio. “Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água — carece de espelho” (Rosa, 2001, p. 325).

Ao retornar mais diretamente a Arlindo Daibert, percebe-se que ele compreende, após inúmeras tentativas de aproximação com o enredo de Riobaldo, que é fundamental reorganizar a trajetória épica-amorosa do jagunço, preservando as incertezas presentes na memória fragmentada e abismal do personagem. Dessa maneira, a forma estabelecida pelo artista plástico juiz-forano foi quebrar a descontinuidade rosiana e construir o seu plano da narrativa visual norteada por cinco módulos temáticos, os quais são operados também pela linguagem da interrupção temporal e espacial da *mise en abyme*. Neles, Daibert, buscando investigar a relação palavra-imagem, seleciona os principais episódios da diegese, resgata as evocações feitas por Guimarães Rosa e os transgride intencionalmente para reconfigurá-los de acordo com sua assinatura. Assim, por meio dessa organização modular, o ensaísta visual embaralha fatos, causos e memórias – quase como Cerzidor – para evocar o universo simbólico de GS:V e outras vozes fantasmagóricas, conforme aprofundaremos na subparte “Evocação”.

⁵⁶ Essa tensão entre o interno e o externo colabora para a construção de dobras (fita de Moebius), as quais possibilitam uma maior liberdade de criação para o artista, conforme comenta Nuno Ramos ao falar do aparente paradoxo que percebeu ao escrever sobre Hélio Oiticica:

“[...] deparei com o que me pareceu um paradoxo – o impulso *para fora*, a vontade de colocar a obra diretamente no mundo, no exterior de qualquer moldura física ou institucional, acabava criando dobras, cavidades, fendas, ninhos; a atividade alardeada, contraposta ao que seria passividade nos trabalhos tradicionais, transformava-se em repouso, sono, preguiça, conforto (Ramos, 2013, n.p.).

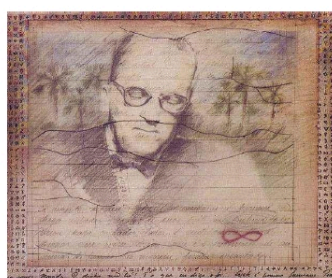
Visando a uma melhor compreensão das obras que compõem **Imagens do Grande Sertão**, apresentaremos abaixo, de forma breve, o objetivo de cada módulo temático e suas pranchas.

- **Módulo I** (Figura 29), com 8 (oito) pranchas, apresenta os personagens principais de GS:V ao leitor: a imagem da letra (que representa a interpolação da memória do ex-jagunço), Guimarães Rosa (autor refletido na imagem do seu protagonista), Diadorim, Otacília, Riobaldo, Hermógenes, Deus e o Diabo.

Figura 29 – Pranchas do Módulo I, de Arlindo Daibert (déc. 80).



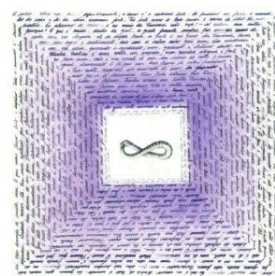
Sem título, n. 1.



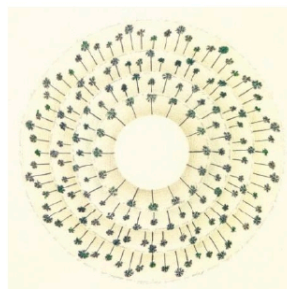
Sem título, n. 2.



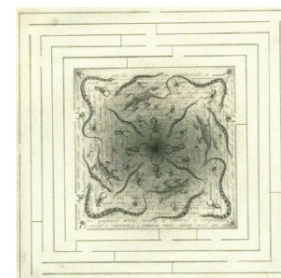
Diadorim, n. 3.



Riobaldo, o Urutu Branco, n.4.



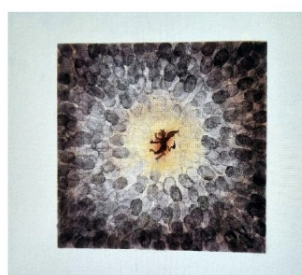
Otacília, n. 5.



Hermógenes, n. 6.



Sem título, n. 7.



Sem título, n. 8.

Fonte: Daibert (1998, p. 51-56).

1. **Sem título, n. 1.** – Apresentada por Arlindo Daibert no **CE** (1995) como “imagem da letra”, a prancha mostra ao leitor quatro retângulos encaixados

um no outro por meio de colagens, criando uma perspectiva de abismo, tendo no seu plano mais externo e interno palavras/letras. Enquanto no primeiro as palavras aparecem praticamente entrecortadas pelos retângulos que o sobrepõem, o retângulo interno, que se apresenta no centro da obra, destaca a sigla do romance rosiano em grandes letras maiúsculas: “GSV”. Isso ocorre de tal forma que Arlindo inicia seu trabalho já explicitando para o leitor qual é a maior voz evocada durante toda sua série. Essa produção, conforme esclarece o próprio Daibert, objetiva “resgatar essa interpolação de planos discursivos que, por vezes, permanecem quase ‘invisíveis’, confundindo-se como fundo básico sobre o qual a imagem se apóia: o fantasma da imagem encarna a memória do discurso de Riobaldo” (Daibert, 1995, p. 31).

2. **Sem título**. n. 2. – Essa prancha é construída também por um processo de sobreposição de planos feitos por meio de colagem, cuja borda é repleta de símbolos cabalísticos e sua base inferior contém uma breve e simbólica citação presente nas linhas finais de GS:V: “Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (Rosa, 2001, p. 624). No seu centro, encontramos o desenho naturalista de Guimarães Rosa, olhando para baixo, como se estivesse escrevendo algo. Atrás dele, aparece a imagem colorida do sertão mineiro, repleta de buritis. Há ainda outros três planos sobrepostos que podem passar despercebidos pelo leitor: (1) lemniscata na cor vermelha e um barco feito a lápis presentes na parte inferior direita do quadro; (2) dois corpos desnudos que estão posicionados na horizontalidade – lembrando os rios que entrecortam a narrativa rosiana –, os quais são o estudo de Daibert para o trabalho **Sem título** n. 26; e (3) trechos de textos escritos a lápis com a caligrafia de Daibert, cujo jogo de (i)legibilidade é notório, fazendo com que o leitor consiga identificar apenas pequenos recortes e a presença/ausência do código. Entre os recortes ainda legíveis, há ao menos dois trechos do discurso de posse de Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras: “A gente morre é para provar que viveu” e “As pessoas não morrem, ficam encantadas”. Como esclarece Arlindo, “Riobaldo é um disfarce para o autor resolver-se frente ao mundo vestido com a pele do sertão. Guimarães Rosa encarna a grande

erudição e a vivência do sertão” (Daibert, 1995, p. 32). Assim, a prancha representa Rosa como espécie de *alter ego* para o público.

3. **Diadorim**. n. 3. – A prancha n. 3 possui seu oposto-complementar na n. 5, que simboliza Otacília. Para a representação de Diadorim, Arlindo Daibert ressalta o caráter nômade e aventureiro da personagem, recorrendo à imagem do pássaro nessa tela e na de n. 18, a fim de representar o caráter emblemático do jagunço que ensina Riobaldo a contemplar as belezas sem dono⁵⁷, tornando-se seu amor de ouro⁵⁸. Para tanto, Daibert elabora uma mandala com 10 (dez) círculos de pássaros de diferentes espécies e citações verbais do romance rosiano, cujo centro possui a cor intensa dos olhos de Diadorim⁵⁹. Nela, de forma muito semelhante ao desenho anterior, Arlindo recorre à utilização de uma citação direta que serve como suporte para o estabelecimento dos círculos, ficando cada vez mais ilegível na medida em que o público dirige seu olhar ao fundo da arte. Apesar da dificuldade da legibilidade do signo verbal, é possível reconhecermos o seguinte excerto de GS:V:

[...] sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor dêsse, cresce primeiro; brota é depois (Rosa, 2001, p. 155).

4. **Riobaldo, o Urutu Branco**. n. 4. – Na construção dessa prancha, chama-nos atenção de imediato 3 (três) elementos: a abundância de palavras que forma uma estrutura quadricular, o efeito abismal que conduz o leitor a contemplar o centro e a presença da lemniscata que domina integralmente a centralidade da composição. De forma semelhante à relação de opostos-complementares de Otacília e Diadorim, o leitor também vai ser provocado a pensar de maneira análoga a relação entre Riobaldo e Hermógenes durante IGS. A

⁵⁷ “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...” (Rosa, 2001, p. 42).

⁵⁸ “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro” (Rosa, 2001, p. 68).

⁵⁹ “Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível” (Rosa, 2001, p. 62).

diferença basilar dos dois personagens rosianos é o domínio da palavra que cabe a Riobaldo, sendo essa característica que o impede de ser um pactário ao estilo de Hermógenes. Ou seja, dominar o discurso faz com que Riobaldo permaneça humano, não cedendo integralmente à barbárie representada por Hermógenes, “seu lado sombrio da alma” (Daibert, 1995, p. 34). Por isso, Daibert produz um abismo inteiro formado de palavras – as mais legíveis do Módulo I – que conduz o espectador ao infinito. Tais palavras, assim como as duas próximas pranchas da sequência, pertencem à própria narrativa de Riobaldo:

O senhor... Mire veja: (Rosa, 2001, p. 39).
 Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... (Rosa, 2001, p. 58).
 De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Viver é negócio muito perigoso... (Rosa, 2001, p. 26).
 [...] eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa (Rosa, 2001, p. 31).
 O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco (Rosa, 2001, p. 32).
 Dor do corpo e dor da ideia marcam forte, tão forte como o todo amor e raiva de ódio. Vai, mar... (Rosa, 2001, p. 37).
 O senhor... Mire veja! o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior (Rosa, 2001, p. 39).
 Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (Rosa, 2001, p. 51).
 [...] o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (Rosa, 2001, p. 55).
 O que é pra ser — são as palavras! (Rosa, 2001, p. 64).
Ah, medo não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério (Rosa, 2001, p. 76, grifo nosso)⁶⁰.
 O amor? Pássaro que põe ovos de ferro (Rosa, 2001, p. 77).
 Moço: toda saudade é uma espécie de velhice (Rosa, 2001, p. 56).
 Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia (Rosa, 2001, p. 80).
 Viver é um descuido prosseguido (Rosa, 2001, p. 86).
 Cada hora, de cada dia, a gente aprende uma qualidade nova de medo! (Rosa, 2001, p. 103).
 O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão (ROSA, 2001, p. 113).
 A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam (Rosa, 2001, p. 115).

⁶⁰ O verbo “ter” na parte grifada foi ocultado por Arlindo Daibert na sua prancha. Em GS:V, o trecho é: “Ah, medo tenho não é de ver morte” (Rosa, 2001, p. 76).

O que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrente (Rosa, 2001, p. 150).

[...] sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois (Rosa, 2001, p. 155).

Comigo, as coisas não têm hoje e ant'ôntem amanhã: é sempre (Rosa, 2001, p. 156).

Minha tristeza é uma volta em medida; mas minha alegria é forte demais. Sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas — isso procuro (Rosa, 2001, p. 168-169).

Artes que morte e amor têm paragens demarcadas (Rosa, 2001, p. 174).

Viver perto das pessoas é sempre dificultoso, na face dos olhos (Rosa, 2001, p. 192).

5. **Otacília**. n. 5. – Assim como a prancha n. 3, Otacília é representada por uma mandala, mas agora com 5 círculos que se destacam pela leveza de espelhos superpostos (*mise en abyme*) de buritis, árvore que simboliza a firmeza da personagem. Apesar da estaticidade da árvore e suas raízes, Arlindo Daibert – tal qual a Guimarães Rosa – assegura a Otacília uma leveza poética que pode surpreender o espectador menos familiarizado com as demais características dela, visto que ela é também tida como noiva, prata, lunar e das espécies florais (casa-comigo). Segundo Daibert, Otacília, apesar de complementar os amores de Riobaldo junto com Diadorim, é o seu oposto, uma vez que é relacionado a sua personalidade “a vida doméstica, sedentária, a fazenda com buritis e flores. É dela o mundo da segurança e das raízes” (Daibert, 1995, p. 35). Por fim, vale destacar o trabalho com o conjunto de citações de GS:V, o qual reforça a imagem que o jagunço tem da sua amada:

Otacília — me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém tinha me contado que assim eram assim, para gozo e sentimento. O corpo — em lei dos seios e da cintura — todo formoso, que era de se ver e logo decorar exato. E a doce da voz: que a gente depois viajasse, viajasse, e não faltava frescura d'água **em nenhuma todas as léguas** (Rosa, 2001, p. 504, grifo nosso)⁶¹.

Ela era risonha e descritiva de bonita. [...] Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei mão em mel, regrei minha língua. Aí, falei dos pássaros [...]. Toda moça é mansa, é branca [...]. Otacília era a mais (Rosa, 2001, p. 205-206).

⁶¹ A parte grifada foi modificada por Arlindo Daibert na sua prancha. Em IGS, ela aparece como “em nenhuma légua” (Daibert, 1998, p. 54).

Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos, ela devia de sonhar assim (Rosa, 2001, p. 212).
 Saí de lá aos grandes cantos (Rosa, 2001, p. 213).
 Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais (Rosa, 2001, p. 393).

6. **Hermógenes**. n. 6. – De maneira análoga à prancha **Riobaldo, o Urutu Branco**, **Hermógenes** é construído de forma quadrangular e estrutura abismal típica de labirinto que possui quatro entradas que se bifurcam até chegar ao centro esfumado, o qual é dominado por animais peçonhentos/disformes: aranhas, escorpiões, cobras e lagartixas. Conforme discutimos na seção 3.2 da Parte 1 deste trabalho, a junção da sobreposição de animais e o esfumado do lápis colabora com a dificuldade de legibilidade da citação de GS:V caligrafada por Arlindo, reforçando que o personagem representa o domínio do mundo obscuro⁶². Entretanto, é preciso lembrar que não há só oposição entre Hermógenes e Riobaldo, uma vez que eles se complementam: ambos adentraram no sistema jagunço e são pactários. Na leitura e apropriação de Daibert, “Hermógenes é o seu duplo primitivo, instintivo [referindo-se a Riobaldo]. Hermógenes é labiríntico, dissimulado, enganador: Riobaldo se apresenta como o que raciocina, o que tenta se ordenar pelo poder regulador da palavra” (Daibert, 1995, p. 35).
7. **Sem título**. n. 7. – Em um local em que tudo é passível de ser modificado a qualquer momento, Deus é caracterizado de forma ambígua: traiçoeiro, paciente, justo e vingativo quando preciso⁶³. Muitas vezes parece se assemelhar a um chefe jagunço – Joca Ramiro? Cabe a ele, portanto, estabelecer a ordem no sertão. Por isso, Arlindo Daibert desenha essa entidade por meio de um mão fechada que entrelaça duas facas, formando uma cruz que não está associada necessariamente à paz do Novo Testamento, mas ao fogo do Velho Testamento⁶⁴. Nas palavras do ensaísta

⁶² Citação de GS:V usada por Daibert na sua prancha colocada na seção 3.2 da Parte 1.

⁶³ “E, outra coisa! o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro — dá gosto! A força dele, quando quer — moço! — me dá o medo pavor! Deus vem vindo! ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho — assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza” (Rosa, 2001, p. 39).

⁶⁴ “Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe — mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?” (Rosa, 2001, p. 359).

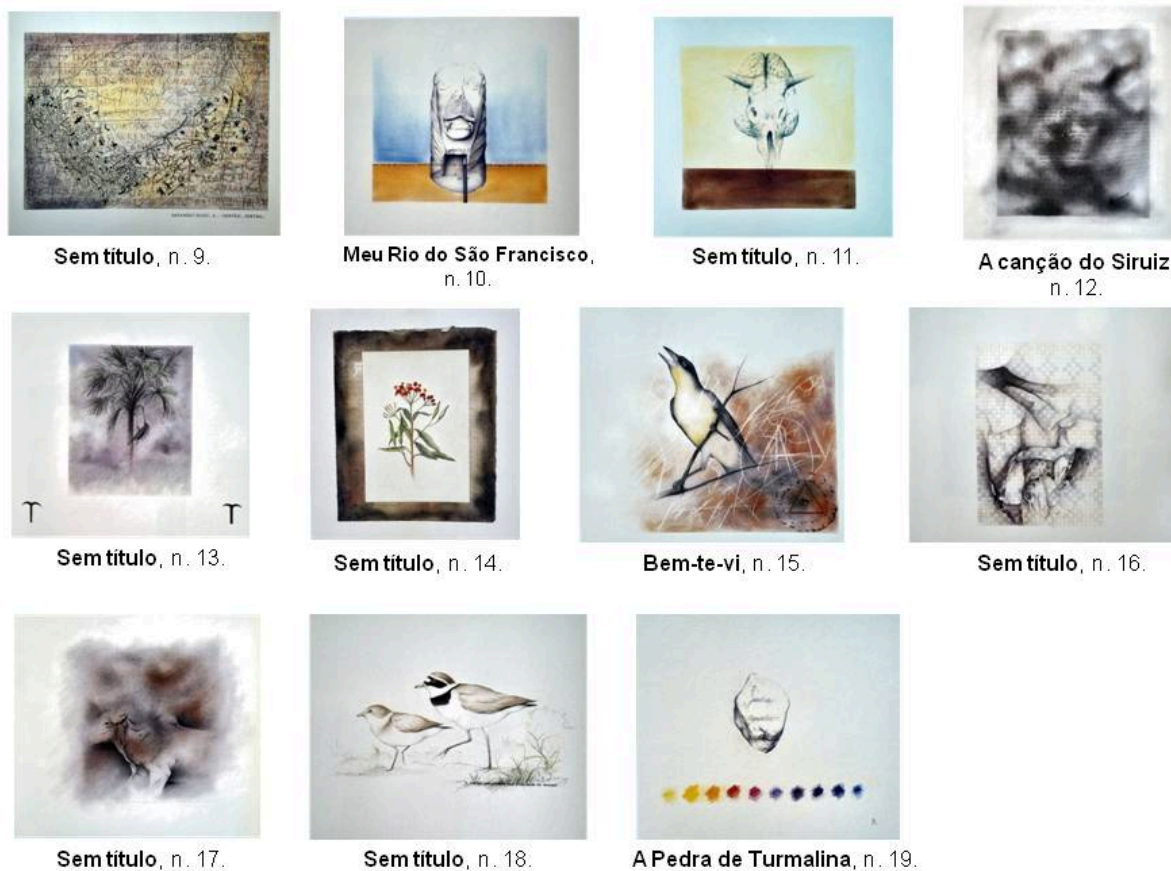
visual, “É esse Deus viril que regula o sertão, procura manter o caos sob controle” (Daibert, 1995, p. 36). Tanto nessa prancha, quanto na seguinte, que representa o demônio, não há a presença de nenhum signo escrito. Será que o objetivo de Arlindo seria de testar a universalidade das imagens para representar as forças máximas atuantes no sertão?

8. **Sem título**. n. 8. – Essa prancha representa uma das figuras mais relevantes para toda travessia de Riobaldo: o Diabo. Na prancha 8, ele, assim como ocorreu na xilogravura **...no meio do Redemoinho** (Figura 16), é apresentado dentro de uma composição abismal, tendo seu espaço reservado no centro do desenho, que foi pintado com lápis de cera na cor amarela e com um leve detalhe alaranjado, cores que fazem alusão ao fogo dentro desse precipício demoníaco. Por ora, vale ainda destacar que o efeito da *mise en abyme* foi elaborado por meio da utilização da digital do próprio artista plástico coberta de tinta preta/acinzentada, que produz camadas de profundidade no desenho. É interessante destacar que as digitais de Arlindo Daibert demarcam, além da produção da narrativa imagética, uma espécie de assinatura pessoal e reforçam a concepção de que o Enganador está por toda parte (rio, pedra, animais, etc.), mas que, principalmente, “vige dentro do homem” (Rosa, 2001, p. 26) só esperando à espreita o momento oportuno para aparecer⁶⁵.
- **Módulo II** (Figura 30), composto por 11 (onze) pranchas, discute aspectos variados do universo sertanejo segundo a visão de Tatarana, seja da realidade externa (rios, buritis, bois, etc.), seja da realidade interna (travessias, cavalheiro-da-sala; manuelzinho-da-crôa, etc.).

⁶⁵ O Diabo, assim como Deus, é onipresente, estando presente, assim, nos homens, nas mulheres, nas plantas, nas águas, na terra e no vento, segundo pode ser visto no excerto a seguir:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! — é o que digo. [...] Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças — eu digo. Pois não é ditado: “menino — trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... **O diabo na rua, no meio do redemunho...** (Rosa, 2001, p. 26-27, grifo do autor).

Figura 30 – Pranchas do Módulo II, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 57-67).

1. **Sem título**, n. 9. – Conforme analisamos na seção 3.2 da Parte 1, a prancha n. 9 apresenta uma preponderância de detalhes na sua composição. Entre eles, são pertinentes de destacarmos novamente: o mapa geográfico dos territórios do Urucuia, São Francisco e sertão da Bahia; o mapa ficcional de Poty; as incursões realizadas por Daibert que insere nomes de personagens, como o de Medeiro Vaz e de lugares tal qual Liso do Sussuarão; e parte da “ladainha do Demônio” (Daibert, 1995, p. 37) metonímica. Sobre o último ponto, nota-se ainda que Arlindo Daibert trabalha a escrita das palavras numa grafia mais primitiva: letra maiúscula, com um certa irregularidade no traço, sempre usando a cor marrom em uma possível alusão à terra sertaneja. Há, por fim, um outro detalhe que precisamos retomar neste desenho: o pequeno excerto de GS:V tipografado que aparece do lado externo do enquadramento à direita: “SATANÃO! SUJO!.. S... — SERTÃO... SERTÃO...” (Rosa, 2001, p.

607), o qual ressalta a ideia de um território dominado por entidades ocultas e sombrias por meio da aliteração do “s”.

2. **Meu Rio do São Francisco...** n. 10. – Essa prancha também vai ter seu oposto-complementar no título seguinte, que representa o Liso do Sussuarão. Isso acontece porque Arlindo compreende que os rios em GS:V “são verdadeiras entidades com atributos e características próximas” (Daibert, 1995, p. 37) e também “são marcas da dinâmica do mundo, do eterno movimento, [...] são limites e superação” (Daibert, 1995, p. 37-38). É justamente a relevância dessas características dos rios rosianos com que o leitor se depara na travessia de Riobaldo feita por Daibert. O primeiro apresenta a “passagem” que o pequeno Riobaldo fez quando criança ao encontrar Menino/Diadorim. Nela, ele aprendeu que “carece de ter coragem” (Rosa, 2001, p. 122)⁶⁶ para viver no mundo. Em IGS, a representação do Rio de São Francisco é composta no pano de fundo de duas figuras retangulares: uma maior azul, que faz alusão ao céu, e uma menor cor de barro, simbolizando o próprio rio. No segundo plano, encontra-se a imagem de uma carranca da promessa feita pela mãe de Riobaldo para curá-lo. Essa cabeça de proa, contendo metade do dinheiro das esmolas conseguidas pelo filho, deveria ser “jogada no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode” (Rosa, 2001, p. 117). No primeiro plano, demarcando o limite entre os dois planos mais ao fundo, sobressai a seguinte citação da canção feita pelo menino-canoeiro durante a travessia do São Francisco: “**...Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação. vim te dar um gole d'água, mas pedir tua benção...**” (Rosa, 2001, p. 123, grifo do autor).
3. **Sem título.** n. 11. – Nessa produção, Arlindo representa o Liso do Sussuarão, o qual, por ser o oposto-complementar do trabalho anterior, possui uma estrutura composicional bastante semelhante: dois retângulos (o marrom representando o chão raso – “cor de velho” (Rosa, 2001, p. 521) – e o amarelo que remonta ao céu que de tão seco tem o “vento suspenso” (Rosa, 2001, p. 521) e a figura central de um crânio de boi. Nessa prancha,

⁶⁶ “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (Rosa, 2001, p. 326).

assim como na n. 7 e 8, não foi utilizado nenhum signo verbal. A imagem convida o leitor a atravessar junto com Riobaldo e o seu bando o caminho para encontrar o Mal, uma vez que é lá que ocorrem o pacto e a guerra derradeira⁶⁷. Assim, tanto na leitura de Rosa, quanto na de Daibert, o Liso do Sussuarão serve como figura dialética, já que “Atravessar o São Francisco é adquirir coragem. Atravessar o Liso é estar mais próximo da grande desgraça, do acerto de contas” (Daibert, 1995, p. 39).

4. **A Canção do Siruiz.** n. 12. – Nessa prancha, destacam-se o trabalho da citação feito por Daibert ao colocar toda a canção de Siruiz no centro da composição, escrita por meio da letraset, e o intenso sombreamento produzido através do lápis de cor. Sobre o primeiro elemento, é pertinente lembrar que a canção de Siruiz em GS:V funciona como um marco da travessia de Riobaldo, visto que, por intermédio dela, o personagem adentra ambigualmente no mundo dos jagunços e também da poesia. Em consonância à importância dessa passagem para a vida do protagonista do enredo, Daibert recorre à seleção do lápis de cor preta para criar neblinas que ultrapassam as margens iniciais da produção, gerando um efeito de suspense, i. e., de algo que não pode ser totalmente visto.
5. **Sem título.** n. 13. – Tal composição resgata o simbolismo do buriti dentro e fora do romance rosiano. Isso ocorre porque essa palmeira é utilizada com múltiplas finalidades no cotidiano dos sertanejos, seja para indicação de poços d’água, seja como insumo para a gastronomia ou para crenças

⁶⁷ Segundo podemos verificar no excerto abaixo de GS:V, a dificuldade em atravessar o Liso é mencionada logo no início do livro ao falar do encontro com Ana Danuza, a mãe de Nhorinhá, que era “adivinhadora da boa ou má sorte” (Rosa, 2001, p. 49):

[...] o Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o **raso** pior havente, era um escampo dos infernos. Se é, se? Ah, existe, meu! Eh... Que nem o Vão-do-Buraco? Ah, não, isto é coisa diversa — por diante da contravertência do Preto e do Pardo... Também onde se forma calor de morte — mas em outras condições... A gente ali róí rampa... [...] Nada, nada vezes, e o demo: esse, 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 volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros (Rosa, 2001, p. 50, grifo do autor).

religiosas. Não é à toa, pois, que as duas personagens femininas centrais de GS:V, Otacília e Diadorim, são interligadas inúmeras vezes com a palmeira. A primeira mora em um local que se chama Buritis Altos⁶⁸ e “que era para ser dona de tantos territórios agrícolas e a dadas pastagens, com tantas vertentes de veredas, formosura dos buritizais” (Rosa, 2001, p. 370). A segunda, por sua vez, tinha a cor do seus olhos comparado ao ouro da flor dos buritis⁶⁹, cabendo, inclusive, o uso metafórico da árvore para representar a morte de Diadorim: “Namorei uma palmeira na quadra do entardecer...” (Rosa, 2001, p. 617). Ademais, o buriti serve como mote para Riobaldo iniciar os seus primeiros versos autorais, referindo-se ao seu amor de ouro e prata: Buriti, minha palmeira,/ lá na vereda de lá:/ casinha da banda esquerda, [Otacília]/ olhos de onda do mar...[Diadorim] (Rosa, 2001, p. 68). Por fim, é interessante ainda destacar a colagem, localizada na parte inferior da prancha, que Daibert fez de dois emblemas da festa da palmeira de Elche (Espanha). Conforme suas próprias palavras no **CE**, a palmeira também é vista como elemento ligado à virgindade e à maternidade, características mais próximas de Otacília:

O desenho procura resgatar essa poética da árvore e acrescenta ao desenho dois emblemas da festa da palmeira de Elche (na Espanha). Durante a festa de ascensão da Virgem aos céus, anjos descem da cúpula pousados numa palmeira de folhas douradas e resgatam o campo da santa. Novamente o mito da palmeira associado à virgindade e ao mundo da maternidade. Fecundidade e ressurreição (Daibert. 1995, p. 39).

6. **Sem título**. n. 14. – Essa prancha é a segunda e última representação de um elemento botânico deste módulo. Representando o Capitão-da-sala, o desenho é composto novamente por duas estruturas retangulares sobrepostas. A figura que preenche o pano de fundo possui camadas de tinta nanquim que constroem o jogo de (i)legibilidade dos números que preenchem as suas laterais, orientados de forma vertical e desenhados na cor vermelha e

⁶⁸ “Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais – Buritis Altos, cabeceira de vereda – na Fazenda Santa Catarina. Me airei nela, como a diguice numa música, outra água eu provava. Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse. Saudade se susteve curta” (Rosa, 2001, p. 67-68).

⁶⁹ “Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Burití, do ouro da flôr... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto” (Rosa, 2001, p. 614).

preta. No retângulo menor, que se encontra centralizado no trabalho, está o desenho naturalista do Capitão-de-sala feito por Arlindo Daibert, lembrando os antigos desenhos e gravuras de botânica do século XIX. Em GS:V, essa flor é apresentada também na sua ambiguidade: enquanto Diadorim a classifica como um nome masculino, enfatizando um caráter bélico e viril, Alaripe, ao ouvir a conversa dela com Riobaldo, chama a mesma planta de um nome feminino, Dona-Joana, ressaltando o gênero feminino e alertando para o fato de seu leite ser venenoso⁷⁰. Desse modo, o desenho de Daibert atualiza o pequeno diálogo presente no romance rosiano, destacando-o como símbolo da verdadeira condição de Diadorim: “O episódio metaforiza a relação amorosa de Riobaldo e Diadorim, onde o amor (beleza, poesia, felicidade) só desencadeará a infelicidade e a morte” (Daibert, 1995, p. 39).

7. **Bem-te-vi.** n. 15. – Nesse desenho, encontra-se, no centro da sua composição, um grande bem-te-vi, com o bico direcionado para cima, que parece querer denunciar algo amoral que ele está vendo ou ainda alertar sobre algum perigo iminente. Apesar de o pássaro ser comumente relacionado a algo benfazejo na cultura brasileira, Daibert, assim como fez Rosa em GS:V, acentua um certo aspecto sombrio da espécie. Isso se percebe pela sobrecarga dos tons marrom (que vai da parte inferior direita do desenho para a central) e preto (que é utilizado em boa parte do desenho da ave e do galho), os quais parecem sugar o animal. Há ainda um importante elemento que contribui para esse aspecto de vigilância/denúncia do bem-te-vi: a inserção do símbolo maçônico do olho que tudo vê, localizada na parte inferior direita do desenho. Assim, de forma perspicaz, Arlindo seleciona um importante elemento da narrativa de Guimarães Rosa que dá indícios do fim trágico da narrativa⁷¹.

⁷⁰ Conforme pode ser observado no excerto a seguir,

“E era bonito, no correr do baixo campo, as flores do capitão-da-sala — todas vermelhas e alaranjadas, rebrilhando estremeçadas, de reflexo. — ‘É o cavalheiro-da-sala...’ — Diadorim falou, entusiasmado. Mas o Alaripe, perto de nós, sacudiu a cabeça. — ‘Em minha terra, o nome dessa’ — ele disse — ‘é dona-joana... Mas o leite dela é venenoso...’” (Rosa, 2001, p. 71-72).

⁷¹ Em GS:V, Riobaldo, preocupado que seu amor por um homem fosse descoberto, demonstra temor com a presença constante da ave:

8. **Sem título.** n. 16. – Além do bem-te-vi, outro animal aparece para criar uma atmosfera de perigo e de repulsa, denunciando que alguma contravenção moral está perto de acontecer: a rã. Arlindo Daibert seleciona justamente esse ser que interrompe a tensão sexual entre Riobaldo e Diadorim e acentua a ambiguidade de corpos iguais que muito se atraem, mas que causam repulsa⁷². Para tanto, o desenho é construído com duas rãs muito semelhantes de cabeça para baixo e que se abraçam. Por meio da utilização de grafite, lápis de cor e folha milimetrada, Daibert elabora ainda uma sequência de flores no tom cinza que se repete por toda prancha como uma espécie de azulejo do cenário.
9. **Sem título.** n. 17. – Nessa prancha, o espectador depara-se com mais um animal característico do sertão: o boi/touro⁷³. Em GS:V, ele, assim como o buriti, tem seu uso para diversas finalidades: alimentação, vestuário, locomoção, trabalho no campo, nomes de lugares, etc. Ele também serve, de alguma maneira, para designar aqueles que seguem o trabalho legal (vaqueiros) e o ilegal (jagunço). Dentro desse último grupo, o ruminante é símbolo tanto dos jagunços, que seguem as ordens dos seus chefes sem

Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só. — “Gente! Não se acha até que ele é sempre um, em mesmo?” — perguntei a Diadorim. Ele não aprovou, e estava incerto de feições. Quando meu amigo ficava assim, eu perdia meu bom sentir. E permaneci duvidando que seria — que era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más-horas que eu ainda não tinha procedido. Até hoje é assim... (Rosa, 2001, p. 48).

⁷² O pequeno episódio de **Grande Sertão: Veredas** que Arlindo Daibert atualiza no seu ensaio visual é:

A vai, coração meu foi forte. Sofisme! se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! Diadorim parava normal, estacado, observando tudo sem importância. Nem provia segredo. E eu tive decepção de logro, por conta desse sensato silêncio? Debrucei, ia catar água. Mas, qual, se viu um bicho — rã brusca, feiosa: botando bolhas, que à lisa cacheavam. Resumo que nós dois, sob num tempo, demos para trás, discordes. Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos. Ah, quem faz isso não é por ser e se saber pessoa culpada? (Rosa, 2001, p. 78)

⁷³ Outra marcante presença do boi na narrativa rosiana está na novela **Uma estória de amor**, da trilogia **Corpo de Baile**.

refletir⁷⁴, quanto dos grandes líderes do sertão, como Joca Ramiro⁷⁵. Afinal, o bicho assume o próprio lugar do homem: “Todo boi, enquanto vivo, pasta” (Rosa, 2001, p. 464). No desenho, nota-se parte de um boi de perfil representado com uma postura ativa, viril e nobre. Assim como ocorreu em **A canção de Siruiz**, n. 12, aqui é perceptível de modo análogo a presença de uma neblina negra, feita por lápis de cor, que mostra o animal semi oculto, contribuindo para uma atmosfera de contemplação do (in)visível.

10. **Sem título**. n. 18. – Essa prancha, conforme analisaremos na próxima seção, é uma ótima demonstração do trabalho de evocação de Arlindo Daibert. Nela, encontramos, a priori, elementos desconectados: dois manuelzinhos-da-crôa no seu *habitat* e uma frase em alemão: *Innere und Ausseres sind nicht mehr zu trennen* (em tradução livre: o interior e o exterior não podem mais ser separados), de Johann Wolfgang von Goethe⁷⁶. Por meio da ordenação de sistemas (Compagnon, 2007), o artista nos convida, enquanto leitores, a ampliar nosso olhar sobre a importância desses pássaros dentro das narrativas literária e visual. Ainda a respeito da composição, essa obra de Daibert é construída novamente por meio de traços naturalistas e delicados, tendo a citação alemã sido colocada na base da vegetação à direita por meio de letraset.

11. **A Pedra de Turmalina**. n. 19. – Como o próprio nome já sugere, essa prancha recupera o episódio do mimo que Riobaldo quis, por tanto tempo, entregar a Diadorim como prova do seu amor. Sobre essa pedra de variada natureza (ametista, topázio e safira), sabemos apenas que ela foi carregada desde o Arassuaí até após o último embate com Hermógenes no Liso do Sussuarão, indo parar na mão de Otacília com a morte de Diadorim⁷⁷. No seu

⁷⁴ “Diante de mim, nunca terminava de atar as correias do gibão um Cunha Branco, sarado, cabra velho guerreiro: ele boiava língua em boca aberta” (Rosa, 2001, p. 85).

⁷⁵ “Joca Ramiro podia morrer? Como podiam ter matado? Aquilo era como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade” (Rosa, 2001, p. 312).

⁷⁶ Esse enxerto metafísico de Goethe, que será analisado com maior detalhamento na seção 3 da Parte 2 desta tese, remete à definição da fita de Moebius, visto que nela se torna inoperante a ideia de em cima e em baixo ou ainda de interno e externo.

⁷⁷ No início do relato com seu interlocutor (imaginário?), Riobaldo narra sua frustração pela pedra de topázio não ter ficado com Diadorim, a quem, a princípio, se destinava. É nesse breve trecho que o

trabalho, Daibert enfatiza o quão valiosa era essa pedra, pouco importando o tipo da sua materialidade, uma vez que ela representa algo mais relevante para o jagunço: seu amor por Diadorim⁷⁸. Desse modo, ele desenha, no centro da sua composição, uma pedra com formato semelhante ao coração, que tem dentro de si as seguintes palavras: “pedra” bem legível e, no jogo de (i)legibilidade, “topázio”, “ametista” e “safira”, escritos esses últimos um por cima do outro. Na parte final do artefato, há ainda um importante e conclusivo termo caligrafado: “coração”. Por fim, na parte inferior da composição, há uma paleta de cores que se assemelha à variação de cores do topázio, passando pelos tons de ametistas, até chegar às tonalidades de safira.

- **Módulo III** (Figura 31), possuindo 6 (seis) pranchas, é destinado aos tipos que habitam o sertão (rezadeiras, jagunços, gurus, moleques jogados à própria sorte, fazendeiros, etc.).

jagunço apresenta um dos aforismos mais interessantes, ao nosso ver, da narrativa ao definir que o amor é “Pássaro que põe ovos de ferro”, conforme podemos observar abaixo:

De Arassuaí, eu trouxe uma pedra de topázio. Isto, sabe o senhor por que eu tinha ido lá daqueles lados? De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa. Eu passava fácil, mas tinha sonhos, que me afadigavam. Dos de que a gente acorda devagar. **O amor? Pássaro que põe ovos de ferro.** Pior foi quando peguei a levar cruas minhas noites, sem poder sono. Diadorim era aquela estreita pessoa — não davade transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim. Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. Voltei para os frios da razão. **Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher!** (Rosa, 2001, p. 76-77).

⁷⁸ Diadorim compreendeu como a pedra era cara para Riobaldo, uma vez que significava sentimentos profundos dele por ela. Uma prova disso está na resposta que ela dá para o jagunço ao ser presentada: “— Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo...” (Rosa, 2001, p. 390).

Figura 31 – Pranchas do Módulo III, de Arlindo Daibert (déc. 80).



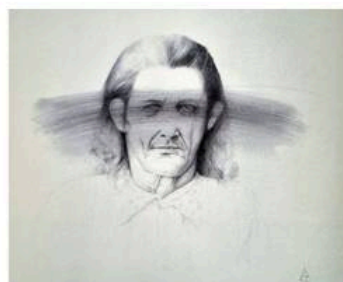
Sem título, n. 20.



Sem título, n. 21.



Sem título, n. 22.



Sem título, n. 23.



Sem título, n. 24.



Sem título, n. 25.

Fonte: Daibert (1998, p. 69-74).

1. **Sem título**, n. 20. – Nessa prancha, que abre o Módulo III, encontra-se a representação de Riobaldo vestido de jagunço, mesmo sem pertencer por inteiro à jagunçagem. Talvez, por isso, que ele não tenha sido tematizado no mesmo título dos seus colegas contraventores (**Sem título**, n. 21). Voltando ao desenho n. 20, que será analisado com mais detalhes na seção “Evocação”, notam-se, além do personagem central do romance rosiano, outros elementos cruciais para nossa análise: uma espécie de carta-documento contendo trechos (i)legíveis de GS:V (intertextualidade com o romance rosiano) e um plano de fundo saturado de números que se sobrepõem (intratextualidade com sua própria prancha **Sem título**, n. 29). Assim, Daibert evoca para compor seu ensaio visual os dois signos máximos da comunicação ocidental: o verbo e o número.
2. **Sem título**, n. 21. – Ao contrário de Riobaldo, que sempre mantém sua individualidade, os seus companheiros seguem por completo às ordens do chefe, uma vez que fazem parte integralmente do sistema jagunço. Pela coletividade da vida em bando ser o princípio unificador deles, Arlindo Daibert

elabora seu desenho naturalista em preto e branco dando destaque a uma parte do rosto de uma figura masculina, evidenciado seus dentes extremamente afiados, retomando diretamente à narrativa roseana por meio desse detalhe⁷⁹ e da citação de nomes de vários companheiros de Riobaldo⁸⁰, a qual aparece escrita em letraset.

3. **Sem título.** n. 22. – Nessa prancha, Arlindo trabalha novamente com a prevalência do preto e do branco e com a linguagem escrita, a qual aparece agora praticamente toda ilegível. No entanto, há no desenho um outro elemento valioso que precisa ser destacado: a referência direta ao ensaio fotográfico que Bisilliat fez para dialogar com GS:V. No trabalho daibertiano, visualiza-se o recorte da fotografia da sertaneja com olhar arregalado para assemelhá-la a Ana Duzuza, conforme vimos, de forma mais aprimorada, na seção 3 da parte 1 desta tese. No retângulo, localizado na base inferior da prancha, encontra-se uma faca cor de sangue que, assim como a primeira forma, está repleta de palavras, as quais aparecem quase que totalmente ilegíveis. Essa (i)legibilidade traz à composição daibertiana novas camadas de leitura, visto que fricciona (Nova, 2011) o texto imagético, resultando em um maior grau de tensão da visão proferida pela feiticeira: a entrada para o Liso do Sussuarão. Por fim, ainda sobre o episódio do encontro dos jagunços

⁷⁹ “Pois não era que, num canto, estavam uns, permanecidos todos se ocupando num manejo caprichoso, e isto que eles executavam! que estavam desbastando os dentes deles mesmos, aperfeiçoando os dentes em pontas!” (Rosa, 2001, p. 180).

⁸⁰ A lista de companheiros que Riobaldo narra ao lembrar sua vida é extensa:

Permeio com quantos, removido no estatuto deles, com uns poucos me acompanheirei, daqueles jagunços, conforme que os anjos-da-guarda. Só quase a boa gente. Sendo que são, por todos, estes: **Capixúm** — caboclo sereno, viajado, filho dos gerais de São Felipe; **Fonfrêdo** — que cantava todas as rezas de padre, e comia carne de qualidade nenhuma, e que nunca dizia de onde era e viera; o que rimava verso com ele: **Sesfrêdo**, desse já lhe contei; o **Testa-em-Pé**, baiano ladino, chupava muito; o **Paspe**, vaqueiro jaibano, o homem mais habilidoso e serviçal que já topei nesta minha vida; **Dadá Santa-Cruz**, dito o “Caridoso”, queria sempre que se desse resto de comida à gente pobre com vergonha de vir pedir; o **Carro-de-Boi**, gago, gago. O **Catócho**, mulato claro — era curado de bala. **Lindorífico**, chapadeiro minas-novense, com mania de aforrar dinheiro. O **Diôlo**, preto de beijo maior. **Juvenato**, **Adalgizo**, o **Sangue-de-Outro**. Ei, tantos; para quê que eu fui querer começar a descrever? **Dagobé**, o **Eleutério**, **Pescoço-Preto**, **José Amigo**... (Rosa, 2001, p. 189-190, grifo do autor).

com Ana, em especial no tocante ao novo amor que Riobaldo passa a ter (Nhorinhá), Daibert esclarece no **CE** que

Essa ambivalência do episódio é sublinhada no desenho pela presença da “oração”, em formato de faca, que no sertão de Minas teria o poder de defender a honra das moças virgens: a reza incapaz de proteger o destino da filha da rezadeira (Daibert, 1995, p. 44)

4. **O Cego Borromeu.** n. 23. – Nesse trabalho, Arlindo Daibert resgata da narrativa rosiana (e epopeica) a figura do Cego Borromeu. Assim como os grandes profetas clássicos, por exemplo, Tirésias da **Odisseia**, Guimarães Rosa faz com que as limitações físicas de Borromeu (a cegueira e a velhice) funcionem como uma abertura de portas para enxergar além do que pessoas normais enxergam⁸¹. Assim, o velho acaba virando uma espécie de guru para Riobaldo e o seu bando. Na prancha, notamos que mais uma vez Arlindo elabora um desenho naturalista para compor o seu velho Borromeu, fazendo uma homenagem ao artista mineiro Geraldo Teles de Oliveira (G.T.O.). Daibert justifica a sua escolha em homenagear G.T.O. ao dizer que:

Dentro dessa ideia de “ver mais além” o cego foi encarnado por outro visionário – o escultor de Divinópolis G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira) que teria aprendido em sonhos a arte de realizar suas intrincadas esculturas de madeira (Daibert, 1995, p. 45).

⁸¹ No encontro entre Riobaldo e Borromeu, é interessante o fugaz diálogo entre eles e a decisão de Riobaldo de levá-lo a sua direita:

— “E o Borromeu? E o Borromeu?” — ainda perguntavam. Quem era que esse Borromeu? Mandei vir. Um cego; ele era muito amarelo, escreiento, transformado. — “Responde, tu velho, Borromeu: que é que tu faz?” — “Estou no meu canto, cá, meu senhor... Estou me acostumando com o momentozinho de minha morte...” Cego, por ser cego, ele tinha direito de não tremer. — “Tu é devoto?” — “Pecador pior. Pecador sem o que fazer, pede preto, pede padre..”. Apontou com o dedo. Levei os olhos. Não vi nada. E assim, a esmo, que os cegos fazem. Aquele era o bom rumo do Norte. — “Ah, meu senhor, eu sei é pedir muitas esmolos...” Pois, então, que viesse também o Borromeu, viesse. Mandei que montassem o dito num cavalo manso, que da banda da minha mão direita devia sempre de se emparelhar. Alguns riram. E, pelo que riram, de certo não sabiam — que um desses, viajando parceiro com a gente, adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas; conforme aprendi dos antigos. E, pelo que riram, de certo não sabiam — que um desses, viajando parceiro com a gente, adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas; conforme aprendi dos antigos (Rosa, 2001, p. 462).

5. **Guirigó**. n. 24. – Unificado ao bando de Riobaldo no encontro com os catrumanos, Guirigó passa a andar ao lado do chefe, assim como Borrromeu. Ao contrário do cego profeta, o “menino pretozinho” (Rosa, 2001, p. 463) demonstra ser a essência ambivalente do sertão: mal e bem encarnados na imagem de uma criança que despertou rapidamente a feição de Riobaldo⁸². É a expertise do “diabrim” (Rosa, 2001, p. 470) que garante a sua vida e a do próprio bando, já que na grande batalha a sua fragilidade juvenil transforma-se em força. No trabalho construído por Daibert, nota-se a presença do desenho da personagem ocupando praticamente toda a prancha. Os traços naturalistas da criança parecem ter sido espelhados de uma fotografia real. Na prancha daibertiana, são perceptíveis ainda a camisa aberta do personagem, talvez como referência a sua quase nudez do primeiro encontro, seu olhar oblíquo que encara o espectador sem medo, seu cigarro aceso quase no final e seu par de chifres na cabeça, simbolizando que ele não é de todo inocente. Na sua vestimenta de traço preto e marrom, há o desenho da Estrela de Davi, o qual lhe concede o tom divino. Em sintonia com esse caráter religioso, visualiza-se uma espécie de moldura que envolve a parte superior e as laterais direita e esquerda de Guirigó, contendo os seguintes recortes de orações populares:

Eu coberto com o manto de Nossa Senhora da Guia andarei andarei encontrarei meus inimigos mas não me farão mal nem eu lhes farei andarei andarei um Cruzeiro encontrarei foi o anjo São Gabriel que encontrou Nossa Senhora e a salvou rezando uma Ave Maria o branco do Omnipotente que ele não tenha ouvido para ouvir nem boca para falar e nem mente para guardar em nome de Deus e da Virgem Maria me livra dos inimigos a esta casa tem quatro cantos quatro anjos que me guarda quatro anjos que me

⁸² Guirigó atrai rapidamente a feição de Riobaldo, que consegue enxergar seu lado “criança” e “diabrim”, definindo-o como “existível”:

O menino Guirigó comeu demais, cochilava afundado em seu lugar, despertava com as risadas. Aquele menino já tinha pedido que um dia se mandasse costurar para ele uma roupa, e prover um chapéu-de-couro para o tamanho de sua cabeça dele, que até não era pequena, e umas cartuchearas a propósito. — “Tu é existível, Guirigó... Vai pelos proveitos e preceitos...” — eu caçoava. Aí caçoei: — “Duvidar, é só dar um saco vasto na mão dele, e janela para pular, para dentro e para fora: capaz de supilar os recheios e pertences todos duma casagrande de fazenda, feito esta, salvo que seja...” E eu bem que já estava tomando afeição àquele diabrim. Pois, com o Guirigó, as senhoras e moças conversavam e brejeiravam, como que só com ele, por criança, elas perdessem o acanhamento de falar (Rosa, 2001, p. 470).

acompanha São Marcos São Lucas São Mateus e São João e o Senhor deve com t... (Daibert, 1998, p. 73)⁸³.

6. **Sem título.** n. 25. – Após a vitória trágica do seu bando, Riobaldo fica transtornado com a morte de Diadorim e a descoberta do seu segredo: o corpo feminino transvestido esse tempo todo em uma figura masculina. Mais do que nunca Riobaldo teve certeza de que “tudo naquela parte dos Gerais era ilusão de haver e não se saber. O mundo ali tinha de ser de se recomeçar...” (Rosa, 2001, p. 474). Se ele tinha conseguido restabelecer a ordem do sertão com a morte de Hermógenes, cabe ao seu amigo Compadre Quelemém resgatar a sua paz de espírito⁸⁴. Em concordância com a simbologia pura do Compadre Quelemém, Daibert resolve homenagear uma figura importante para a sua vida: seu amigo e artista plástico Leonino Leão, utilizando sua fotografia para o desenho da figura à direita da obra (ver figura 32). Isso se deu porque foi a partir da conversa com Leonino que Arlindo começou a elaborar **Imagens do Grande Sertão**. Mas não só por essa razão, como o próprio Daibert explica:

Tempos depois tive a oportunidade de acompanhar sua doença e morte. O tema do Compadre Quelemém e o mundo dos mortos voltaram às nossas últimas conversas. Leonino reaparece na pele de Quelemém encarando sua própria morte (Daibert, 1995, p. 46).

Nessa representação, a prancha é dividida ao meio numa espécie de espelho, cuja demarcação de plano se sobressai a partir de um triângulo marrom com o vértice para baixo: à direita está o desenho naturalista de Leonino que contempla atentamente o seu próprio esqueleto (*memento mori*), localizado à esquerda. Ao fundo da tela, encontram-se diferentes elementos. Na parte de Leonino, o leitor visualiza as numerações do papel milimetrado que serviu de base para o desenho. Tal elemento não aparece no plano de fundo do seu esqueleto à esquerda. O ícone que, curiosamente, integra as

⁸³ Os recortes das orações populares foram apresentadas de acordo como vemos na obra daibertiana, sem qualquer tipo de pontuação ou separação entre as rezas. Para facilitar o reconhecimento das entidades religiosas evocadas, grafamos a inicial de cada uma com letra maiúscula.

⁸⁴ Uma vez que ele era “homem fora de projetos. [...] Homem de mansa lei, coração tão branco e grôso de bom, que mesmo pessoa muito alegre ou muito triste gosta de poder conversar com ele” (Rosa, 2001, p. 74-75).

duas esferas do mundo dos vivos/mortos é a palavra: toda a obra é saturada de termos escritos com a caligrafia de Daibert na cor preta e vermelha, replicando novamente o jogo de (i)legibilidade, em que se consegue visualizar apenas alguns termos, por exemplo, “ódio”, “gente” e “porque”.

Figura 32 – Fotografia de Leonino Leão que serviu como modelo para o desenho de Arlindo Daibert⁸⁵.

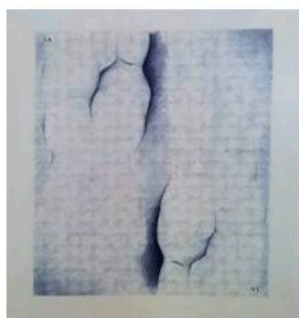


Fonte: Universidade Federal de Juiz de Fora (2024).

- **Módulo IV** (Figura 33), também com 6 (seis) pranchas, tematiza as diferentes configurações de amor dentro do universo riobaldiano: Diadorim, Rosa'uarda, Nhorinhá, Otacília e Maria Mutema.

⁸⁵ É interessante notar que a própria estruturação de espelhamento presente na fotografia de Leonino Leão contemplando a obra de Pablo Picasso parece ter servido como citação para Arlindo Daibert.

Figura 33 – Pranchas do Módulo IV, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Sem título, n. 26.



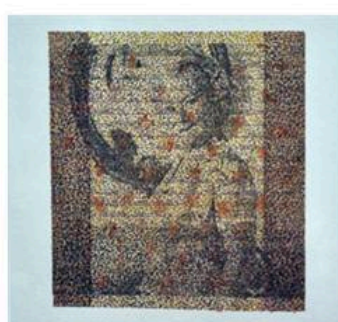
Rosa'uarda, n. 27.



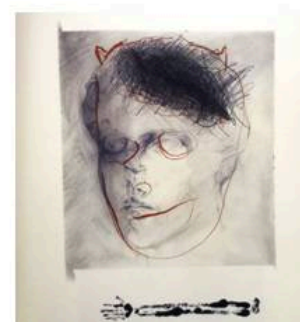
A Carta de Nhorinhá, n. 28.



Sem título, n. 29.



Sem título, n. 30.



Sem título, n. 31.

Fonte: Daibert (1998, p. 75-81).

1. **Sem título**, n. 26. – Nessa prancha, de forma semelhante a de n. 16, Arlindo duplica os seres para trabalhar a questão da ambiguidade presente na “atração/repulsa pelo igual” (Daibert, n. 1995, p. 48). No entanto, há aqui a adição de dois ícones interessantes para a análise: (1) dois corpos humanos despidos, cujo estudo apareceu no plano de fundo da obra n. 2, e (2) o número VI na parte superior esquerda e inferior direita, que faz referência ao arcano do Amante no Tarô. No desenho, feito primordialmente de grafite, encontra-se a representação do amor entre Riobaldo e Diadorim, com seu arrebatamento sentimental e o medo que o personagem principal tinha de ser descoberto, uma vez que o amor entre homens era uma contravenção dentro e fora do sistema jagunço. Ainda sobre esse aspecto, observa-se que Daibert escolhe desenhar as personagens de bruços, como se quisesse (re)construir o olhar de Tatarana sobre seu corpo e o do seu amor de ouro (homens iguais), mas, ao mesmo tempo, ressaltar as pequenas prolepses que indicam

o gênero verdadeiro de Diadorim no desenrolar do romance. Dessa maneira, a escolha de corpos de costas contribui para o jogo ambíguo entre seres iguais/diferentes. Outro elemento que está ligado à representação dos personagens principais é o fato de ambos serem repletos de citações diretas de GS:V escritas com a caligrafia do artista plástico juiz-forano e ordenadas de forma horizontal e vertical, como se demarcasse os diferentes caminhos que eles percorrerão. De forma análoga a outras produções, as palavras aparecem de forma (i)legível, sendo possível a recuperação de alguns excertos após uma observação mais atenta, tais quais:

Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um acêso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. E tinha nôjo maior daquela Ana Duzuza, que vinha talvez separar a amizade da gente. Em mesmo eu quase reconheci um surdo prestígio de, sendo preciso, ir lá, por mim, reduzir a velha (Rosa, 2001, p. 55).

Coração — isto é, estes pormenores todos. Foi um esclaro. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros (Rosa, 2001, p. 57).

Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível (Rosa, 2001, p. 62).

Ah, eu pudesse mesmo gostar dele — os g... (Rosa, 2001, p. 66).

Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me lembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me lembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delém que me tirava para ele — o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim! a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto. Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espevito de desconfiança; de mim, que era o amigo! Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu — mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias — eu me esquecia de tudo, num espairer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto! eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende. Perto de muita água, tudo é feliz. Se escutou, banda do rio, uma lontra por outra! o issilvo de plim, chupante. [...] Diadorim dizia. — Não pos... (Rosa, 2001, p. 45).

Por fim, a presença do arcano do Amante simboliza não só o amor de Riobaldo por Diadorim, mas também por Otacília, conforme ressalta o próprio Arlindo Daibert ao comentar que “em sua iconografia mais tradicional [sic.] a carta apresenta o cavaleiro que se divide entre o amor de duas criaturas” (Daibert, 1995, p. 48).

2. **Rosa’uarda.** n. 27. – Essa prancha, como já antecipa o seu título, faz referência ao primeiro encantamento de Riobaldo na adolescência: Rosa’uarda, a filha de seo Assis Wababa. Nela, observamos que Arlindo Daibert trabalha primordialmente com a figura do quadrado, desde o plano de fundo, que é preenchido totalmente pela cor azul clara e por um texto em árabe – seria uma citação de **Mil e umas noites?** –, passando pela forma central, que é formada pelo entrelaçamento de dois quadrados também na cor azul, que gera um efeito de flor, até chegar no seu centro com a presença do desenho da turca de nome de rosa emoldurada, por mais dois quadrados posicionados de forma semelhante aos anteriores⁸⁶. Nos dois grandes quadrados centrais, observa-se a presença do texto em árabe de forma explícita, o qual ocupa ainda a primeira linha do octógono que foi formado a partir da sobreposição dos quadrados. Essa figura geométrica, que aparece na cor laranja, apresenta ainda uma citação direta a GS:V que só é legível após uma análise mais atenta:

Rosa’uarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite. Sempre me dizia uns carinhos turcos, e me chamava de: — “Meus olhos”. Mas os dela era que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular (Rosa, 2001, p. 130-131).

Na parte final do texto do octógono, encontramos uma espécie de evocação da memória ao repetir três vezes: “Rosa’uarda. Meus olhos”. Todas as citações presentes na prancha, sejam legíveis ou não, são visíveis e contribuem decisivamente para a elaboração do efeito de abismo e de

⁸⁶ A maturidade e a beleza de Rosa’uarda parecem ser decisivas para o “namoro falso” entre Riobaldo adolescente e ela: “Aí, namorei falso, asnaz, ah essas meninas por nomes de flores. A não ser a Rosa’uarda — moça feita, mais velha do que eu, filha de negociante forte, seo Assis Wababa, dono da venda” (Rosa, 2001, p. 130).

movimento da prancha, conforme pode ser observada de forma semelhante, por exemplo, nas pranchas n.^{os} 3, 4 e 5. Assim, elas são não só um elemento verbal, mas, principalmente, visual.

3. **A Carta de Nhorinhá.** n. 28. – Nessa prancha, cujos tons avermelhados se sobressaem em uma provável referência ao amor carnal, encontram-se vários triângulos e retângulos. Aqueles em boa parte do desenho parecem construir ampulhetas que, hipoteticamente, demarcam o longo tempo que a carta escrita por Nhorinhá demorou para chegar até Riobaldo: “a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado” (Rosa, 2001, p. 115). No centro da composição, que também forma uma figura abismal, visualiza-se uma espécie de santinho de Nossa Senhora do Carmo, que traça véu branco e manto marrom, e segura o menino Jesus no seu braço esquerdo. Por cima da imagem, é visível, apesar da dificuldade, a citação do seguinte trecho de GS:V:

mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspasar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa (Rosa, 2001, p. 49).

4. **Sem título.** n. 29. – Nesse desenho, o qual analisaremos mais aprofundadamente na seção “Evocação”, encontra-se novamente a representação do amor de Riobaldo por Nhorinhá. Diferentemente da anterior, nesta visualiza-se, no seu plano central, o rosto de uma moça bonita desenhado com grafite, tendo no seu plano de fundo a presença da mesma estratégia presente na prancha n. 20, em uma espécie de intratextualidade. Nele, visualizam-se colunas quadriculadas, cujos quadros são repletos de números na cor preta e vermelha, que podem ser uma possível alusão à terra e ao desejo carnal entre os personagens. Afinal, como bem define Daibert, Nhorinhá “É a dos prazeres permitidos e sem qualquer culpa” (Daibert, 1995, p. 47). Por fim, é interessante destacar que há nessa composição incursões de número e de letras que parecem emergir do plano de fundo para o primeiro a partir do exercício da (i)legibilidade.

5. **Sem título.** n. 30. – Essa prancha traz a representação do amor escolhido por Riobaldo depois dos desdobramentos do destino: Otacília. Ocupando praticamente toda prancha, visualiza-se a fotografia de Aracy, esposa de Guimarães Rosa e a quem ele dedica o romance GS:V. O primeiro e o último plano constroem um efeito de cortina/veladura parcial de pontos pretos e vermelhos delicados, que leva o espectador novamente a tentar analisar todos os elementos do desenho. É interessante observar que, no comentário dessa obra presente no **Caderno de Escritos**, Arlindo Daibert comentou diretamente sobre a sua elaboração, o que não ocorreu na maior parte das suas produções:

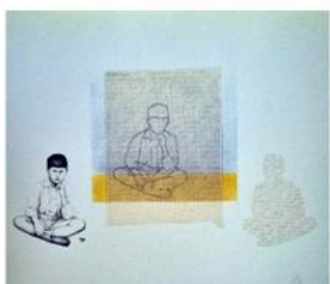
A construção da imagem tomou como referências dois pontos: o deslumbramento poético de Riobaldo que, em seu primeiro encontro com a futura noiva, a associa ao buriti, ao lírio e às pombas (“Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era mais.”), e a dedicatória do escritor na abertura do livro: “A Ara-cy, minha mulher, Ara [sic.] pertence este livro” (Daibert, 1995, p. 50).

Há ainda a presença de signos verbais praticamente ilegíveis sobrepostos às veladuras. Assim como acontece em outras obras, nesta o espectador consegue apenas visualizar a existência de palavras caligrafadas nas linhas traçadas por Arlindo Daibert.

6. **Sem título.** n. 31. – Nessa composição, já analisada anteriormente na última seção da Parte 1, Daibert retoma o caso de amor de Maria Mutema, o qual não está ligado diretamente às representações amorosas de Riobaldo, mas serve como *mise en abyme* para o fim trágico de Diadorim. Ocupando quase que totalmente a prancha, visualiza-se um rosto andrógino que foi desenhado principalmente por meio de grafite, lápis de cera preto e tinta guache vermelha. Este último recurso desenvolve uma espécie de contorno demoníaco em volta da cabeça, dos olhos, da narina e da boca da figura, elaborando dois chifres no topo do crânio a fim de representar as desordens do maligno. No centro deste, notam-se ainda fortes traços escuros feitos, na sua maioria, com lápis de cera preto, o que traz para a produção daibertiana o *memento mori*, que será acentuado com a inserção do fragmento do braço presente na parte inferior da tela.

- **Módulo V** (Figura 34), tendo ao todo 20 pranchas, recria a ação central da narrativa de forma concisa: a trajetória do ex-jagunço Riobaldo e seu desajuste dentro do sistema a partir de uma organização cronológica da epopeia rosiana.

Figura 34 – Pranchas do Módulo V, de Arlindo Daibert (déc. 80).



O Porto do Rio de Janeiro, n. 32.



A Morte da Mãe, n. 33.



Sem título, n. 34.



Sem título, n. 35.



Sem título, n. 36.



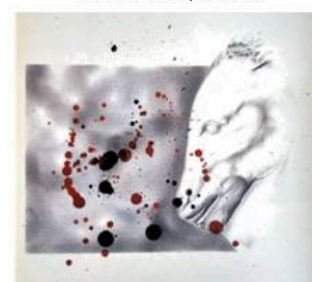
Sem título, n. 37.



Sem título, n. 38.



Ara Viva, Maria Boa-Sorte!, n. 39.



Matança dos Cavalos, n. 40.



Pacto, n. 41.



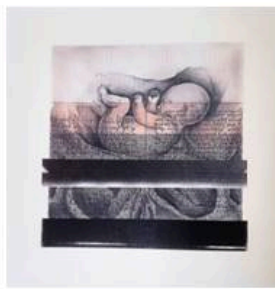
O Cavalo Siruiz, n. 42.



Sem titulo, n. 43.



Sem titulo, n. 44.



Sem titulo, n. 45.



Sem titulo, n. 46.



Sem titulo, n. 47.



Sem titulo, n. 48.



O Duelo, n. 49.



Sem titulo, n. 50.



Sem titulo, n. 51.

Fonte: Daibert (1998, p. 82-99).

1. **O Porto do Rio de Janeiro, n. 32.** – Nessa prancha, conforme analisado na primeira parte desta tese, o espectador encontra Guimarães Rosa novamente apresentado como *alter ego* de Riobaldo. No entanto, na composição em questão, visualiza-se o desenho naturalista de Rosa ainda criança construído por Arlindo Daibert a partir de uma fotografia. Esse fragmento imagético vai

ser combinado a outros dois: o cenário da sua prancha nº 10, **Meu Rio do São Francisco...** e o excerto do discurso de Guimarães na sua posse na ABL, três dias antes da sua morte, em que o romancista fala de Cordisburgo, sua cidade natal. Vale destacar novamente que as três representações de Rosa/Riobaldo atravessando o Rio de Janeiro sugerem fases diferentes da vida deles, uma vez que ambos têm sua vida modificada ao sair de Cordisburgo (Rosa) e ao atravessar o Rio de Janeiro com a ajuda de Reinaldo/Diadorim (Riobaldo).

2. **A Morte da Mãe.** n. 33. – Nesse desenho, Arlindo trabalhou com o uso da linguagem verbal de forma diversificada, ora ela é legível completamente, a começar pelo título, ora ela adentra no jogo de (i)legibilidade ou semilegibilidade, como se nota no seu plano de fundo, boa parte velado pela folha seca que se apresenta em grande escala no centro da prancha. Segundo discutimos na Parte 1, para compor a passagem da morte da mãe de Riobaldo, Bigrí, Daibert recorre ao mundo da delicadeza, construindo uma espécie de barra de renda que possui pequenas variações na reduplicação. Nessa mesma área, é ainda visível de forma semilegível a escrita dos inúmeros itens herdados (“miserinhas”) e distribuídos por Riobaldo com a morte da mãe (bacia, chocolateira, esteira, etc)⁸⁷. Por fim, o centro da obra é preenchido por citações de GS:V que anunciam o fim do mundo do menino Riobaldo e o início da vida do jagunço Riobaldo.

3. **Sem título.** n. 34. – Essa prancha representa a morte do Rei dos Gerais: Medeiro Vaz. Como cabe a toda morte de um soberano, o falecimento de Vaz gera uma decisiva mudança no enredo e até a própria natureza parece sofrer pelo seu fim, quase que no estilo romântico. Se em GS:V a fúria da tempestade cai durante a sua morte, no ensaio daibertiano transforma-se em uma grande escuridão. Por isso, a predominância do preto e do azul escuro corroboram para o efeito do momento fúnebre. Ocupando todo o espaço da tela, o espectador depara-se com a cabeça de uma caveira, cujo chapéu é

⁸⁷ É interessante destacar que predominantemente o espectador vai encontrar em IGS a coexistência da palavra e do desenho dentro de um mesmo espaço, o que ressalta como Daibert concebia o imbricamento das duas linguagens na sua construção artística.

construído por leves traços que delimitam espacialmente, com destaque para a estrela na cor azul presente no seu centro em uma espécie de referência ao líder do bando dos jagunços. A respeito ainda da morte dessa liderança, vale destacar que não só as pancadas de água anunciaram o fim do último grande líder dos jagunços – “E deu a panca, troz-troz forte, como de propósito: uma chuva de arrobas de peso. Era quase sonoite. [...] A água caía, às despejadas, escorria nas caras da gente, em fios pingos” (Rosa, 2001, p. 95) –, mas também os “gritos” dos animais em torno – “Os sapos gritavam latejado. O sapocachorro arranhou seu rouco. Alguma anta assoviava, assovio mais fino que o relincho-rincho dum poldrinho” (Rosa, 2001, p. 96) – e o próprio Riobaldo, que o dedica quatro versos que são enxertados por Daibert na parte de baixo da sua composição:

Meu boi preto mocangueiro,
 árvore para te apresilhar?
 Palmeira que não debruça:
 buriti — sem entortar... (Rosa, 2001, p. 96).

A magnitude da prancha causa tanto impacto que talvez o espectador faça a mesma pergunta retórica de Riobaldo: “como era que um daquele podia se acabar?!” (Rosa, 2001, p. 95).

4. **Sem título.** n. 35. – Nessa obra, Arlindo Daibert busca representar um personagem que, assim como Riobaldo, não pertencia ao sistema jagunço: Zé Bebelo. Para tanto, o ensaísta recupera duas passagens em que Guimarães Rosa o metaforiza com abelhas. Conforme explica Daibert no seu **Caderno de Escritos**,

Sua fazenda é o reino da ordem, da organização e da produtividade. Zé Bebelo se movimenta entre ordens, comandos, disposições nessa espécie de grande colméia que “enxameava de gente homem”, comandando com inteligência e punho de ferro. Não é à toa que sua aparição em outra passagem do livro é saudada como “dia da abelha branca” (Daibert, 1995, p. 53).

Assim, Daibert produz seu desenho apresentando ao leitor uma espécie de colmeia repleta de abelhas que se assemelha à bandeira do Brasil (vale

lembrar que a personagem em questão visava deixar de ser fazendeiro para iniciar a vida política). Nela há outros elementos que necessitam ser destacados: a carta do Arcano I, O Mago, que retoma o interesse de Rosa pela esoterismo e fortalece na prancha a ideia de mudança e reorganização de sistema; a presença da abelha mãe isolada à direita, representando o próprio Zé Bebelo; a ilegibilidade da escrita nos elementos que estão por trás da carta de tarot; e, por fim, a aproximação com o trabalho de Tom Phillips e outros artistas pós-Segunda Guerra Mundial ao construir o enxame por meio da reprodução de pontos na cor amarela e ao trabalhar com a ilegibilidade das palavras⁸⁸.

5. **Sem título.** n. 36. – Nessa prancha, que possui elementos semelhantes à anterior, por exemplo, a reprodução de pontos refere-se à representação do julgamento de Zé Bebelo, um dos momentos emblemáticos da narrativa rosiana. Ela é composta por duas partes principais: a mesa de guerra em que as facas anunciam que cederam à oratória do fazendeiro aspirante a político para que houvesse um julgamento justo e o tabuleiro de jogos onde encena a sessão, o qual forma um novo quadrado no centro da esfera retangular das facas (*mise en abyme*). A respeito desta última estrutura, é interessante analisá-la com um pouco mais de atenção. Sobre seu formato e sua pigmentação, ela é composta por um quadrado, cujos vértices possuem três cores: branco, vermelho e preto, que podem ser associados a Joca Ramiro⁸⁹, à guerra⁹⁰ e ao demônio⁹¹, respectivamente. O seu centro é formado por dois

⁸⁸ A ligação de Arlindo Daibert com alguns artistas pós-Segunda Guerra será melhor discutida na seção “Evocação”.

⁸⁹ “Gritavam vivas para a gente, saudavam. E Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco — cavalo que me olha de todos os altos. Numa sela bordada, de Jequié, em lavores de preto-e-branco. As rédeas bonitas, grossas, não sei de que trançado” (Rosa, 2001, p. 264).

⁹⁰ Lembrar que a insatisfação de Hermógenes e Ricardão com a sentença recebida por Zé Bebelo é o ponto decisivo para o assassinato de Joca Ramiro e o início da guerra. É pertinente ainda observar que o próprio sentenciado, logo ao ser preso, afirma, em tom de prolepse, que todo aquele contexto “é o mundo à revelia” (Rosa, 2001, p. 271).

⁹¹ O demônio aqui é caracterizado por Hermógenes e Ricardão, seu fiel amigo. Durante todo julgamento, Riobaldo preocupa-se em caracterizar ainda mais o primeiro personagem, ressaltando seus traços malignos, em especial, o olhar, conforme pode ser visto nos dois fragmentos a seguir: “O Hermógenes botava pontas de olhar, some escuro, nuns visos. Só Candelário, ficado em pé, sacudia o moroso das pernas” (Rosa, 2001, p. 278); e “Ele [Hermógenes] era sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado. De uns assim, tudo o que escapa vai em retinge de medo ou de ódio. Observei, digo ao senhor. Carece de não se perder sempre o vezo da cara do outro; os olhos” (Rosa, 2001, p. 279).

triângulos vermelhos, tendo o triângulo superior três bolas brancas à sua direita e duas bolas pretas à sua esquerda. O posicionamento dos trígono sugere que está ocorrendo o confronto, a acareação de Zé Bebelo pelos chefes dos jagunços. Retomando melhor o enredo de GS:V, nota-se que Arlindo Daibert escolhe representar no seu ensaio visual a presença dos outros chefes, conforme presente no texto rosiano, em especial, na seguinte passagem:

Daí, Joca Ramiro, Só Candelário, o Hermógenes, o Ricardão, Titão Passos, João Goanhá, eles todos reunidos no meio do eirado, numa confa. [...] Sô Candelário duma banda de Joca Ramiro, com Titão Passos e João Goanhá; o Ricardão da outra, com o Hermógenes (Rosa, 2001, p. 274-277).

Assim, a partir de GS:V, é possível visualizarmos melhor a distribuição dos personagens na prancha daibertiana da seguinte maneira: o triângulo superior é Joca Ramiro; o triângulo inferior representa Zé Bebelo; os círculos brancos à direita de J. Ramiro representam Sô Calendário, João Goanhá e Titão Passos; e, por último, os círculos pretos à esquerda de J. Ramiro são Hermógenes e Ricardão. Desse modo, ao fazer a leitura dessa prancha, o espectador depara-se com uma obra abismal que possui um certo valor de antecipação da narrativa – *mise en abyme* de prospecção (Dällenbach, 1991) –, visto que desvela, por meio de indícios, as subdivisões presentes no bando de Joca Ramiro⁹².

6. **Sem título.** n. 37. – Nessa prancha, encontra-se mais uma construção emblemática de Arlindo Daibert. No primeiro olhar, o espectador depara-se com a carta do Imperador no centro da composição, rodeado de uma estrutura labiríntica que o cerca, causando o efeito de *mise en abyme*. São

⁹² É interessante citar que a construção dessa prancha é uma das que é referenciada por Arlindo Daibert no seu **Diário** (2018). Segundo registra o próprio ensaísta em 09/03/1988:

Terminei o "julgamento" de Zé Bebelo. É um bonito desenho. Sinto que os desenhos mais recentes de GS:V são completamente diferentes dos anteriores. Talvez seja a chamada maturidade. Sinto uma enorme dificuldade de desenhar e pintar e me lembro de uma conversa com Bonomi onde [sic.] ela me dizia do quanto sofria para produzir. Se meu trabalho ganha em qualidade, perco muito em tranquilidade e alegria. Inegavelmente sinto prazer ao terminar um trabalho. Mas este prazer está muito próximo do alívio (Daibert, 2018, p. 212).

perceptíveis também os respingos vermelhos, simbolizando o sangue do Imperador do sertão, i. e., a morte de Joca Ramiro, que faz com que a região sertaneja passe a pertencer ao domínio do Mal. Entretanto, é preciso não só “olhar” mas “ver” a obra (Berger, 2005). Ao fazermos isso, outros elementos importantes ganham destaques: o texto impresso que foi colado e desenvolve o labirinto, o tracejado presente entre o texto, que parece guiar o leitor para o centro da tela, e, por fim, o texto ilegível escrito por Daibert no plano de fundo do desenho. A respeito daquele primeiro elemento, ele é constituído de trechos recortados e “embaralhados” da Bíblia em latim, mais especificamente do Evangelho de João, na primeira parte do capítulo 13, que retrata o início do episódio que levará à morte e à ressurreição de Cristo. Tal recorte e enxerto (Compagnon, 2007) feitos por Daibert destacam ainda mais a característica divina do pai de Diadorim que, de tão puro, os jagunços temiam ferir com o olhar:

E ele era um homem de largos ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos. Como é que vou dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? O chapéu bonito? Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. **A gente olhava, sem pousar os olhos. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse.** E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava (Rosa, 2001, p. 264 - 265, grifo nosso).

7. **Sem título.** n. 38. – Para representar a Fazenda dos Tucanos, local onde ocorreu o angustiante massacre dos cavalos, Arlindo Daibert busca elementos que caracterizem a imponência e a decadência do local. Para isso, por meio do uso do papel quadriculado e quase completamente numerado, ele desenha fachadas de janelas e portas em tom de azul claro na parte central da tela. Elas ficam delicadamente sujeitas ao jogo de (in)visibilidade, assim como uma forma vertical à esquerda que sugere ser a parede da fazenda. Outros importantes elementos que aparecem no centro do primeiro plano da prancha são fragmentos de papel de parede do século XIX que foram recolhidos em Tiradentes (MG). No entanto, esse último elemento é esclarecido somente pela leitura do **CE**, uma vez que Arlindo é explícito ao dizer que

O desenho procura o resgate dessa realidade [imponente e decadente] e se organiza a partir do traçado padrão das fachadas de fazendas mineiras com suas fileiras de janelas, varanda e porões. Esse traçado arquitetônico incorpora fragmentos de papel de parede do século passado coletados na cidade de Tiradentes (MG) (Daibert, 1995, p. 55).

8. **Ara Viva, Maria Boa-Sorte!**. n. 39. – Como o próprio título e a imagem da prancha já indicam, essa obra de Arlindo retrata o momento poético e esperançoso que o aparecimento de uma borboleta azul no meio da enxurrada de tiros proporciona ao grupo de Riobaldo. Na composição, encontra-se uma enorme borboleta desenhada em nanquim e sua cor é totalmente preenchida pelo azul intenso que se espalha por todo o desenho. Nela, ainda há a presença de palavras que estão quase totalmente ilegíveis pelo universo azul construído. No entanto, há alguns trechos que ainda são legíveis, permitindo-nos encontrar enxertos da citação de GS:V, os quais retomam justamente o episódio do surgimento da borboleta:

E então conto o do que ri, que se riu: uma borboleta vistosa veio voando, antes entrada janelas a dentro, quando junto com as balas, que o couro de boi levantavam; assim repicava o espairar, o voo de reverências, não achasse o que achasse — e era uma borboleta dessas de cor azul-esverdeada, afora as pintas, e de asas de andor. — “Ara, viva, maria boa-sorte!” — o Jiribibe gritou. Alto ela entendesse. Ela era quase a paz (Rosa, 2001, p. 353).

Por fim, como ocorreu no título anterior, Daibert acrescenta um outro símbolo da cultura mineira à sua obra que só é (re)conhecido pela leitura do **Caderno de Escritos**, o emblema de uma fivela de montaria de Curral, cujo centro possui uma borboleta, estando localizado na parte inferior direita do desenho. O próprio Arlindo explica a finalidade da presença das duas borboletas na sua obra: “O desenho justapõe a imagem objetiva do animal e a sua manifestação iconográfica fundida numa fivela de montaria da região de Curvelo” (Daibert, 1995, p. 55).

9. **Matança dos Cavalos**. n.40. 1984. – Essa prancha retoma o episódio, conforme título já antecipa, da vingança demoníaca de Hermógenes: a matança de todos os cavalos do bando de Riobaldo. A importância do cavalo

em GS:V é bem interpretada, ao nosso, por Arlindo Daibert quando ele argumenta que

Para os jagunços de **Grande Sertão: Veredas**, o cavalo tem função de complementaridade. No plano real, representa mobilidade e poder de fuga ou agilidade de combate; no plano simbólico, os cavalos do livro revivem os grandes arquétipos desse animal ligado ao mundo das trevas e medianoite entre o céu e o mundo subterrâneo sem perder sua leitura como personificação do psiquismo inconsciente (Daibert, 1995, p. 55-56).

Ao voltar especificamente para o desenho de Daibert, visualiza-se que cerca de dois terços da prancha é preenchida por neblinas cinzas que são quase que iluminadas pelos fortes respingos de tinta vermelha e preta que se espalham pela tela quase inteiramente, superando, inclusive, o “limite” das neblinas. À direita da prancha, encontra-se o desenho naturalista do perfil da cabeça do cavalo que parece esperar a sua hora na matança. Outro ponto pertinente a ser destacado é que não se encontra nenhuma palavra ou gesto caligráfico em toda prancha, como se apontasse para o tamanho da barbárie ocorrida.

10. **Pacto**. n. 41. – Notando que Hermógenes só será vencido por um igual, Riobaldo resolve também ser um pactário. É justamente sobre esse episódio que Arlindo Daibert vai construir sua prancha n. 41. Nela, mais uma vez, ele irá trabalhar com a carta de tarot, agora a de n. XV - o Diabo; a utilização de veladuras e uma grande estrela central na cor preta e vermelha; e a presença de citações (i)legíveis por todo plano de fundo. Sobre este último elemento, nota-se, após ampliação da imagem, que as citações presentes no plano de fundo são extraídas novamente de GS:V e dizem respeito ao momento do pacto de Riobaldo, sendo ao menos duas legíveis:

Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jãão. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele, espojeiro de bestas na poeira rolares. De repente, com um catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir para mim. Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xú? E de um lugar — tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno — ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja. Como é possível se estar, desarmado de si, entregue ao que outro queira fazer, no se desmedir de tapados buracos e tomar pessoa? Tudo era para sobosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os

descansos do ar. A minha ideia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era — ficar sendo! (Rosa, 2001, p. 436).

— “Lúcifer! Lúcifer!...” — aí eu bramei, desengulindo. Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só — que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbulhado tremido, de passarinho ninhante malacordado dum totalzinho sono.

— “Lúcifer! Satanaz!...”

Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? E a gente mesmo, demais.

— Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos! (Rosa, 2001, p. 438).

11. **O Cavallo Siruiz.** n. 42. – Nessa prancha, a penúltima que recebe título na série IGS, encontra-se a representação do poder de Riobaldo como chefe jagunço logo após o pacto: o cavalo Siruiz. Primeiramente, ele tinha como dono o seô Habão até esbarrar com Riobaldo e responder ao seu xingamento de “Barzabú”, ficando com as “pernas para adiante e o corpo para trás, como onça fêmea no cio mor” (Rosa, 2001, p. 446). Assim, Riobaldo passa a ter um cavalo a altura da sua chefia, passando a chamá-lo posteriormente, de uma maneira mais carinhosa e poética, de “cavalo Siruiz”⁹³. Ou seja, “O nome funesto se transmuta em poético” (Daibert, 1995, p. 57). Para a produção do seu desenho, Daibert desenha um grande cavalo de perfil por meio da utilização de grafite. A arte naturalista detalha em especial as patas do Siruiz, destacando musculaturas, ossos, cascos, como se quisesse demonstrar que ele não é um cavalo qualquer. Na parte superior, a partir da espádua em direção à cabeça do animal, há um significativo clareamento das linhas, o que gera, por exemplo, a não visualização da cabeça do animal, apenas se enxerga a sugestão das narinas e a boca dele. Uma das hipóteses para que isso tenha ocorrido pode ser o próprio entendimento do ensaísta de que “O jagunço e a sua montaria formam um todo, como um centauro. Mais que simples montaria, o cavalo será o sinalizador do perigo e companheiro de

⁹³ A mudança do nome do cavalo ocorreu da seguinte forma:

— “Ara, que assim ouvi, Tatarana! o nome que ele vai se chamar é mesmo **Barzabú!**” — algum caçoou de me perguntar.

— “A não, meu compadre tórto! Sossega a velha... Nome que dou a ele, d’ora em diante, conferido, é este — quem que aprender, aprende! — que é! o cavalo Siruiz...” — assim foi que eu respondi, sem tempo nenhum para pensamento. Montei (Rosa, 2001, p. 447, grifo do autor).

aventuras como o Pégaso o é para seu amo, Perseu” (Daibert, 1995, p. 57). Essa aproximação com o centauro pode também servir como conjectura para explicar o forte traço que divide o animal ao meio: poderia ser a demarcação espacial do chefe Riobaldo? Apesar de serem válidos os desdobramentos da análise de tais possibilidades, é preciso deixá-las um pouco de lado para apresentar um outro elemento presente no plano de fundo da prancha: a citação (i)legível de GS:V. Nessa composição, a legibilidade da linguagem escrita é proporcional à legibilidade da linguagem visual, i. e., na parte superior, o texto tende a ser mais ilegível, acompanhando o clareamento dos traços do cavalo; já na parte inferior, a legibilidade do texto está em harmonia com o detalhamento visual elaborado por Arlindo Daibert. A respeito do teor da citação, encontra-se o seguinte trecho que narra o triunfo da liderança de Riobaldo:

Quando, então, trouxeram reunidos todos os animais, estavam ajuntando a cavahada. Regulava subida manhã, orçado o sol, e eles redondeavam no aprazível — tropilha grande, pondo poeira, dado o alvoroço de muitos cascos. Fiz um rebuliz? Dou confesso o que foi! era de mim que eles estavam espantados. Aí porque a cavalaria me viu chegar, e se estrepoliu. O que é que cavalo sabe? Uns deles rinchavam de medo; cavalo sempre relincha exagerado. Ardido aquele nitrinte riso fininho, e, como não podiam se escapulir para longe, que uns suavam, e já escumavam e retremiam, que com as orêlhas apontavam. Assim ficaram, mas murchando e obedecendo, quando, com uma raiva tão repentina, eu pulei para o meio deles! — “Barzabú! Aquieta, cambada!” — que eu gritei. Me avaliaram. Mesmo pus a mão no lombo dum, que emagreceu à vista, encurtando e baixando a cabeça, arrufava a crina, conforme terminou o bufo de bufôr. [...] — “Tu sendo peão amansador domador?!” — que o Ragásio caçoou 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. — “Barzabú!” — xinguei. E o cavalão, lão, lão, pós 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. 445-446).

12. **Sem título.** n. 43. – Esse título representa o rebatismo de Riobaldo como Urutú-Branco pelos seus jagunços em clima de exaltação⁹⁴. Para demarcar

⁹⁴ Zé Bebelo entende que não é forte o suficiente para enfrentar Hermógenes e que só Riobaldo pode fazer isso. Cabe, assim, a Bebelo rebatizar o seu antigo professor:

— “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...”

essa travessia de Riobaldo, Arlindo elabora sua prancha a partir de um elemento decisivo para a vida do chefe jagunço: o pacto. Conforme já discutimos, é por meio dele que Riobaldo ficará em pé de igualdade com Hermógenes. Por isso, Daibert elabora seu desenho quase como uma fusão das pranchas **Riobaldo, o Urutu Branco**, n. 4, e **Hermógenes**, n. 6, recorrendo à mesma leminascata da prancha n. 4 para o seu centro e a um labirinto semelhante ao da composição n. 6. É válido ressaltar que a estrutura labiríntica é semelhante, porém não igual, visto que os personagens, apesar da essência pactária, possuem princípios éticos divergentes, merecendo, portanto, destinos distintos⁹⁵. Para destacar a travessia vitoriosa do Urutú-Branco, Daibert insere na parte inferior da sua tela, quase na posição de título, a frase latina *LUX ETERNA* [sic.].

13. **Sem título**. n. 44. – Essa prancha, que será nosso alvo de aprofundamento na seção “Comunicação apolínea daibertiana”, representa os catrumanos, homens que “tinham capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles” (Rosa, 2001, p. 404). Para retratar esses seres, Arlindo Daibert atualiza não só a narrativa de João Guimarães Rosa, mas também a de Flávio de Barros, Antônio Conselheiro, Euclides da Cunha e da própria memória nacional. Para tanto, ele recupera a foto histórica que Barros fez durante a expedição de Canudos, colocando na

O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmados:

— “O **Urutú-Branco!** Ei, o **Urutú-Branco!**...”

Assim era que, na rudeza deles, eles tinham muita compreensão. Até porque mais não seria que, eu chefe, agora ainda me viessem e dissessem **Riobaldo** somente, ou aquele apelido apodo conome, que era de **Tatarana**. Achei, achava (Rosa, 2001, p. 454, grifo do autor).

⁹⁵ Daibert é enfático ao defender essa distinção entre as personagens. Segundo suas palavras no **Caderno de Escritos**,

Zé Bebelo compreende que somente Riobaldo pode enfrentar Hermógenes: ambos partilham de uma mesma essência, mas de maneiras diversas. Hermógenes se entrega ao Mal e a ele se submete em sua essência; Riobaldo se associa ao Mal para enfrentar o inimigo e vive um eterno dilema de rejeição de seu ato de procurar o pacto. Hermógenes e Riobaldo são, na verdade, irmãos de sangue. Somente se igualando à essência do inimigo é que o Urutú-Branco poderá vencê-lo e perfazer, finalmente, sua travessia (Daibert, 1995, p. 58).

parte inferior da composição dois trechos d'**Os Sertões**, de Euclides da Cunha. O primeiro refere-se à profecia de desgraças encontradas em vários cadernos achados em Canudos: “então o certão [sic.] virará Praia e a Praia virará certão [sic.]” (Cunha, 2013, p. 173). E o segundo diz respeito à saudação dada ao Santo protetor (Conselheiro) pelos seus fiéis:

Do céu veio uma luz
Que Jesus Cristo mandou.
Santo Antônio Aparecido
Dos castigos nos livrou!
Quem ouvir e não aprender
Quem souber e não ensinar
No dia do Juízo
A sua alma penará! (Cunha, 2013, p. 197-198).

A citação acima está totalmente legível para o espectador, demonstrando o claro interesse de Arlindo Daibert em aproximar o universo real de Canudos com a ficção rosiana. Por agora, também é válido pontuar o efeito da construção das duas molduras da prancha, que contorna a fotografia e o texto de Cunha com grossas dimensões, sendo ambas preenchidas por marcas de digitais pretas que se assemelham à prancha **Sem título**, n. 8.

14. **Sem título**. n. 45. – Essa prancha possui características semelhantes à anterior, sendo, por isso, alvo de nossa maior investigação na seção “Comunicação apolínea daibertiana”. Um dos pontos de aproximação com o desenho que simboliza os catrumanos está justamente na ordenação de sistemas heterogêneos. Em outras palavras, está na apropriação que Arlindo Daibert faz de outros repertórios socioculturais – ou “fantasmas” (Guerreiro, 2011), segundo discutiremos na parte “Evocação” – para construir sua narrativa, reverberando sua voz e outras fontes. Entre tais discursos, é válido ressaltar o **Pacto Diabólico**, atribuído a Urbain Grandier (séc. XVII), cuja xerox serve de base para a construção duplicada de um bebê dentro da bacia de uma caveira. Tal construção visa representar a criança recém-nascida que Riobaldo, ao dar esmola para a mãe em trabalho de parto, vê o nascimento e solicita que o menino seja batizado com o seu nome. Esse episódio, tanto em GS:V, quanto em IGS, anuncia a presença da esperança da vitória do bem sobre o mal, de forma análoga ao que ocorre em **Morte e vida severina**, de

João Cabral de Mello Neto. Na composição daibertiana, ainda há outros elementos que discutiremos posteriormente, por exemplo, a forte presença de números na tela e o traço que divide o jovem Riobaldo, conforme ocorreu também n’**O Cavalo Siruiz**, n. 42.

15. **Sem título**. n. 46. – Nessa prancha, visualiza-se, no seu centro, a imagem de Nossa Senhora – da Abadia⁹⁶ –, desenhada com traços delicados e cores suaves, primordialmente, nas cores marrom, amarelo e branco. A Santa possui uma feição serena e contempla algo que está segurando do lado esquerdo da prancha, o que provavelmente é uma toalha, conforme discutiremos na próxima obra. Três de suas margens (lateral esquerda, superior e lateral direita) recebem delicadamente a colagem de um letraset preto que se destaca bem na tela, apresentando ao espectador a seguinte oração: “deus te fez, deus te gerou, que tira todas as invejas e todos os maus olhados mãe, maria santíssima passou, carregou todo mau olhado e inveja e quebrante que tiver no seu corpo carreg” (Daibert, 1998, p. 94)⁹⁷. Esse texto é

⁹⁶ Em GS:V, a única Virgem que é especificada em 5 (cinco) momentos na narrativa é Nossa Senhora da Abadia. No entanto, há ao menos dois pontos interessantes para destacarmos. O primeiro diz respeito à associação que Riobaldo faz da beleza do seu amor de ouro:

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos — vislumbre meu — que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: **Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa...** Reforço o dizer! que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança (Rosa, 2001, p. 511, grifo nosso).

E a segunda faz referência ao escapulário de Nossa Senhora da Abadia que protege Riobaldo durante boa parte da narrativa. O jagunço só se separa dele para presentear Diadorim, que posteriormente carregará o artefato religioso para o seu túmulo:

Antes que Diadorim mesmo abrisse boca para me sorrir, me falar, eu tive de fazer uma coisa. A meio em ânsia, meio em astúcia; meio em raiva. Como foi que peguei o vivo de tal ideia, em gesto, como se deu de que me alembrei daquilo? Homem, não sei. Mas enfiei mão! por entre armas e cartucheiras, e correias de mochilas, abri à berra meu jaleco e a minha camisa. **Aí peguei o cordão, o fio do escapulário da Virgem — que em tanto cortei, por não poder arrebentar — e joguei para Diadorim, que aparou na mão.** Ia me fazer alguma pergunta, que eu não consenti, a voz dele era que mais significava. Isto é, porque eu primeiro falei, como resumo. — “Hei-á, voltar — que o povoão está de minha espera!” — eu enfim disse: eu ainda estava respirando muito ligeiro demais (Rosa, 2001, p. 511-512).

⁹⁷ Nessa prancha, os termos “que tiver” aparecem velados por riscos na cor azul.

conhecido em muitas regiões, com suas devidas variações, como a oração do mau olhado. Ao analisarmos as referências religiosas de GS:V, nota-se que a cultura do benzimento é constante durante toda a narrativa, seja em tempos de paz, seja em tempos de guerra. O próprio Riobaldo, na sua velhice, relata, no início do enredo, que acredita em todas as religiões, pois o mundo louco carece delas, conforme suas palavras:

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico! todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. **Por isso é que se carece principalmente de religião! para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura.** No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! **Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue.** Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista! a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. **Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca.** Mas é só muito provisório. **Eu queria rezar — o tempo todo.** Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? — o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu? — não tresmalho! (Rosa, 2001, p. 32, grifo nosso).

Ademais, é importante destacar que a imagem de Nossa Senhora acompanha todo o enredo de GS:V, tendo papel de destaque, inclusive, no *clímax* da guerra quando Riobaldo vê Hermógenes matar Diadorim e não conseguiu, no auge da dor, sequer rezar, apenas pensou na Virgem, segundo podemos observar no excerto a seguir.

[...] A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... **O diabo na rua, no meio do redemunho...** Assim, ah — mirei e vi — o claro claramente! aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou — no vão — e ressurtiu o alto esguicho de sangue! porfiou para bem matar! **Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou! e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja...** Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dôr! me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei. Eu estou depois das tempestades (Rosa, 2001, p. 611, grifo do autor e nosso).

16. **Sem título**. n. 47. – Essa complexa prancha vai dar conta de uma intrigante personagem que é apresentada ao leitor no final da narrativa: a mulher de Hermógenes. Em **Caderno de Escritos**, Daibert a classifica como “a medianeira, a que introduz, finalmente, Diadorim no mundo das mulheres” (Daibert, 1995, p. 60), visto que cabe a ela anunciar para Riobaldo que Diadorim é, na verdade, uma mulher, e limpar o corpo da guerreira morta com uma toalha, devolvendo sua beleza, e o vestindo com suas melhores roupas.

Como no perdido mal ouvi partes do vozeio de todos, eu em malmolência. — **Tomaram as roupas da mulher nua?** Era a Mulher, que falava. Ah, e a Mulher rogava: — Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: — “Traz Diadorim!” — conforme era. — “Gente, vamos trazer. Esse é o Reinaldo...” — o que o Alaripe disse. E eu parava ali, permeio o menino Guirigó e o cego Borromeu. — **Ai, Jesus!** — foi o que eu ouvi, dessas vozes deles. [...]

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! — para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... [...]

A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora (Rosa, 2001, p. 614-616, grifo do autor).

A partir do trabalho com essa concepção, é que Arlindo elabora seu desenho sobrepondo planos em que a personagem está representada, possibilitando ao espectador, assim, ao mesmo tempo, vê-la de perfil, com a cabeça levemente para baixo, e de frente, como se estivesse negando algo, em uma provável referência a sua resposta a João Concliz. Na sua mão, há a presença de um pano semelhante ao que a Santa Virgem segura na obra anterior, em uma provável referência à toalha presente no enredo de Rosa. Toda a prancha está desenhada com grafite e lápis de cor preto, sendo a única exceção o coração. Ele é construído por meio do cravejamento de sete facas no total e apresenta uma cicatriz horizontal cortando todo seu centro, além de uma abertura na parte superior em que escorrem as tintas amarela e

vermelha, numa possível associação com o ódio que a Mulher nutria pelo próprio marido:

Como estavam indo abrir aquele quarto, trazendo do corredor a mulher do Hermógenes. Ela visse. — **A senhora chegue na janela, dona, espia para a rua...** — o que João Concliz falou. Aquela Mulher não era malina. — **A senhora conheça, dona, um homem demoiado, que foi: mas que já começou a feder, retalhado na virtude do ferro...** Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. — **Eu tinha ódio dele...** — ela disse; me estremecendo (Rosa, 2001, p. 613, grifo do autor).

17. **Sem título.** n. 48. – Nessa produção, encontra-se a representação do cenário da última guerra: o Paredão. Esse local – de onde todos os moradores saíram com medo – torna-se o melhor cenário para o demônio fazer seu redemoinho a fim de tragar vários guerreiros, entre eles Hermógenes e Diadorim⁹⁸. Para construir sua prancha, Arlindo Daibert recorre a duas citações imagéticas como elemento de base para sua produção: as fotografias de Anna Mariani

⁹⁸ Ainda no início da narrativa, Riobaldo, no seu entrecortado jogo de embaralhar o espaço e o tempo, antecipa (prolepse) para seu interlocutor o domínio do mal dentro do Paredão onde ocorrerá a morte de Diadorim:

Assim, feito no Paredão. Mas a água só é limpa é nas cabeceiras. O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão. O senhor ouvindo seguinte, me entende. **O Paredão existe lá.** Senhor vá, senhor veja. É um arraial. Hoje ninguém mora mais. As casas vazias. Tem até sobrado. Deu capim no telhado da igreja, a gente escuta a qualquer entrar o borbôlo rasgado dos morcegos. Bicho que guarda muitos frios no corpo. Boi vem do campo, se esfrega naquelas paredes. Deitam. Malham. De noitinha, os morcegos pegam a recobrir os bois com lencinhos pretos. Rendas pretas defunteiras. Quando se dá um tiro, os cachorros latem, forte tempo. Em toda a parte é desse jeito. Mas aqueles cachorros hoje são do mato, têm de caçar seu de-comer. **Cachorros que já lamberam muito sangue.** Mesmo, o espaço é tão calado, que ali passa o sussurro de meia-noite às nove horas. Escutei um barulho. Tocha de carnaúba estava alumando. Não tinha ninguém restado. Só vi um papagaio manso falante, que esbagaçava com o bico algum trem. Esse, vez em quando, para dormir ali voltava? **E eu não revi Diadorim. Aquele arraial tem um arruado só: é a rua da guerra... O demônio na rua, no meio do redemunho...** O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem (Rosa, 2001, p. 113-114, grifo nosso).

A própria morte de Diadorim, quase 500 (quinhentas) páginas depois, é narrada restabelecendo a comunicação direta com o local amaldiçoado do Paredão, em especial, com o enunciado paratático, “O diabo na rua, no meio do redemunho...”, segundo observa-se no excerto a seguir:

E eu estando vendo! **Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ... O diabo na rua, no meio do redemunho...** Sangue. **Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes** (Rosa, 2001, p. 611, grifo nosso).

em **Pinturas e Platibanda** (1987) e os desenhos que Leonino Leão fez a partir das fotos de Mariani, construindo uma rede de intertextualidade e metalinguagem. Conforme esclarece o próprio ensaísta visual em seu **CE**, a obra que tematiza o Paredão

é, graficamente, a soma de referências diversas, que se somam: as fotografias de Ana [sic.] Mariani serviram de referência para os desenhos de Leonino Leão que, por sua vez, se tornaram matéria-prima da composição do desenho definitivo. O colorido das fachadas cede lugar ao traçado seco de suas estruturas marcadas, numa antevisão do fim, pelo símbolo do infinito que encerra a narrativa do jagunço Riobaldo (Daibert, 1995, p. 60).

Nesse contexto, é interessante ampliarmos a discussão a respeito das cores presentes no título. Ele é configurado com uma certa divisão horizontal ao meio, na qual se encontram duas duplicações de casas/torres coloridas sobrepostas na parte superior e uma outra imagem das casas/torres somente com o contorno de suas formas na cor preta, na parte inferior da obra. Se nos detivermos a analisar o acervo de Mariani, podemos levantar como hipótese que a fotografia selecionada por Leão para ser desenhada foi a registrada em Barra do Farias - PE (ver figura 35). Nela, é perceptível, a semelhança entre as formas e as cores: janelas e portas retangulares na cor vermelha e com uma espécie de triângulo branco as emoldurando. Outros detalhes ainda relevantes são: a cor azul clara que está entre as formas retangulares, criando uma espécie de ilusionismo e o chão de barro amarelado que parece querer invadir a casa. Apesar dessa diversidade de cores, Daibert trabalha com tons mais pastéis para a parte superior e o tom preto para a parte inferior da sua prancha, simbolizando uma possível ação do Mal naquele local. Na torre mais comprida sugerida pela construção do desenho, a central, encontra-se a lemniscata preta construída por meio do uso da letraset. Assim, esse elemento, em conjunto com os demais, parece nos sugerir que é desta torre (a mais alta) que Riobaldo contemplará os horrores da guerra.

Figura 35 – Fotografia de Barra do Farias - PE do livro **Pinturas e Platibandas**, de Anna Mariani (1986).



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2024).

18. **O Duelo**. n. 49. – Essa prancha de Arlindo Daibert continua, como a anterior, a representar os últimos momentos da guerra para restaurar a ordem no sertão. Essa, no entanto, enfoca a torre do Paredão onde Riobaldo assiste aos horrores da luta de forma impotente. O preço do pacto parece ficar evidente para Riobaldo: a morte do seu inimigo, Hermógenes, e do seu grande amor, Diadorim. É justamente por ver tudo o que ocorre, sem poder agir, que Urutú Branco perde a voz, i.e., as palavras, o que sempre o diferenciou dos demais jagunços. É, por isso, que pensamos que Daibert é cirúrgico ao definir que “A Torre é a marca da **presunção**, do **orgulho** e da **incredulidade**.” (Daibert, 1995, p. 61, grifo nosso). Para a construção dessa obra, Arlindo recorre a recursos já conhecidos: texto que é visível, apesar da sua total ilegibilidade, localizado no plano de fundo; carta de tarô, a qual dessa vez é a Maison-Dieu do Arcano XV; e constantes veladuras feitas por rabiscos (pretos e vermelhos) e gotejamentos (vermelhos) que se espalham

dentro e fora do desenho, os quais parecem simbolizar a desordem e as mortes presentes no campo de batalha.

19. **Sem título**. n. 50. – Nessa penúltima prancha da série, Daibert elabora sua obra de forma semelhante à **Sem título**, n. 48, uma vez que encontramos um elemento acima maior e outro abaixo em menor escala. Sobre o primeiro elemento, visualiza-se o desenho do corpo feminino nu, enfatizando seu abdômen e seu início de coxa, em tons de cinza e preto. Já na parte inferior, encontra-se um retângulo que se assemelha aos trabalhos de Leonino Leão de meados da década de 80. Nele, vê-se a presença de cores primárias (azul, amarelo e vermelho), além de preto. No centro dessa figura, há a frase “A Deus dada” inserida na cor preta por meio de letraset. A presença do corpo desnudo feminino, da citação em tom de epitáfio e da própria construção cronológica do enredo de GS:V nos faz compreender, enquanto espectadores, que essa produção representa a revelação do gênero de Diadorim, que ocorre após sua morte:

Diadorim — nú de tudo. E ela disse!

— “**A Deus dada**. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... **Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice darma, de coronha...**

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer — mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero (Rosa, 2001, p. 615, grifo nosso).

20. **Sem título**. n. 51. – A última prancha da série IGS demarca não só o final da narrativa rosiana, mas aponta também para a infinitude dela e de si própria. Trabalhando novamente com a sobreposição de quadros que formam a estrutura de encaixe (*mise en abyme*), Daibert utiliza-se de pinceladas com movimento aleatório na paleta da cor azul. No quadrado localizado ao centro, encontra-se o símbolo da lemniscata sobre o fundo branco, acompanhando a finalização dada por Guimarães Rosa em GS:V. Já no quadro mais externo, lê-se na sua borda as seguintes citações escritas em letraset: “Aqui a estória

se acabou./ Aqui, a estória acabada./ Aqui a estória a...” (Rosa, 2001, p. 616) e “Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou [...]o Diabo não existe. [...] O diabo não há! Nonada. É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”⁹⁹ (Rosa, 2001, p. 623-624).

É válido ressaltar que toda essa divisão por eixo temático demonstra também uma maior apropriação de GS:V por Arlindo Daibert, visto que ele aprofunda a sua ordenação do sistema rosiano, que teve início com as xilogravuras em 1982. Depois de dois anos da produção da sua primeira aproximação visual com os causos narrados por Riobaldo, ele subverte a construção da narrativa de Guimarães Rosa para intensificar o processo de embaralhamento de episódios, elaborando um complexo jogo de espelhos (Dällenbach, 1991; Eco, 1989), o qual permitiu evocar outras vozes a partir da liberdade criadora que é tão cara aos gêneros ensaio e literários.

Dentro dessa potência libertadora – e conflituosa – de contemplar obras diversas, o ensaísta visual juiz-forano re-visita os diferentes objetos culturais, a fim de desdobrá-lo através da sua assinatura autoral. Ele utiliza-se da evocação do objeto para contemplá-lo em um jogo de iluminação parcial. Afinal, a obra evocada jamais consegue ser totalmente apreendida, ficando, assim, ensombrecida dentro dos mil dedos da linguagem¹⁰⁰, como nos apresenta a imagem poética construída por João Cabral de Melo no poema **O sim contra sim** ao falar do poeta francês Francis Ponge:

Francis Ponge, outro
cirurgião,
adota uma outra técnica:
**gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que
opera.**

Apalpa-as com todos os dez

⁹⁹ Daibert inverte um pouco a ordem rosiana ao mudar a posição da oração “O diabo não há!”. Em GS:V, encontra-se a seguinte ordenação: “Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou [...] o Diabo não existe. [...] Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (Rosa, 2001, p. 623-624).

¹⁰⁰ O próprio Arlindo Daibert, após finalizar sua série, é taxativo ao afirmar que **Grande Sertão: Veredas** “continua aberto, desafiador e, talvez, como queria o profeta [referência ao livro do Apocalipse]: ‘amargo nas estranhas, mas na boca, doce como o mel’” (Daibert, 1995, p. 31).

mil dedos da linguagem:
 não tem bisturi reto,
mas um que ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa
 que quase a **enovela**
e quase, a enovelando,
se perde, enovelando nela.

E no instante em que até
 parece
 que já não a penetra,
ele entra sem cortar:
saltou por descuidada fresta (Melo Neto, 2003, p. 298, grifo nosso).

No processo de girar, enovelar e circunscrever a obra que é contemplada, o ensaísta quase que se perde nela, até que salta “por descuidada fresta” para assumir sua posicionalidade ideológica, política, social, artística, econômica etc., ou seja, para assinar sua própria criação artística. É justamente na tomada de consciência da sua potencialidade autoral que Arlindo Daibert rompe a “certa reverência intimidativa” (Daibert, 1995, p. 29) que mantinha com GS:V para deixar sua leitura não só sobre a obra de João Guimarães Rosa, mas também sobre sociedade/cultura/história brasileira¹⁰¹. Tal fato pode ser observado na prancha **Sem título**, n. 44, a qual representa os catrumanos da ficção rosiana a partir do detalhe de uma fotografia de Flávio de Barros e de uma citação de Euclides da Cunha, conforme será posteriormente analisada na seção “Comunicação apolínea daibertiana”. Sendo Daibert, portanto, um grande atualizador de obras alheias.

Isso ocorre porque Arlindo reconhecia que **Grande Sertão: Veredas** é uma obra pertencente ao campo do espírito apolíneo, uma vez que ela está organizada dentro do *logos* e da luminosidade. Segundo suas palavras, ela “vai-se construindo como uma grande cosmologia, um belíssimo texto filosófico, onde são abordadas questões básicas do espírito humano” (Daibert, 1995, p. 30). Para subverter essa ordem, Daibert, durante sua evocação, corrompe a linguagem de GS:V para sua linguagem autoral, lançando mais camadas interpretativas e referências externas a partir da obra rosiana. Essas camadas foram construídas tendo em mente que seu

¹⁰¹ A respeito da admiração por GS:V, Arlindo Daibert registra, em 28/02/1984, no seu **Diário**, a seguinte declaração: “Acho que GS:V é o maior exemplo de “analitismo” da literatura brasileira. Tudo é intencional, premeditado e cuidadosamente oculto, permanecendo sempre uma descoberta genial a ser feita” (Daibert, 2018, p. 105).

ensaísmo visual era uma "experiência transgressiva da criação literária" (Daibert, 1995, p. 30).

Por fim, antes de finalizarmos esta seção, é interessante ainda analisarmos o título da série de Arlindo Daibert. Por si só, ele já funciona como uma citação ao romance rosiano, uma vez que se utiliza de dois termos-chave: “grande” e “sertão”, sendo incluído anteriormente o substantivo “imagens”. Entre as suposições que podemos levantar, talvez a mais pertinente seja que, apesar de referenciar diretamente a obra rosiana, Arlindo quis demarcar de antemão que aquele trabalho é fruto do seu trabalho, ou seja, são suas **Imagens do Grande Sertão**. Independentemente da validade ou não da suposta intenção do ensaísta visual, o que sabemos, pelas próprias palavras do artista, é que, no decorrer de um pouco mais de uma década, o trabalho recebeu diferentes títulos, alguns mais simples e objetivos (G.S.V.), outros com uma ligação mais subjetiva e amorosa (Breviário)¹⁰²:

Após um período de afastamento, os desenhos foram, finalmente, concluídos em maio de 1993. O trabalho recebeu diferentes títulos ao longo desses quase dez anos. Desde a sigla pura e simples – G.S.V. – até uma denominação mais poética que exprimisse algo de minha relação pessoal com o livro de Rosa. Sob esse ponto de vista a série passou a denominar-se “Breviário” que, como define 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 (Daibert, 1995, p. 31).

Para compreendermos a leitura e as ressignificações feitas por Arlindo Daibert e, por meio delas, aprofundarmos a discussão sobre nossa concepção de ensaio visual, é preciso analisarmos seis operadores conceituais basilares: maleabilidade de fronteiras, evocação, comunicação apolínea, espelhamento de si mesmo, abismo e centralidade. Dessa forma, nas seções seguintes, examinamos a travessia que Daibert fez para construir IGS, utilizando-se do seu ímpeto híbrido para reordenar outros variados textos em busca da melhor forma de expressão, fugindo de

¹⁰² A respeito desse aspecto mais sentimental com GS:V, em uma entrevista dada antes de iniciar os trabalhos com IGS, Arlindo responde a uma indagação que o questionou sobre a possibilidade de continuidade do seu trabalho com obras literárias brasileiras, uma vez que ele tinha acabado de lançar a série **Macunaíma de Andrade**: “Acho que há alguns textos que ainda merecem ser trabalhados. Tenho outra **obsessão**, mas confesso que tenho **receio de mexer nisso**, que é o **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa” (Daibert, 2000a, p. 48, grifo nosso). Apesar desse caráter pessoal, durante a mesma entrevista, Daibert esclarece que “Uma coisa que a gente dosa muito bem no ateliê é o problema da emoção e da elaboração. A produção artística não é simplesmente extravasamento emocional, **é uma elaboração intelectual muito forte**” (Daibert, 2000a, p. 45, grifo nosso).

delineadas classificações. Dessa maneira, assim como fez o ensaísta – “homem de todas valentias...” (Rosa, 2001, p. 293) –, o leitor vai ser conduzido à instabilidade das fronteiras e à forma contínua do conflito, sendo também um transgressor que permite a potência libertadora do engenho e da dúvida.

3 Maleabilidade de fronteiras

O mundo é movimento; tudo nele muda continuamente [...]. Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural (Montaigne, 2020, p. 760).

Provavelmente, nenhum outro gênero textual, com exceção dos literários, soube usufruir tão bem da maleabilidade de fronteiras quanto o ensaio. Por ser composto de inúmeros fragmentos, o gênero em questão possibilita uma maior instabilidade dos seus limites. Por exemplo, há ensaios que se aproximam mais da biografia ou do diário, como é o caso dos textos de Michel de Montaigne e Walter Benjamin, e outros que percorrem um caminho distinto, aproximando-se mais do poema e colocando em xeque os limites dos gêneros, tal qual fez Marília Garcia no provocante ensaio-poema (ou poema-ensaio) **O poema no tubo de ensaio** (2016)¹⁰³. Assim, é importante que reconheçamos a sua característica maleável, a qual é estabelecida por meio da apropriação de diversas fontes dentro de um processo quase que antropofágico.

Todavia, seu caráter fluido de estar sempre em uma zona intermediária de fronteiras não é devido somente ao cortejo dos seus diferentes objetos de pesquisa. É preciso analisar também outro ponto-chave: a necessidade de testar¹⁰⁴. O teste aqui compreendido vai desde o uso dos termos que serão empregados e sua ordem na enunciação até um processo mais amplo de experimento de métodos, do mundo e de si próprio. Tal ação será efetivada por meio do processo de formular perguntas e definir seus parâmetros pessoais.

A investigação de algo é tão relevante para o gênero que Max Bense defende que “Ensaio significa **tentativa**” (Bense, 2014, p. 114, grifo do autor), já que a produção surge da criticidade do nosso espírito e faz com que o objeto ganhe novas iluminações perante a sociedade a partir de várias experimentações. Segundo as palavras de Bense,

O ensaio nasce da essência crítica de nosso espírito; seu prazer em experimentar deriva simplesmente de uma necessidade do seu modo de

¹⁰³ A hibridização entre o fazer poético e ensaístico também é marca de Fernando Guerreiro no livro **Teoria do Fantasma** (2011), que será uma das fundamentações crítico-teóricas da seção que discutirá a importância da evocação para o ensaio.

¹⁰⁴ A defesa da testagem como característica inerente ao gênero ensaio foi também defendida por Theodor Adorno, conforme veremos nesta seção.

ser, do seu método. Para dizê-lo de forma mais ampla: o ensaio é a forma da categoria crítica do nosso espírito. Pois quem critica deve também, e necessariamente, conduzir um experimento, deve criar condições sob as quais um objeto se mostra a uma nova luz, deve testar a força ou a fragilidade do objeto - é por isso que o crítico submete seus objetos a ínfimas variações (Bense, 2014, p. 118-119).

E ainda define a figura do ensaísta como um combinador:

O ensaísta é um combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado. Tudo o que se encontra nas proximidades do objeto pode ser incluído na combinação e, por essa via, criar uma configuração nova das coisas (Bense, 2014, p. 121).

Os “retalhos” das diferentes combinações são uma espécie de caleidoscópio no ensaio: para cada nova tentativa de enxergar o objeto, uma nova imagem é formada, convidando o ensaísta — e o leitor — para um novo experimento, uma nova configuração. É nesse mosaico de fronteiras que o gênero se torna mais híbrido, favorecendo o entrecruzamento com elementos estruturais de outros gêneros e permitindo também a tematização de quaisquer assuntos. Por isso, a escrita do ensaio é um modo de confundir limites.

O método da escrita ensaística, conforme já mencionado na seção anterior, varia de acordo com o estilo e a intenção comunicativa do ensaísta. Investigando particularmente os caminhos daibertianos, compreendemos que Arlindo Daibert envolve, circula e atravessa o espaço poético rosiano, decompondo-o em inúmeros fragmentos que possuem relação de convergência não só com **Grande Sertão: Veredas**, mas, em especial, com sua análise crítica. Enquanto artista-ensaísta, Daibert tinha a clara concepção de que sua obra nunca conseguiria chegar à totalidade do seu objeto de pesquisa. Na verdade, o que ele sempre quis foi apresentar a sua multiplicidade de olhar sobre a obra de Rosa e investigar a contribuição dela para a arte brasileira, almejando para tanto difundir a potência da sua escrita verbal e visual e não uma mera tradução, uma vez que GS:V era para ele “uma espécie de provocação” (Daibert, 2018, p. 290) inicial e nunca um ponto de chegada¹⁰⁵. Ele “escreve” com/a partir/por cima de Rosa, pois a obra rosiana e dos demais textos citados servem como matéria-prima para a transgressão, ressignificação, evocação e revisão da tradição.

¹⁰⁵ Arlindo Daibert deixou claro no seu diário e em tantos outros documentos que o seu “propósito nada tem a ver com os propósitos particulares de Guimarães Rosa. Isso pode parecer óbvio [sic] mas é fundamental” (Daibert, 2018, p. 290).

Voltando ao poema-ensaio de Marília Garcia, observa-se que ela recupera um importante verso do poeta francês Emmanuel Hocquard: “perguntar como fazer [algo] é supor que se pode fazer [algo]” (Hocquard *apud* Garcia, 2016, p. 81). O objeto direto dessa afirmativa (algo) para nossa pesquisa é o ensaísmo visual presente em **Imagens do Grande Sertão** ou, para usar o termo do próprio Arlindo Daibert, o “discurso plástico” (Daibert, 2018, p. 290). Essa investigação perpassa um variado grau de testes, visto que a busca do “como fazer” tal discurso levou Daibert a inúmeras tentativas no decorrer de mais de uma década. Nesse período, ele tinha consciência de que sua produção estava localizada em uma zona maleável, que o atravessou por ideias e sentimentos diferentes, e que necessitou ser reformulada, conforme podemos notar nos dois excertos a seguir retirados do seu diário:

O trabalho evolui. Sinto que o desenho vai perdendo terreno para a pintura e mesmo esta tem mudado muito. Resolvi transgredir os estritos limites do quadro e tenho criado “objetos” que conjugam tanto a ideia do quadro quanto a ideia da pintura (Daibert, 2018, p. 101).

São mais de dez anos com esse compromisso pendente. Todo um ciclo marcado pelos anos, pelo encontro, pela tortura e pela morte (plena ou anunciada). [...] Encaro o longo discurso de Riobaldo como algo entre os limites que procuro colocar [sic.] **meu discurso plástico: entre a admissão do incômodo e a busca de sua compreensão**. Claro, procuro manter um espaço aberto para os acidentes do inconsciente. [...] Meus desenhos são “flashes” [sic] (Daibert, 2018, p. 289-290, grifo nosso).

Essa instabilidade vai acentuar um outro elemento basilar para o gênero: a fluidez que seduz o leitor. O ensaísta precisa construir uma forma não só de envolver, circular e contornar os objetos de pesquisa e a si mesmo, como também de seduzir seu público, seja pelo encantamento, seja pelo estranhamento do estilo. Independente de como ocorra o [não] encantamento, o escritor concebe que a escrita desse gênero é um modo de confundir limites.

É pertinente esclarecer que, quando defendemos que a maleabilidade de fronteiras é uma característica do ensaísmo, não queremos dizer com isso que a decomposição do objeto será feita de forma não planejada ou não possua significado dentro ou fora do seu contexto. Na verdade, a consciência da perenidade faz com que o ensaísta possua maior liberdade de criação e de estabelecimento da ordem interna da sua obra. Nesse contexto, julgamos ser necessário analisarmos uma ação fundamental para a escrita ensaística: a parataxe (justaposição, lado a lado, furor associativo, mistura).

A parataxe é uma figura de linguagem bastante utilizada em análises linguísticas, literárias e, até mesmo, iconográficas. Mas, curiosamente, falta, ao nosso ver, um maior rigor terminológico sobre ela, visto que não há consenso quanto à sua definição. A respeito dessa questão, o professor Paulo Martins ressalta que, na Antiguidade, o conceito de parataxe “nunca esteve relacionado ao vocabulário gramático-retórico-poético nem ao iconográfico; sua utilização restringiu-se fundamentalmente a conceitos, não rara vez, concernentes à guerra, à arte de guerrear [sic.] a [sic.] estratégia” (Martins, 2008, p. 138). Ele gera, assim, uma imprecisão de conceituação nas análises e um certo anacronismo de termo nas críticas às obras de artes antes do século XIX.

Para alguns linguistas, como Joaquim Mattoso Câmara Júnior, a parataxe é ligada irrestritamente à coordenação, em que a significação global da obra se dá pelo somatório de cada elemento. Segundo suas palavras, a parataxe ou coordenação

é a construção em que os termos se ordenam numa sequência e não ficam conjugados em um sintagma [...] cada termo vale por si e a sua soma dá a significação global em que as significações dos termos constituintes entram ordenadamente lado a lado (Câmara Jr., 1974, p. 127).

Para os adeptos dessa concepção, o antônimo de parataxe é a hipotaxe, ou seja, a subordinação, em que os termos são ordenados de forma justaposta, com dependência de significação entre eles e sem a presença de conjunção coordenativa (síndeto). A significação global da obra seria dada, portanto, por meio da soma de cada elemento independente entre si.

Em uma segunda corrente de definição de parataxe, encontra-se a defesa da dependência entre dois elementos subordinados, em que existe a ausência de conectivos subordinativos. Assim, rechaça o conceito anterior de significação global por meio da coordenação ou enumeração sem a existência de conjunção coordenada. Numa terceira via de estudo, a qual nos parece mais ampla, ocorre a retirada da parataxe do âmbito restrito à sintaxe, defendendo que o processo que ocorre é da fusão dos elementos da composição, sendo, assim, caracterizada pela ausência da explicitude de conectivos coordenados ou subordinados, os quais marcam a independência ou dependência das relações paratáticas, respectivamente.

Nesta tese, trabalhamos com a concepção de parataxe que vai de encontro com essa terceira via. Desse modo, para nós, ela tem a ver com construções paralelas, independentes ou justapostas, cuja ligação encadeia termos, frases, estruturas, sem explicitar conectivos coordenativos e subordinativos. Mas não só isso. Para conseguirmos compreender os processos paratáticos de João Guimarães Rosa e Arlindo Daibert — e do próprio gênero ensaio —, faz-se necessário mergulharmos em águas mais turvas e profundas da filosofia e da (pós-)modernidade.

A primeira expansão da definição de parataxe que é interessante revisitar é a de Theodor W. Adorno (1991), que recuperou o conceito benjaminiano de constelação¹⁰⁶ para analisar a poética de Friedrich Hölderlin no ensaio **Parataxis**. Para o filósofo frankfurtiano, a parataxe não deve ser compreendida como restrita à compreensão sintática (coordenação ou subordinação) e aos aspectos micrológicos do texto de “transição alinhadora”, mas como uma figura que abrange estruturas maiores. Analisando os hinos de Hölderlin, ele defende que há tipos mais complexos de parataxe do que apenas a enumeração de elementos¹⁰⁷.

Entre essas outras formas paratáticas de adiar o entendimento do discurso, Adorno aponta a inversão, em especial dentro de línguas que possuem declinação, como o alemão, e a pseudológica ou *non-sequitur*. Na primeira forma, encontra-se desde o emprego de vocábulos compostos, os quais funcionam como ideogramas chineses, até a própria justaposição de estruturas maiores, por exemplo parágrafos, tópicos e capítulos. Além disso, a construção aberta/inacabada da poética de Hölderlin possibilita a descontinuidade e a fragmentação dos seus mecanismos internos, podendo ser identificados ao fundir épocas e ligar aspectos até então divergentes na narrativa. Já a pseudológica ou o *non-sequitur* ocorre quando as inferências ou conclusões não são resultantes logicamente das premissas

¹⁰⁶ O conceito de constelação benjaminiano é construído por meio de uma interessante metáfora para problematizar a construção do pensamento. Para Walter Benjamin, “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (Benjamin, 2011, p. 22). Nesse contexto, a constelação é uma imagem em que cada estrela (um ser único) marca um extremo de linha que a une a outra estrela igualmente singular. Por meio desse traçado de linhas, é delimitada uma configuração, uma forma, uma constelação que não possui centro, uma vez que sempre há o vazio na sua centralidade. Sobre esse viés, as constelações funcionam como método, o qual busca investigar algo mais do que o objeto (estrela singular), mas que depende dele para sua análise.

¹⁰⁷ Segundo o filósofo, “Hölderlin conhece formas que em um sentido mais amplo podem ser chamadas globalmente de paratáticas. A mais conhecida entre elas é **Metade da vida** (*Hälfte des Lebens*)” (Adorno, 1991, p. 102).

apresentadas. Isso acontece de tal modo que, conforme bem esclarece a professora Myriam Ávila, essas duas formas paratáticas embaralham e burlam “os nexos lógicos do pensamento linear, tornando-os inacessíveis ou ambíguos” (Ávila, 2010, p. 191).

Avançando nas análises mais recentes, encontramos os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), que abordam o conceito de parataxe associado ao rizoma. Para eles, a demora no entendimento lógico da sentença, do parágrafo e da estrutura está relacionada com o caráter rizomático (ao invés de raiz única e profunda) não só da parataxe, como também do próprio pensamento humano, destacando a relevância do espriamento e da simultaneidade nesse processo. Conforme esclarecem os filósofos,

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. **A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser** (Deleuze; Guattari, 1995, p. 35, grifo nosso).

Por meio dessas duas concepções amplificadoras do conceito de parataxe, temos mais recursos para analisarmos as obras de Guimarães Rosa e Arlindo Daibert, uma vez que saímos do campo puramente sintático/micrológico textual para adentrarmos em discussões que nos auxiliam no entendimento dos deslocamentos de significados. Por exemplo, o escritor mineiro é reconhecidamente um “embaralhador” de estruturas, espaço, narrativa, linguagem e tempo¹⁰⁸. A parataxe, portanto, em Rosa ultrapassa o campo do conteúdo (narrativa) para transbordar na própria estrutura (forma) do romance, ou seja, trata-se de um operador conceitual¹⁰⁹. No primeiro campo, podemos recuperar, por exemplo, a estória de Maria Mutema, a qual foi alvo da nossa análise na seção 3 da parte anterior. Nela, visualizamos uma superposição de enredos e o prenúncio do desfecho mortal que Diadorim enfrentará. Note que as associações/conclusões que o leitor passa a ter são atrasadas e

¹⁰⁸ O tempo em GS:V é ricamente construído a partir da fragmentação e da colagem que embaralham toda a narrativa essencialmente paratática. Assim, ora o enredo começa *in medias res*, ora apresenta Riobaldo como jagunço aposentado, ora como menino, em que cada parte colabora para o sentido das demais.

¹⁰⁹ É interessante destacar que, de acordo com a defesa adorniana, a produção de Hölderlin reconfigura as normas hierárquicas da lógica subordinativa, ou seja, da própria sintaxe, conseguindo outras formas de expressão das estruturas paratáticas. Esse processo é semelhante ao que João Guimarães Rosa fez no conjunto de suas obras, especialmente, em **Grande Sertão: Veredas**.

difusas, visto que **Grande Sertão: Veredas**¹¹⁰ é uma obra repleta de fragmentos, bifurcações, labirintos, mosaicos e histórias paralelas que se encaixam (*mise en abyme*), o que fez com que o professor e crítico Ettore Finazzi-Agrò defendesse que a obra rosiana é um *Opera-mundi*, i. e., um texto que não se molda aos cânones literários¹¹¹.

Processo semelhante a esse ocorre na obra daibertiana. Tomemos como exemplo a prancha **Sem título**, n. 18 (figura 36), em que vemos, aparentemente, dois elementos independentes: as aves no seu *habitat* e uma frase em alemão: *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen* (em tradução livre: o interior e o exterior não podem mais ser separados). No primeiro momento, vivenciamos, enquanto leitores, uma certa demora no entendimento do significado da obra, porque os elementos, até então desconectados, nos tensionam para a reflexão. Compreendendo que as relações paratáticas não são apenas enumerativas, passamos a buscar outros fios para nos auxiliarem na leitura da prancha em questão.

Figura 36 – Sem título, n. 18, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 66).

¹¹⁰ O próprio título, **Grande Sertão: Veredas**, é formado por uma estrutura paratática, visto que há um movimento de quebra lógica na sua construção: sertão X veredas.

¹¹¹ Isso nos lembra a concepção benjaminiana que “Uma obra importante, ou funda um gênero ou se destaca dele, e nas mais perfeitas encontram-se as duas coisas” (Benjamin, 2011, p. 33).

Um desses fios é retomar o viés intertextual de forma tríade, buscando possíveis associações de tais itens com **Grande Sertão: Veredas**, Guimarães Rosa e demais (con)textos. Observando atentamente o desenho de Arlindo — e tendo um algum conhecimento prévio sobre pássaros —, é possível reconhecer que as duas aves, que possuem algo semelhante a um colar no pescoço e pernas altas e finas, são da espécie *Charadrius collaris*, conhecida dentro do universo rosiano e popular como manuelzinho-da-crôa. No romance rosiano, manuelzinho-da-crôa “é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima” (Rosa, 2001, p. 159). É também o animal que possui forte representação do belo e delicado para Riobaldo, tendo esse ensinamento sido feito por meio da mediação de Reinaldo, conforme podemos observar na citação a seguir.

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: — “É formoso próprio...” — **ele me ensinou.** Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. — “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. — **“É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea — às vezes davam beijos de biquinim — a galinholagem deles. — “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” — o Reinaldo disse.** Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser — e tudo num homem-darmas, brabo bem jagunço — eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. **De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa** (Rosa, 2001, p. 159, grifo nosso).

Observa-se que para um “homem-darmas” apreciar a natureza era sinal de frouxidão, fraqueza, visto que, para o “sistema jagunço” (Rosa, 2001, p. 533), o correto era “se pegar a espingarda e caçar”¹¹². A contemplação da beleza do sertão perpassa o campo do sensível que só Diadorim conseguiu acessar em Riobaldo¹¹³.

¹¹² Antonio Candido, em **Vários Escritos**, faz uma interessante análise sobre a trajetória de Riobaldo como “ser jagunço” (Candido, 1977, p. 149) dentro do “mundo-sertão” (Candido, 1977, p. 148), que é caracterizado pela reversibilidade, i. e., um mundo que oscila entre o bem e o mal, o jagunço que ora é cavaleiro, ora bandido, que é um traço intrínseco da estética barroca.

¹¹³ A relevância da representação de manuelzinho-da-crôa é tão acentuada que Riobaldo o insere nas memórias que valem a pena lembrar:

É justamente o imbricamento do belo e do sensível que Arlindo Daibert trabalha na sua composição, que dialoga com a passagem rosiana acima: casal de manuelzinho-da-crôa, caminhando por cima da areia e tendo perninhas altas, entre outras características, as quais simbolizam a própria trajetória amorosa de Diadorim e Riobaldo. Todavia, ainda há um outro elemento a que precisamos nos deter: a frase alemã.

A enunciação¹¹⁴ *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen* (em tradução livre: o interior e o exterior não podem mais ser separados) aparece de maneira discreta na vegetação da prancha, porém explicitada pela letraset utilizada por Daibert. Não só o idioma adia a compreensão do significado dessa estrutura paratática, mas também há uma certa dificuldade em recuperar a “objetividade documental” (Daibert, 1995, p. 42) da citação, que originalmente pertence a Johann Wolfgang Goethe¹¹⁵ e foi proferida por Guimarães Rosa na famosa entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz. No contexto da entrevista, o autor mineiro argumenta que metafisicamente Goethe é um sertanejo, já que ele era moralista¹¹⁶ e tinha o vigor na língua que falta a 99% dos escritores, a citar Émile Zola. A língua sertaneja seria, assim, a representação de uma língua que não escreve “para o dia, mas para o infinito” (Lorenz, 2009, p. LIV).

Somente que me valessem, indas que só em breves e poucos, na ideia do sentir, uns lembrares e sustâncias. Os que, por exemplo, os seguintes eram: a cantiga de Siruiz, a Bigrí minha mãe me ralhando; os buritís dos buritís — assim aos cachos; o existir de Diadorim, **a bizarrice daquele pássaro galante: o manuelzinho-da-crôa**; a imagem de minha Nossa Senhora da Abadia, muito salvadora; os meninos pequenos, nuzinhos como os anjos não são, atrás das mulheres mães deles, que iam apanhar água na praia do Rio de São Francisco, com bilhas na rodilha, na cabeça, sem tempo para grandes tristezas; e a minha Otacília.

No sirgo fio dessas recordações, acho que eu bateava outra espécie de bondade. Devo que devia também de ter querido outra vez os carinhos daquela moça Nhorinhá, nessas ocasiões. Por que será que, aí, eu não formei a clareza disso, de a-propósito? (Rosa, 2001, p. 533-534, grifo nosso).

¹¹⁴ Preferimos aqui utilizar o termo enunciação em vez de enunciado por compartilharmos com Roland Barthes a ideia de que o segundo termo, objeto corriqueiro da linguística, é compreendido como o produto da ausência de enunciador. O primeiro, por outro lado, compreende que a enunciação expõe o sujeito ou a sua falta (e não sua ausência), já que “reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes” (Barthes, 1996, p. 19).

¹¹⁵ Presente no seu famoso livro *Divã ocidento-oriental* (*Westöstlicher Divan*, 1819).

¹¹⁶ Entenda-se aqui não como uma pessoa presa a preocupações morais/sociais, mas sim quem defende um conjunto de princípios éticos, humanitários.

É relevante enfatizar que, na figura 36, encontramos novamente mais um claro exemplo de colagem¹¹⁷, aqui não vista enquanto técnica, mas como operador conceitual - o que é notório em toda a série IGS. Afinal, compreendemos neste trabalho que “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (Compagnon, 2007, p. 39) e que todo discurso é bricoleur¹¹⁸ (Derrida, 1995), pois o autor cria uma nova produção na medida em que retira, transgride, ressignifica e reagrega consciente ou inconscientemente fragmentos, citações presentes até então em um contexto anterior. Nessa perspectiva, as ligações de sentido dos elementos só se evidenciam a partir da justaposição entre eles, que precisam, como estrutura paratáticas, serem postos em presença um do outro (Compagnon, 2007).

Desse modo, o trecho em alemão *per se* não faz sentido dentro da peça ensaística de Arlindo Daibert. O movimento disruptivo é legível a partir da justaposição dialética dos elementos da prancha, i. e., por meio da interpretação da parataxe, em razão que “O sentido da citação depende do campo das forças atuantes: ele é essencialmente variável” (Compagnon, 2007, p. 47). Dessa maneira, a citação goethiana presente na colagem só terá significado dentro de uma relação de coexistência e sucessão com os outros fragmentos do sistema, pois ele é transformado e ressignificado na tensão parática¹¹⁹.

Para entendermos melhor a descontinuidade e o novo significado da citação presente na obra, é pertinente voltarmos para o seu contexto, que por si já pertence a outra enunciação. A citação que está presente na colagem da figura 36 foi retirada da seguinte reafirmação de Rosa sobre o sertão e a sua língua, citando o excerto de Goethe:

Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, *porque o*

¹¹⁷ Compartilhamos da ideia de Antoine Compagnon que “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras” e que “o texto é a prática do papel” (Compagnon, 2007, p. 11-12).

¹¹⁸ Conforme explica Jacques Derrida: “Se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer que todo o discurso é bricoleur” (Derrida, 1995, p. 239).

¹¹⁹ Em certa medida, a própria construção macro da série **Imagens do Grande Sertão** - e do romance **Grande Sertão: Veredas** - pode ser compreendida como uma estrutura paratática, como estudaremos com maior detalhamento na quarta seção desta parte. Na medida em que o leitor encontra 5 (cinco) módulos, com temáticas independentes entre si, cujo significado como todo se estabelece por meio do emparelhamento macro entre eles, assim como as inúmeras justaposições internas presentes em cada prancha. Nessa perspectiva, a série daibertiana mostra-se construída basilamente a partir de fragmentos, colagem e parataxe.

sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sina nicht mehr zu trennen*, segundo o Westöstlicher Divon. No sertão, o homem é o *eu* que ainda não encontrou um *tu*; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua (Lorenz, 2009, p. LIV, grifo do autor).

Assim, ao trazer esse elemento para a sua composição artística, Arlindo Daibert não só expande o significado do “mimoso pássaro que ensina carinhos” (Rosa, 2001, p. 482) e sua ligação intrínseca com Riobaldo e Diadorim, como também convida o leitor a pensar em relações mais amplas, como a universalização do sertão e os desdobramentos intertextuais variados. Em outras palavras, a complexa parataxe presente na obra daibertiana, de forma análoga à vista anteriormente dentro do universo rosiano, enfatiza tensões infinitas, rizomáticas.

Essas tensões são cruciais para o ensaio, visto que nesse gênero tudo é movimento, embaralhamento e maleabilidade de fronteiras. Os constantes deslocamentos em torno do objeto de pesquisa permitem ao ensaísta produzir novos campos de significados para sua análise, convidando o leitor para outras formas de apreender um determinado conceito investigado a partir das estruturas paratáticas. O próprio Adorno, em **O ensaio como forma** (2003), defende que a parataxe tem sua práxis no ensaio, visto que nele não há subordinação, e sim coordenação dos seus elementos constitutivos, os quais mantêm a tensão entre a exposição e o exposto.

Ainda dentro da concepção adorniana, o ensaio deve buscar mostrar o procedimento constelatório e paratático que é construído em torno da investigação, já que o gênero explora a tentativa de apresentar o objeto em suas múltiplas facetas. Conforme ele explica, os inúmeros testes são o método do ensaio:

Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, os elementos diretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças (Adorno, 2003, p. 31).

Portanto, o ensaio é uma forma cuja configuração se dá por meio da expressão descritiva dentro de constelações cambiáveis, iluminando, assim, o teste resultante da movimentação do objeto e suas tensões produzidas para a construção de significados dentro das estruturas paratáticas. Isso ocorre de tal maneira que, se

pensarmos em **Imagens do Grande Sertão**, notamos que a produção de Arlindo Daibert é constitutiva de inúmeras testagens, por meio da parataxe e das constelações, que tensionam o romance rosiano e exploram múltiplos significados, possibilitando um certo embaralhamento de fronteiras durante o seu ensaio visual. No entanto, outros operadores conceituais também são relevantes para uma visão mais ampla da sua obra. Dentre eles, destaca-se a recorrente evocação de vozes, à qual passamos a nos deter a partir deste momento.

4 Evocação

“Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo”
(Compagnon, 2007, p. 13).

Não existem, nas vozes que escutamos,
ecos de vozes que emudeceram? (Benjamin,
1993, p. 223)

Os mortos chamam por nós cada vez mais alto... [...] Há em mim várias camadas de mortos não sei até que profundidade. Às vezes convoco-os, outras são eles, com a voz tão sumida que mal a distingo, que desatam a falar. [...] O homem é sempre um tablado onde vários phantasmas se despedaçam (Brandão, 2011, p. 19-59).

“Sou filha de todas as vozes
Que vieram antes
Sou mãe de todas as vozes que virão
depois” (MÃE..., 2019).

O ensaio, como já defendido nos capítulos anteriores, não esgota o objeto. Ele o ilumina, mas não no sentido de iluminação completa, de eliminação de sombras. Muito pelo contrário. Isso se dá porque esse gênero necessita das partes escurecidas, dos vultos, uma vez que seu poder de lançar luz nas coisas, no mundo ao seu redor, é essencialmente precário, fragmentado (como também é essencialmente o seu *corpus* de análise). Daí seu caráter dubitativo e de permanente incompletude.

Na procura de apreender o objeto, o ensaísta utiliza de uma importante ferramenta discutida na seção anterior: o teste. Testar não só o seu item pesquisado, como também – e principalmente – a si mesmo. Nas inúmeras testagens, tomando consciência da sua finitude e, simultaneamente, da sua potencialidade criativa, o gênero em questão adentra em uma das suas características mais basilares: o furor associativo de múltiplas vozes. E é sobre ele que nos deteremos nesta seção.

Roland Barthes, em **Aula** (2004), defende que a literatura se utiliza de todas as ciências/os saberes e lhe dá brilho, iluminando, assim, a experiência humana¹²⁰. O autor seria, assim, aquele que consegue evocar diferentes vozes, lhe garantindo maior prolongamento, e cria algo novo para a sociedade por meio de sua produção. Ou seja, o trabalho do escritor seria, em certa medida, um ato de evocação dos seus antecessores para descrever seu objeto, demonstrando seu amor, sua fascinação, sua sedução pelo próprio *corpus*, sem ser submisso a ele, apenas o desdobrando infinitamente. Nesse duplo processo de evocação e criação, há predominância de um certo *status* espectral na construção artística, visto que a autoria dialoga (explícita e/ou implicitamente) com a tradição.

A respeito desse aspecto, Fernando Guerreiro, em **Teoria do Fantasma** (2011), é incisivo ao defender que o trabalho da literatura — e, ao nosso ver, também do ensaio — é evocar fantasmas, sendo essa ação perpassada pela função de coveiro, já que recupera vozes/memórias, e de médium, pois permite a evocação e circulação de espectros¹²¹. Afinal, enquanto escritores, produzimos obras que necessariamente se constituem pela depredação e apropriação de outras produções

¹²⁰ Segundo o autor, “todas as ciências estão presentes no monumento literário” (Barthes, 2004, p. 18).

¹²¹ A concepção defendida por Fernando Guerreiro assemelha-se, ao nosso ver, com a tese de T. S. Eliot ao argumentar, em **Tradição e talento individual**, que a tradição é um diálogo entre artistas vivos e artistas mortos, defendendo o dinamismo entre o novo e o antigo, em que ambos se alteram. Segundo as palavras de Eliot,

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo; para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. **É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral;** o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. **Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o poeta que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades** (Eliot, 1989, p. 39-40, grifo nosso).

(Compagnon, 2007), sendo, portanto, a construção de uma cultura “da e para a morte, seduzida por uma ideia póstuma de futuro” (Guerreiro, 2011, p. 14).

Seguindo com esse caráter fantasmagórico, observa-se a figura do leitor como alterado, transformado pelo contato com o texto. Esse encontro decisivo entre o leitor e a obra alteraria sempre aquele, visto que ele passa a conhecer o fantasma do texto que foi (re)evocado pela leitura. Todavia, o aspecto fantástico¹²² do pensamento do crítico português não se limita à produção artística e ao seu público, já que é estendido ao próprio autor. Isso acontece porque, para Guerreiro, o autor é fantasma do seu texto e da reevocação imaginária na leitura do outro. Segundo suas palavras,

3. O próprio autor surge como fantasma do seu texto, sua projecção espectral ou fantasmática. Por um lado, o *duplo* resultante da sua construção — diz-se o fantasma do texto como o da casa —, por outro, a reevocação imaginária na leitura de um outro — é-se sempre o **fantasma de um outro** ou **o outro do fantasma** (hipótese do filme **Os Outros**, de Alejandro Amenábar [sic]). O leitor surge no texto como a antecipação do encontro, no futuro, com o nosso fantasma (Guerreiro, 2011, p. 7, grifo do autor).

Articulando essas questões com o *corpus* da nossa tese, três perguntas parecem-nos emergenciais: (1) Quais fantasmas Arlindo Daibert evocou para construir **Imagens do Grande Sertão?**; (2) Como ocorreu seu processo de (re)evocação?; (3) Qual a importância da voz dos outros para a constituição de Daibert enquanto receptor e emissor de fantasmas?

A resposta dos dois primeiros questionamentos parece ingenuamente fácil de ser respondida, já que somos levados a pensar imediatamente em João Guimarães Rosa e no trabalho da citação. No entanto, esse tipo de resposta seria apenas superficial e imatura. Conforme foi alvo de análise na primeira parte, em especial nas seções 2.1 e 2.3, Arlindo Daibert é um artista intersemiótico que utiliza de inúmeras vozes e operadores conceituais para compor seu ensaísmo visual. No que se refere às vozes, por exemplo, elas estão explícitas por meio de citações nos mais variados meios (pranchas, diário pessoal e ensaios) e outras estão implícitas, as quais o campo da crítica genética poderia iluminar. Mesmo que escolhêssemos seguir as fontes nítidas, o resultado também seria impreciso, visto que cada voz tem

¹²² O termo fantástico aqui foi utilizado porque, na concepção de Guerreiro, a literatura é “uma máquina de produzir fantasmas” (Guerreiro, 2011, p. 7), sendo, assim, sempre fantástica.

dentro de si infinitos outros fantasmas. Nesse contexto, as indagações iniciais demandam um olhar mais atento, mesmo sabendo que é impossível estabelecermos todos os interlocutores a quem Daibert recorreu.

Para entendermos quais são os fantasmas que o ensaísta visual mineiro evoca e como ocorre esse processo, é pertinente termos inicialmente uma compreensão maior do que é a citação. Para tanto, faz-se necessário retornarmos aos trabalhos de Antoine Compagnon. Em **O trabalho da citação**, o crítico francês discute pelo menos 4 (quatro) pontos que julgamos ser pertinentes para compreendermos a evocação na produção daibertiana: (1) a citação compreendida como elemento de acomodação e de reconhecimento que marca a leitura; (2) a citação como responsável por fazer com que a leitura ressoe na escrita; (3) a citação como ação que envolve duas operações: extirpação e enxerto; e, por último, (4) a ligação entre citação e colagem.

Sobre o primeiro ponto, é válido destacar a priori que todo texto necessita de ter uma zona de acomodação, i. e., um espaço em que o leitor trabalha com a legibilidade da obra. Se um título rompesse com todos os horizontes de leitura do seu público, seria completamente inacessível, gerando, assim, a rejeição da produção, conforme defende Compagnon. Em contrapartida, quando a rede de textos, as competências tipológicas e demais esferas são ativadas, permitem não só o entendimento da produção, mas também o seu reconhecimento. Dessa maneira, o processo de acomodação é fulcral para que haja citação.

No decorrer de mais de dez anos de (re)leituras de GS:V, Arlindo Daibert demarca variados processos de acomodação e reconhecimento do texto rosiano no seu ensaio visual, o qual foi iniciado por meio do trabalho de “recortar-colar” as tensões ambíguas-complementares do romance, que resultou em duas dezenas de xilogravuras. Nessa primeira fase de leitura e trabalho com a obra, Daibert reconhece no romance rosiano o espírito barroco repaginado no século XX, em que a tensão entre Deus/Demônio é uma das dobras barrocas que se desdobra infinitamente (*mise en abyme*) e serve como citação na sua produção ensaística, conforme pode ser observado na xilogravura **O Diabo não há** (Figura 37).

Figura 37 – O Diabo não há, de Arlindo Daibert (1984).



Fonte: Daibert (1998, p. 104-105).

Na xilogravura acima, nota-se a criação da linguagem intersemiótica estabelecida a partir da junção dos elementos não verbais e verbais. Ambas linguagens servem como subsídio para a (i)legibilidade da produção. Dentro do viés não verbal, encontram-se 11 figuras (10 pequenos crânios na base e 1 grande figura demoníaca na parte central)¹²³, as quais representam o obscurantismo que envolve todo o sertão rosiano, juntamente com seu ambíguo-complementar: a figura divina. Já na linguagem verbal, visualizam-se alguns nomes que são dados ao Diabo durante a jornada de Riobaldo: o Austero, o Cujo, o Severo-Mor, O-Que-Nunca-Se-Ri, o Mal-Encarado, o Dado, o Romão; os quais são cuidadosamente citados por Arlindo. Assim, por meio da organização e combinação de linguagens, o leitor é provocado a pensar, entre outros pontos, que a enorme figura demoníaca “abraça” não só os seus múltiplos nomes, mas o sertão, os sertanejos, o próprio espectador e o mundo.

¹²³ É interessante mencionar que o número 11 (onze) possui grande importância dentro da Numerologia Cabalística e da Tradição Hermética. Na primeira, ele é considerado carta mestre, que é muitas vezes ligada à espiritualidade, à intuição e à sensibilidade. Já na Hermética, é associado ao arcano “A Força”, representando a dualidade, a polaridade e a capacidade de domar e direcionar sentimentos impulsivos em busca de alcançar mudanças.

Em **O Diabo não há**, é ainda interessante discutir uma outra característica da citação: o fato dela ser responsável por fazer com que a leitura ressoe na escrita. A existência de tantos nomes citados por Arlindo Daibert reforça a qualidade de seu processo de apreensão do romance, uma vez que ele assume o papel de cerzidor de por ordem mínima ao sistema jagunço (originalmente de Riobaldo), usando como recurso a tentativa incansável de apreender o demo pela nomeação diversa e constante. Nesse contexto, a citação é também um recurso pelo qual se consegue observar as 4 (quatro) figuras da leitura: a solicitação, que gera o encantamento do ensaísta visual pelo universo rosiano; a acomodação e o reconhecimento, que possibilitam compreender as ambiguidades-complementares e a estrutura labiríntica de GS:V; o grifo, que é uma marca visual da leitura/escrita; e a ablação, que trabalha com o fragmento do texto extirpado e carrega as marcas das suas manipulações. Sendo assim, as citações que estão presentes em toda série IGS, em particular na figura 37, fazem com que a leitura ressoe na escrita, visto que:

A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança (Compagnon, 2007, p. 29).

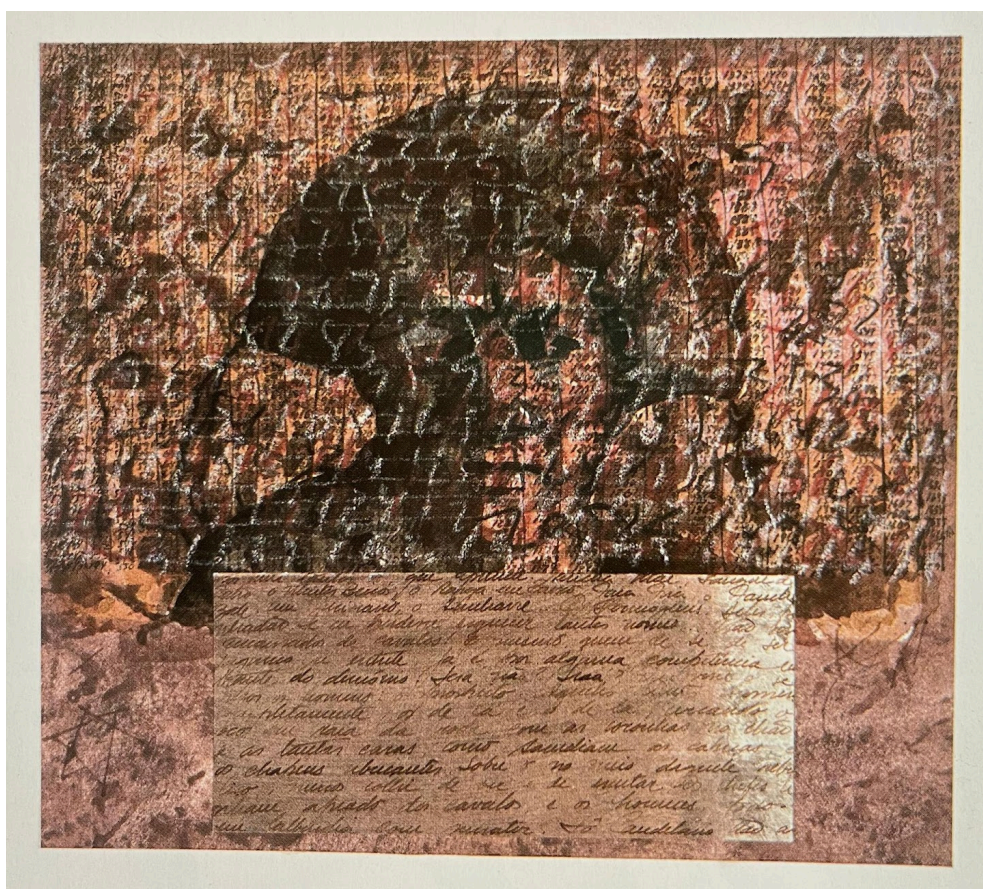
Nesse jogo de recortar-colar, entende-se que as citações, sejam diretas, sejam indiretas, são fruto de um trabalho constante de extirpação e enxerto, em que Arlindo Daibert realiza a todo momento no exercício ensaístico de fricção. Ou seja, para que haja o processo de (re)evocação, foi necessário que o ensaísta mineiro realizasse as operações de “recortar” e “colar” elementos por meio do “atrito”. Note que, ao chegar ao fragmento que será extirpado do seu contexto original e colocado como enxerto em outro texto, o sujeito da citação precisa deslocar e manipular recortes que serão colados, exigindo uma habilidade de um “cirurgião ou carnicheiro” (Compagnon, 2007, p. 36). Não é à toa, portanto, que Compagnon utiliza a metáfora de “animalzinho unicelular” para definir a citação que, conforme suas palavras,

[...] é um órgão mutilado, mas já seria um corpo limpo, vivo e suficiente: o animalzinho unicelular a partir do qual se explica toda a criação; tem um coração e membros, um sujeito e um predicado. E é para alimentar essa representação que a citação é exemplarmente uma frase: a menor unidade de linguagem autônoma e fechada sobre si mesma. A frase vive: podemos transplantá-la; o que não significa matá-la mas somente intimá-la. Aliás, e

melhor ainda, ela se movimenta sozinha, vagueia, e não posso mais detê-la (Compagnon, 2007, p. 36).

Trabalhando com a linguagem vagueante e autônoma, Arlindo Daibert elabora muitas vezes seu ensaísmo visual a partir de camadas de citações, friccionando um fragmento por cima de outro fragmento ou os inserindo lado a lado, sem qualquer tipo de marcação tipológicas (aspas, itálico, travessão, etc.). Um exemplo desse processo é a prancha **Sem título**, n. 20 (Figura 38), na qual se visualiza, no seu centro, uma figura masculina que representa Riobaldo vestido como jagunço. Ainda sobre essa imagem, é interessante destacar que o título em questão abre o Módulo III de **Imagens do Grande Sertão**, que tematiza justamente as figuras pertencentes ao universo sertanejo: jagunços, meretrizes, rezadeiras, fazendeiros, demonstrando a clara separação entre a figura de Tatarana e os seus colegas de profissão, que são representados isoladamente na prancha seguinte.

Figura 38 – Sem título, n. 20, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 20).

Ao analisar mais profundamente a prancha, visualizam-se outras camadas de citações que são operações de extirpação e enxerto presentes na composição daibertiana. Em primeiro plano, aparece uma forma retangular contendo trechos do romance GS:V escritos por Arlindo Daibert numa espécie de carta-documento. Nela, encontra-se novamente o trabalho de (i)legibilidade das palavras para a construção da prancha. Em alguns momentos, o texto anteriormente extirpado da longa narrativa de Riobaldo é apresentado agora, na sua fase de enxerto, como ilegível, mas visível em sua ilegibilidade. Esse jogo ambíguo de visibilidade desafia o leitor a olhar atentamente as falas de Riobaldo, as quais, após algumas tentativas de leitura, se revelam nos três excertos a seguir:

(1) Por mim, tantos vi, que aprendi. Rincha-Mãe, Sangue-d'Outro, o Muitos-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão. Se eu pudesse esquecer tantos nomes... Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será? (Rosa, 2001, p. 25-26).

(2) Que visse o senhor os homens: o prospeito. Aqueles muitos homens, completamente, os de cá e os de lá, cercando o oco em raia da roda, com as coronhas no chão, e as tantas caras, como sacudiam as cabeças, com os chapéus rebuçantes (Rosa, 2001, p. 277).

(3) Sobre o no meio daquele rebuliço, menos colhi de ver e de escutar. Os chefes tinham apeado dos cavalos, e os homens, todos, em balbúrdia com sensatez. Sô Candelário não a... (Rosa, 2001, p. 265).

Do primeiro para o terceiro trecho, é perceptível um certo olhar para si, para os jagunços e para os chefes dos bandos, que se estabelece a partir de uma espécie de diferenciação identitária ampliadora do eu para o outro. Riobaldo apresenta-se como não “amansador de cavalos” e alguém que não pode ocupar os espaços e as atitudes dos homens que “sacudiam as cabeças” em uma espécie de orquestra à espera do mero sinal/posicionamento dos líderes¹²⁴. Todavia, ao mesmo

¹²⁴ Para fazer parte de um bando, seja de que tipo for, é obrigatória a desvinculação de sua individualidade, ou seja, interromper sentimentos, vontades e autorreflexões em prol de se identificar permanentemente com as necessidades coletivas. É justamente a incapacidade de anular a sua identidade que faz com que Riobaldo consiga estabelecer diferenciações explícitas entre ele e o bando:

Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currálinho, decorei gramática, as operações, regra-detrês, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. [...] O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O

tempo que essas citações servem para diferenciar os personagens, elas também possuem a função de introduzir os demais seres sertanejos no imaginário do leitor, como se antecipassem as próximas pranchas do ensaio visual daibertiano. Assim, a espécie de carta-documento apresenta não só o próprio personagem central da obra, demonstrando algumas características identitárias suas, mas também convida o leitor para adentrar no novo módulo de IGS.

Na figura 36, há ainda um outro plano em que se consegue analisar o uso da citação como operação de extirpação e enxerto na (re)evocação daibertiana: o plano de fundo. Ele é constituído pela leitura que Daibert fez da obra de Guimarães Rosa e, principalmente, da sua própria série, visto que extirpa a estratégia utilizada no plano da prancha **Sem título**, n. 29, que representa a personagem Nhorinhá (figura 39), em uma espécie de intratextualidade. Em ambos desenhos, percebe-se a construção de colunas quadriculadas, na qual cada quadro é repleto de números na cor preta e vermelha, a última em uma possível alusão à terra e ao desejo carnal de Riobaldo e Nhorinhá¹²⁵. Outros pontos semelhantes ainda válidos de serem

senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! (Rosa, 2001, p. 30-31).

Sendo que eu soube que eu era mesmo de outras extrações. Semelhante por este exemplo, como logo entendi: eles queriam completo ser jagunços, por alcanço, gala mestra; conforme o que avistei, seguinte. Pois não era que, num canto, estavam uns, permanecidos todos se ocupando num manejo caprichoso, e isto que eles executavam! que estavam desbastando os dentes deles mesmos, aperfeiçoando os dentes em pontas! Se me entende? Senhor ver, essa atarefação, o tratar, dava aloj e apresso, dava até aflição em aflito, abobante (Rosa, 2001, p. 180).

¹²⁵ É importante lembrar que Nhorinhá representa para Riobaldo a realização do prazer carnal, uma vez que Diadorim e Otacília possuíam diferentes impeditivos morais-religiosos. Por ela ser meretriz e ele jagunço, ambos pertencentes a esferas sociais próximas, o encontro entre ambos ocorreu de forma natural, sem culpa ou problematizações. A naturalidade da aproximação é tão grande que, na narração do envolvimento deles, Riobaldo destaca que foram “ajuntados” por um “grosso rojo avermelhado” e que ela recebeu seu “carinho no cetim do pêlo”:

Digo! outro mês, outro longe — na Aroeirinha fizemos paragem. Ao que, num portal, **vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria**. — Ô moço da barba feita... — ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. Eu apeei e amarrei o animal num pau da cerca. Pelo dentro, minhas pernas doíam, por tanto que desses três dias a gente se sustava de custoso varar! circunstância de trinta léguas. Diadorim não estava perto, para me reprovar. De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d'água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e **a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado**. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. **Recebeu meu carinho no cetim do pêlo — alegria que foi, feito casamento, sponsal**. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no

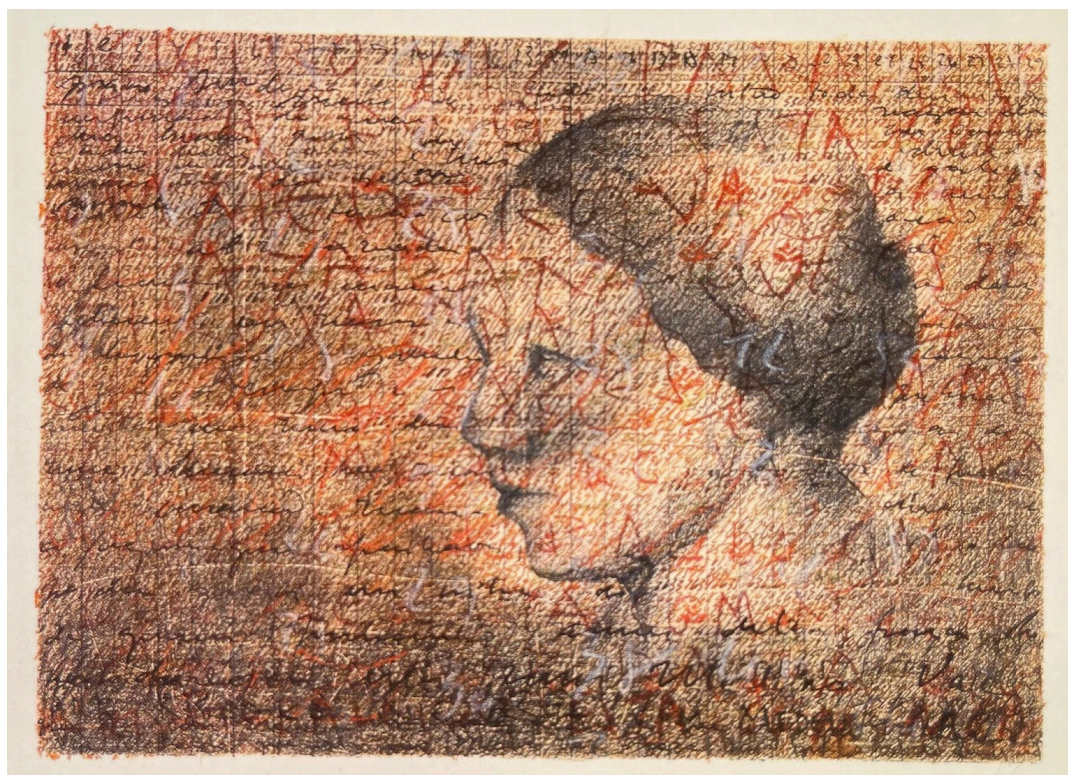
destacados são as incursões de número e de letras que parecem emergir do plano de fundo para o primeiro a partir do exercício da (i)legibilidade e da construção dos rostos dos personagens, que seguem o mesmo estilo: traços finos e em escala de preto.

chão, de baixo... Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspassar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi (Rosa, 2001, p. 49, grifo nosso).

Por fim, é interessante destacarmos que as meretrizes no universo rosiano costumam ser representadas como seres dignos de reverência e admiração, sem qualquer tipo de marginalização ou perversão moral. Uma prova disso está na figura Sucena/Doralda, da novela *Dão-lalaão*, pertencente à obra **Corpo de Baile**. Por meio da conversa entre Doralda e o seu esposo Sorapita, percebe-se o quanto que as prostitutas são caracterizadas com honradez (grafadas até com letra maiúscula) e providas de leveza, não sendo atribuído a elas qualquer elemento degradante:

[...] Mas a rapariga descrevia o assunto daquelas Mulheres, o mundo de belas coisas que se passam num bordel, a nova vida delas - mulheres assim leves assim, dessoltas, sem agarro de família, sem mistura com as necessidades dos dias, sem os trabalhos nem dificuldades: eram que nem pássaros de variado canto e muitas cores, que a gente está sempre no poder de ir encontrando, sem mais, um depois do outro, nas altas árvores do mato, no perdido coração do mundo. Se a gente quisesse, podia pôr nomes distraídos, elas estavam na alegria, esperando: – E você? - Eu sou Naninda... – Eu? Marlice... Lulilú, Da-Piaba, Menina-de-Todos... Dianinha, Maria-Dengosa... **Sucena**... (Rosa, 2006, p. 492-493, grifo do autor).

Figura 39 – Sem título, n. 29, de Arlindo Daibert (1984).



Fonte: Daibert (1998, p. 78).

A presença da linguagem numérica e verbal evoca ainda a construção das produções artísticas dos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, como Jean Dubuffet, grupo COBRA, Cy Twombly, Tom Phillips e Antoni Tàpies, nas quais se refutou a concepção de que a escrita seria a única forma de comunicação eficiente e mais representativa da sociedade. Nesse período, foram frequentes obras que provocaram o público a refletir sobre a insuficiência dos códigos supracitados para uma dita universalização cultural por meio do uso de diversos operadores conceituais. Entre eles, é relevante destacar quatro estilos que contribuíram para a obra daibertiana: (1) a desarticulação da caligrafia, impulsionando o aspecto gestual antes do alfabético, tal qual fez Cy Twombly em **Untitled** (Figura 40, 1955)¹²⁶; (2) a

¹²⁶ A respeito do uso do recurso caligráfico, Fernando Romero Loaiza, Jorge Alberto Lozano Valencia e Rubén Darío Gutiérrez Arias defendem que o expressionismo abstrato foi caracterizado por aplicar de forma excessiva e não figurativa a caligrafia, conforme nota-se a seguir:

En occidente, el expresionismo abstracto se caracterizo por aplicar de manera excesiva, [sic.] los presupuestos expresivos y no figurativos de la pintura y la actividad caligráfica. La pintura gestual, a la que dio origen [sic.] se fundamento, por una parte, en las teorías de Breton sobre el automatismo psíquico, la libre inspiración desligada de lo figurativo, en el encuentro entre el material y la mediación del artista, por otra parte, en el

recorrência de elementos abstratos de cores diferentes que são limitados pelo grosso contorno preto, gerando movimento fluído no desenho, conforme visto em **I'Hourloupe** (Figura 41, 1966), de Jean Dubuffet; (3) as intervenções artísticas em outras obras já existentes, por exemplo, a apropriação de Tom Phillips do livro **A Human Document** (Figura 42) para construir sua série **A Humument** (Figura 43, 1973)¹²⁷; e, por último, a busca pela ilegibilidade total do texto através da combinação de veladuras, números, rabiscos e manchas, presente em **Sous Zero** (Figura 44, 1979), de Antoni Tàpies.

expresionismo chino de la caligrafía como es el caso de Kline. El artista establece un diálogo gestual con la superficie. El gesto, la motivación central, son las fuerzas que irán configurando la obra (Loaiza; Valencia; Arias, 2010, p. 29).

Em tradução livre, temos:

No Ocidente, o expressionismo abstrato se caracterizou por aplicar de maneira excessiva os pressupostos expressivos e não figurativos da pintura e da atividade caligráfica. A pintura gestual, a que deu origem, fundamenta-se, por uma parte, nas teorias de Breton sobre o automatismo psíquico, a livre inspiração separada do figurativo, no encontro entre o material e a mediação do artista, por outra, no expressionismo chinês da caligrafia, como é o caso de Kline. A artista estabelece um diálogo gestual com a superfície. O gesto, a motivação central, são as forças que irão configurar a obra (Loaiza; Valencia; Arias, 2010, p. 29, tradução livre).

¹²⁷ A título de curiosidade, é interessante destacar o fascínio que essa série de Tom Phillips teve para Arlindo Daibert. Ao visitar o Museu de Arte Moderna de Paris, em 26/11/1975, Daibert escreve no seu diário o seguinte parágrafo:

Exposição de Tom Philips [sic.] no Musée d'Art Moderne. Um trabalho consciente e metódico. A interferência sobre as páginas de um livro, **A human document**. A escolha das palavras-chaves, a transformação da página num trabalho visual com auxílio de desenho, tinta ou traços. O trabalho metódico de análise do quadro, a decomposição da figura em seus dados mais mínimos, a retícula, o estudo analítico das cores, a aproximação da mesma imagem em análises diferentes, como um fotógrafo usando filtros diversos numa mesma fotografia (Daibert, 2018, p. 23).

Figura 40 – Untitled, de Cy Twombly (1955)



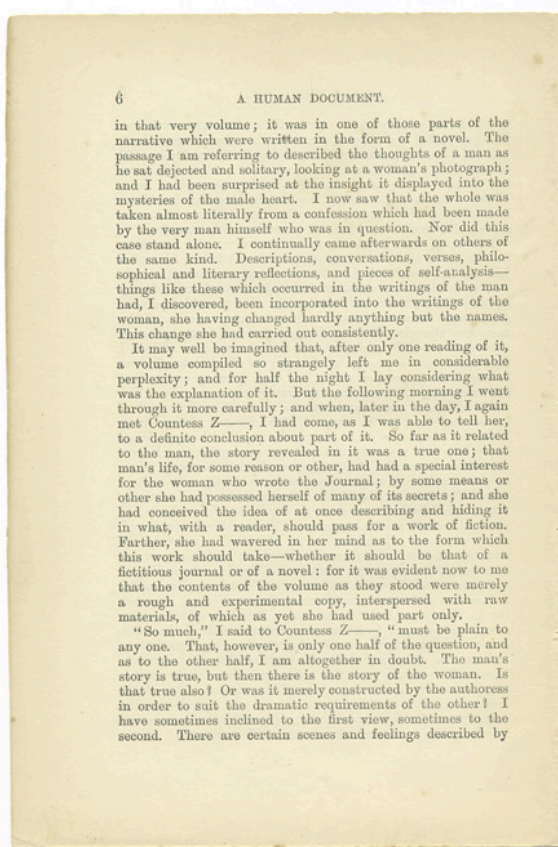
Fonte: MoMA (2024)

Figura 41 – L'Hourloupe, de Jean Dubuffet (1966)



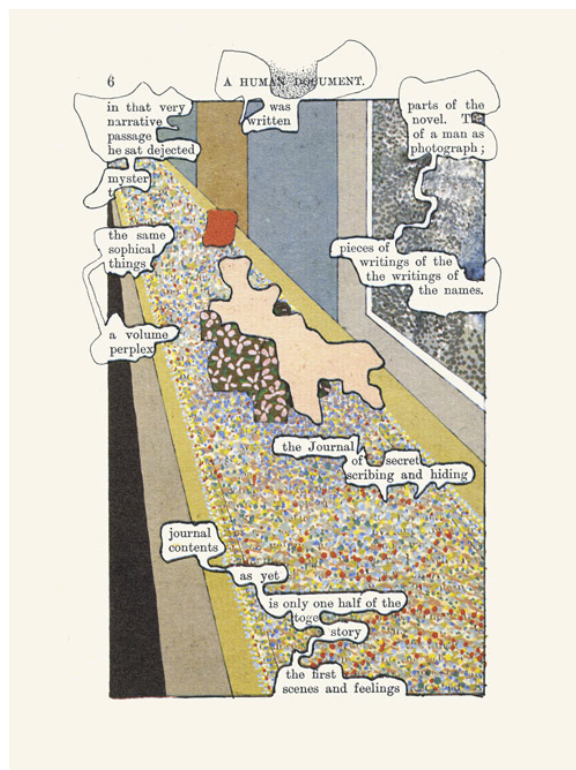
Fonte: WikiArt (2024)

Figura 42 – A Human Document, p. 6, de W. H. Mallock (1892)



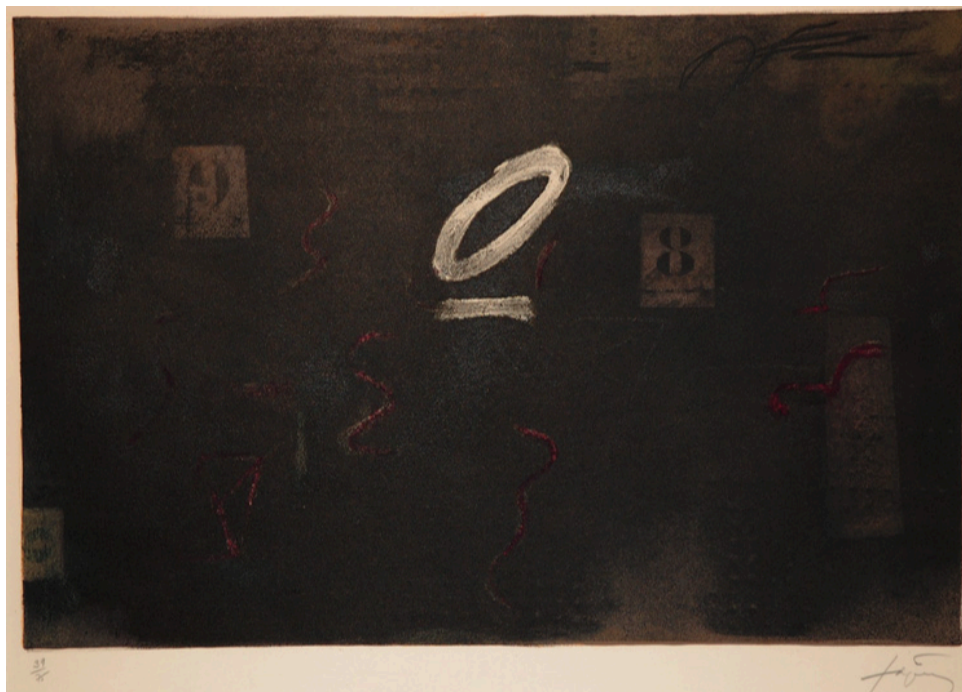
Fonte: Tom Phillips (2024)

Figura 43 – A Humument, p. 6, de Tom Phillips (1ª versão 1973)



Fonte: Tom Phillips (2024)

Figura 44 – Sous Zero, de Antoni Tàpies (1979)



Fonte: WikiArt (2024)

Outro elemento fantasmagórico dessa fase a que Arlindo Daibert recorre, tanto nessas pranchas quanto em outros trabalhos de IGS, é utilizar-se do recurso da caligrafia desvinculada de uma forma, i. e., de um traçado de letra, em sintonia com o trabalho de Twombly. Assim, a escrita transforma-se em garatujos ou gestos, intensificando a ideia de falência do sistema de comunicação tradicional¹²⁸. Dessa maneira, compreende-se que o ensaísta visual produz uma série que evoca inúmeras vozes fantasmagóricas externas, mas que também dialoga consigo mesmo num processo de auto-intertextualidade, no qual antecipa alguns elementos que retornarão a IGS.

Ainda dentro da busca pela resposta para as indagações de “quais fantasmas Arlindo Daibert evocou para construir **Imagens do Grande Sertão?**” e “como ocorreu seu processo de (re)evocação?”, precisa-se discutir um ponto crucial sobre a citação: a ligação entre ela e a colagem. Na seção anterior, “Maleabilidade de fronteiras”, aprofundamos a discussão sobre a presença constante do operador conceitual da colagem. Nela, observamos como a colagem contribuiu para que Arlindo Daibert tivesse uma maior transgressão de limites ao recorrer ao exercício de recortar-colar. No entanto, é pertinente compreender que essas colagens são citações, ou seja, forma de evocar vozes com as quais o ensaísta mineiro espera manter uma relação privilegiada, seja por citação, seja por afinidade, seja ainda por discordância.

A respeito disso, Antoine Compagnon é enfático ao defender que o trabalho da escrita é uma reescrita que, por sua vez, é uma citação. Essas relações se estabelecem devido ao fato de que, para escrever, se mobiliza sempre o processo de reescrever outros fragmentos que foram extirpados e que agora serão reorganizados por meio de enxertos que serão friccionados pelo autor. Assim, os trabalhos de escrita, reescrita e colagem são intrínsecos, visto que

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos [citações] em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é **organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda**

¹²⁸ Sobre as principais relações que existiram entre o universo da palavra escrita e o mundo das imagens entre os séculos XIX e XX, é interessante ler o ensaio **A imagem da letra**, de Arlindo Daibert, presente no livro **Caderno de Escritos** (1995).

escrita é colagem e glosa, citação e comentário (Compagnon, 2007, p. 38-39, grifo nosso).

Desse modo, quando se observa o ensaio visual daibertiano, se percebe o quanto a colagem de citações de diferentes contextos permite ao ensaísta o exercício (in)consciente de fragmentar, destacar e ressignificar outras vozes que ultrapassam a de João Guimarães Rosa. Exemplos dessas figuras são a fotografia de Maureen Bisilliat (Figura 14), alguns símbolos cristãos (Figura 18), elementos cabalísticos/exotéricos (Figura 19), mapas geográfico de Minas Gerais e ficcional de Poty Lazzarotto (Figura 22), além da citação de Johann Wolfgang Goethe (Figura 36). Por meio desses processos contínuos de escrita, reescrita, citação e colagem, Arlindo Daibert convida – e desafia – o leitor para adentrar na arquitetura essencialmente labiríntica que cria não só realidades prismáticas como também rede de discursos, em que ecoam diferentes fantasmas os quais ele deseja evocar em IGS.

Após analisarmos quais vozes são evocadas e como se dá esse processo, é pertinente investigarmos a terceira pergunta emergencial desta subparte: “qual a importância da voz dos outros para a constituição de Daibert enquanto receptor e emissor de fantasmas?”. Para tanto, um bom ponto de partida para tal discussão é compreender que, a partir das quatro figuras de leitura (solicitação, acomodação, grifo e ablação), Arlindo põe ordem em outros sistemas e cria seu próprio discurso por meio dos fragmentos extirpados e enxertados, produzindo, assim, uma rede de intertextualidade intencional. Dessa maneira, é necessário lembrar que a citação em si, enquanto parte extraída do seu contexto original, não possui sentido intrínseco, vindo a tê-lo no futuro apenas por meio do trabalho da citação que o ensaísta realiza na sua apropriação.

Sobre esse trabalho, convém ainda destacar o caráter variável que a citação passa a ter a depender da força que age sobre ela. Isso se dá porque o trabalho da citação precisa ser compreendido como processo, ou seja, fenômeno, uma vez que o sentido da citação é instável, conforme pode ser verificado no excerto a seguir de Compagnon.

A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. A noção essencial é a de seu trabalho, de seu *working*, o fenômeno. [...] O sentido da citação depende do campo das

forças atuantes: ele é essencialmente variável. [...] Convém, segundo um programa “ativo”, avaliar a relação entre o fenômeno como uma atividade real, e o sentido segundo o concebe Deleuze: “Uma palavra quer dizer alguma coisa na medida em que aquele que a diz quer alguma coisa dizendo-a.” A questão “O que ele quer?” parece ser a única que convém à citação: ela supõe, na verdade, que **uma outra pessoa se apodere da palavra e aplique a outra coisa, porque deseja dizer alguma coisa diferente. O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona** (Compagnon, 2007, p. 47-48, grifo nosso).

Para entender melhor essa questão, é pertinente relembrar a série **A João Guimarães Rosa**, de Maureen Bisilliat, e compará-la com IGS, de Arlindo Daibert. No capítulo anterior, analisamos como o ensaísta juiz-forano apropria-se do recorte de uma fotografia de Bisilliat (Figura 13) para compor a mãe de Nhorinhá, Ana Duzuza (Figura 14). Agora, visando observar a variação de sentido do trabalho da citação, selecionamos a obra que cada artista visual elaborou por meio do enxerto da Canção de Siruiz, a qual marca uma importante mudança na vida de Riobaldo: a descoberta da poesia numa noite de maio.

Urubú é vila alta,
 mais idosa do sertão:
 padroeira, minha vida —
 vim de lá, volto mais não...
 Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
 meu boi mocho baetão:
 burití — água azulada,
 carnaúba — sal do chão...

Remanso de rio largo,
 viola da solidão:
 quando vou p’ra dar batalha,
 convido meu coração... (Rosa, 2001, p. 135).

A canção acima é retomada por ambos artistas mantendo a estruturação dos versos e a seleção vocabular. No entanto, o caráter variável logo é perceptível quando visualizamos as obras e observamos o deslocamento da citação acima nelas. Por exemplo, a obra de Bisilliat (figura 45) apresenta para o espectador a travessia de uma pequena boiada por um rio, sendo acompanhada de perto por um sertanejo presente no canto inferior direito. A fotografia mostra ainda, ao fundo, a bela e ensolarada planície dos Gerais. O trabalho de enxerto com a citação, assim

como em todas as demais fotografias, é apresentado logo abaixo da fotografia, servindo como uma espécie de legenda ou guia para o leitor.

Figura 45 – Sem título, de Maureen Bisilliat (1962-1966).



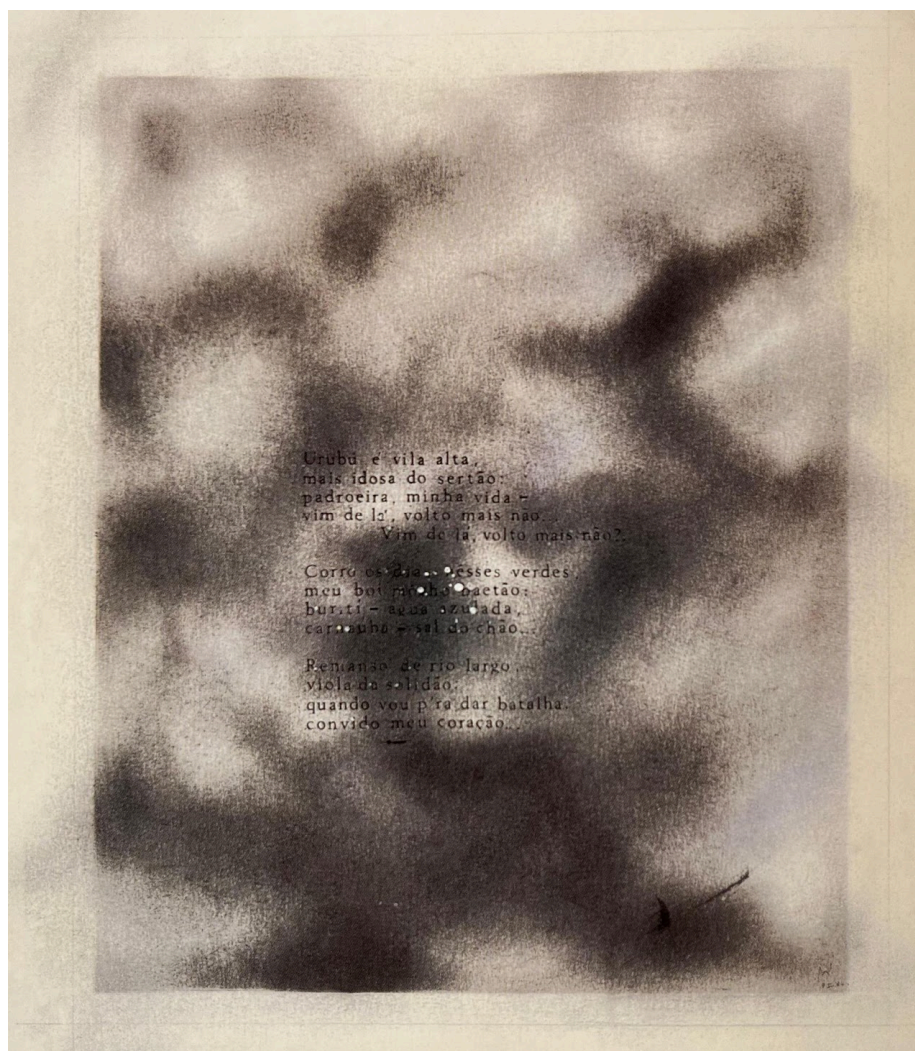
Fonte: Bisilliat (1979, p. 28-29).

Já na obra de Arlindo Daibert, por sua vez, o trabalho da citação da canção de Siruiz é não só apresentado ao leitor na composição direta da prancha como também dá nome à própria tela (figura 46). Na produção toda, nota-se a forte presença do lápis de cor preto, o qual cria uma espécie de sombreamento que ultrapassa as margens iniciais da produção, gerando um efeito de neblinas negras. No centro da tela, encontramos os versos da canção de Siruiz escritos por meio da letraset. Ao enxertar essa citação, Daibert, tal qual Bisilliat, destaca ao mesmo tempo a importância do fragmento dentro de GS:V, que serve como marco da passagem de Riobaldo ao mundo dos jagunços e da poesia, e a mudança de sentido ao deslocá-lo como elemento basilar da sua composição, fazendo com que o leitor se debruce em novas camadas interpretativas suscitadas pela intertextualidade¹²⁹. Dessa maneira, o primeiro ponto que precisamos ter em mente

¹²⁹ É interessante mencionar que Arlindo Daibert e Maureen Bisilliat apropriam-se do texto rosiano sem recorrer a nenhum tipo de marcação tipográfica, como as aspas, demonstrando, assim, que não renunciam ao poder de enunciação, ao seu trabalho de citação. Ambos põem ordem na sua obra de acordo com sua intencionalidade, visto que “o que as aspas dizem é que a palavra é dada a um outro,

para responder ao questionamento sobre a importância da voz dos outros para a construção do ensaísmo daibertiano é que o operador da intertextualidade faz com que Arlindo consiga amplificar sua voz, pondo ordem em outros sistemas em que ele espera manter relação privilegiada.

Figura 46 – A Canção do Siruiz, n. 12, de Arlindo Daibert (1984).



Fonte: Daibert (1998, p. 60).

Essa resposta inicial pode levar à reflexão equivocada de que estamos destacando aqui somente a capacidade de Arlindo Daibert ser receptor de vozes. Todavia, na medida em que ele estabelece seu grau de intencionalidade na leitura e na construção da intertextualidade, mobiliza-se também o papel de emissor de

que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor” (Compagnon, 2007, p. 52).

discursos. Isso ocorre porque ele projeta para os leitores a sua própria voz e as vozes modificadas dos outros sujeitos evocados. Logo, destaca-se a necessidade de aprofundarmos nossa discussão para entendermos melhor o complexo trabalho de evocação realizado pelo ensaísta juiz-forano.

Para tanto, precisamos retornar às problematizações de Fernando Guerreiro, em especial, no tocante ao processo de escrita. Para o crítico português, todo processo de escrita é permeado por uma certeza: a de que seu discurso será alterado pelas vozes de outros fantasmas por meio do caráter mediúnico que evoca e permite a circulação de espectros¹³⁰. Dessa maneira, a voz dos outros nos permitiria, após a morte, a continuidade da nossa voz, sendo a vida um processo dessa transumância de fantasmas na qual somos constituídos como receptores e emissores. Guerreiro ainda conclui que ser portadores, assim como os vampiros, é o nosso estatuto:

35. Paradoxalmente, a **voz dos outros permitiria**, numa situação de “perda” (de sons, de nós próprios), fixar em imagens (simulacros de corpos) os nossos fantasmas. O processo da vida subsistiria, assim, dessa transumância de fantasmas, de morte, de uns para os outros. Re/animação da vida, o fantasma consistiria nessa capacidade de nos podermos constituir como aparelhos receptores (e emissores) dos fantasmas, efeitos de morte, dos outros. Estado (transitivo, viral) do Vampiro. Sendo o nosso estatuto, o de portadores (Abel Ferrara, **The Addiction**) (Guerreiro, 2011, p. 19, grifo do autor).

Retornando para nossa problemática, notamos que a evocação se faz primordial dentro da construção ensaística de Arlindo Daibert, não só pelo operador da intertextualidade, o qual permite ordenar outros discursos e amplificar o seu próprio, mas também pelo caráter de ser receptor e emissor de fantasmas,

¹³⁰ Conforme as palavras do próprio Fernando Guerreiro,

Escrevia sobre o sentimento com
a complacência com que procedeu
ao cerco de uma ideia primitiva
mas justa de literatura. Procurara
concentrar o Ser, reduzi-lo na essência,
salientando que o que mantinha
vivo não era a nostalgia - o eterno
retorno do mesmo no sentimento -
**mas a certeza de que, escrevesse
o que escrevesse, nunca coincidiria
com a verdade que lhe vinha
já alterada pelas vistas de que
se apercebera pelas frinchas
entreabertas da sepultura** (Guerreiro, 2011, p. 42, grifo nosso).

compreendendo a transumância do seu estado de vampiro. Por meio desses dois pontos cruciais, entendemos que Daibert trabalhou, por mais de uma década, em um deslocamento intencional de vozes, que possibilitou ordenar uma complexa rede de evocação, construindo, assim, o seu próprio discurso fantasmagórico. Essa linguagem daibertiana, a qual trabalha com o fragmento do texto extirpado e carrega as marcas das suas manipulações, possibilitou ao artista plástico juiz-forano a construção de uma comunicação apolínea, que demarca a sua assinatura, conforme estudaremos com mais atenção na seção a seguir.

5 Comunicação apolínea daibertiana

[...] a impressão de que o artista não está buscando a perenidade da obra de arte como produto final, mas sim procurando manipular o processo do fazer artístico, propondo para o espectador um **ensaio visual** acerca da arte; de como um papel em branco, após receber a marca do talento do artista, chega a um produto que denomina arte ou objeto artístico (Beuttenmüller, 2011, p. 43, grifo nosso)¹³¹.

O ensaio, tal qual uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já pensaram, criaram (Barthes, 2017). Ele é um gênero que evoca outros textos, explicando obras de outros artistas e suas próprias concepções, construindo, assim, uma espécie de comentário infinito de variadas produções. Esse gênero, sobretudo, pensa em fragmentos, visto que o próprio mundo é desagregado. Cabe ao ensaísta, portanto, transformar a fragmentação moderna em procedimento formal, i. e., estilizar todo um sistema de segmentos, o próprio caos.

A partir dessa concepção, nos deteremos nesta seção a aprofundar a ordenação do mundo feita por Arlindo Daibert no seu ensaio visual **Imagens do Grande Sertão**. Para tanto, retornaremos a algumas discussões presentes em partes anteriores, em especial, nas últimas duas. Assim, esperamos ter mais clareza sobre a comunicação apolínea e o método daibertiano.

Sobre esse primeiro ponto, o qual dá título a esta seção, é preciso retomar as leituras de Friedrich Wilhelm Nietzsche, em especial, a presente em **O nascimento da tragédia** (2020). Nela, compreendemos que toda a discussão entre os diferentes tipos de comunicação é, primordialmente, ligada aos campos estéticos e artísticos.

¹³¹ Durante o desenvolvimento desta pesquisa, deparamos-nos com o interessante – e pequeno – ensaio de Alberto Beuttenmüller, chamado **Ensaísmo plástico**, publicado originalmente, em 8 de novembro de 1982, na Revista Visão e republicado, em 2011, na obra **Arlindo Daibert: fortuna crítica**, organizada por Júlio Castañon Guimarães. Nele, o crítico analisa a exposição **Retrato do artista**, defendendo veementemente que a obra de Arlindo Daibert conforma um idioma, segundo pode ser verificado no excerto a seguir:

Quem gosta de arte precisa sempre considerar **a arte visual como um sistema de escrita – portanto uma linguagem**. Assim como tivemos de aprender a juntar letras para formar palavras, o artista plástico também reúne traços, cor, pinceladas, materiais os mais diversos, para montar sua maneira de comunicar-se [sic.] com seus semelhantes.

Arlindo Daibert é um desses artistas em cuja obra a escrita funciona como linguagem e conforma um idioma, ou seja, não cai em dialeto como ocorre com a maioria dos artistas atuais. Na presente mostra [**Retrato do artista**], Daibert consegue realizar sua comunicação com duas formas de linguagem: **o desenho e o ensaio sobre o desenho** (Beuttenmüller, 2011, p. 42, grifo nosso).

Ao analisar a arte e a sociedade moderna, o filósofo alemão baseia-se na Grécia Antiga para estabelecer dois impulsos distintos, mas complementares, os quais possibilitam a criação da arte: o impulso apolíneo e o impulso dionisíaco.

A respeito do primeiro impulso, Nietzsche resgata as características do principal deus de Delfos, Apolo, para o caracterizar como manifestações harmônicas, exatas, equilibradas e racionais, sendo relacionadas às artes figurativas, tal qual as artes plásticas. Já o segundo impulso, o dionisíaco, possui ligações diretas com Dionísio, ou seja, tem semelhanças com manifestações embriagantes, desmedidas, amorfas e passionais, como a música. Assim, ambos conceitos são antagônicos tanto no que toca à origem quanto aos objetivos, uma vez que possuem adjetivações tão díspares.

Estabelecido esse princípio geral da dualidade entre os impulsos, é preciso compreender o de complementaridade. Ele se estabelece na força que essas duas comunicações geram ao criar uma nova obra, como, por exemplo, a tragédia. Segundo defende Nietzsche, não há impulso mais relevante que o outro, mas é preciso que eles caminhem mutuamente para a construção de novas produções:

[...] entre a arte do escultor, apolínea, e a arte não figurativa da música dionisíaca; esses dois impulsos, tão diferentes, existem lado a lado, geralmente em franca discórdia e instigando-se mutuamente na geração de frutos cada vez mais vigorosos (Nietzsche, 2020, p. 21).

Assim, a relação entre os contrários e complementares – lembrar das ambiguidades rosianas – gera uma nova síntese, uma nova forma de ver e se relacionar com o mundo. Desse modo, esses impulsos não se referem apenas à questão estética, mas à própria natureza humana, sendo, portanto, extremamente preocupante a ascensão de um em detrimento do esquecimento do outro.

Muito ganharemos para a ciência da estética se chegarmos não apenas à compreensão lógica, mas à direta certeza intuitiva de que a evolução da arte está vinculada ao dualismo do **apolíneo** e do **dionisíaco**; assim como a procriação depende da dualidade dos sexos, em luta permanente e conciliação periódica. Tomamos esses dois termos dos gregos, que tornam perceptíveis ao homem inteligente os profundos saberes ocultos de sua concepção da arte não através de conceitos, mas nas figuras intencionalmente claras de suas divindades (Nietzsche, 2020, p. 21, grifo do autor).

Longe de ser nossa intenção querer enquadrar Arlindo Daibert em uma classificação estanque, notamos que sua produção artística apresenta pontos em

comum com o impulso apolíneo. Isso se dá, principalmente, pelo fato de o artista juiz-forano ordenar sistemas tão díspares para a construção da sua comunicação autoral, em que a evocação é vista como ato desencadeador de todo o ensaio visual IGS. Assim, ele traz luz – lembrar da etimologia de Apolo – a vozes fantasmagóricas que ganham e dão novo impulso a partir da sua configuração racional ao longo de mais de dez anos de produção de IGS.

Tal organização plástica é, especialmente, visualizada em duas pranchas já anteriormente citadas sem tanto aprofundamento: **Sem título**, n. 44, e **Sem título**, n. 45. A respeito da primeira (figura 47), presente no módulo V, encontra-se a representação dos catrumanos, pessoas que eram vistas como de natureza muito próxima a Hermógenes no que se refere à capacidade primitiva. Conforme nos apresenta Riobaldo ao longo de sua narrativa, seus novos soldados advinham de uma raça em que ódio não exigia esforço e para malefícios tinham muito governo:

Raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada. Esses, mesmo no trivial, **tinham capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles; e isso com os poderes da pobreza inteira e apartada; e de como assim estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos: porque nenhuma más artes do demônio regedor eles nem divulgavam.** Só o mau fato de se topar com eles, dava soloturno sombrio. Apunha algum quebranto. Mas mais que, por conosco não avirem medida, haviam de ter rogado praga. De pensar nisso, eu até estremecia; o que estremecia em mim: terreno do corpo, onde está a raiz da alma. Aqueles homens eram orelhudos, que a regra da lua tomava conta deles, e dormiam farejando. E para obra e malefícios tinham muito governo. Aprendi dos antigos. Capatazia de soprar quente qualquer ódio nas folhas, e secar a árvore; ou de rosar palavras em buraco pequeno que abriam no chão, tapando depois: para o caminho esperar a passagem de alguém, e a ele fazer mal; ou guardavam um punhado de terra no fechado da mão, no prazo de três noites e três dias, sem abrir, sem largar: e quando jogavam fora aquela terra, em algum lugar, nele com data de três meses ficava sendo uma sepultura... **De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo!** (Rosa, 2001, p. 404-405).

Figura 47 – Sem título, n. 44, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 92).

É justamente por esse aspecto sombrio que tais seres quase animalescos despertam a fé de Riobaldo, que os introduz no seu exército para a guerra definitiva contra o Mal:

Não entendiam nada, assim atarantados, com temor ouviam minha decisão. — “Filhos-da-mãe!” — eu declarei. Tive de repente fé naqueles desgraçados, com suas desvalidas armas de toda antiguidade, e cabaças na bandola, e panelas de pólvora escura e fedor de fumaça ceguenta. Adivinhei a valia de maldade deles: soube que eles me respeitavam, entendiam em mim uma visão gloriã. Não queriam ter cobiças? Homens sujos de suas peles e trabalhos. Eles não arcavam, feito criminosos? — “O mundo, meus filhos, é longe daqui!” — eu defini. — Se queriam também vir? — perguntei. Ao varar! o que era um dizer desseguido, conjunto, em que mal se entendia nada. Ah, esses melhor se sabiam se mudos sendo. Dei brado (Rosa, 2001, p. 460-461).

Para dialogar com esse aspecto primitivo, bruto, miserável e agressivo da esfera rosiana, Arlindo Daibert cria sua prancha impulsionando vozes e revisitando fatos históricos do Brasil. Entre eles está a Guerra de Canudos, ocorrida no final do

século XIX, em que houve o massacre estimado de quase 20.000 (vinte mil) sertanejos, tidos como monarquistas e ameaçadores da República recém-instaurada pelos poderosos locais (latifundiários e clérigos). Ao revisar esse contexto nacional conturbado, Daibert imprime sua crítica ao desenhar, de forma naturalista novamente, o detalhe central da fotografia de Flávio de Barros registrada durante a terceira expedição a Canudos (figura 48). Chamada por Barros de **400 jagunços prisioneiros**¹³², ela mostra a rendição de centenas de pessoas esqueléticas, em especial mulheres e crianças, sentadas enquanto os homens do exército brasileiro estão em pé ao fundo como se posassem vitoriosamente para o fotógrafo¹³³.

Figura 48 – 400 jagunços prisioneiros, de Flávio de Barros (1897).



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles (2024).

¹³² Segundo o Instituto Moreira Salles (2024), em 1902, Euclides da Cunha incluiu três fotos de Flávio de Barros na sua primeira edição de **Os Sertões**. Entre elas se faz presente a fotografia **400 jagunços prisioneiros**, que recebe o nome de **As prisioneiras** no seu livro, ressaltando a crítica do jornalista a todo o contexto degradante que ele observou de perto.

¹³³ A respeito do estado em que os sobreviventes, em especial as mulheres, da Guerra de Canudos foram encontrados e presos, Dantas Barreto, tenente-coronel da 3ª Brigada, os descreveu da seguinte forma:

Tinham a fisionomia calma, o olhar de quem já não havia coisa alguma no mundo que espantasse, [...] não pediam compaixão [...]. Dessem-lhe água até saciarem a sede que lhes produzia vertigens, e matassem-nas como quisessem depois. [...] Os homens inválidos, cegos, aleijados e feridos de muitos dias, começaram a passar também. As grandes misérias da humanidade não podem criar situações mais desoladoras! Todas as torturas do Inferno de Dante estavam ali resumidas! (Barreto, 1898, p. 224-225).

O recorte dado por Daibert para construir sua obra (figura 47) apresenta um homem cercado por um pequeno conjunto de mulheres e crianças no centro da prancha. Na composição daibertiana, as figuras miseráveis são cuidadosamente desenhadas em lugar de destaque para o espectador, restabelecendo uma nova leitura tanto da história do Brasil quanto dos personagens rosianos. Agora, ambos [catrumanos e moradores de Canudos] passam a carregar a visão de guerreiros em oposição à imagem de bárbaros derrotados. Ao comentar sobre o objetivo dessa obra, Daibert é categórico ao afirmar que “o desenho procura uma aproximação entre a desvalia absoluta dos catrumanos da ficção rosiana com a descrição cruel da desvalia dos revoltosos de Canudos por Euclides da Cunha” (Daibert, 1995, p. 58)¹³⁴.

Nessa construção, há ainda a inserção de um novo elemento que aparece totalmente legível na parte inferior da tela em uma espécie de legenda: a profecia trágica e a saudação dada pelos fiéis a Antônio Conselheiro, fundador e líder religioso do arraial do Belo Monte, mais conhecido como Canudos, registrada em **Os Sertões** por Euclides da Cunha. Ela apresenta para o leitor os seguinte excertos:

então o certão [sic.] virará Praia e a Praia virará certão [sic.]

Do céu veio uma luz
Que Jesus Cristo mandou.
Santo Antônio Aparecido
Dos castigos nos livrou!
Quem ouvir e não aprender
Quem souber e não ensinar
No dia do Juízo
A sua alma penará! (Cunha, 2013, 173-198).

O trecho acima foi caligrafado pelo próprio Daibert e levemente alterado em algumas partes: a palavra sertão está grafada com “s”, o nome principal do santo, “Antonio”, aparece sem o acento circunflexo, os substantivos “aparecido” e “juízo” são registrados em minúsculo e o advérbio de negação “não” aparece abreviado

¹³⁴ Fabrício Vaz Nunes, na sua tese **Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto** (2015), aponta que, curiosamente, Poty Lazzarotto também fez a aproximação entre as obras **Os Sertões**, de Euclides da Cunha, e a primeira edição de **Grande Sertão: Veredas**, de João Guimarães Rosa. A ligação iconográfica é realizada pela presença de uma imagem bastante semelhante do jagunço atirador presente tanto em **Canudos**, de Euclides da Cunha, edição de luxo promovida pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, quanto em **Grande Sertão: Veredas**, de João Guimarães Rosa, publicada pela Ed. José Olympio, ambas edições de 1956.

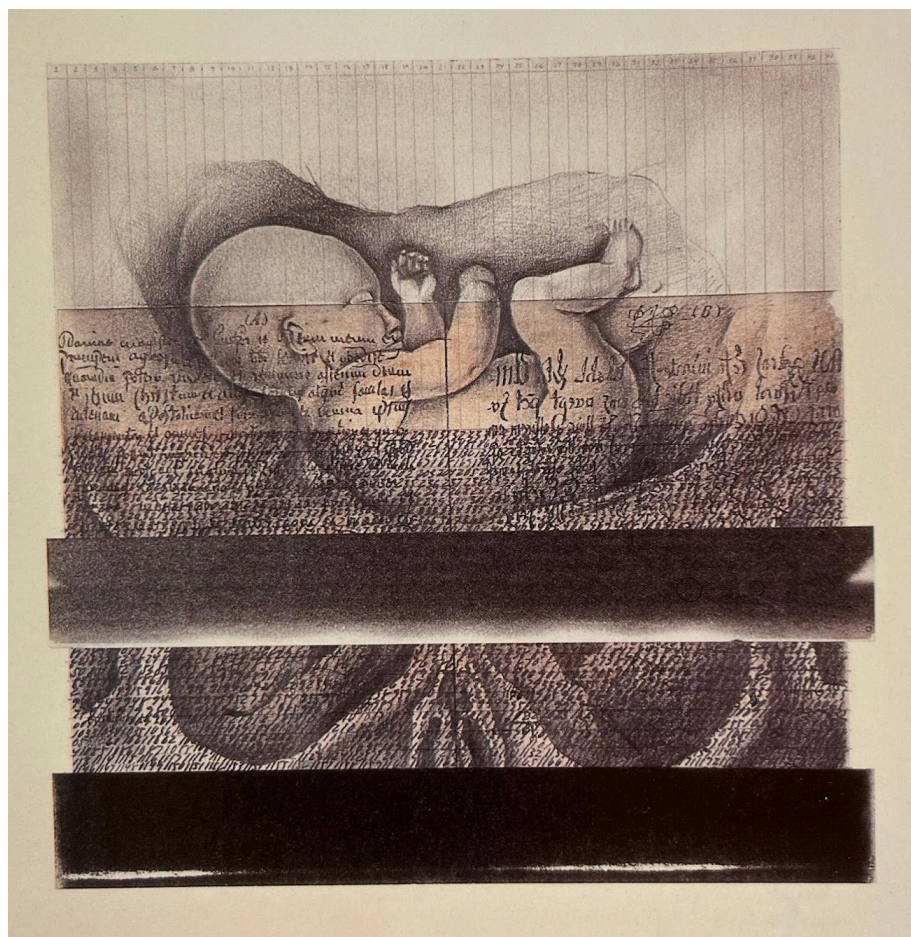
como “ñ”¹³⁵. Tais alterações não inviabilizam a visibilidade, a leitura e o reconhecimento das fontes fantasmagóricas de Conselheiro e Cunha, a depender do grau de recepção do espectador. Assim, Daibert organiza e dá plasticidade a duas outras vozes, sem contar com o espectro de Flávio de Barros e da própria história brasileira.

No entanto, há ainda um outro interessante elemento que Arlindo Daibert utiliza no seu desenho: a marca de inúmeras digitais pretas. Essas digitais que são “carimbadas” nas margens da prancha criam o efeito de moldura, ou melhor, de duas molduras – uma mais externa e grossa com maior concentração dessa imagem e outra mais interna e fina com menor concentração. Tal recurso, que também já é utilizado por Daibert em **Sem título**, n. 8, que será analisada na seção “Abismo e Centralidade”, parece representar ao mesmo tempo a população de Canudos e os guerreiros catrumanos de Guimarães Rosa. Como se cada digital pertencesse a um ser coletivo do qual não temos detalhes particulares, mas passamos a ter marcas de sua existência por causa do todo - dispersão metonímica (Dällenbach, 1979). Há ainda um outro ponto relevante da utilização das digitais: o efeito *mise en abyme* que ela proporciona pela sua própria forma natural, elaborando uma estrutura de margeamento labiríntica. Assim, para a construção de **Sem título**, n. 44, Daibert usufrui de fragmentos distintos (GS:V, Guerra de Canudos, fotografia de Flávio de Barros, profecia de Antônio Conselheiro registrada por Euclides da Cunha, labirintos naturais, etc.) para orquestrá-los, imprimindo a sua comunicação apolínea.

Durante todo o ensaio visual **Imagens do Grande Sertão**, Arlindo apresenta aos espectadores sua forma de organizar racionalmente vozes tão distintas – e por vezes conflitantes –, a fim de apresentar sua forma de enxergar a cultura, a história, a sociedade e o mundo. Esse processo de ordenar e estilizar o caos por meio da evocação de fragmentos díspares é bastante perceptível não só na prancha **Sem título**, n. 44, como também na obra **Sem título**, n. 45 (figura 49).

¹³⁵ O trecho na prancha aparece da seguinte maneira: “Então o sertão virará praia, e a praia virará sertão. do céu veio uma luz que Jesus Cristo mandou. Santo Antonio Aparecido dos castigos nos livrou. Quem ouvir e ñ aprender, quem souber e ñ ensinar, no dia do juízo, a sua alma penará” (Daibert, 1998, p. 92).

Figura 49 – Sem título, n. 45, de Arlindo Daibert (déc. 80).



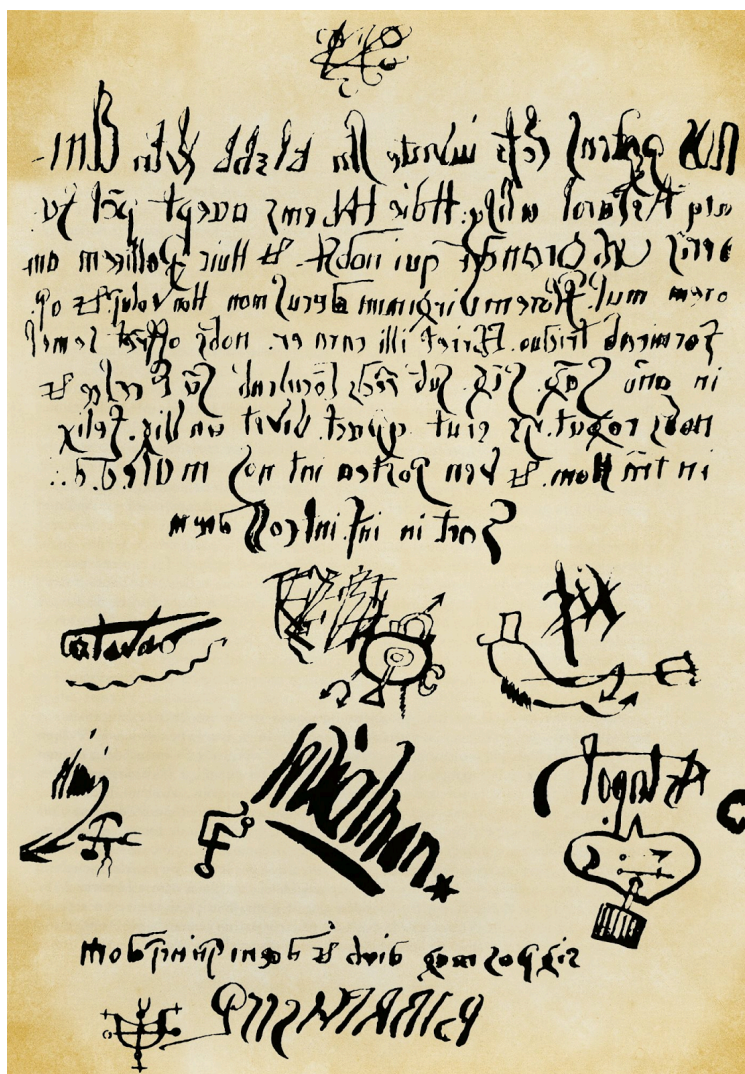
Fonte: Daibert (1998, p. 93).

Nela, visualizamos fontes de sistemas heterogêneos inseridas calculadamente na prancha: o desenho naturalista de um bebê no útero/na bacia de uma caveira que aparece de forma sobreposta em duas cópias xérox em preto e branco, a cópia do **Pacto Diabólico** (figura 50), atribuído a Urbain Grandier (séc. XVII), e números aparentemente aleatórios que parecem submergir o feto e, por fim, uma fina linha traçada no eixo da criança, de forma semelhante ao que ocorreu em **O Cavalu Siruiz**, n. 42. A composição do desenho a partir desses elementos e a sua posição dentro do Módulo V nos indicam que o episódio tematizado por Daibert é o do encontro de Riobaldo com uma mãe prestes a parir em um pobre rancho, a quem ele pede que seja dado o seu nome ao infante, servindo como marco do restabelecimento do Bem sobre o Mal em GS:V. Isso acontece porque, depois do encontro com a futura mãe, Riobaldo toma consciência de que sua sina “formava o rebrilhar”:

[...] Mas a minha sina formava o rebrilhar; em tudo, digo ao senhor. Conforme fatos houve.

Da mulher — que me chamaram: ela não estava conseguindo botar seu filho no mundo. E era noite de luar, essa mulher assistindo num pobre rancho. Nem rancho, só um papiri à-tôa. Eu fui. Abri, destapei a porta — que era simples encostada, pois que tinha porta; só não alembro se era um couro de boi ou um tranço de buriti. Entrei no olho da casa, lua me esperou lá fora. Mulher tão precisada: pobre que não teria o com que para uma caixa-de-fósforo. E ali era um povoado só de papudos e pernósticos. A mulher me viu, da esteira em que estava se jazendo, no pouco chão, olhos dela alumiamam de pavôres. Eu tirei da algibeira uma cédula de dinheiro, e falei: — “Toma, filha de Cristo, senhora dona: compra um agasalho para esse que vai nascer defendido e são, e que deve de se chamar Riobaldo...” Digo ao senhor: e foi menino nascendo. Com as lágrimas nos olhos, aquela mulher rebeijou minha mão... Alto eu disse, no me despedir: — “Minha Senhora Dona: um menino nasceu — o mundo tornou a começar!..”. — e saí para as luas (Rosa, 2001, 483-484).

Figura 50 – Pacto Diabólico, atribuído a Urbain Grandier (séc. XVII).



Fonte: National Geographic (2024).

Essa certeza de mundo renascido para a ordem e a positividade divina é igualmente explorada por Arlindo Daibert na sua composição. Uma prova disso é o desenho do feto bem formado e nutrido, mesmo estando dentro de um contexto tão infértil (*caveira/memento mori*, pacto demoníaco e números aleatórios). Por meio da vinda dessa criança, a justiça e a força divina restabelecem seu poder, visto que o nascimento de uma criança tem o poder para ordenar o mundo, conforme bem argumentou o próprio Arlindo Daibert no seu CE:

Mesmo na mais absoluta miséria, a vida tem a capacidade de recriar o mundo. O desenho se **organiza a partir dessa lógica**: o espaço onde a criança se desenvolve é o oco de uma caveira desenhada sobre uma cópia do pacto assinado, pretensamente, pelo padre Urbain Grandier com o Diabo em 1634. **Por mais adversa que seja a realidade, por mais poderoso que o Diabo possa parecer, o milagre do nascimento resgata o mundo para a ordem e para a positividade** (Daibert, 1995, p. 59, grifo nosso).

É por meio dessa organização que Arlindo Daibert apresenta sua interpretação de GS:V, da Guerra de Canudos, da profecia de Antônio Conselheiro e de tantos outros contextos socioculturais brasileiros e internacionais. Isso acontece de tal maneira que suas hipóteses são postas para o espectador sem mediação – lembrar que ele exigia o máximo dos seus leitores¹³⁶ –, de forma rápida, semelhante ao aforismo, uma vez que sua obra, assim como o gênero ensaio, trabalha com uma leitura mais pessoal e provocante do que o permitido ao texto científico. Para tanto, um dos métodos-chave dele parece-nos ser a alternância do grande símbolo para o pequeno, buscando convidar o leitor para analisar o detalhe, o fragmento, a colagem, as vozes que ele (re)evoca dentro do seu discurso *en abyme*. Afinal, o ensaio, seja ele visual ou não, durante a produção exige do ensaísta atenção ao objeto que ele circunscreve e capacidade de notar seus pormenores para relacioná-los a sua tese ampla, que será alvo de análise do público.

Por esse caráter autorreflexivo, é pertinente destacarmos dois pontos cruciais do ensaio visual para o melhor entendimento da sua comunicação: o seu caráter aberto e o seu estilo. A respeito do primeiro, que já trabalhamos na seção 1 desta

¹³⁶ Conforme afirmou Arlindo Daibert em entrevista à Revista Momento, de Juiz de Fora, em 1975, “Acho que o espectador deve ter o máximo de autoviolência para perceber a obra. Eu exijo o máximo do espectador. Quero que a pessoa se esforce. Ou, então, vem despreocupada e percebe a obra. Nesse caso, a gente nota que existe um ponto natural de comunicação” (Daibert, 2000a, p. 14).

Parte 2, é preciso lembrar que o ensaio não é um gênero de certeza, i. e., o domínio dele é da dúvida, da hipótese, sendo, assim, um gênero que trabalha com uma linguagem que possibilita o desdobramento infinito da discussão. Por isso, a comunicação apolínea daibertiana utiliza de variados operadores conceituais para construir um mundo de significados estruturáveis, sem nunca ser definitivamente estruturados (Eco, 1985). Ela é sempre rizomática.

Entre esses operadores, destaca-se a relevância da própria *mise en abyme*, que será alvo de nosso aprofundamento na última seção desta pesquisa. Ela contribui não só para a construção de abismos visíveis na composição de boa parte do ensaio visual, mas também para explicitar a heterogeneidade da produção artística evocada e ordenada na comunicação apolínea elaborada por Arlindo Daibert. Nesta última perspectiva, compreende-se que a obra *en abyme* assemelha-se à figura do mosaico (Dällenbach, 2001), que evidencia a ruptura, a fragmentação, a descontinuidade de seus constituintes para ordenar o caos do todo (criação abismal de “um”) em partes (o “múltiplo” constituinte da prancha)¹³⁷. Essa complexa funcionalidade é encontrada pelo público, o qual é provocado a compreender uma ordenação que não é fechada, mas aberta ao infinito, já que “se articula claramente a questão do Um e do múltiplo, do geral e do particular, o mosaico como modelo também tem a vantagem de colocar em posição central o problema nevrálgico da ordem e da desordem e de fornecer uma solução”¹³⁸ (Dällenbach, 2001, p. 57). Dessa maneira, tal estética do encaixe possui como características intrínsecas o caráter aleatório e imprevisível da sua estrutura, afastando-se, assim, da convenção homogênea, coerente e harmônica, conforme observamos nas pranchas **Sem título**, n^{os}. 44 e 45, e exigindo um comportamento mais ativo do leitor.

Nessas construções abismais tão descontínuas e fragmentárias, faz-se necessário um trabalho diversificado do público para compreender a comunicação artística elaborada. Não é à toa que o próprio Arlindo defendeu que há muita

¹³⁷ Para o teórico literário Lucien Dällenbach (2001), os únicos que possuem capacidade de assumir a ordenação da tríplice natureza do mosaico (incompletude, ênfase na fragmentação e equivalência hierárquica entre as partes) são os escritores.

¹³⁸ Tradução feita pela Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo Nino para fins de estudo. O texto original de Dällenbach diz: “Car si elle articule avec netteté la question de l’Un et du multiple, du général et du particulier, la mosaïque comme modèle a également l’intérêt de pousser en position centrale le problème névralgique de l’ordre et du désordre, et d’y apporter une solution” (Dällenbach, 2001, p. 57).

diferenciação entre o que se é entendido na comunicação ao longo do processo de codificação e decodificação, uma vez que a formação do leitor é também múltipla. Segundo suas palavras ainda na entrevista à Revista Momento,

Percebo uma coisa que me deixa agoniado. **Tinha vontade de transar mais com o espectador (como eu gosto de transar com outros artistas). Isso não é possível, porque cada pessoa é um universo diferente.** Então, **o que existe são brechas.** Você lança e de repente a mensagem encaixa. Acho que existem graus de comunicação. Talvez seja isso que faça a gente continuar desenhando. A comunicação total é muito rara. [...] **No campo das artes plásticas, joga-se muito com símbolo. Signo e símbolo são bastante arbitrários. Há muita coisa entre a codificação e a decodificação.** É uma questão muito sutil (Daibert, 2000a, p. 14, grifo nosso).

Já sobre o segundo ponto, a estética, ela está presente quando o artista juiz-forano toma consciência da sua linguagem, sabendo que ela é um artifício inatural usado para seduzir o espectador. Tal processo de sedução consiste na desnaturalização de símbolos, de vozes evocadas, do próprio pensamento do senso comum e da linha de expectativa do leitor¹³⁹. Por meio do pacto ficcional, a sedução pode aproximar ou afastar o leitor da obra, sendo, portanto, primordial o cuidado de Arlindo em organizar e estruturar a sua comunicação, a qual se estabelece primordialmente por uma ensaística ligada a associações heterogêneas para descrever seu objeto, i. e., **Grande Sertão: Veredas**.

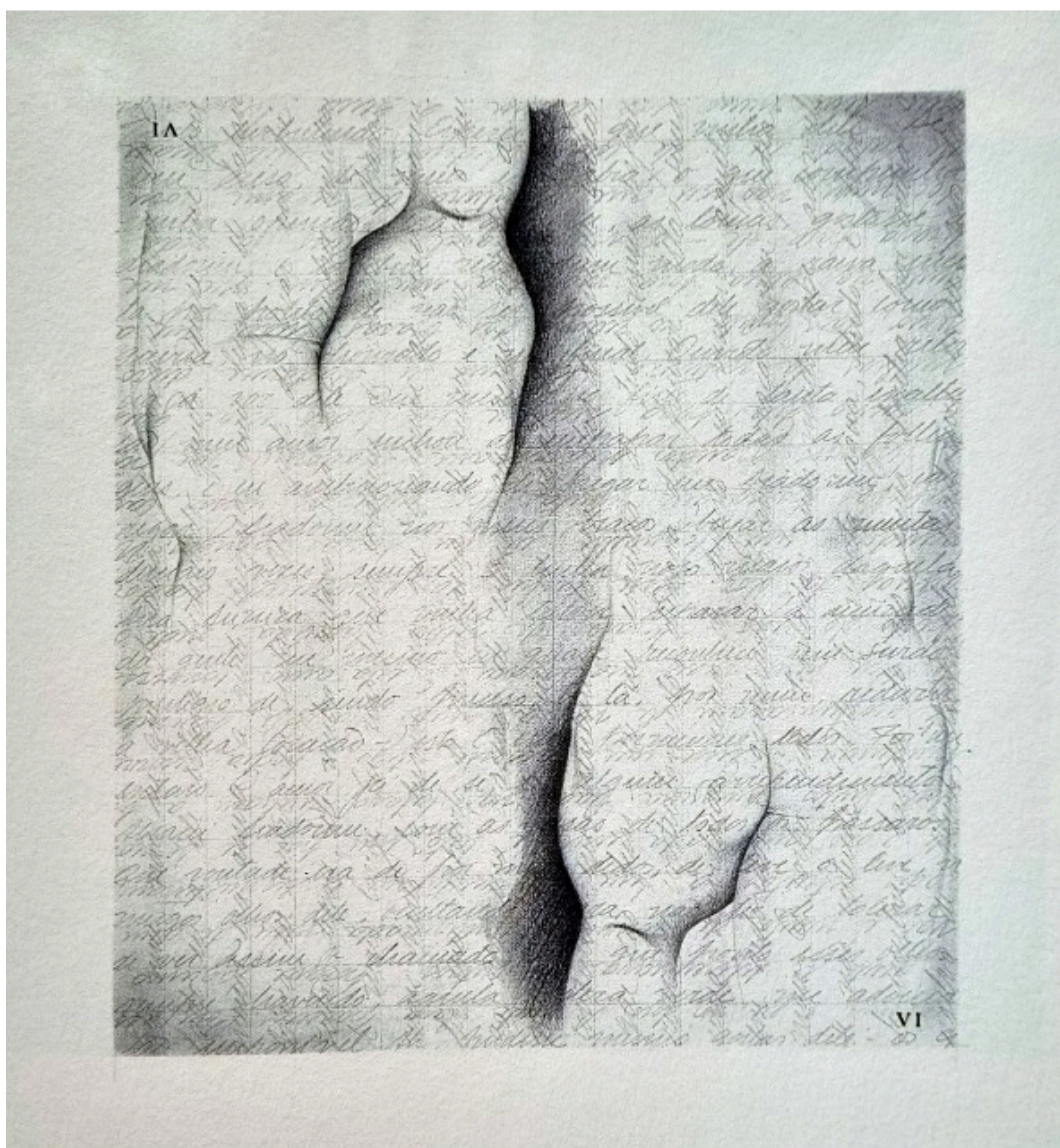
Por mais de dez anos, Daibert buscou insistentemente formas de trabalhar com os fragmentos das suas mais variadas fontes. Após a primeira aproximação com o texto rosiano (as xilogravuras), ele assume a impossibilidade de seguir o mesmo percurso narrativo de GS:V, ordenando o enredo de Riobaldo a partir de módulos temáticos e da sequência linear. Apesar da clareza dessa organização, o espectador não encontra uma comunicação mais simples de ser lida, visto que a linguagem de cada prancha é extremamente estilizada, usando recursos e operadores conceituais que, em vez de diminuir a fragmentação, a asseguram.

Além da parataxe, discutida na seção “Maleabilidade de fronteiras”, destaca-se uma outra figura de linguagem importante para a compreensão da estética daibertiana: o anacoluto. Esse recurso “consiste em interromper o membro inicial de um período para formar outro, subordinado a diversas sequências de

¹³⁹ Lembrar que o ensaio para Adorno é muito mais um problema de pensamento do que uma experiência pessoal estética.

pensamento” (Moisés, 2004, p. 22). Em IGS, pode-se notar a presença dele tanto nos elementos não-verbais (símbolos, figuras abstratas ou não, traços, etc.) quanto nos verbais (textos legíveis, semi legíveis ou ilegíveis). Um exemplo disso está na prancha **Sem título**, n. 26 (figura 51), presente no Módulo IV da série:

Figura 51 – Sem título, n. 26, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 75).

O desenho do ensaio visual acima tematiza a ambiguidade-complementaridade estabelecida na relação entre Riobaldo e Diadorim. Para isso, Arlindo desenha, de forma espelhada, dois corpos humanos despidos, em posição de braços e invertidos um em relação ao outro, os quais o

estudo da forma já tinha aparecido na prancha **Sem título**, n. 2. Por serem construídos por traço grafite fino e fluido, esses seres aparecem semi legíveis para o leitor, sendo mais fácil de identificar a delimitação corporal através do esfumato presente no eixo superior e inferior da composição. Além da utilização desses elementos, Daibert ainda inclui outros dois para estabelecer sua comunicação apolínea: o número VI, em referência ao arcano do Amante do Tarô, e uma série de citações de GS:V, que aparece de forma quase que ilegível¹⁴⁰. Esses fragmentos do texto rosiano são trabalhados por Daibert para serem “interrompidos” e “embaralhados” nas mais diversas posições (horizontal, vertical, de cima para baixo e vice-versa), rompendo, muitas vezes, com a lógica da frase. Assim, ao utilizar componentes não-verbais e verbais heterogêneos e sem interligação, ou seja, o anacoluto, o ensaísta mineiro cria uma prancha com mudança brusca de conectividade, seduzindo o leitor e exigindo uma maior atenção dele para compreender o novo contexto apresentado.

Ao recorrer a esses mais variados recursos e operadores conceituais, Arlindo Daibert expõe o seu processo criativo e a sua comunicação ao público. Por meio desse compartilhamento, ele passa a ter maior liberdade para criar e tomar consciência do seu processo para trabalhar com os elementos que o compõem, enfatizando, de uma certa maneira, o que lhe dá suporte enquanto construtor de arte (maleabilidade de fronteiras, evocação, mundo prismado/espelhado, centralidade, parataxe, anacoluto, etc.). Nessa perspectiva, entra em jogo, assim, o caráter de metalinguagem, uma vez que ele produz uma arte cujo conteúdo é a própria arte, no qual toda série IGS, ou seja, suas pranchas e xilogravuras, comenta o discurso do outro (a começar por GS:V). Por isso, não é à toa que um dos operadores mais utilizados por Daibert é a *mise en abyme*, que possui, por natureza, dobras metalinguísticas.

Pode-se, então, afirmar que Daibert, em **Imagens do Grande Sertão**, tem por objetivo estabelecer um método por meio do qual possa descrever as artes¹⁴¹. Esse propósito é concretizado pela elaboração de uma linguagem que permite abertamente a descrição de outras linguagens, que é o próprio processo de metalinguagem, como pode ser exemplificado na prancha **Sem título**, n. 48, ao

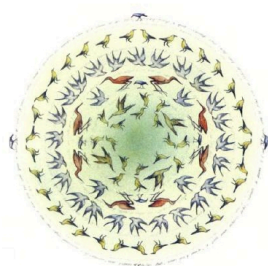
¹⁴⁰ Ver excertos identificados na seção “De Rosa a Daibert: a quebra da descontinuidade da narrativa de GS:V para o estabelecimento da sequência ensaística”.

¹⁴¹ O que Arlindo Daibert chamava de “exercício de raciocínio” (Daibert, 2018, p. 30).

dialogar com a fotografia de Anna Mariani (figura 35), conforme analisado na seção 2 dessa Parte 2, “De rosa a Daibert: a quebra da descontinuidade da narrativa de GS:V para o estabelecimento da sequência ensaística”. Dessa forma, a comunicação apolínea daibertiana é produzida por meio de um método de arco descritivo, cujo prazer de experimentar e testar diversificadas linguagens possibilita a criação de novas configurações feitas através de evocações, as quais, por sua vez, desafiam o público a analisar a alternância brusca, desnaturalizada, descontínua e sem conectividade dos fragmentos sobrepostos (anacoluto).

No entanto, o método daibertiano não está apenas ligado à descrição. Ao nosso ver, ele também possui características do campo da retórica. Em relação a isso, nota-se em IGS a construção de estilo de seriação, ou seja, de uma comunicação que ocorre por camadas, repetições com variações (cor, forma, plano de fundo, objeto, direção da forma/escrita, etc.). Na construção da série, é perceptível também uma oscilação na materialidade dos seres e dos episódios tematizados no ensaio visual. Por exemplo, a personagem Diadorim-Deodora, o amor de ouro de Riobaldo, inicia o ensaio visual sendo representada por um traço com elementos mais “imateriais” (mandala) e termina o ensaio com imagens mais “visíveis”, naturalistas (corpo humano), em consonância direta com a descoberta da sua identidade, conforme pode ser observado na figura 52 abaixo:

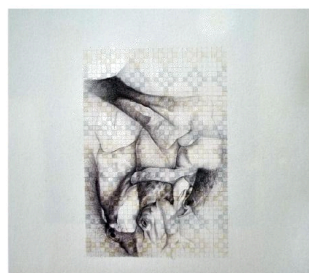
Figura 52 – Imagens que representam Diadorim em IGS, de Arlindo Daibert (déc. 80).



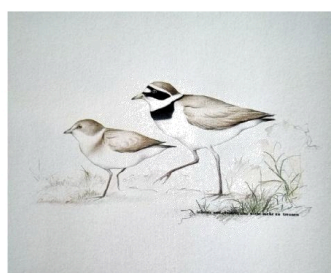
Diadorim, n. 3.



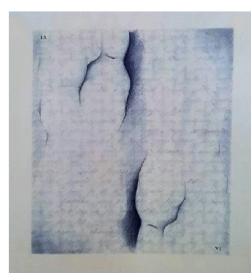
Sem título, n. 14.



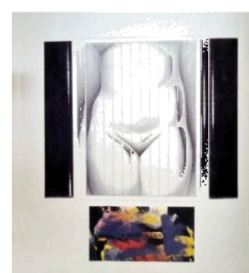
Sem título, n. 16.



Sem título, n. 18.



Sem título, n. 26.



Sem título, n. 50.

Fonte: Daibert (1998, p. 53-98).

O procedimento retórico das imagens produzidas por Daibert em IGS demonstra ainda que faz parte da sua estética a saturação de explicações do seu raciocínio, como se quisesse convencer o público sobre algo a partir do excesso. Esse furor em repetir exaustivamente sua tese pode ser encontrado na maior parte das suas séries, as quais costumam apresentar dezenas de desenhos. Ao fazer um recorte somente das três seriações ligadas diretamente à literatura, notamos que o quantitativo de produções aumentou no decorrer da maturidade de Arlindo, visto que **Alice no País das Maravilhas** (1973) é composta por 40 desenhos; **Macunaíma de Andrade** (1981) possui 60 (sessenta) obras e **Imagens do Grande Sertão** possui 71 (setenta e uma) construções, sendo 20 (vinte) xilogravuras e 51 (cinquenta e uma) pranchas. Dessa maneira, ao analisarmos novamente a figura 52, conseguimos observar que o método retórico de Arlindo pode ser organizado em ao menos 4 (quatro) etapas, a citar: (1) apresentação da sua tese (**Sem título, n. 3**), geralmente recorrendo a formas mais abstratas e descontextualizadas; (2)

contextualização da informação, dando prenúncios do que ocorrerá (**Sem título**, n. 14); (3) explicação detalhada (**Sem título**, n. 16, 18 e 26); e (4) síntese da concepção (**Sem título**, n. 50). Por meio de toda essa profusão de variações, Arlindo possibilita ao seu espectador diferentes formas de acompanhar sua retórica e seu método.

Por fim, para concluirmos esta seção, entendemos ser necessário esclarecer novamente que, ao defender que a comunicação de Arlindo Daibert aproxima-se do *logos*, da organização e da recusa aos movimentos impetuosos, não desejamos categorizar, nem muito menos determinar a estética do ensaísta. Desse modo, concebemos que toda comunicação artística é constituída tanto pelo impulso apolíneo quanto pelo dionisíaco – lembrar da questão da relação ambígua de distinção e complementaridade defendida por Nietzsche –, podendo ser estabelecida a associação a partir de graus de aproximação. Ademais, acreditamos que nenhum artista pode ser reduzido à comunicação (ao conceitual), uma vez que a ultrapassa, elaborando o seu estilo, a sua assinatura. Isso ocorre de tal maneira que ele extrapola a lógica comunicativa (apolínea) e aponta para os sentidos, para o próprio prazer do texto (dionisíaco). Por isso, adotamos a tese de que Daibert é um ensaísta visual que multiplica o mundo ao seu redor, i. e., ele não o esclarece, o restringe, já que sua obra desempenha um movimento espiralar, o qual (re)evoca algo para descrevê-lo, aprofundá-lo e discuti-lo.

6 Espelhamento de si mesmo

“Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertenço, e é um mundo de papel” (Compagnon, 2007, p. 11).

“[...] as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (Manguel, 2011, p. 21).

“Ser livre era seguir-se afinal, e eis de novo o caminho traçado. Ela só veria o que já possuía dentro de si” (Lispector, 1998, p. 21).

A obra de Arlindo Daibert é marcada por um desejo [quase] incontrolável de se expressar em meio à multiplicidade de formas e de estímulo do mundo exterior. Todas as superfícies e técnicas são materiais para emanar significados, servindo como suporte para sua comunicação apolínea. O processo de construção do seu ensaísmo visual parece-nos que perpassa necessariamente pela procura de energia criativa, que o faz percorrer obras basilares de diferentes manifestações artísticas para romper seus limites, cortejar o cânone por meio de provocações inusitadas, produzir sua própria linguagem e, em último estágio, reconhecer-se dentro do produto criado. É justamente essa última etapa da criação que nos deteremos a analisar com maior atenção nesta seção.

Antes de mais nada, é preciso retomarmos um ponto já discutido anteriormente: o ensaio, enquanto gênero da Modernidade, é consciente de si, herdando características, como autoconhecimento, desde o Iluminismo, período histórico em que o homem consegue reconhecer a sua potência diante do mundo. Vem justamente desse seu entendimento sobre si próprio o caráter filosófico que faz com que o ensaísta interrogue seu objeto representativo das ações humanas e do mundo degradado para se auto interrogar, i.e., o ensaio, a partir da

descrição/circunscrição do seu *corpus* de pesquisa, volta-se para si mesmo para poder se questionar.

O ensaísta, portanto, ao produzir seu texto, vai muito além da descrição do objeto. Isso ocorre porque ele também apresenta uma “revelação” de si, uma vez que emprega uma visão relativa da sua posição e do seu olhar sobre o mundo, visto que a escrita ensaística é sempre um exercício consciente de posicionalidade, de demarcação, de se projetar em cada investigação particular (Barthes, 2017). O próprio Arlindo Daibert foi taxativo ao afirmar que não acredita que um artista possa se desvincular da realidade e que ele produz sua arte a partir de suas experiências: “Não acredito no artista desvinculado do real, do seu processo existencial. O que se desenha é o que se vive, o que se sonha, o que se ama. Meu trabalho sempre teve esse caráter de livro de bordo” (Daibert, 2000a, p. 29).

É por meio do seu ofício artístico e das suas obras que Arlindo exercita sua autorreflexibilidade sobre o objeto investigado e sua vida, seu momento histórico, seu contexto sociocultural e sua linguagem. Talvez seja por isso mesmo que o ensaio visual IGS demorou mais de 10 (dez) anos para ser concluído, visto que desenhar sobre GS:V e tantos outros temas é uma forma de Daibert dizer-se, ou seja, expressar “algo” sobre si mesmo. Isso acontece de tal maneira que a obra é vista como espelho, em que o próprio autor se dobra sobre si, pois fala de si ao falar do outro – alteridade. Desse modo, o processo de criação e, principalmente, a arte possibilita ver nossa própria face, conforme defende Jorge Luis Borges em **Arte poética**:

Às vezes, pela tarde, um estranho
Nos observa do fundo de um espelho:
A arte deve ser como este espelho
Que nos revela a nossa própria face (Borges, 1984, p. 93-94).

Não é à toa que a estrutura espelhada (Dällenbach, 1979, 1991, 2001; Eco, 1989) está claramente presente em muitas pranchas e xilogravuras, criando duplos, os quais por si só são figuras privilegiadas do heterogêneo e quebram a ideia de unidade por permitir o fracionamento infinito do ser (Bravo, 2000). Exemplos desse trabalho com a representação do duplo são **Sem título**, n. 25, **A Deus Dada...** e **Sertão é Dentro da Gente**. Na primeira composição, a qual discutimos brevemente na seção “De Rosa a Daibert: a quebra da descontinuidade da narrativa de GS:V

para o estabelecimento da sequência ensaística”, observamos a representação de Compadre Quelemém com as feições de uma pessoa muito cara a Daibert: Leonino Leão, seu grande amigo e também artista plástico de Juiz de Fora, cujo apreço por GS:V era já conhecido. Após a morte prematura de Leão, Arlindo resolve homenageá-lo como personagem-chave responsável por colocar Riobaldo outra vez no mundo da ordem depois da passagem terrena de Diadorim. É também a ele que Zé Bebelo pede para que o líder dos jagunços procure, a fim de se tranquilizar sobre o pacto e os demais episódios vivenciados, uma vez que Quelemém é uma pessoa diversa de “todo o mundo” (Rosa, 2001, p. 622), conforme pode ser analisado no excerto a seguir:

Porque, por fim, ele exigiu minha atenção toda, e disse:

— “Riobaldo, **eu sei a amizade de que agora tu precisa**. Vai lá. Mas, me promete: não adia, não desdenha! Daqui, e reto, tu sai e vai lá. Diz que é de minha parte... **Ele é diverso de todo o mundo.**”

Mesmo [Zé Bebelo] escreveu um bilhete, que eu levasse. Ao quando despedi, e ele me abraçou, senti o afeto em ser de pensar. Será que ainda tinha aquele apito, na algibeira? E gritou! — “Safas!” —; maximé.

Tinha de ser Zé Bebelo, para isso. Só Zé Bebelo, mesmo, **para meu destino começar de salvar. Porque o bilhete era para o Compadre meu Quelemém de Góis**, na Jijujã —Vereda do Buriti Pardo. Mais digo? O senhor vá lá. No tempo de maio, quando o algodão lãla. Tudo o branquinho. Algodão é o que ele mais planta, de todas as modernas qualidades! o rasga-letras, biból, e mussulim. **O senhor vai ver pessoa de tal rareza, como perto dele todo-o-mundo pára sossegado, e sorridente, bondoso...** Até com o Vupes lá topei.

Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência — calma de que minha dôr passasse; e que podia esperar muito longo tempo. O que vendo, tive vergonha, assaz.

Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei:

— “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!”

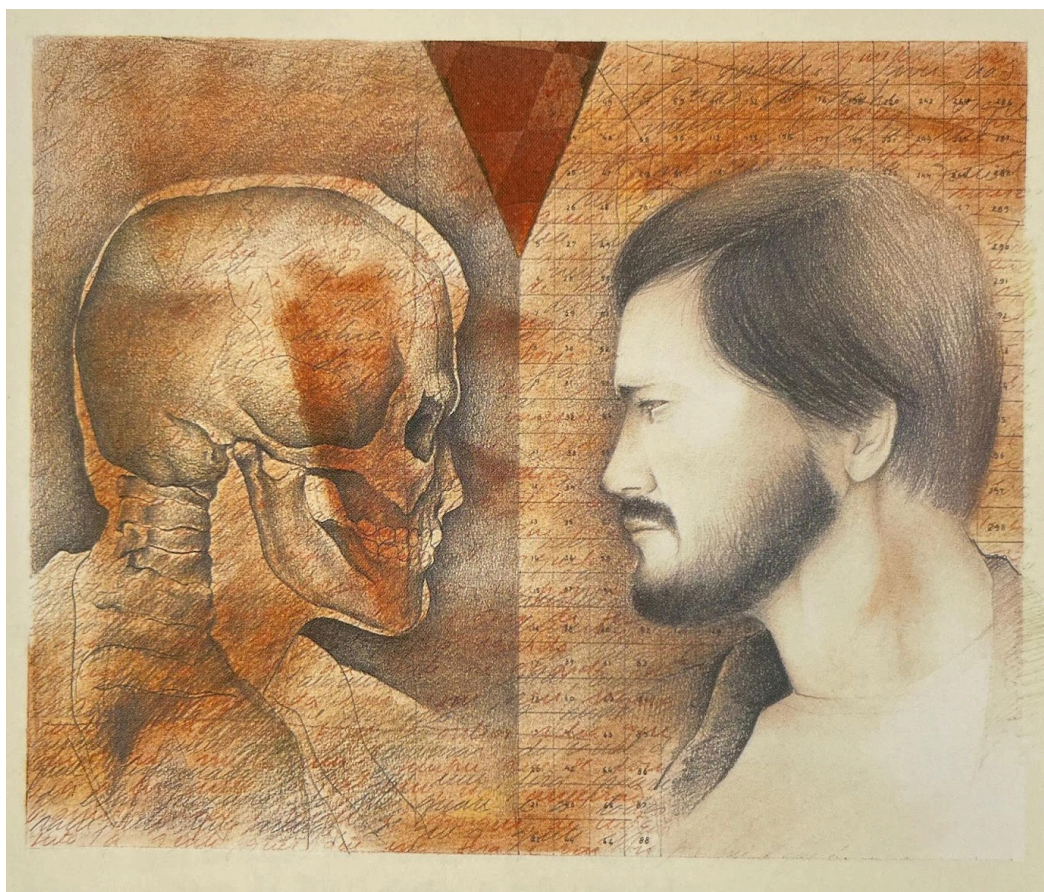
Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu:

— **“Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...”** (Rosa, 2001, p. 622-623, grifo nosso).

Para representar imagetivamente esse homem de conhecimento tão profundo, Arlindo Daibert desenha Leonino Leão com traços naturalistas de perfil na sua prancha (figura 53), colocando-o de frente a sua própria caveira na mesma posição. A construção espelhada que possibilita o *memento mori* aparece demarcada por uma linha vertical presente no eixo do desenho, cujo topo apresenta um triângulo marrom com o vértice para baixo. Além das duas figuras presentes na tela (Quelemém/Leonino Leão e sua caveira), visualizam-se ainda as numerações

do papel milimetrado, o qual foi utilizado como base para o desenho. Todavia, esses algarismos ficam restritos no polo à direita, o do mundo dos vivos. O elo que consegue atravessar o espelho – entendido aqui sob o aspecto de objeto cuja superfície tem a capacidade de refletir a radiação luminosa de um lugar – é o signo verbal, sugerindo que o elemento que integra as duas esferas do mundo dos vivos/mortos é a linguagem. No entanto, apesar da saturação de termos caligrafados por Arlindo Daibert na cor preta e vermelha, a legibilidade é demasiadamente falha, replicando novamente o jogo de (i)legibilidade. Tal ponto parece indicar que o domínio da comunicação em questão cabe apenas a pessoas diversas de todo mundo, ou seja, ele só pode ser dominado por Quelemém e Leão. Entre os termos ainda legíveis, veem-se palavras soltas (“ódio”, “gente” e “porque”) e um pequeno trecho da conversa de Riobaldo com seu compadre: “sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai” (Rosa, 2001, p. 155).

Figura 53 – Sem título, n. 25, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 74).

Ao olhar com mais atenção para as características do espelho, nota-se que ele possui duas qualidades paradoxais – e também complementares –: o de absorver e refletir a imagem, de tal modo que “a ação que se dá tanto na tela como sobre nós” (Parent *apud* Leão, 2002, p. 116). Nessa dupla funcionalidade, a superfície espelhar prende dentro de si um outro mundo que é refletido, mas que não permite ser tocado, ultrapassado¹⁴², conforme defende Gaston Bachelard. Nessa perspectiva, a imagem que Quelemém/Leonino vê, enquanto sujeito que se contempla na superfície, é um movimento de se desdobrar sobre si, o qual não permite ser transposto pela barreira física que se impõe, tendo só a linguagem verbal escapado.

Na tentativa de nos debruçarmos mais sobre os princípios do espelho, é pertinente que recorramos também à obra **Sobre os espelhos e outros ensaios**, de Umberto Eco. Nela, compreendemos, entre outros pontos relevantes, que todo espelho é prótese (extensiva ou intrusiva do corpo humano) e canal, além de ser um artifício de enquadramento e “um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico” (Eco, 1989, p. 12), cuja imagem especular forma uma duplicata do campo estimulante e não meramente do objeto. É justamente essa virtual duplicação que faz dos mais variados tipos de espelhos ponto de interesse da Literatura, conforme defende acertadamente Eco:

O fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura: **esta virtual duplicação dos estímulos** (que às vezes funciona como se existisse uma duplicação, e do meu corpo objeto, do meu corpo sujeito, que se desdobra e se coloca diante de si mesmo), **este roubo da imagem, esta tentativa contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação** (Eco, 1989, 20, grifo nosso).

Na virtual duplicação dos estímulos presentes na prancha **Sem título**, n. 25, é interessante ainda discutirmos o reflexo que o espelho forma, “o roubo da imagem”. Isso acontece porque Compadre Quelemém/Leonino Leão olha fixamente para a superfície espelhar e recebe como resposta uma imagem refletida na mesma

¹⁴² Nas palavras do filósofo: “O espelho [de vidro] aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor” (Bachelard *apud* Leão, 2002, p. 119).

proporção e posição que a sua, a qual é vista parcialmente também pelo espectador. Ambas imagens (objeto e reflexo) mantêm a posição estática e firme de completar não só o outro, mas principalmente a si mesmo, uma vez que o reflexo ultrapassa a ação mecânica de contemplação externa, anunciando, na verdade, um voltar-se para o interior, segundo defendeu Carl Gustav Jung. Em outras palavras, Quelemém/Leão não visualiza apenas o outro mundo (*memento mori*), mas, por meio da reflexão, consegue tomar consciência de si mesmo, das transformações e metamorfoses do seu corpo – e da sua alma –, da sua perenidade. Jung é categórico ao afirmar que, a depender da força do estímulo gerado durante o impulso de formação de imagens, a externalização do processo pode ocorrer de diferentes maneiras, como a obra de arte:

[...] A *reflexio* é um voltar-se para dentro, tendo como resultado que, em vez de uma reação instintiva, surja uma **sucessão de conteúdos ou estados**, que podemos chamar reflexão ou consideração. Assim, a compulsividade é substituída por uma certa liberdade, e a previsibilidade por uma relativa imprevisibilidade. [...]

O instinto de reflexão talvez constitua a nota característica e a riqueza da psique humana. A reflexão retrata o processo de excitação e conduz o seu impulso para uma **série de imagens** que, se o estímulo for bastante forte, é reproduzida em nível externo. Esta reprodução concerne seja a todo o processo, seja ao resultado do que se passa interiormente, e tem lugar sob diferentes formas: ora diretamente, como expressão verbal, ora como expressão do pensamento abstrato, como representação dramática ou como comportamento ético, ou ainda como feito científico ou como obra de arte.

Graças ao instinto da reflexão, o processo de excitação se transforma mais ou menos completamente em conteúdos psíquicos, isto é, torna-se **uma experiência; um processo natural em um conteúdo consciente**. A reflexão é o **instinto cultural *par excellence***, e sua força se revela na maneira como a cultura se afirma em face da natureza (JUNG, 2013, § 241-243, p. 63, grifo nosso).

O segundo exemplo de espelhamento do objeto e de si mesmo está em **A Deus Dada...** (figura 54). Nessa xilogravura, cujo título já remete à morte de Diadorim (tema também trabalhado na prancha **Sem título**, n. 51), o público se depara com duas caveiras de perfil espelhadas. Nessa obra, cabe à mandorla central ser a superfície que serve como espécie de espelho oval para Diadorim. Esse elemento, conforme discutimos na seção 3.1 da Parte 1, simboliza pureza/tesouro fechado, servindo para enquadrar os seres humanos santificados, já que supera “o dualismo matéria-espírito, água-fogo, céu-terra, em uma unidade harmoniosamente realizada” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 586). Dessa maneira,

a mandola na figura 54 nos remete ao grande segredo de Diadorim, possibilitando novamente o espelhamento não só externo como também interno da personagem. A respeito desse espelhamento do ser, é pertinente sempre ficarmos atentos a essa dupla função, pois

[...] **todo espelho humano também possui uma natureza dupla**. Reflete tanto o corpo como a alma, a graça da vaidade e a realidade da prudência. As duas qualidades são oferecidas pelo espelho, e podemos escolher ver uma ou outra: **qualquer que seja a face que vemos, ela é nossa** (Manguel, 2011, p. 188, grifo nosso).

Figura 54 – A Deus Dada, de Arlindo Daibert (1984).



Fonte: Daibert (1998, p. 115).

Ainda sobre a funcionalidade da *mise en abyme*, é interessante notar que ela possibilita uma espécie de autorregulagem mimética da obra. Isso ocorre porque esse operador conceitual pode ser compreendido como uma tentativa de tornar a produção artística consciente de si mesma, estabelecendo uma comunicação intrínseca de *feedbacks*. Conforme argumentam Valentina Anker e Lucien Dällenbach, “A obra especular, ao se voltar sobre ela própria, emerge pouco a pouco

na consciência. De todas as características próprias à vida, mais do que o movimento, a consciência é talvez a mais atraente, a mais convincente” (Anker; Dällenbach, 1975, p. 9). Assim, quando o espectador se depara com estruturas espelhadas, é preciso compreender que ali se encontram objetos de intencionalidade complexa – e não apenas uma mera duplicação, já que se vê um duplo redobramento em obras *en abyme*, como a figura 54: em menor grau, com o redobramento do sujeito (Diadorim) e, em maior, da narrativa em si (Dällenbach, 1991).

Retornando para a caveira espelhada em **A Deus Dada**, Diadorim parece enfatizar seu *memento mori* por meio do posicionamento das mãos. Uma delas aparece na altura do rosto e a outra está protegendo a mandorla, a envolvendo delicadamente junto ao seu braço, o qual chega a se posicionar de forma oval para acompanhar o formato do espelho. A respeito do significado das posições desse membro, é preciso lembrar que as mãos foram sempre elementos importantes para as artes visuais, como, por exemplo, observa-se nas obras **Melencolia I** (figura 55), de Albrecht Dürer, e **Sem título**, n. 1 (figura 56), da série **Aborto**, de Paula Rego. Nelas, nota-se a última diferenciação do uso das mãos que Jacques Derrida (2000), ao retomar o trabalho de Edmund Husserl, faz: a mão como veículo do sujeito do corpo. Nessa perspectiva, a mão deixa de ser ela mesma e órgão que possibilita a concretização de experimentos diversos para se tornar a própria representação do que o ser quer expressar, seja de profunda melancolia frente ao presente que contempla (gravura de Dürer), seja do escancaramento da violência/dor por meio de traços fortemente naturalistas (pintura de Rego)¹⁴³.

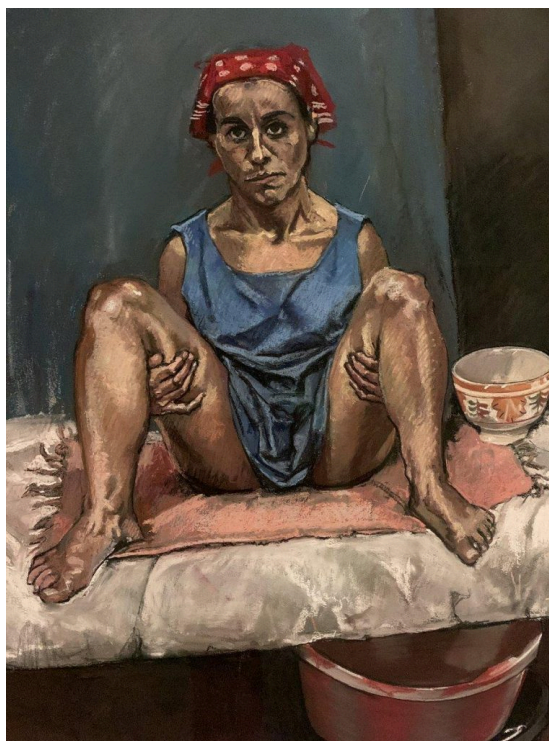
¹⁴³ A respeito dessa diferenciação do uso das mãos e da análise de obras contemporâneas, ver o artigo **Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas** (2007), da professora Patrícia Franca. Outro estudo interessante, mesmo que disperso na temática principal do livro, é o construído por Rudolf Arnheim, em **O poder do centro** (1990), ao discutir as mãos como microtema do centro de equilíbrio de obras de artes em diversos momentos históricos.

Figura 55 – Melencolia I, de Albrecht Dürer (1514).



Fonte: The Metropolitan Museum of Art (2004).

Figura 56 – Sem título, n.1, de Paula Rego (1998).



Fonte: Arte que acontece (2004).

Particularmente em **A Deus Dada**, pode-se levantar a hipótese de que a mão que é contemplada por Diadorim simboliza os próprios processos de autoconhecimento e de desnudamento que a personagem passa no enredo rosiano, funcionando como espécie de micro espelho para sua autocontemplação. Isso se dá devido à crescente aproximação – espiralar, nunca linear – de Diadorim com o universo feminino. Para entendermos melhor esse ponto, precisamos relembrar que a personagem é apresentada, assim como Riobaldo, por variados nomes, tendo cada identidade características específicas. Uma prova disso é que ela começa a narrativa como Menino, depois assume a figura do jagunço Reinaldo, posteriormente passando a ser nomeado de Diadorim por Riobaldo, até ser descoberta sua denominação de batismo: Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, por meio do batistério encontrado. A importância da mudança dos nomes para a aproximação amorosa dos jagunços pode ser notada nos três excertos abaixo, os quais fazem referência à mudança tríplice de Menino-Reinaldo-Diadorim.

(1) Mas, graças-a-deus, o que ele falou foi com a sucinta voz:

— “Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas — se diz. A vida nem é da gente...”

Ele falava aquilo sem rompante e sem entonos, mais antes com pressa, quem sabe se com tico de pesar e vergonhosa suspensão.

— “Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos.”

Que era, eu confirmei. E ouvi:

— “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...”

Assim eu ouvi, era tão singular. Muito fiquei repetindo em minha mente as palavras, modo de me acostumar com aquilo. E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos — logo eu disse: — **“Diadorim... Diadorim!”** — com uma força de afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava. Aí tive o fervor de que ele carecesse de minha proteção, toda a vida! eu terçando, garantindo, punindo por ele. [...]

Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele — foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava. Era um nome, ver o que. Que é que é um nome? Nome não dá! nome recebe. Da razão desse encoberto, nem resumi curiosidades. Caso de algum crime arrependido, fosse, fuga de alguma outra parte; ou devoção a um santo-forte. Mas havendo o ele querer que só eu soubesse, e que só eu esse nome verdadeiro pronunciasse. Entendi aquele valor. Amizade nossa ele não

queria acontecida simples, no comum, sem encaicho. A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor (Rosa, 2001, p. 172, grifo do autor)¹⁴⁴.

(2) O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente — “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas — como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim — que não era de verdade. Não era? (Rosa, 2001, p. 307).

(3) Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é que me sabe. O Reinaldo era Diadorim — mas Diadorim era um sentimento meu (Rosa, 2001, p. 327).

Há ainda outras informações pessoais que aproximam Diadorim do gênero feminino e que vão sendo pouco a pouco entregues por Riobaldo na sua narrativa labiríntica: filho de Joca Ramiro, pessoa que gosta de pássaros e que cativou o carinho de Mulher, esposa de Hermógenes. Esses desdobramentos evidenciam que Guimarães Rosa elabora sucessivas interrupções temporais na cronologia do relato para desvelar pouco a pouco a personagem Diadorim e outros elementos do enredo, produzindo pequenos ruídos que ameaçam antecipar o desfecho da narrativa, o que é classificado como *mise en abyme* prospectiva (Dällenbach, 1991). De modo semelhante a Rosa, ao construir sua xilogravura com Diadorim protegendo a mandorla com uma mão e com a outra se contemplando, Arlindo Daibert parece enfatizar a guerreira que protege sua pureza secreta ao mesmo tempo em que se (re)conhece e se descobre como mulher/ser. Esse duplo, assim, está ligado a conflitos de uma alma à procura de si mesma, visto que é “metáfora ou símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior [...]. O conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal” (Bravo, 2000, p. 269).

Por fim, como último exemplo desta seção, na xilogravura **Sertão é Dentro da Gente** (figura 57), nota-se a estrutura espelhar construída novamente no centro da composição. Nessa obra, visualizam-se ícones importantes do universo de GS:V: pássaros, leminascata, Estrela de Davi, Diabo, elementos da natureza (sol, estrela e lua) e o próprio caminho labiríntico que acompanha as formas centrais. Ao talhar o próprio título em uma espécie de semi arco que é repetido abaixo de forma invertida e labiríntica, Daibert parece elaborar um grande espelho oval, em que o espectador

¹⁴⁴ Nessa citação, além da linguagem poética, é notável a repetição intencional do termo “nome”, que aparece explicitamente em 8 (oito) momentos.

vai enxergar o sertão rosiano e daibertiano e, principalmente, o seu próprio recorte sertanejo quando se olhar, uma vez que todos carregam em si infinitas travessias, como demarca bem Riobaldo ao definir aforisticamente o sertão:

Urubú? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo — para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dansar. **Travessia, Deus no meio.** Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... **Sertão é o sozinho.** Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? **Sertão: é dentro da gente.** O senhor me acusa? Defini o alvará do Hermógenes, referi minha má cedência. Mas minha padroeira é a Virgem, por orvalho. Minha vida teve meio-do-caminho? Os morcegos não escolheram de ser tão feios tão frios — bastou só que tivessem escolhido de esvoaçar na sombra da noite e chupar sangue. **Deus nunca desmente. O diabo é sem parar.** Saí, vim, destes meus Gerais! voltei com Diadorim. Não voltei? Travessias... Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar! vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugada, com lua no céu, dia depois de dia. Pergunto coisas ao burití; e o que ele responde é: a coragem minha. **Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água — carece de espelho** (Rosa, 2001, p. 325, grifo nosso).

Figura 57 – Sertão é Dentro da Gente, de Arlindo Daibert (1984).



Fonte: Daibert (1998, p. 121).

Mais do que apenas ver seu recorte sertanejo, o espectador passa a enxergar a si mesmo de forma diferente. Isso se dá porque, ao se esforçar intelectualmente para compreender a obra, o público transforma-se em autor do seu labirinto espelhado, visto que ele é fruto da sua experiência vivida em contato com a obra, o que transforma sua percepção espacial, temporal e, conseqüentemente, seus modos de pensamento. Desse modo, a defesa de Lucia Leão nos parece bem assertiva quando argumenta que “A arte labiríntica é, assim, antes de qualquer coisa e acima de tudo, um elemento catalisador de vivências profundas” (Leão, 2002, p. 191).

Outrossim, é relevante destacar que **A Deus Dada** e **Sertão é Dentro da Gente** possuem semelhanças interessantes no que diz respeito à sua composição: retângulo vertical com fundo preto, textura natural dos veios da madeira de forma aparente em maior ou menor grau e trabalho com o contraste. A respeito desse último ponto, em **A Deus Dada**, observa-se uma construção mais “limpa”, sem tantos elementos, ficando a oposição entre o esqueleto de Diadorim e a simbologia da mandorla, ou seja, o *memento mori* da xilogravura possibilita a ambigüidade-complementar barroca da morte/vida. Enquanto isso, em **Sertão é Dentro da Gente**, o espectador depara-se com uma profusão de seres que beira ao exagero barroco, sendo quase toda superfície da madeira preenchida com ícones.

Entre eles, visualizam-se duplos femininos: a lua, 11 (onze) estrelas e o sol, demarcando a transitoriedade do tempo; o semicírculo com o aforismo que dá nome à composição, feito de forma estilizada; 7 (sete) pássaros (manuelzinho-da-crôa?), dispostos em semi arco, que estão entre o título da prancha e a figura demoníaca; o próprio Diabo, que tem em torno de sua cabeça duas Estrelas de Davi/Selo de Salomão; e, por fim, uma grande lemniscata estilizada, a qual forma a estrutura espelhar na área central da xilogravura. Há ainda uma fundamental construção: a enorme lemniscata-labiríntica que envolve todos os personagens, formando uma figura oval no centro da prancha, como anunciando que as travessias do sertão não são continuamente uniformes/retas, mas se espiralam. Dessa forma, o contraste na xilogravura é construído por meio dos símbolos-chave do sertão, os quais, em uma única imagem, igualam Deus e o Diabo que há dentro de nós e dos nossos

caminhos, visto que “**Deus nunca desmente. O diabo é sem parar**” (Rosa, 2001, p. 325, grifo nosso).

Por meio dessas exemplificações, evidencia-se que Arlindo Daibert, como ensaísta, além de descrever e analisar seu objeto, construindo sua comunicação apolínea, diz muito sobre si próprio, apresentando uma “revelação” de si no tocante ao respeito à relatividade da sua posição, do seu olhar. Em outras palavras, Daibert cria seu pensamento entre o universal (objetivo/fora) e o individual (subjetivo/dentro) por meio do desdobramento da tese, marcado pela subjetividade. Isso se dá porque ele pergunta a si mesmo (volta-se para dentro) e à GS:V, questiona-se interrogando a narrativa de Riobaldo e tantos outros fatos históricos, artísticos, linguísticos e pessoais, a fim de se reconhecer como sujeito, de forma análoga a Diadorim em **A Deus Dada**. Nessa perspectiva, fica claro que o ensaio visual daibertiano, além do caráter estético, possui também cunho filosófico.

Sob esse viés, é válido destacar que o próprio olhar “para dentro” é característico do período moderno. Um exemplo disso é Michel Montaigne, modelo-chave para o início da escrita desse contexto sociohistórico, o qual argumentou que o movimento de tomar consciência de si mesmo funciona como uma espécie de fita de Moebius, visto que retroalimenta sua reflexão ao possibilitar a renovação constante entre interior e exterior, apontando para a infinitude do (auto)conhecimento. Por isso, o filósofo é categórico ao defender que primeiro é preciso voltar-se para si mesmo:

Minha opinião acha-se sempre disposta a condenar minhas insuficiências. É verdade que se trata de assunto em cuja análise me aplico mais do que em outro. Em geral, os homens voltam-se para fora; eu, volto-me para dentro de mim mesmo, demoro-me na investigação e nela me comprazo. Todos olham para frente, ao passo que eu olho para mim, observando-me, analisando-me. Os outros, se pensam seriamente, tocam para diante: “Ninguém tenta descer de si mesmo”; eu paro, e fico a enredar-me no pensamento (Montaigne, 2020, p. 636).

Esse “enredar-me no pensamento” fez com que Arlindo Daibert passasse mais de uma década refletindo sobre seu próprio fazer artístico, sua vida pessoal, seus amigos e influenciadores artísticos (relembrar as pranchas n. 23 e n. 25) e, é claro, GS:V. Isso ocorre porque IGS é espelho de seu artista e, conseqüentemente, ferramenta de autoconsciência, visto que “os espelhos e, por extensão, as obras de arte, em vez de nos devolverem o que podemos conhecer sem eles, são

instrumentos de autoconhecimento” (Danto, 2005, p. 44)¹⁴⁵. Dessa forma, dedicar-se ao trabalho exaustivo de construção de 71 (setenta e uma) produções possibilitou a Daibert olhar para si e amadurecer a sua linguagem enquanto artista latinoamericano.

No desenvolvimento da sua estética múltipla, Arlindo percorreu inúmeras travessias. Um desses caminhos transitado para estabelecer sua linguagem foi trabalhar com operadores conceituais (maleabilidade de fronteiras, evocação, comunicação apolínea, espelhamento de si mesmo, abismo e centralidade) e recursos linguísticos e artísticos variados (parataxe, aforismo, colagem, etc.). A respeito desses percursos e sua relação intrínseca com o espelhamento de si, é pertinente retomar novamente o fato de que a citação é para Daibert um ato desencadeador de seu raciocínio e de sua própria voz, uma vez que o trabalho da citação trabalha o próprio autor (Compagnon, 2007), conforme discutimos na seção “Evocação”. É esse exercício de descontextualizar (anacronismo) retalhos, fragmentos de outros para reordená-los ao criar uma nova totalidade de sentido dentro da incompletude do ensaio visual, que faz com que Daibert desempenhe o duplo papel de evocador de fantasmas e de ser ele próprio fantasma do seu texto que aguarda uma reevocação imaginária de uma recepção do futuro (Guerreiro, 2011). Assim, compreender o trabalho de autorreflexão feito por Daibert é primordial para o entendimento do espelho em que ele dobra sobre si e também sobre o abismo e a centralidade, estes últimos alvos de nossa análise na seção seguinte.

¹⁴⁵ Essa citação de Arthur Danto faz referência a sua análise a respeito dos reflexos do espelho em **Hamlet**, de William Shakespeare.

7 Abismo e Centralidade

“Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem
amanhã: é sempre” (Rosa, 2001, p. 156).

“Eu estou contando assim, porque é o meu
jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é
como jogo de baralho, verte, reverte” (Rosa,
2001, p. 114).

“A representação dentro da representação”
(Daibert, 2018, p. 46).

Discutir sobre *mise en abyme* e centralidade em Arlindo Daibert é um trabalho ao mesmo tempo simples, pelo fato de suas presenças serem notórias nas obras desse artista, e é extremamente complexo, por causa da sua rede de desdobramentos em inúmeros encaixes, na qual a análise totalitária se demonstra quase inalcançável. Outro aspecto dificultador é a vasta bibliografia teórica sobre esses dois pontos, fazendo que seja preciso delimitar melhor o *corpus* a ser trabalhado. Desse modo, para início de investigação, fez-se necessário selecionarmos 6 (seis) construções daibertianas em que o artista juiz-forano cria abismos com a “imagem da letra” e as personagens centrais de GS:V (Diadorim, Riobaldo – como narrador e personagem –, Hermógenes e Otacília). Após a análise desses desenhos, nos deteremos a investigar duas obras: a que representa o Diabo e a que simboliza a finalização do enredo de Riobaldo em direção ao infinito.

No entanto, antes de analisarmos esses desenhos daibertianos, entendemos ser necessário refletirmos sobre alguns pontos cruciais da perspectiva em abismo e centralidade, bem como a recorrência deles em GS:V, de João Guimarães Rosa. Entre eles, no campo conceitual, o operador da *mise en abyme* é bastante controverso, passando por diferentes concepções, como, por exemplo, objeto da heráldica que possui no seu centro uma miniatura de si mesmo – conceituado, pela primeira vez no campo literário, por André Gide, em 1891 –; reduplicação interna, que desdobra a narrativa toda ou em parte (autotexto/autorreflexibilidade) (Dällenbach, 1979); anacronias que interrompem a diegese (Genette, 1989);

duplicação interior de obras, intrusão da realidade exterior na produção artística, reflexão ao infinito da realidade por meio do jogo de espelhos (Dällenbach, 1991)¹⁴⁶; mosaico compreendido figurativamente como uma espécie de espelho, que, por ser um motivo histórico-social, é possível dar sentido ao mundo instável e em processos de ruptura (Dällenbach, 2001)¹⁴⁷; narrativas de encaixe dentro de uma narrativa encaixante (Todorov, 2006), entre outros¹⁴⁸. Independente dos avanços e das limitações desses conceitos, não nos interessa neste trabalho enveredar a concepção da *mise en abyme* como algo unívoco. Por isso, iremos evocar, em especial, as concepções de Lucien Dällenbach, Gérard Genette e Tzvetan Todorov, para compreendermos a estrutura abismal, e Lucia Leão e Umberto Eco, para entendermos o debate sobre labirinto e espelho, representações caras para a descontinuidade temporal da narrativa.

Já no campo representativo, a estrutura abismal pode ser elemento simbolizante das “entranhas da terra” ou da “transcendência divina”, conforme bem aponta Lucien Dällenbach em **El relato especular** (1991), demonstrando, assim, a complexidade e diversidade da sua configuração:

Los paradigmas que se imponen para metaforizar el lugar de un relato dominado por la metafísica van encaminados ora a un punto central situado en el corazón inaccesible del texto, ora a una escena fabulosa que hace las

¹⁴⁶ A respeito desses três últimos conceitos (duplicação interior de obras, intrusão da realidade exterior na produção artística e reflexão ao infinito da realidade por meio do jogo de espelhos), Dällenbach sintetiza uma interessante concepção genérica para a *mise en abyme*:

Rehuyendo toda idea de simplicidad, este triple reconocimiento da lugar, *per se*, a un definición “pluralista”, que nos arriesgamos a formular del modo siguiente: **es *mise en abyme* todo espejo en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa** (Dällenbach, 1991, p. 49, grifo do autor).

Em tradução livre, temos:

Evitando qualquer ideia de simplicidade, esse triplo reconhecimento dá lugar, por si só, a uma definição “pluralista”, que corremos o risco de formular do seguinte modo: **é *mise en abyme* todo espelho no qual se refleta todo o relato por uma reduplicação simples, repetida ou ilusória** (Dällenbach, 1991, p. 49, grifo do autor, tradução livre).

¹⁴⁷ Lucien Dällenbach (2001) defende que o mosaico abrange múltiplos campos, como o pictórico, o literário, o político, o antropológico, o sociológico, entre outros.

¹⁴⁸ Mieke Bal, na abertura do ensaio **Reflections on Reflection: The Mise en Abyme** (1994), aponta para o fato da *mise en abyme* ser um fenômeno profundamente antinarrativo, caso se acredite na concepção tradicional de desenvolvimento de enredo a partir do desencadeamento linear e cronológico.

vezes de **más allá**. De conformidade com a etimologia, o emplazamiento do abismo deve ser, ante todo, o que não tem fundo, o mais recôndito, o vertiginoso e soterrado; mas de tudo não se desprende que as entranhas da terra - infernos, cavernas, grutas - sejam o único lugar onde o primordial pode ser localizado. Por uma ambigüidade comparável à do adjetivo **altus**, que tanto valia em latim para o alto como para o profundo, o abismal também pode estabelecer a sede de sua supremacia em o Céu das Ideias ou na transcendência divina (Dällenbach, 1991, p. 208-209, grifo do autor)¹⁴⁹.

Outro ponto relevante que é válido de ser destacado é a figura do próprio labirinto na história da humanidade. Tal construção persiste nas mais diferentes sociedades por milênios, revelando “questões profundas do pensamento humano” (Leão, 2002, p.12). De forma mais convencional, quando se fala nesse elemento, pensa-se em trabalhos arquitetônicos externos ou internos a outras edificações, como o presente na nave central da Catedral de Chartres (França), mas é preciso lembrar que, além dos que são construídos pelos homens, há ainda os naturais, tais quais as flores, as mandalas, os rizomas e as próprias digitais e o cérebro humano. Conforme Lucia Leão alerta bem, essa organização de labirintos naturais e humanos é apenas uma dentre tantas outras formas de analisar o objeto.

Um exemplo disso está no estudo **Sobre os espelhos e outros ensaios**, de Umberto Eco, em que há a defesa de que os labirintos devem ser organizados em três tipos – e não em dois –: o clássico, o maneirístico e a rede. O primeiro é unicursal, ou seja, não possui bifurcações, cabendo ao andarilho a única opção de chegar ao centro após sua provação de forma passiva, tal qual ocorreu com Teseu no mito do Minotauro. O segundo, o maneirístico, propõe desafios ao visitante, já que ele precisa tomar ativamente decisões sobre que bifurcação seguir, uma vez que os percursos levam a um ponto morto, com exceção de um único que o liberta

¹⁴⁹ Em tradução livre, temos:

Os paradigmas que se impõem para metaforizar o lugar de uma história dominada pela metafísica são encaminhados ora a um ponto central localizado no coração inacessível do texto, ora a uma cena fabulosa que faz as vezes de “algo além”. Conforme a etimologia, a definição do abismo deve ser, antes de tudo, o que não tem fundo, o mais recôndito, o vertiginoso e subterrâneo; mas disso não se desprende que as entranhas da terra - infernos, cavernas, grutas - sejam o único lugar onde o primordial pode ser localizado. Através de uma ambigüidade comparável à do adjetivo “altus”, que tanto valia em latim para o alto como para o profundo, o abismal também pode estabelecer a sede de sua supremacia no Céu das Ideias ou na transcendência divina (Dällenbach, 1991, 208-209, tradução livre).

do enclausuramento. Se fosse desenrolado, ele formaria a imagem de uma árvore, com várias partes sem saída. Por fim, o terceiro, o da rede, é o mais complexo dos tipos de labirintos, visto que nele não se consegue distinguir o que é exterior e interior, pois cada ponto possui ligação com outro ponto indeterminado, não sendo possível desenrolá-lo. Ademais, o fato de não ter exterior-interior faz com que ele seja extensível ao infinito na medida em que seus pontos podem se conectar num processo de fluxo contínuo, o deixando ilimitado¹⁵⁰.

Independentemente das discussões sobre as tipologias do labirinto, é preciso destacar que há nas diferentes sociedades uma simbologia polissêmica dessa figura. Suas mais diferentes representações (espelhos, mapas, entrelaçamentos, encruzilhadas, raízes, florestas, jogos digitais, ouroboros etc.) constroem figuras complexas e paradoxais que trabalham ao mesmo tempo com o uno e o múltiplo, com o tempo e não-tempo e o espaço e não-espaço, conforme define estrategicamente Leão:

O que é o labirinto? Imagem de complexidade, imagem que sempre nos escapa, imagem de pesadelos e de desafios insolúveis. Morada de paradoxos e instabilidades. Na imagem do labirinto podemos ver, simultaneamente, o espaço e não-espaço, o tempo e não-tempo, o uno e o múltiplo. [...] Não é possível compreender o labirinto se não aceitarmos que seu sentido engloba todos os opostos, numa dança sem fim (Leão, 2002, p. 18).

Em muitos contextos sociais, como o indígena e a cabala, a construção urobórica é associada a um rito de iniciação, o qual o iniciado precisa percorrer para alcançar o estágio de guerreiro ou de ressurreição espiritual. Todavia, para a modernidade ocidental, o labirinto representa uma metáfora psicanalítica de autodescoberta, conforme discutiremos *a posteriori*, de forma incipiente, ao analisar o trabalho realizado por Carl Gustav Jung. Isso se observa porque, se na Antiguidade Clássica o morador do centro do labirinto era um monstro, agora quem reside nele somos nós mesmos enquanto seres fraturados e de natureza híbrida de desejos e vergonhas. Apesar dessas diferenciações, é possível traçar 3 (três) momentos decisivos para o atravessamento do andarilho: purgação, realização e

¹⁵⁰ Lucia Leão, em **A estética do labirinto** (2002), retoma uma terminologia próxima a de Umberto Eco ao dividir os labirintos em unicursais, que não possuem bifurcações, em problematizantes (*mazes*), os quais possuem bifurcações, e, por último, em ciberespaço, que são rizomáticos, ou seja, todos seus pontos são conectáveis, não sendo possível falar em apenas um centro.

liberação (Leão, 2002). No primeiro, encontramos o indivíduo desprovido-se de tudo aquilo que lhe afasta da objetividade dos seus pensamentos (ansiedade, medo, preocupações, etc.). Já na realização, conforme o próprio nome já indica, tem-se a fase da realização transformadora, seja de uma ideia, seja de um outro obstáculo (i)material vencido. Por fim, na liberação, há a pessoa sendo reinserida na vida exterior após passar por sua metamorfose pessoal. Nota-se, assim, que a figura do labirinto é desafiadora de conceituação e extremamente múltipla.

Esse caráter desafiador e múltiplo se estende a um peculiar tipo de labirinto: o intertextual. Ele é construído por meio de uma estrutura não linear, em que o tempo e o espaço se entrelaçam, desafiando o leitor para uma participação mais ativa na obra. Isso ocorre porque, ao se deparar com uma tessitura labiríntica, o espectador precisa aceitar as regras da instabilidade e mergulhar na angústia da incerteza de um enredo espelhar, o que configura o pacto ficcional entre o leitor, a obra e o autor (Iser, 2002). Dessa maneira, as obras que seguem tal característica elaboram um imbricamento infinito, em uma espécie de “vai e vem” da narrativa, conforme comenta o narrador do livro **Se um viajante numa noite de inverno**, de Italo Calvino, ao dialogar, ironicamente, com o seu leitor:

É verdade: **há motivos que retornam, o texto é tecido por esse vaivém destinado a exprimir a imprecisão do tempo.** [...] justamente quando você começava a interessar-se de fato, eis que o autor se acha na obrigação de recorrer a um **desses exercícios de virtuosismo** próprios dos literatos modernos – repetir um parágrafo tal qual. Como? [...] Mas é uma página inteira (Calvino, 2011, p. 32, grifo nosso).

Esse movimento de seguir e retornar é construído por meio de uma série de exercícios anacrônicos¹⁵¹ (Genette, 1989). Uma das ferramentas mais usuais na literatura ocidental para a construção dessas discordâncias entre a ordem da história e da narrativa presente é o recurso de *in medias res*. Não é, assim, à toa que é justamente essa a forma estilística que João Guimarães Rosa escolheu para iniciar

¹⁵¹ O romance rosiano apresenta, no seu cômputo geral, a seguinte descontinuidade temporal: o passado imediato/presente (o narrador personagem narrando sua vida, em especial, suas memórias mais recentes, como a morte de Diadorim, para um viajante anônimo); o passado (Riobaldo refletindo sobre sua vida na época em que era criança, alguns fatos relacionados com a sua mãe, a travessia do Rio São Francisco com Menino, sua entrada para o mundo da jagunçagem, o encontro com personagens importantes para a sua narração, como Otacília e Zé Bebelo) e o *porvir* (que não é possível de ser realizado porque a obra termina voltada ao infinito, como veremos a seguir). Essa intervenção na temporalidade cronológica da narrativa (*mise en abyme*) é classificada de retrospectiva por Lucien Dällenbach, em **Intertexto e autotexto** (1989).

seu romance, cujo primeiro parágrafo apresenta um [aparente?] diálogo entre duas pessoas¹⁵², no qual os nomes e as características dos homens não são explicitados, havendo apenas recortes de acontecimentos e alegorias, os quais serão retomados durante toda a narrativa, como, por exemplo, sertão, Deus e Diabo.

— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro! um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser — se viu —; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebido de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão! determinaram — era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente — depois, então, se vai ver se deu mortos. **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 Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! **Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos**; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. o urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. **O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho.** Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães... **O sertão está em toda a parte** (Rosa, 2001, p. 23-24, grifo nosso).

Após esse parágrafo inicial, o leitor é imerso em uma sucessão de causos que se entrelaçam ao enredo principal da biografia de Riobaldo, construindo pequenos espelhos do relato, no qual há encenação da própria ação narrativa — *mise en abyme* da enunciação (Dällenbach, 1991). Entre esses elementos anacrônicos iniciais, destacam-se três: Aleixo, Pedro Pindó e Jazevedão. O primeiro matou um velhinho que passou pedindo esmola, somente pelo prazer de matar. Com menos de um ano de seu crime, seus quatro filhos — três meninos e uma menina — ficaram bastante doentes até ficarem todos “Cegos, sem remissão dum favinho de luz” (Rosa, 2001, p. 28). Após esse acontecido, Aleixo se “demudou completo”

¹⁵² O próprio imbricamento de gêneros textuais, segundo foi discutido com maior fôlego na primeira parte deste trabalho, desvela para o público o operador conceitual da *mise en abyme* utilizado por João Guimarães Rosa. Isso se dá porque a diversidade de gêneros presentes em GS:V proporciona a construção de uma obra multigenérica, o que Lucien Dällenbach chama de *embrayeur* genérico (Dällenbach, 1979), na qual uma produção artística se insere na outra.

(Rosa, 2001, p. 28), tornando-se um homem de Deus e deixando seu passado maligno para trás.

O segundo, por sua vez, junto com sua esposa, sempre foi um homem bom, mas teve um filho, Valtêi, que era “gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza” (Rosa, 2001, p. 29). Após o filho cometer uma atrocidade contra uma crioula que dormia, resolveu, junto com a esposa, corrigir a maldade da criança, botando-a sem comer e a agredindo diariamente, uma vez que os pais de “pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão” (Rosa, 2001, p. 30).

Por fim, no último encaixe, conhecemos a história de Jazevedão, delegado de profissão, homem ruim que matou muita gente no sertão e que “cumprido o que tinha, descamba em seu tempo de penar, também, até pagar o que deveu” (Rosa, 2001, p. 35), segundo Compadre Quelemém fiscalizava. Dessa forma, tais estórias constroem, em GS:V, uma eterna fita de Moebius, na qual não é possível definir o início e o fim da narrativa de encaixes – só se acompanha a passagem de uma estória para a outra dentro do jogo do desdobramento abismal, que interrompe a temporalidade. Nota-se, assim, que a *mise en abyme* permite a construção de uma tessitura complexa que “opera uma **síntese do heterogêneo**”¹⁵³ (Dällenbach, 2001, p. 164, grifo do autor) do mundo caótico e fragmentário da globalização econômica e da revolução tecnológica, a qual rearticula a relação entre o próximo e o distante.

A respeito dos encaixes, que são próprios da *mise en abyme*, faz-se necessário compreender que eles têm ao menos uma dupla função na narrativa: antecipar fatos que serão retrabalhados a *posteriori*, como se apresentasse uma variação espelhada do mesmo tema, e acentuar ícones fulcrais que continuarão a aparecer no enredo. Essas funcionalidades são comprovadas tanto no trabalho permanente em discutir as reviravoltas que o homem dá no correr da vida, seja ele ruim e se tornando uma pessoa boa, como ocorreu com Aleixo, seja ele bom e se tornando mau, conforme aconteceu com os pais de Valtêi, seja ainda permanecendo ruim e tendo o final justo, segundo era esperado para Jazevedão; quanto na retomada que é feita mais de 300 páginas depois desses casos, reduplicando

¹⁵³ Tradução feita pela Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo Nino para fins de estudo. No texto original de Dällenbach, encontramos: “la mosaïque donne à cette nébuleuse une figure visible et, de surcroît, opère une **synthèse de l’hétérogène** au moment où la globalisation de l’économie et la révolution technologique brouillent notre rapport à la temporalité et nous forcent à réarticuler à nouveaux frais la relation du proche et du lointain” (Dällenbach, 2001, p. 164-165, grifo do autor).

espelhos em torno dos personagens para que o leitor consiga se apropriar melhor do enredo:

Os cavalos relinham sem causa; os homens sabem alguma coisa da guerra? Jagunço é o sertão. O senhor pergunte: quem foi que foi que foi o jagunço Riobaldo? **Mas aquele menino, o Valtêi, na hora em que o pai e a mãe judiavam dele por lei, ele pedia socorro aos estranhos. Até o Jazevedão, estivesse ali, vinha com brutalidade de socorro, capaz. Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. Todos os sucedidos acontecendo,** o sentir forte da gente — o que produz os ventos. Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é que me sabe. O Reinaldo era Diadorim — mas Diadorim era um sentimento meu. Diadorim e Otacília. Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza. Ele está sempre longe. Sozinho. Ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dele. Uma musiquinha até que não podia ser mais dansada — só o debulhadinho de purezas, **de virar- virar... Deus está em tudo — conforme a crença? Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo.** Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez. Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? (Rosa, 2001, p. 327-328, grifo nosso).

Nesse processo de “virar- virar”, o “vai e vem” das estórias evidencia que GS:V é uma obra que é construída a partir do “processo de enunciação reiterado” (Todorov, 2006, p. 132), em que o encaixe produz elos infinitos que são próprios da arte contemporânea¹⁵⁴. Tais ligações são estabelecidas por meio do surgimento de novos personagens na história, uma vez que essa aparição suscita necessariamente uma suspensão, pausa da narrativa anterior, a fim de ser explicado o relato novo. Isso ocorre de tal modo que uma “história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe” (Todorov, 2006, p. 123), o qual gera, a nível semântico, a pluralização do sentido, a atenuação da redundância e o maior grau de informatividade e de abertura da produção artística (Dällenbach, 1979).

Para compreendermos melhor tal ponto, é interessante olharmos mais atentamente para a narrativa encaixante e as narrativas encaixadas. Essa divisão, proposta por Tzvetan Todorov, no livro **As estruturas da narrativa** (2006), entende que o encaixe é um processo de explicitação da propriedade mais essencial de toda

¹⁵⁴ Valentina Anker e Lucien Dällenbach, em **A reflexão especular na pintura e literatura recentes** (1975), são categóricos ao defender que uma das características primordiais da arte contemporânea é a produção artística que se eleva ao segundo grau ou que se desdobra sobre si mesmo, ou seja, uma arte que possua como operador conceitual a *mise en abyme*.

narrativa, na qual a narrativa encaixante é a narrativa de outra narrativa. Cabe, assim, à narrativa de encaixe ser espelho da narrativa encaixante. Segundo as próprias palavras de Todorov,

Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: **o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa.** Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; **a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante,** que a precede diretamente. **Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe** (Todorov, 2006, p. 126, grifo nosso).

Desse modo, os casos de Aleixo, Pedro Pindó e Jazevedão funcionam como narrativas encaixadas, as quais espelham a narrativa encaixante de Riobaldo. Isso se dá porque a solução encontrada pelo jagunço para contar suas memórias entrecruzadas é antecipar anacronicamente, para seu suposto interlocutor – e para seu leitor –, as histórias de personagens que espelham a dicotomia entre o bem e o mal que ele discutirá durante todo seu relato. Após esses três encaixes sucessivos, ele demonstra preocupação com sua contínua divagação e sua dificuldade em iniciar o relato encaixante de forma ordenada, conforme podemos notar em **“Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem...”** (Rosa, 2001, p. 47, grifo nosso) e em

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d’Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele... **Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio?** (Rosa, 2001, p. 37, grifo nosso).

Nesse contar “coisas divagadas”, Riobaldo explicita seu processo de enunciação ao apresentar novas narrativas abismais a fim de conseguir estabelecer algum tipo de ordenação para o início do seu relato. Isso se dá porque a configuração do mosaico possibilita o estabelecimento de uma ordem entre as múltiplas narrativas e a totalidade, formando uma unidade da descontinuidade e do heterogêneo (Dällenbach, 2001). Na medida em que as tesselas (os fragmentos) do

mosaico se multiplicam, o enredo encaixante ganha novos espelhos, os quais encontram sua própria imagem ao serem refletidos, conforme defende Todorov:

Toda narrativa deve tornar explícito seu processo de enunciação; mas para tanto é necessário que uma nova narrativa apareça, na qual esse processo de enunciação é apenas uma parte do enunciado. Assim a história contante torna-se sempre também uma história contada, na qual a nova história se reflete e encontra sua própria imagem. Por outro lado, toda narrativa deve criar outras; no interior dela mesma, para que suas personagens possam viver; e no exterior dela mesma, para que seja consumado o suplemento que ela comporta inevitavelmente (Todorov, 2006, p. 132).

Assim, não é possível sabermos o que ocorre antes da primeira narrativa ou depois da última, já que um relato produz o outro, gerando infinitas estruturas espelhadas. O próprio final de GS:V aponta para esse fato: a imagem da ouroboro abaixo da palavra “travessia”, ressaltando a abertura infinita da história. Tal aspecto infundável é inúmeras vezes apresentado na obra, conforme pode ser observado no seguinte excerto em que Riobaldo explicita que sua enunciação não concebe marcações temporais estanques (característico da *mise en abyme*):

Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. Eu penso é assim, na paridade. O demônio na rua... [...] Mas, medo, tenho; mediano. Medo tenho é porém por todos. E preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com sua dele nenhuma existência. O que há é uma certa coisa — uma só, diversa para cada um — que Deus está esperando que esse faça. Neste mundo tem maus e bons — todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons? Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar, não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porque. **Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais — a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala?** (Rosa, 2001, p. 328-329, grifo nosso).

Um outro exemplo de narrativa encaixada que vira espelho da narrativa encaixante é a história de Dr. Hilário, a qual já está encaixada na narrativa de seo Ornelas, ou seja, temos já aqui uma narrativa em abismo. Na narrativa do delegado, que era “variado em sabedoria de inventiva” (Rosa, 2001, p. 475), é contado o caso do aparecimento de um homem viajante. Ele, que carregava um pau comprido no ombro, apareceu nas entradas da cidade e perguntou para um grupo de amigos quem era o delegado da região, tendo Dr. Hilário rapidamente, por puro divertimento, respondido que o responsável legal era Aduarte Antoniano. Esse acaba, por sua vez, sendo golpeado gratuitamente pelo forasteiro. Como o Dr. Hilário é “apreciador

dos exemplos” (Rosa, 2001, p. 476), diz para seo Ornelas o seguinte mote “— **Um outro pode ser a gente, mas a gente não pode ser um outro, nem convém...**” (Rosa, 2001, p. 476, grifo nosso).

Apesar da história de Dr. Hilário ter sido aparentemente concluída com a fala supracitada, o leitor acaba se deparando com ela novamente 20 (vinte páginas) à frente. Nessa retomada, ele encontra a seguinte autorreflexão dubitativa de Riobaldo: “Será — mal pergunto eu ao senhor — **que viajei este sertão com o Outro sendo meu sócio?**” (Rosa, 2001, p. 476, grifo nosso)¹⁵⁵. Nesse trecho é notório que Riobaldo, além de retomar de forma implícita a narrativa de Dr. Hilário, a qual foi contada por seo Ornelas, atualiza a narrativa de GS:V ao apresentar mais uma variação de um tópico essencial para o enredo: a dúvida se o jagunço virou ou não um pactário. Nesse contexto, enquanto o advogado fala de “um outro”, com artigo indefinido e letra minúscula, Riobaldo toma para si a narrativa e gera o seu entrelaçamento ao enunciar “o Outro”, com artigo definido e letra maiúscula a fim de demarcar a alusão ao demo. Assim, é perceptível novamente a dupla funcionalidade da *mise en abyme* em GS:V: fazer a antecipação de pontos que serão retrabalhados (a gente pode ser o/um (O)outro temporariamente, mas o/um (O)outro não pode ser a gente) e ressaltar os pontos-chave do relato. Em outras palavras, a micronarrativa de Dr. Hilário espelha a macronarrativa de Riobaldo, apresentando e acentuando sua variação do mesmo tema.

De forma semelhante à construção de encaixe de GS:V, Arlindo Daibert, em IGS, utiliza-se da *mise en abyme* como operador conceitual. Todavia, no trabalho dele, chama-nos atenção um duplo exercício com os espelhos: o primeiro e mais evidente refere-se ao fato de todo o ensaio visual ser configurado com o intuito de evocar criticamente a obra rosiana e as demais referências citadas direta ou indiretamente, ou seja, o espectador já encontra necessariamente narrativas em abismo dentro de cada prancha de Daibert; e o segundo é o uso explícito da forma abismal na sua composição, seja ela a partir de espelhos intratextuais, seja ela por meio da organização interna dos elementos.

¹⁵⁵ Essa visão do duplo/espelho dubitativo de Riobaldo aparece em outras passagens de GS:V, conforme nota-se em: “O jagunço Riobaldo. **Fui eu? Fui e não fui. Não fui!** — porque **não sou, não quero ser**. Deus esteja!” (Rosa, 2001, p. 232) e “**Eu era dois, diversos?** O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (Rosa, 2001, p. 505).

Já no início da série, o ensaísta juiz-forano apresenta uma prancha que tem esse exercício dual: **Sem título**, n. 1 (figura 58), que é chamada de “imagem da letra” (Daibert, 1995, p. 31) por ele no seu CE. Nela, observa-se de imediato a imponência das 3 (três) letras que aparecem dentro do retângulo central: “GSV”. Após se deparar com essa evocação direta ao próprio título da obra rosiana, o público talvez note logo em seguida a colagem, também em forma de retângulo, de uma parte da página do romance, dialogando, de certo modo, com a estratégia procedimental de Tom Phillips que discutimos na parte “Evocação” desta tese¹⁵⁶. Entretanto, há outros elementos que precisam ser observados, uma vez que, entre o retângulo da sigla “GSV” e a cópia xerox do romance rosiano, estão presentes dois outros retângulos feitos em tinta acrílica que produzem a estrutura abismal.

Figura 58 – **Sem título**, n.1, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 51).

¹⁵⁶ O fragmento da página de GS:V que serviu como suporte para a colagem de Daibert faz referência a este trecho inicial do romance:

[...] ordem de respirar, e antes esses desrodeamos... O Fafafa tem uma equada. Ele cria cavalos bons. Até um pouco mais longe, no pé-de-serra, de bando meu foram o Sesfrêdo, Jesualdo, o Nelson e João Concliz. Uns outros. O Triol... E não vou valendo? Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero juntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, juntamos: é hora dum bom tiroteio em paz, exp'riquem ver. Digo isto ao senhor, de fidúcia. Também, não vá pensar em dobro. Queremos é trabalhar (Rosa, 2001, p. 40).

Essa construção em abismo, que tem no seu plano mais externo e interno palavras/letras, as quais por si já são formas imagéticas¹⁵⁷, parece convidar o espectador a adentrar no jogo espelhado que é IGS. Isso se dá pela provocação da colagem de trecho da página de GS:V na maior forma retangular (o todo) em confronto com a menor forma (o detalhe). Assim, Arlindo parece querer que o público olhe para a dispersão metonímica do pormenor (Dällenbach, 1979) para que, só após atravessá-lo, possa chegar ao todo que ele reproduz, isto é, a sua análise crítica do próprio texto rosiano.

Antes de seguirmos para a análise da próxima prancha do ensaio visual daibertiano, faz-se necessário analisarmos mais uma dobra do conceito da obra dentro da obra. Isso acontece porque a *mise en abyme* possui, entre outras características, a capacidade de antecipar fatos, elementos, detalhes, fragmentos de um todo que será desenvolvido *a posteriori* em uma espécie de enredo profético, conforme já discutimos. Entretanto, precisamos investigar neste momento uma das formas que ela pode aparecer na diegese: a prolepse. Essa figura de estilo é definida por Gérard Genette, em **Figures III** (1989), como toda manobra narrativa que consiste em confrontar ou evocar por adiantado um acontecimento posterior, destacando a importância do narrador nessa orquestração do tempo narrado (dos acontecimentos) e o tempo da narrativa (do ato de narrar).

Nessa ordenação, segundo o teórico francês, o narrador deve utilizar-se da prolepse para parecer que descobre a história ao mesmo tempo que a conta, sendo, assim, interessante que a narrativa se desenvolva na primeira pessoa. Isso ocorre porque, por meio do discurso centrado no olhar pessoal de quem conta sua própria história, fica mais natural o caráter de retrospectiva declarado, permitindo que o narrador conte situações do futuro (tempo dos acontecimentos) estando ainda na sua situação de presente (tempo da narrativa). Assim, a organização do enredo espelha o interior do narrador, recorrendo, para isso, a uma nova configuração temporal.

¹⁵⁷ Seguimos aqui o entendimento de Anne-Marie Christin, em **A imagem e a letra** (2008), a qual defende que a escrita nasceu da imagem no seu sentido *stricto* de veículo gráfico de uma palavra. Nessa concepção, a teórica francesa ressalta o trabalho dos artistas do século XX como tentativa de reatar antigos vínculos entre a escrita e a imagem. Assim, os poetas, como Mallarmé e Baudelaire, reataram a visualidade do poema e artistas plásticos buscaram no texto a visualidade.

Pensando mais especificamente no narrador de GS:V, percebe-se que Riobaldo recorre ao entrelaçamento de tempos, uma vez que ele próprio confessa que se lembra “**das coisas, antes delas acontecerem**” (Rosa, 2001, p. 47, grifo nosso), segundo vimos acima. Esse processo de assumir direta ou indiretamente a própria caoticidade da contação da sua vida reforça o caráter mimético da obra, já que simula a ação de Riobaldo em (re)memorar e contar sua vida por meio do seu passado, que ocupa o tempo narrado, apesar de ser estabelecida sua (des)ordem no tempo da narração (Genette, 1989). Tal fato pode ser observado no excerto a seguir, o qual apresenta a prolepse a partir de uma espécie de comentário/pedido de desculpas de Riobaldo sobre sua memória/narração para o seu interlocutor:

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo — me escutando com devoção assim — é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. E para o dito volto (Rosa, 2001, p. 214, grifo nosso).

Há inúmeros outros exemplos de prolepse em GS:V, alguns já até mencionados anteriormente no decorrer deste trabalho, como o caso de Maria Mutema. No entanto, há uma função estratégica do uso do anacronismo que é frequente na narrativa e que trabalha um dos pontos principais da obra, seja explícita ou implicitamente: a vida de Diadorim. Tais prolepses abarcam tanto a questão do gênero e a hereditariedade do amor de ouro de Riobaldo quanto seu destino, conforme pode-se notar na pequena coletânea de trechos a seguir:

(1) **Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava.** Durante que estávamos assim fora de marcha em rota, tempo de descanso, em que eu mais amizade queria, Diadorim só falava nos extremos do assunto. **Matar, matar, sangue manda sangue** (Rosa, 2001, p. 46, grifo nosso).

(2) Diadorim era assim: **matar, se matava — era para ser um preparo. O judas algum? — na faca!** (Rosa, 2001, p. 53, grifo nosso).

(3) — Riobaldo, escuta, pois então: **Joca Ramiro era o meu pai...**(Rosa, 2001, p. 54, grifo nosso).

(4) A fala, o jeito dele, **imitavam de mulher. Então, era aquilo?** (Rosa, 2001, p. 124, grifo nosso)

(5) Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? **O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um**

corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram (Rosa, 2001, p. 207, grifo nosso).

Nos três primeiros fragmentos, que correspondem ao quantitativo de páginas de cerca de um décimo do romance, encontram-se adiantamentos que ressaltam, de maneira evidente, o caráter violento de Diadorim, como em (2) “matar, se matava”, cujo intuito era (1) “vingar o histórico do seu pai”, (3) “Joca Ramiro”, o qual já possui sua morte revelada, sem mesmo antes ter sua história contada. Há ainda nesses trechos ao menos duas informações implícitas que são valiosas para o enredo: em (1) “Matar, matar, sangue manda sangue”, há indícios de antecipação (Dällenbach, 1979) da guerra sangrenta do Paredão, a qual culminará na morte de Diadorim e seu arqui-inimigo; e em (2) “matar, se matava — era para ser um preparo. O judas algum? — na faca!”, nota-se que o “judas”, que será morto “na faca”, representa a antevisão da morte de Hermógenes. Já nas duas últimas citações, observa-se em (4) a prolepse sutil do gênero de Diadorim no autoquestionamento de Riobaldo (“Então, era aquilo?”); e em (5) a prolepse explícita da morte e do corpo feminino de Diadorim. Dessa forma, evidencia-se que todas essas ações contadas por Riobaldo são evocações antecipadas de acontecimentos ulteriores, demarcando que o narrador-personagem configura os encaixes do tempo dos acontecimentos no tempo da narrativa. Nesse contexto, compreende-se, assim, que o “verte, reverte” da diegese é um operador conceitual valioso utilizado por João Guimarães Rosa em GS:V.

Por ser um operador que “embaralha” o tempo – e o espaço – do enredo, o(a) autor(a) de configurações artísticas abismais deve demonstrar intencionalidade no trabalho da *mise en abyme* no momento da elaboração da sua obra (Dällenbach, 1991). Isso ocorre porque o enunciado reflexivo precisa ter indício(s) para ser reconhecido pelo espectador. Ou seja, é necessário que o público consiga fazer a leitura e a identificação da *mise en abyme* presente na produção, evitando, assim, interpretações demasiadamente subjetivas¹⁵⁸. Nessa perspectiva, pode-se afirmar

¹⁵⁸ De acordo com as palavras de Lucien Dällenbach,

No obstante, esta relación de similitud aparece desvirtuada por una doble relación de disimilitud: el reflejo no es un símbolo, porque la relación

que Guimarães Rosa tem a intenção explícita de trabalhar com estruturas labirínticas – não só em GS:V –, o que cria ferramentas para a leitura e o entendimento do texto, já que ele só pode ser reflexivo a partir da análise do código pelo leitor.

É justamente o trabalho com esse operador conceitual de anacronia abismal presente no romance rosiano que é reconhecido e evocado por Arlindo Daibert em IGS. Uma prova disso está na prancha **Sem título**, n. 2 (figura 59), a qual evoca a figura de Guimarães Rosa como *alter ego* do jagunço. Nela, nota-se que a prolepse foi utilizada de forma interna e externa à série IGS. Aquele se apresenta pela sobreposição de planos dentro do grande retângulo com margeamento cabalístico, evidenciando a estrutura dos múltiplos encaixes. Entre os elementos que compõem

existente entre el sentido metafórico y el literal está **instituída**; ni es una alegoría, porque no existe *a priori* una relación de traducibilidad entre los dos sentidos. Ni opaco ni transparente *per se*, el reflejo existe al modo de una **doble alianza** cuya identificación y desciframiento presuponen el conocimiento del relato. Es decir: corresponde al **texto** – y no sólo o principalmente al primer sentido – hacer que funcione “la analogía, aportando lo análogo”, y, por consiguiente, la clave hermenéutica en ningún caso puede facilitar el acceso a un reflejo antes de que el relato haya señalado su existencia, indicando su emplazamiento. En otras palabras, menos figuradas, un enunciado reflectante no **llega a ser tal** más que merced a la relación de desdoblamiento que reconoce tener con un u otro aspecto del relato – lo cual, en concreto, viene a querer decir que la emergencia de esta relación de desdoblamiento que reconoce tener con uno u otro aspecto del relato – lo cual, en concreto, viene a querer decir que la emergencia de esta relación depende, por una parte, de la totalidad del relato, y, por otra, de la capacidad del decodificador para llevar a cabo las sustituciones necesarias para pasar de un registro al otro (Dällenbach, 1991, p. 60, grifo do autor).

Em tradução livre, temos:

No entanto, essa relação de semelhança aparece distorcida por uma dupla relação de dessemelhança: o reflexo não é um símbolo, porque a relação entre o sentido metafórico e o literal é **instituída**; nem é uma alegoria, porque não há uma relação *a priori* de traduzibilidade entre os dois sentidos. Nem opaca nem transparente *per se*, o reflexo existe ao modo de uma **dupla aliança** cuja identificação e decifração pressupõem o conhecimento do relato. É dizer: corresponde ao **texto** – e não apenas ou principalmente ao primeiro sentido – fazer com que funcione “a analogia, fornecendo o análogo”, e, portanto, a chave hermenéutica não pode, em hipótese alguma, facilitar o acesso a uma reflexão antes que o relato tenha assinalado sua existência, indicando sua localização. Em outras palavras, menos figuradas, um enunciado reflexivo **só se torna tal** graças à relação de desdobramento que reconhece ter com um ou outro aspecto do relato – o que, em concreto, vem a querer dizer que a emergência dessa relação depende, por uma parte, da apropriação progressiva de tal totalidade do relato, e, por outra, da capacidade do decodificador para chegar a cabo as substituições necessárias para passar de um registro ao outro (Dällenbach, 1991, p. 60, grifo do autor, tradução livre).

a prolepse interna daibertiana, destacam-se os dois corpos desnudos superpostos ao desenho de Rosa. Tais corpos, conforme foi analisado na seção “Comunicação apolínea daibertiana”, representam Riobaldo e Diadorim, e estão posicionados horizontalmente, como que para se assemelhar aos rios São Francisco e Liso do Sussuarão, que dividiram a vida do narrador-personagem. Vale ainda ressaltar que essas silhuetas são estudos de Daibert que foram retomados posteriormente na prancha **Sem título**, n. 26. Dessa forma, o ensaísta já antecipa para seu espectador na sua prancha n. 2 (Módulo I) não só a história dos dois personagens principais de GS:V, mas principalmente a sua própria produção n. 26 (Módulo IV), tornando, assim, visível um dos elementos basilares da *mise en abyme*: a interrupção cronológica da narrativa (Dällenbach, 1991).

Figura 59 – Sem título, n. 2, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 52).

Já as prolepses externas à produção daibertiana estão relacionadas às informações da própria narrativa e da biografia de Rosa que são antecipadas pelo ensaísta. São exemplos dessa evocação: os símbolos cabalísticos; as citações de excertos de GS:V e do discurso de Rosa na ABL, as quais brincam com o jogo de

(i)legibilidade; o desenho naturalista de Guimarães Rosa; os buritis do sertão mineiro; a lemniscata na cor vermelha; o barco feito a lápis. Nesse contexto, nota-se que Arlindo Daibert, assim como Rosa, utiliza-se da prolepse para construir sua estrutura abismal de imbricar o tempo dos acontecimentos e da narrativa, fazendo com que seu narrador-personagem seja um eterno (des)organizador da ordem dos fatos.

Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. Não crio receio. [...] **O que vale, são outras coisas. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.** De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. **Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data.** O senhor mesmo sabe (Rosa, 2001, p. 114-115, grifo nosso).

A respeito dessa (des)ordem temporal da narrativa que continua presente em IGS, é pertinente retomarmos os módulos narrativos criados por Arlindo Daibert. Conforme analisamos na Parte 1 desta tese, o ensaísta juiz-forano elabora seu ensaio visual a partir de 5 (cinco) constantes temáticas: os personagens principais; o sertão; o homem e a terra sertaneja; o amor e a epopeia riobaldiana. Tal sistematização não impede a continuidade da *mise en abyme* como operador conceitual, uma vez que Daibert mantém o discurso em abismo da maneira de narrar de Riobaldo. Daí provém seus constantes encaixes de elementos internos e externos ao romance rosiano, a fim de convidar o espectador para seu jogo de espelho, no qual se encontra a unidade da descontinuidade do geral e do singular e do global e do local (Dällenbach, 2001).

Adentrando com maior profundidade nesse jogo de embaralhar os tempos, é pertinente que a gente continue a apresentação das personagens centrais da narrativa daibertiana a partir do confronto com o duplo. Esse elemento é aqui entendido como construtor de uma relação de oposto-complementar, isto é, ao mesmo tempo em que é diferente do seu par, o duplo o complementa em uma eterna tensão barroca. Sobre tal concepção, Nicole Fernandez Bravo, ao analisar a obra **The literature of the second self**, de Carl F. Keppler, afirma que

o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente. Ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar, provocando no original reações emocionais externas (atração/repulsa). A relação existe numa tensão dinâmica. E o encontro ocorre num movimento de vulnerabilidade do eu original (Bravo, 2000, p. 263).

É justamente por meio desse movimento contínuo, o qual provoca emoções externas – e extremas –, que Arlindo Daibert compreende o trabalho de Guimarães Rosa com os 4 (quatro) principais personagens de GS:V: Riobaldo, Diadorim, Hermógenes e Otacília. Por meio da elaboração sequencial deles ainda no Módulo I de IGS, Daibert possibilita ao espectador adentrar em estruturas explicitamente abismais na sua construção ensaística, as quais são repletas de prolepses e de um trabalho cuidadoso com a centralidade das composições. No tocante à escolha da forma para a elaboração dos seus desenhos, percebe-se que o artista visual retorna à organização por ele há muito já conhecida: a mandala¹⁵⁹.

A mandala é aqui compreendida como uma estrutura geométrica, podendo ser circular ou se basear na quadratura do círculo, a qual se volta ao centro¹⁶⁰. Sem querer adentrar tanto no viés religioso, é fulcral compreendermos de antemão que a região central dessa figura trabalha necessariamente com a construção de um significado, seja ele estabelecido por meio de um símbolo, seja através de uma representação social. Conforme acentua bem Rudolf Arnheim, “na maior parte das culturas, a posição central tem sido utilizada para exprimir perceptivamente o divino, ou algum outro alto poder” (Arnheim, 1990, p. 149). Na Índia, por exemplo, essa figura é tida como uma espécie de reflexo do cosmo, sendo seu ponto central visto como algo ligado à luz e à sabedoria (Leão, 2002).

Com o passar dos séculos, as mandalas foram também incorporadas ao Ocidente moderno, em especial, a partir do trabalho de Carl Gustav Jung. O fundador da psicologia analítica acreditava que o desenho dessa figura geométrica perfeita era um arquétipo do próprio universo, sendo suporte para a transformação e o crescimento interno do ser humano para alcançar a totalidade. Esse aspecto totalitário, por sua vez, só seria possível de ser buscado a partir do trabalho de

¹⁵⁹ Conforme discutimos na seção “Arlindo Daibert: artista intersemiótico”, Daibert desde o início da sua produção teve apreço pelas mandalas.

¹⁶⁰ Segundo Carl Gustav Jung, “a palavra ‘mandala’, em sânscrito, significa círculo” (Jung, 2002, p. 353) e é um dos temas arquetípicos que está “à base da configuração de nossos sonhos e fantasias” (Jung, 2002, p. 386).

centralização realizado com a estruturação psíquica do *self* (si mesmo/ totalidade da psique, i. e., a consciência e a inconsciência), do inconsciente individual (vivências individuais/particulares) e, por fim, do inconsciente coletivo (vivências coletivas/ancestrais). Sobre a representação simbólica da totalidade, Jung defendeu ainda que

[...] as mandalas não provêm de sonhos, mas da **imaginação ativa**. [...] Como já foi dito, mandala significa círculo. Há muitas variações do tema aqui representado, **mas todas se baseiam na quadratura do círculo. Seu tema básico é o pressentimento de um centro da personalidade, por assim dizer um lugar central no interior da alma, com o qual tudo se relaciona e que ordena todas as coisas, representando ao mesmo tempo uma fonte de energia**. A energia do ponto central manifesta-se na compulsão e ímpeto irresistíveis de tornar-se o que se é, tal como todo organismo é compelido a assumir aproximadamente a forma que lhe é essencialmente própria. Este centro não é pensado como sendo o eu, mas se assim se pode dizer, como o si-mesmo. Embora o centro represente, por um lado, um ponto mais interior, a ele pertence também, por outro lado, uma **periferia ou área circundante, que contém tudo quanto pertence ao si-mesmo, isto é, os pares de opostos que constituem o todo da personalidade**. A isso, em primeiro lugar, **pertence a consciência**, depois o assim chamado **inconsciente pessoal**, e finalmente um segmento de tamanho indefinido do **consciente coletivo**, cujos arquétipos são comuns a toda humanidade (Jung, 2002, p. 351-353, grifo nosso).

Desse modo, a mandala passa a ser compreendida como “um símbolo de individuação” (Jung, 2002, p. 44), cujo centro se relaciona com tudo e organiza todas as coisas ao redor. Essa característica da região central foi também alvo de análise de Arlindo Daibert durante um depoimento a José Henrique Fabre Rolim, em 1979, 5 (cinco) anos antes de iniciar os trabalhos com IGS. Durante a conversa, Daibert é categórico ao afirmar que o trabalho com as mandalas – que até então ele não sabia que produzia – fez com que ele sentisse a necessidade de ordenar seu processo criativo. Desse modo, a forma que ele selecionou foi justamente iniciar seu exercício de “sentir-raciocinar” a partir do círculos concêntricos construídos por meio do eixo central, intercalando desenho e texto, conforme nota-se nos dois parágrafos a seguir:

Continuava desenvolvendo os desenhos sobre pergaminhos, até que surgiu um fato curioso. O curtume que me fornecia as peles **passou a cortá-las redondas** (quase ninguém sabe, mas o pergaminho só é aproveitado para forrar pandeiros, tambores etc.). Nem só de gato vive a alegria do brasileiro! Já era 1974. O fogo dos primeiros anos de juventude estava mais controlado. Não faziam muito sentido as explosões de antes, **sentia necessidade de estruturar, ordenar**.

Os pergaminhos redondos ofereciam algumas dificuldades: tinham de ser aproveitados sem cortes, ou seja, redondos mesmo. Apareceram desenhos circulares, que também ofereciam dificuldades. Era uma forma geometricamente perfeita, uniforme, ritmada, e foi o que aconteceu com meu raciocínio. Mantive os textos e os desenhos começavam a surgir na forma de círculos concêntricos, feitos a partir de um desenho central. Havia toda uma ordenação: o desenho central funcionava como eixo, a este primeiro desenho acrescentava um segundo círculo com textos, em seguida um terceiro círculo com desenhos, e assim por diante. Esse método de desenho cria uma disciplina de raciocínio bastante grande, pois a gente é obrigada a **alternar formas e palavras, uma espécie de sentir-raciocinar**. A divisão mais lógica para o círculo seria duas retas que se cruzavam no eixo central. O círculo se dividia em quatro, como os quatro pontos cardeais, as quatro estações, os quatro elementos. Quatro podia ser dividido também em 12 meses do ano e em 12 signos do zodíaco. **Somente muito tempo depois é que vim a saber que estava desenhando mandalas. Alguém conhece as idéias de Jung sobre mandalas? É interessante dar uma olhada** (Daibert, 2000a, p. 19-20)¹⁶¹.

É esse processo do trabalho com a mandala a partir do centro que Arlindo Daibert sistematiza e ordena sua visão crítica dos quatro personagens principais de GS:V nas pranchas **Diadorim**, n. 3, **Riobaldo, o Urutu Branco**, n. 4, **Otacília**, n. 5, **Hermógenes**, n. 6. Notoriamente, o ensaísta explora, mais uma vez, a relação de oposto-complementaridade ao produzir desenhos que dialogam entre si em pares, os relacionando à dualidade barroca entre o Bem e o Mal, e ao jogo de gênero entre feminino e masculino. Em todas essas criações, há o intenso trabalho com símbolos/representações identitários/as dos seres tematizados (ouroboro, pássaros, escorpiões, buritis, etc.), visto que Arlindo optou “por imagens sintéticas que explorassem o ‘temperamento’ de cada um desses personagens, procurando realçar seus atributos característicos” (Daibert, 1995, p. 34). Para tanto, ele selecionou a estrutura circular da mandala para representar as figuras femininas (Diadorim/Otacília) e a quadrada a fim de simbolizar as personagens masculinas (Riobaldo/Hermógenes), sempre partindo da região central¹⁶².

A respeito dessas estruturas geométricas selecionadas por Daibert para a construção das quatro personagens principais do seu ensaio visual, merecem ser destacados antecipadamente alguns traços importantes dessas esferas. A começar

¹⁶¹ Trecho do segundo depoimento de Arlindo Daibert a José Henrique Fabre Rolim. Publicado originalmente em ROLIM, J. H. F. Daibert: a expressividade interpretativa (II). **A Tribuna**. Santos, 25 jan. 1979.

¹⁶² A título de curiosidade, é interessante citar que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em **Dicionário de símbolos**, apontam que “as formas redondas das mandalas simbolizam, de maneira geral, a integridade natural, enquanto a forma quadrangular representa a tomada de consciência dessa integridade” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 586).

pela circular, a qual oferece a organização dos elementos à volta de um centro comum, cuja energia criativa e cêntrica vai irradiar em todas as direções, sendo considerada, portanto, a forma perfeita. Ela é tida também como construções cêntricas que repudiam o excêntrico, conforme bem argumenta Rudolf Arnheim a seguir:

Os mais radicais promotores da composição cêntrica são os espaços fechados redondos – estruturas circulares, discos, volumes esféricos. Essas estruturas completamente simétricas são inteiramente determinadas pelo seu foco no meio e a esse foco entregam domínio soberano. A esfericidade pura repudia qualquer relação com as coordenadas excêntricas do espaço terrestre. Ainda que em si e por si não aponte em qualquer direção, encoraja a mobilidade; pertence a toda a parte e a parte nenhuma (Arnheim, 1990, p. 105).

Nela, vislumbraremos a primazia de uma área: a central, aqui entendida dentro do seu aspecto duplo de foco de energia e lugar onde os vetores atuam concentricamente (Arnheim, 1990). Isso pode ser comprovado a partir da análise das pranchas **Diadorim**, n. 3, e **Otacília**, n. 5, uma vez que tal região orchestra todos os símbolos ao seu redor (diferentes pássaros, buritis, signos verbais, cores).

Já na forma quadrada, encontramos uma estrutura que, em vez de suspender a força gravitacional, como ocorre com o círculo, costuma absorver a problemática, gerando formatos retangulares, segundo bem explica novamente Rudolf Arnheim:

A complexidade formal do quadrado, em que o enredado da grelha linear está em competição com a centricidade, influencia o tema para o qual é mais apropriado. Descobrimos que a centricidade dominante do *tondo* tende a fazer ascender o tema acima do peso da condição humana, evocando a transcendência religiosa, ou tende a fazê-lo ficar abaixo desta condição quando encoraja o divertimento frívolo. O quadrado, com a sua obediência à grelha gravitacional, participa da capacidade dos formatos rectangulares para representar solidamente a existência neste mundo. Não está excluído o tema espiritual; mas, exactamente como o centro de equilíbrio do quadrado tende a repousar nos cruzamentos das coordenadas lineares, os seus elementos significantes têm uma maneira de elevar o seu tema, definindo-o através do cruzamento da horizontal com a vertical etérea (Arnheim, 1990, p. 133).

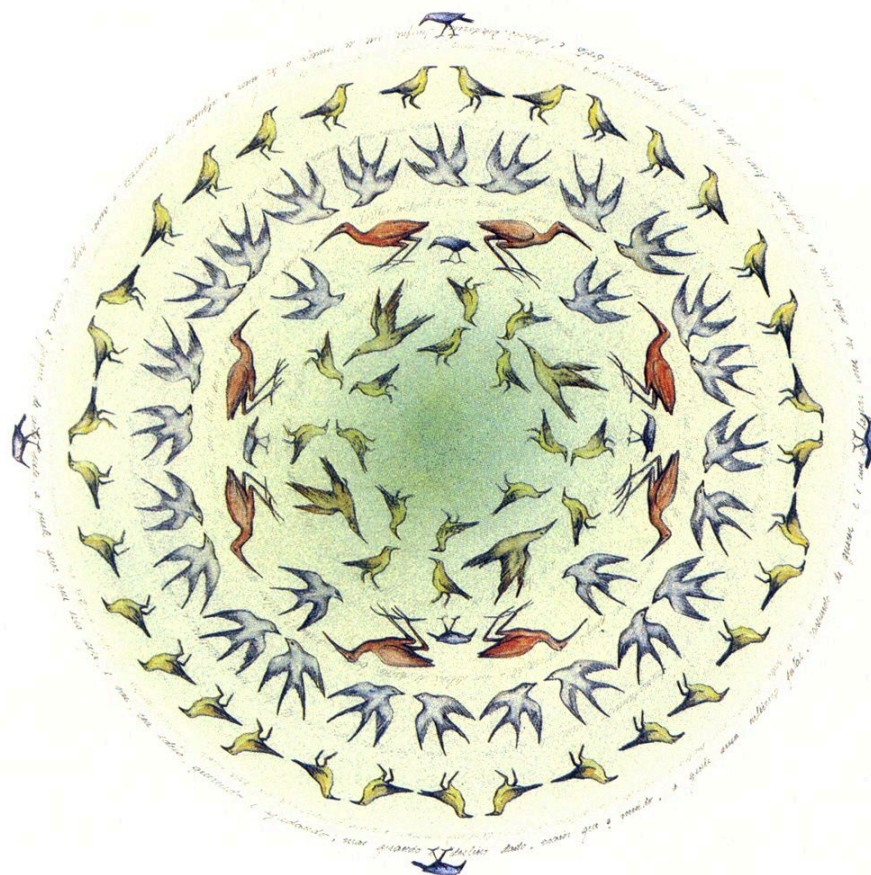
Todavia, nas estruturas quadriculares que representam o duplo Riobaldo-Hermógenes, continuamos visualizando a vetorização de energia cêntrica, sem preocupação com forças gravitacionais externas. Tal fato pode ser verificado se investigarmos antecipadamente as pranchas dos opostos-complementares

masculinos. Nelas, notaríamos, por exemplo, que em **Hermógenes**, n. 6, temos um orquestração de seres (cobras, escorpiões, lagartixas, etc.) que são atraídos pela sua região central, os quais estão enclausurados dentro do quadrado central de um labirinto multicursal. É demonstrado, assim, que Arlindo Daibert trabalha com a forma quadricular dessas duas pranchas dentro da estrutura da mandala, que organiza todos os elementos ao redor do sistema cêntrico.

Ao analisar **Diadorim**, n. 3, (figura 60), o espectador visualiza a representação do amor de ouro de Riobaldo por meio dos pássaros. Nela, há uma distribuição de 5 (cinco) espécies de aves, com tamanhos e cores diferentes, cuja organização foi estabelecida notoriamente pelo centro, o qual gera a energia cêntrica para ordenar as outras esferas composicionais (Arnheim, 1990)¹⁶³. Tal fato é comprovado não só pela concentração da cor verde presente na área central, como também pela distribuição do pequeno e solitário pássaro azul, o qual demarca a divisão da mandala em quatro quadrantes dentro de dois círculos (o primeiro e o quarto, tendo como referência o ponto mais externo da mandala). Cabe a esse pássaro ainda servir de orientação para o encontro do pássaro amarelo-esverdeado com seu par, casal esse que aparece duplicado nos quatro eixos do segundo e do quinto círculo de pássaros, tomando novamente como referência a parte mais externa da mandala. No terceiro e sexto círculos de pássaros, nota-se que os animais estão sempre em dupla, sendo, assim, separados apenas no primeiro, quarto e quinto círculos.

¹⁶³ Nas mandalas que representam Diadorim, Otacília, Riobaldo e Hermógenes, é notório que a organização do desenho se deu a partir do centro, parecendo que Arlindo Daibert quis aproximar-se do sentido junguiano de totalidade do ser presente nessa área. Por curiosidade, vale destacar que, apesar de as mandalas femininas e masculinas se oporem entre si pelo gênero e outras características internas, o escurecimento do centro pelo esfumato em Diadorim e Hermógenes é semelhante, assim como o branqueamento da região central em Riobaldo e Otacília.

Figura 60 – Diadorim, n. 3, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 53).

Em torno das cores escolhidas por Arlindo Daibert para construir sua Diadorim, é evidente a demarcação do verde intenso e mutável na região central da prancha, representando a cor dos olhos da personagem¹⁶⁴. No entanto, destacam-se outras três cores na prancha: amarelo, azul e vermelho. As duas primeiras, por meio de sua mistura, são responsáveis pela própria criação do verde. Já a terceira entra “num jogo simbólico de alternâncias” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 938), tendo variadas conotações ao estar junto do verde, desde a fecundidade da flor que desabrocha até o caráter bélico da guerra nos campos – lembrar da imagem

¹⁶⁴ É preciso lembrar que Diadorim, por ser neblina de Riobaldo, tem a cor dos seus olhos mutáveis no decorrer da narrativa:

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender — e acho que é por isso que a gente morre (Rosa, 2001, p. 305).

construída por Diadorim ao falar entusiasmadamente da espécie “cavalheiro-da-sala” ou “dona-joana” (Rosa, 2001, p. 71-72). Chama-nos particularmente atenção a simbologia chinesa que considera o vermelho ligado ao masculino, à impulsividade e ao movimento centrífugo, e o verde relacionado ao feminino, à reflexividade e ao movimento centrípeto (Chevalier; Gheerbrant, 2001)¹⁶⁵. Dessa maneira, compreende-se que as cores utilizadas por Daibert possuem diferentes representações, as quais colaboram para a duplicidade identitária de Diadorim.

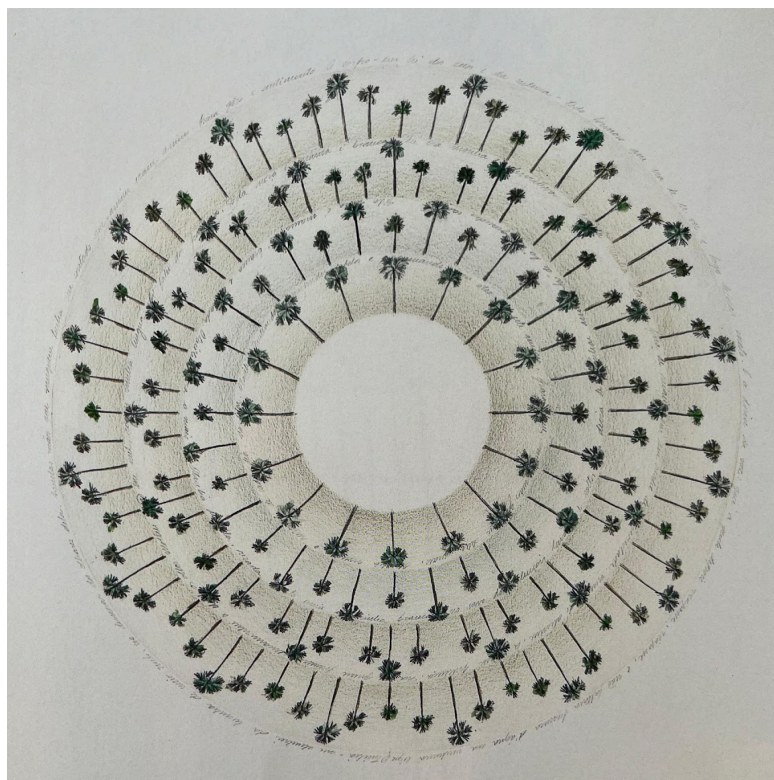
De forma semelhante ao dito pelo próprio Arlindo Daibert no seu depoimento a José Henrique Fabre Rolim, encontra-se nessa mandala e na de **Otacília**, n. 5, que será analisada posteriormente, a presença de um certo intercalamento entre o círculo do símbolo representativo da personagem tematizada e o do texto verbal, que são excertos do romance rosiano, conforme transcrevemos na seção 2 da parte 2 deste trabalho. Esse método organizacional só é quebrado na parte mais externa da mandala, que possui dois “círculos verbais” próximos. A respeito do uso do signo verbal, é pertinente ainda destacar que, enquanto o signo não verbal fica mais forte ao se aproximar do centro, o verbal perde intensidade ao adentrar no interior da figura abismal por meio do processo de (i)legibilidade elaborado por Daibert, o qual deixa o formato da letra visível – que por si só é uma imagem (Christin, 2008) – e praticamente ilegível.

Ao associar as diferentes linguagens que compõem essa prancha, nota-se que o ensaísta acentua o caráter nômade, selvagem, belo, solitário e apaixonado de Diadorim. Tal concepção vai ser ao mesmo tempo oposta e complementar à representação presente em **Otacília**, prancha n. 5 (figura 61), visto que há uma mudança identitária significativa entre os grandes amores de Riobaldo. Nesta, o público se depara com uma mandala composta por 8 (oito) círculos concêntricos que representam a totalidade psíquica da esposa de Riobaldo, isto é, mulher doméstica, com raízes fortemente fincadas na fazenda dos buritis, que, no primeiro encontro com seu amado, mediado pelo *chiaroscuro*, quase foi confundida com Nossa Senhora de tão pura que era, segundo analisamos na Parte 1 desta tese. É

¹⁶⁵ Chevalier e Gheerbrant, em **Dicionário de símbolos**, concluem o verbete “verde” afirmando que: “O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 943).

justamente esse aspecto de santidade perante aos demais personagens, assim como o fato dela ser comparada com a lua e o amor de prata de Riobaldo, que contribuem para que Arlindo Daibert produza seu exercício crítico a deixando com seu centro branco, simbolizando a pureza característica da sua totalidade psíquica. No **Dicionário de símbolos** (2001), Chevalier e Gheerbrant explicam que essa cor possui ainda inúmeras outras significações, destacando os seguintes aspectos: “O branco, cor iniciadora, passa a ser, em sua acepção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa: é a cor da teofania (manifestação de Deus)” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 144).

Figura 61 – Otacília, n. 5, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 54).

O trabalho com o símbolo na prancha n. 5 ocorre por meio da progressão aritmética dos buritis, que se inicia novamente pelo centro, região que ordena toda a mandala (Arnheim, 1990), deixando os 16 (dezesesseis) buritis centrais com tamanho semelhante. No círculo seguinte, encontra-se o trabalho com a linguagem verbal que

apresenta trechos de GS:V¹⁶⁶, os quais destacam a delicadeza, a formosura e a “brancura” (no tocante à simbologia) da personagem, sendo o círculo verbal sempre intercalado com o não verbal, de forma semelhante ao que ocorreu na prancha n. 3, diferenciando apenas que as palavras continuam com sua (i)legibilidade inalterada em **Otacília**, enquanto em **Diadorim** há perda de legibilidade ao entrar no seu *self* – as neblinas diadorianas. No terceiro círculo, visualiza-se que Daibert multiplica os buritis por meio do desenho de um buriti menor em cima do buriti do primeiro círculo, introduzindo um buriti grande entre os elementos do círculo mais central. Seguindo essa lógica, no terceiro círculo de buriti, encontra-se a ordenação de 3 (três) árvores (2 pequenas e 1 grande), e, por fim, no último círculo da linguagem não verbal, enxergam-se 4 (quatro) árvores (3 pequenas e 1 grande).

Ao investigarmos novamente a estrutura labiríntica criada por Arlindo Daibert nas suas mandalas para representar as personagens centrais femininas de GS:V, percebe-se que ele elaborou duas obras *en abyme* bastante “solares”, ou seja, trabalhou com os elementos da descontinuidade narrativa por meio de uma simbologia que está muito mais próxima à transcendência divina do que às entranhas da terra (Dällenbach, 1991), que aparecerão na prancha de Hermógenes e do Belzebú. Dessa maneira, evidencia-se a orquestração da comunicação apolínea de Daibert ao construir seus infinitos espelhos, os quais são amplificados nas representações do par masculino de GS:V: Riobaldo/Hermógenes, conforme nos deteremos a analisar a partir de agora.

Após a análise da dupla feminina, é pertinente refletir sobre os opostos-complementares masculinos. Ao cortejar os desenhos **Riobaldo, o Urutu Branco**, n. 4, e **Hermógenes**, n. 6, fica evidente o quanto que a *mise en abyme* foi um operador estrutural basilar para Arlindo Daibert realizar IGS. Isso se deu porque o artista coloca o narrador-personagem e os quatro personagens principais da série – sem falar na prancha n. 7, que representa o diabo – como estruturas abismais. A partir de quadros sobrepostos, espelhos, mandalas e labirintos, Arlindo parece querer convidar o espectador para adentrar na estética barroca, a qual Guimarães Rosa tanto atualizou ao escrever GS:V, e para compreender que a obsessão barroca

¹⁶⁶ Assim como em *Diadorim*, as citações verbais presentes nas pranchas de *Otacília*, *Riobaldo*, *o Urutu Branco* e *Hermógenes* estão presentes na seção 2 da Parte 2 desta tese: “De Rosa a Daibert: a quebra da descontinuidade da narrativa de GS:V para o estabelecimento da sequência ensaística”.

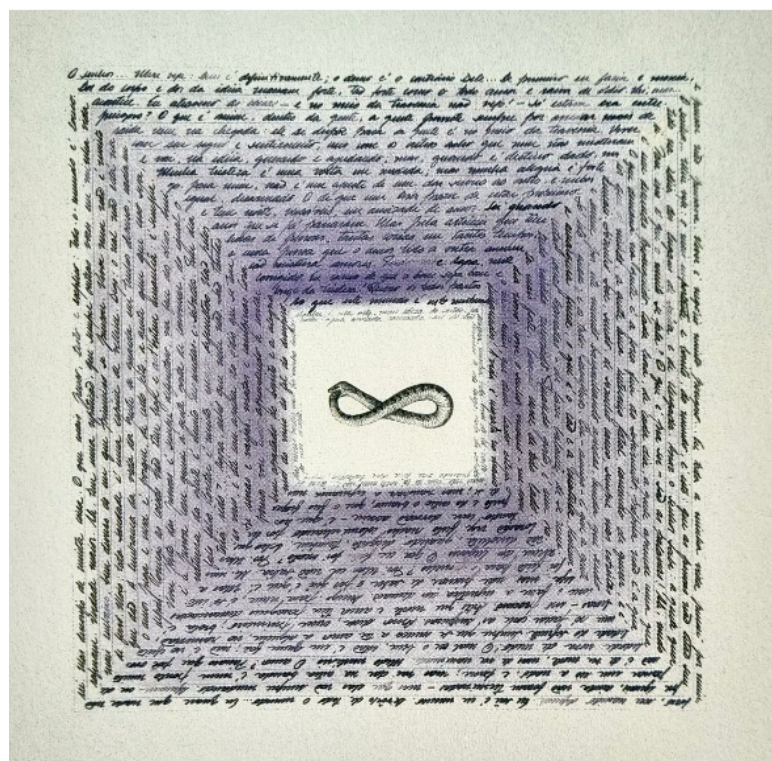
pelos espaços infinitos se reflete nos espelhos e no jogo quase teatral do claro-escuro (Hatzfeld, 2002)¹⁶⁷.

Na prancha **Riobaldo, o Urutu Branco** (figura 62), o espelho assume o caráter de uma mandala labiríntica que trabalha com a quadratura do círculo, construindo o efeito abismal ao recorrer a ângulos retos e à protuberância de citações extirpadas de GS:V, que são caligrafadas por Arlindo Daibert. Tais excertos – os mais legíveis do Módulo I – são orquestrados pelo ensaísta em 19 (dezenove) quadrados sobrepostos, de modo a guiar o espectador a percorrer o domínio de Riobaldo: o raciocínio lógico por meio das palavras. É pertinente lembrarmos que é justamente essa capacidade de comunicação que faz com que Tatarana seja oposto aos demais jagunços, sobretudo Hermógenes¹⁶⁸. Ainda a respeito da disposição das palavras, a organização da linguagem verbal feita por Daibert nessa prancha nos lembra a configuração da escrita espelhada de certos poemas medievais, cujas palavras obedeciam o formato do desenho espiral, segundo pode ser visto em **Script labyrinth**, de Johann Neudörffer, O Velho (figura 63).

¹⁶⁷ Helmut Hatzfeld, em **Estudos sobre o Barroco** (2002), chama atenção para a característica quase que teatral dos pintores barrocos em trabalhar com o claro-escuro na representação de um mundo finito que espelha o infinito. Conforme as palavras do teórico espanhol, “Se o claro-escuro apresenta um aspecto de simbolismo teatral, o motivo se amplia no conceito de que o mundo inteiro é um cenário finito que reflete o infinito” (Hatzfeld, 2002, p. 80).

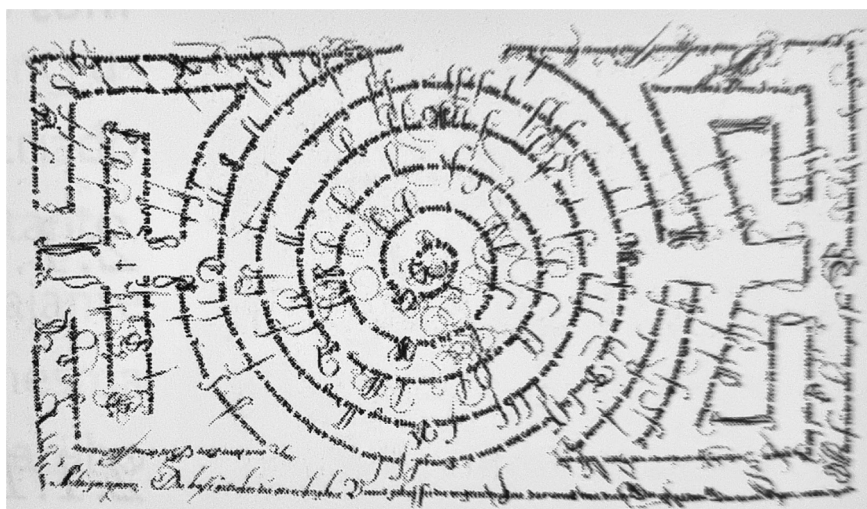
¹⁶⁸ Entre as inúmeras passagens em que essa distinção é evidenciada, vale a pena citar o episódio do julgamento de Zé Bebelo. Nele, observa-se o uso da argumentação como recurso explícito de oposição entre Riobaldo e Hermógenes.

Figura 62 – Riobaldo, o Urutu Branco, n. 4, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 53).

Figura 63 – Script labyrinth, de Johann Neudörffer, O Velho (1539).



Fonte: Leão (2002, p. 48)

Essa disposição das citações, juntamente com a cor lilás que é esfumada ao redor da região central da mandala labiríntica¹⁶⁹ – de forma semelhante ao que

¹⁶⁹ Sobre a cor lilás, é interessante destacar que ela é uma cor muitas vezes relacionada à sabedoria, à espiritualidade, ao equilíbrio emocional e racional e ao autoconhecimento.

ocorreu em **Diadorim**, n. 3, e **Hermógenes**, n. 6 —, contribui para o leitor conhecer mais intrinsecamente Riobaldo. Isso ocorre porque cada novo ângulo percorrido em direção à área interna do desenho possibilita ao espectador ficar mais próximo da totalidade do personagem principal do ensaio daibertiano, o qual tem a ouroboro como alegoria presente no quadrado branco central¹⁷⁰. A própria presença da leminascata na região central da mandala-labiríntica acaba por ressaltar o quanto que “o quadrado **pode interromper a acção mundana e criar um estado de intemporalidade**” (Arnheim, 1990, p. 133, grifo nosso). Dessa maneira, Daibert compreende que Riobaldo é o “senhor das palavras” (Daibert, 1995, p. 35), sendo o indivíduo que consegue ordenar o mundo e a si mesmo pelo signo verbal. Cabe a ele ser o personagem que caminha rumo ao descobrimento da eternidade, ganhando, inclusive, o nome de Urutú Branco ao tornar-se líder do bando dos jagunços.

Nesse jogo de caracterização de Riobaldo, é interessante notar como ele próprio se via na função de líder de jagunços. Isso se percebe porque, no início da narrativa, o ex-chefe do bando comenta com seu ouvinte anônimo sobre os homens da jagunçagem, cabendo uma diferenciação especial para ele e Hermógenes, uma vez que são opostos, mas também são complementares. Nesse diálogo de oposição, Riobaldo é o ser que possui, entre outras qualidades, a capacidade de raciocínio, o eterno professor de Zé Bebelo, e é também, dentro do prisma da complementaridade, uma pessoa que almeja ser um pactário para poder ter força para duelar e vingar a morte de Joca Ramiro, pai do seu amor de ouro.

Viver é muito perigoso... **Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.** Montante, o mais supro, mais sério — foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro — grande homem príncipe! — era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Só Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó

¹⁷⁰ A cor branca no centro da composição que representa Riobaldo, assim como ocorre no da sua esposa, alude à totalidade, à pureza da noiva, como se vê em **Otacília**, n. 5. Chevalier e Gheerbrant destacam ainda que o “branco, cor iniciadora, passa a ser em sua acepção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa: é a cor da teofania (manifestação de Deus)” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 144).

— severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo, um bom homem-de-bem, estouvado raivoso em sua toda justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. **Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim. E o “Urutú-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi — que era um pobre menino do destino...** (Rosa, 2001, p. 32-33, grifo nosso).

Dentre todos esses homens do sertão, Riobaldo sabia que a sua função na jagunçagem e na própria liderança era passageira, um mero acaso do destino. Hermógenes, por sua vez, é essencialmente “assassim”, obscuro e disforme — “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado — dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande” (Rosa, 2001, p. 223). Essas características do Judas sertanejo ao mesmo tempo repele e atrai o narrador personagem. Tal fato pode ser exemplificado nos excertos a seguir durante a guerra contra Zé Bebelo, ou seja, antes do assassinato de Joca Ramiro:

(1) “O Hermógenes mandava em mim. Quê que quer, **ele era mais forte!**” (Rosa, 2001, p. 224, grifo nosso).

(2) “**o Hermógenes não me largava**” (Rosa, 2001, p. 225, grifo nosso).

(3) “Do Hermógenes ali junto estar, naquela hora, digo ao senhor, **gostei**. — **‘Riobaldo, Tatarana! É o é...’ — ele me governou, de repente. Aceitei**” (Rosa, 2001, p. 226, grifo nosso).

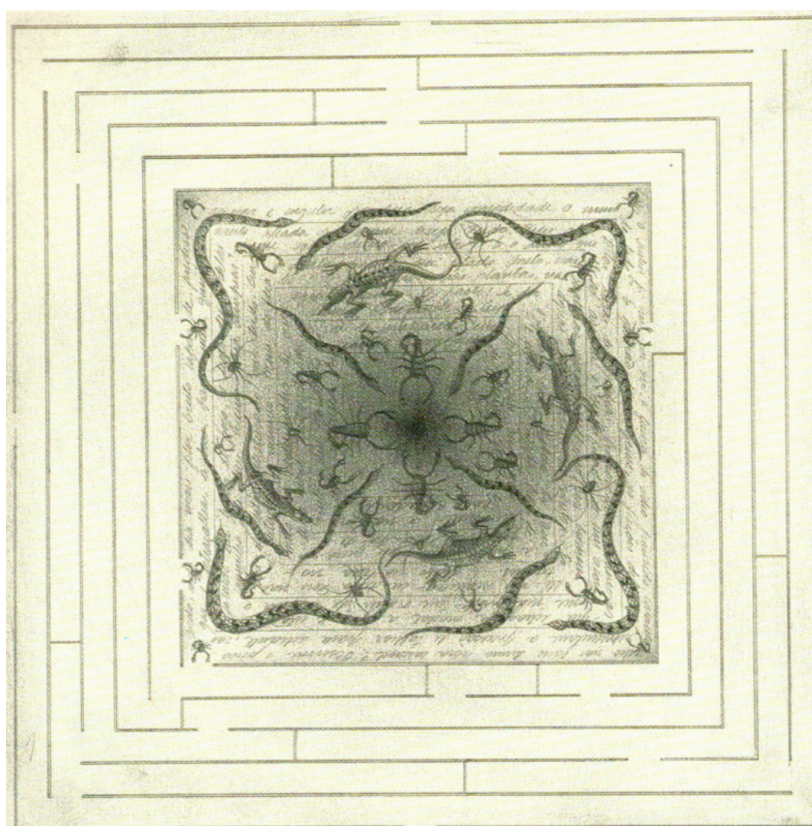
(4) “**O Hermógenes me resignou os ímpetos**: — ‘Tatarana, te trava, não dá de esquentar arma, gasta munição não. Só os tiros bons poucos. Só cobrar o dizmo’. **Aquele homem fazia frio, feito caramujo de sombra**” (Rosa, 2001, p. 229, grifo nosso).

Nesse pequeno compilado de situações, percebe-se claramente a função de oposto-complementar entre os personagens masculinos. Por exemplo, na primeira citação, é evidente o desconforto de Riobaldo em cumprir ordens de Hermógenes, sem compreender tanto o porquê, apesar de saber que ele é mais forte, o que deixará claro, posteriormente, a necessidade de ser pactário. Na segunda, os dois são apresentados como uma espécie de duplo, em que Hermógenes não largava Riobaldo. Já nos dois últimos excertos, vemos o contentamento do narrador com a vibração do seu futuro arqui-inimigo quando este reconhece seus feitos, o que o faz “aceitar” suas ordens/conselhos, mesmo com certo asco da sua essência fria, “feito caramujo de sombra”.

Ao analisar essas relações complexas entre os personagens masculinos e compreender que ambos dialogam com as antíteses barrocas do Bem x Mal, Arlindo Daibert produz o seu Hermógenes como um duplo opositor de Riobaldo. Dessa

maneira, explora em **Hermógenes**, n. 6 (figura 64), como uma “contraface” (Daibert, 1995, p. 35) de Tatarana, trabalhando novamente com mandala quadricular e, claramente, labiríntica e multicursal, cujo centro carrega inúmeros símbolos identitários da personalidade do disforme tematizado. Enquanto o centro de Riobaldo aponta para a eternidade e o (auto)conhecimento, que é acessível só para os “iniciados”, o de Hermógenes parece revelar sua essência animalesca, brutal e repugnante. Aqui o espectador se depara com a *mise en abyme* mais próxima às entranhas da terra (Dällenbach, 1991).

Figura 64 – Hermógenes, n. 6, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 55).

Entre os elementos representativos de Hermógenes, visualizam-se, em ordem crescente, 4 (quatro) lagartixas, 7 (sete) aranhas, 12 (doze) cobras, 27 (vinte e sete) escorpiões, todas criaturas repugnantes dentro do contexto macro (inter)nacional. Na região mais interna, percebe-se quatro entradas que são protegidas cada uma por um escorpião pequeno, cabendo aos demais seres se organizarem numa espécie de círculos imperfeitos ao redor da grande esfera central obscura. Na última

circunferência feita pelos escorpiões – os maiores da prancha –, percebe-se uma espécie de flor que é formada pela ordenação dos palpos desses seres em torno da esfera preta presente no centro, a qual visivelmente estabelece a ordem dos seres sombrios ao redor (Arnheim, 1990).

Além desses seres peçonhentos, merece destaque a intensa obscuridade produzida pelo esfumato, o qual praticamente inviabiliza a leitura da citação enxertada do texto rosiano, que indicamos na seção 3.2 da Parte 1 desta tese, com o auxílio da ampliação da prancha. Em contrapartida, no desenho do seu oposto-complementar, Riobaldo, tem a predominância do lilás que proporciona, pela técnica também do esfumato, o olhar para o centro, o qual aparece branco, deixando o ouroboro totalmente visível, assim como ocorre com a mandala de Otacília, que é uma figura lunar, como cabe à noiva perfeita. Diferentemente da sua contraface, Hermógenes, por gostar “de matar, por seu miúdo regozijo” (Rosa, 2001, p. 186), não pode ter a ordenação racional das palavras, sendo sua mandala criada com o caminho labiríntico com bifurcações e sem nenhuma presença do signo verbal, o qual aparecerá apenas no centro “misturado” com os símbolos do domínio do mal. Dessa forma, a estrutura abismal de Riobaldo parece representar a sua chegada ao conhecimento, enquanto que Hermógenes tem apenas o seu centro, ou seja, o seu *self*, desvelado para o espectador. Nessa perspectiva, Daibert ressalta, por meio da sua *mise en abyme* obscura, o caráter animalesco, maléfico e irracional existente em Hermógenes.

Apesar de ser o grande antagonista de GS:V, Hermógenes não é a maior força maligna do romance. O Demônio, com seus inúmeros nomes e suas representações múltiplas nas narrativas de encaixe, está sempre presente nas histórias de Riobaldo, aludindo, provocativamente, ao fato de que Deus e o Diabo são apenas faces diferentes da mesma moeda, uma vez que são forças que se contrapõem, como se esperassem o momento certo para despertar. Em especial, no tocante ao Diabo, Riobaldo, logo no início do seu relato, afirma para seu interlocutor que o Mal “vige dentro do homem” (Rosa, 2001, p. 26), das mulheres, das crianças, das plantas, das águas, conforme pode ser observado no trecho a seguir:

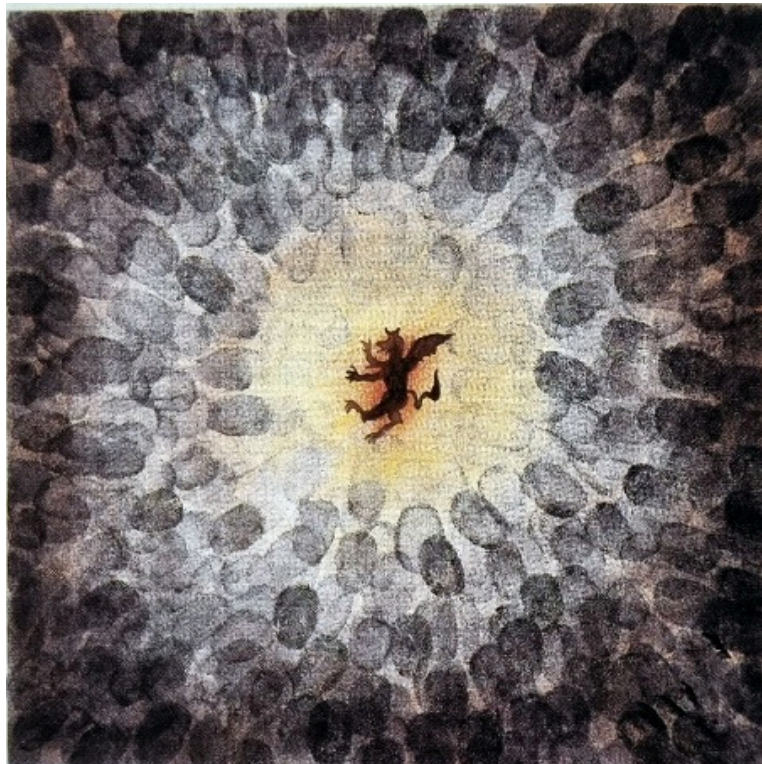
Explico ao senhor: **o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos**. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! — é o que digo. O

senhor aprova? Me declare tudo, franco — é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso — por estúrdio que me vejam — é de minha certa importância. Tomara não fosse... Mas, não diga que o senhor, assidado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela — já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... **Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até! nas crianças — eu digo. Pois não é ditado: “menino — trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemunho...** (Rosa, 2001, p. 26-27, grifo nosso).

É por essa visão uníssona com João Guimarães Rosa que Arlindo Daibert cria sua prancha **Sem título**, n. 8 (figura 65), para representar o Demônio. Nela, conforme ocorreu na produção **Sem título**, n. 44, é utilizado o próprio dedo do artista para elaborar o abismo onde reside o Mal. Essa técnica de utilizar a própria digital como elemento figurativo da composição cria não só o macro abismo, presente pela configuração total da obra, mas, principalmente, infinitos abismos, já que cada digital traz em si uma representação labiríntica (Leão, 2002)¹⁷¹. Para dar forma ao centro da sua *mise en abyme*, o artista recorreu às cores amarelo e vermelho em uma provável tentativa de aludir às altas temperaturas e à caracterização do Belzebú. Por falar em cores, chama-nos atenção a precisão com que o tom preto/acinzentado das digitais “carimbadas” vai sendo gradativamente esfumado em direção ao centro, local em que passa a predominar o amarelo. Desse modo, parece que Daibert convida o espectador a adentrar no fundo do precipício – ou seria no seu próprio eu? – para visualizar o morador do local.

¹⁷¹ Segundo defende a crítica Lucia Leão, “O labirinto está presente em nosso próprio corpo em muitos de seus órgãos, tais como o cérebro, o ouvido e, até mesmo, na impressão da digital, marca única de nossa identidade” (Leão, 2002, p. 12).

Figura 65 – Sem título, n. 8, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 56).

Há ainda outro interessante recurso presente na prancha em questão: a sintetização das formas. Isso acontece porque, ao contemplar toda a série IGS, nota-se uma comunicação direta, praticamente intratextual, entre a prancha nº 8 e a xilogravura **...no meio do Redemoinho** (figura 16, analisada na Parte 1 desta tese). Isso ocorre de tal forma que parece que Arlindo recupera os elementos da estrutura abismal da xilogravura e a combina com outros recursos possíveis dentro da prancha, construindo, assim, uma nova configuração *en abyme*, a qual é regida pelo centro (Arnheim, 1990).

Ademais, ainda sobre a composição da prancha e a sintetização de formas, percebe-se, além do aspecto intratextual, a própria evocação intertextual que Daibert produz na sua prancha. Ela se dá não só com o texto rosiano, principal voz presente no ensaio visual IGS, mas também novamente com a construção artística de Poty Lazzarotto. Isso observamos porque é notável a semelhança estrutural do diabo presente no mapa feito pelo gravurista curitibano para compor a segunda edição de GS:V (já apresentado na figura 22, presente na última seção da Parte 1), em 1958,

com a construção daibertiana¹⁷². São provas disso a própria representação alegórica dos elementos, o alongamento dos membros do Demônio, a posição de perfil da personagem, a orientação das suas garras e o traçado simples e forte. O diabo, tal qual os demais elementos do mapa, representa um espaço ficcional que subverte questões geográficas e topográficas, funcionando como “emblemas do universo ficcional”, segundo bem argumenta Fabrício Vaz Nunes, na sua tese **Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto** (2015):

Para além das numerosas hipóteses possíveis para as várias figuras no mapa do romance, portanto, o mais significativo é o fato de que **a imagem representa um espaço** – um espaço que, ainda que seja criado a partir de referências geográficas e toponímicas reais, como demonstrou Alan Viggiano em seu **Itinerário de Riobaldo Tatarana** (1978), é, em primeiro lugar, um espaço ficcional, habitado por um conjunto de imagens e símbolos herméticos, que funcionam **como emblemas do universo ficcional gerado na obra de Guimarães Rosa. O mapa é, portanto, exemplar da criação de um mundo através da imagem gráfica** – um mundo com suas regras próprias, criado através de procedimentos de deformação e recomposição dos elementos que compõem os mapas tradicionais (Nunes, 2015, p. 538-539, grifo nosso).

Talvez seja por ter visão semelhante a essa que Arlindo Daibert elabora a evocação implícita do trabalho de Poty na prancha **Sem título**, n. 8 – citando o Diabo –, e, explicitamente, no desenho **Sem título**, n. 9 – utiliza todo o mapa como objeto central da sua composição –, imagem da primeira composição do Módulo II, conforme analisamos na seção 3.2 da Parte 1 deste trabalho.

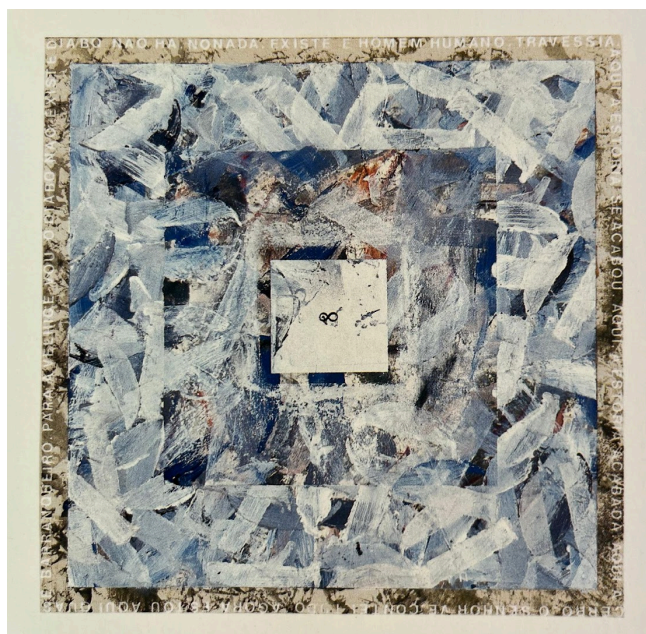
Por fim, para finalizar o *corpus* daibertiano de análise, não poderíamos finalizar a seção que discute a *mise en abyme* e o poder da centralidade para ensaio IGS sem discutirmos a última prancha da série: **Sem título**, 51 (figura 66). Isso fazemos porque ela possui uma dupla representatividade: aponta para a infinitude de GS:V e da própria série IGS. Ao trabalhar novamente com a quadratura da circunferência, Arlindo Daibert elabora 5 (cinco) quadrados sobrepostos uns aos

¹⁷² Ainda sobre o mapa de Poty Lazzarotto, é pertinente lembrarmos que ele foi elaborado a partir da participação ativa de João Guimarães Rosa, conforme explicou o gravurista paranaense:

Foram quatro versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras, ele mudava: “Essa pra cá. Tira mais um pouco. Acrescente 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 um resumo do livro** (Lazzarotto *apud* Galvão; Costa, 2006, p. 34, grifo nosso).

outros, tendo novamente no seu centro um elemento-chave, o qual simboliza o *self* da composição daibertiana.

Figura 66 – Sem título, n. 51, de Arlindo Daibert (déc. 80).



Fonte: Daibert (1998, p. 99).

Antes de discorrer sobre esse objeto interno, faz-se pertinente realizar uma leitura mais atenta das grandes formas quadriculares exteriores dessa *mise en abyme*. Iniciando do quadrado mais externo e indo em direção ao centro, visualiza-se que o primeiro quadrado é o que possui maior definição geométrica dos seus quatro ângulos retos, tendo uma cor que se assemelha ao mármore, à lápide. Nela, está escrita ao redor dos seus quatro vértices as seguintes citações de GS:V, as quais aparecem em pequenas letras brancas, feitas por meio de letreset:

“Aqui a estória se acabou./ Aqui, a estória acabada./ Aqui a estória a...”
(Rosa, 2001, p. 616)

“Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou [...] o Diabo não existe. [...] O diabo não há! Nonada. É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”¹⁷³ (Rosa, 2001, p. 623-624).

¹⁷³ Segundo informamos na seção 2 da Parte 2, Arlindo Daibert modifica a ordem da frase exclamativa “O diabo não há!” para antes de “Nonada”.

Após essa evocação do texto rosiano, iniciam-se os 3 (três) quadrados seguintes que vão criando a profundidade da obra em torno do centro por diminuir gradativamente o seu tamanho. Apesar dessa visível organização interna das figuras geométricas, não há nelas nenhuma demarcação muito explícita das suas áreas exatas, conforme ocorreu na esfera da citação. Essa “maleabilidade” e fluidez de limites das formas são possibilitadas pelas intensas pinceladas em tons de azul e branco que são dadas em todos os sentidos. O único quadrado que não recebe tais cores é o mais externo, visto que até o mais interno, no qual o branco predomina, ainda recebe algumas pinceladas.

Sobre a seleção dos tons das pinceladas curtas, parece-nos novamente que Arlindo Daibert buscou aludir à simbologia das cores para a produção da sua colagem. Isso se dá porque a cor azul é concebida como representação da eternidade, da imaterialidade, da desmaterialização de tudo que o utiliza como aplicação e também, em seu valor absoluto, a segunda cor de maior pureza, perdendo apenas para o branco, que também é trabalhado no desenho. Chevalier e Gheerbrant explicam ainda que cabe ao azul representar a própria divagação e, junto com o branco, demonstra o desaparego do mundo terreno e o direcionamento ao mundo divino, que está representado no centro do abismo:

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. **O azul é a mais imaterial das cores:** a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência [...]. Aplicada a um objeto, **a cor azul suaviza as formas**, abrindo-as e desfazendo-as.[...] Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. **É o caminho do infinito**, onde o real se transforma em imaginário. [...] Claro, o azul é o **caminho da divagação**, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai-se tornando insensivelmente a luz da noite, o azul da noite.

Domínio, ou antes, clima da irrealidade ou da super-realidade – imóvel, o azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias – tal como a do dia e da noite – que dão ritmo à vida humana. **Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo**, o azul não é deste mundo; sugere uma idéia de eternidade tranquila e altaneira que é sobre-humana – ou inumana.

O azul e o branco, cores marianas, exprimem o desaparego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 107-109, grifo nosso).

As simbologias acima explicadas por Chevalier e Gheerbrant são bastante relevantes para a representação imagética do final de GS:V e, principalmente, IGS. Isso ocorre porque o final da trajetória épica de Urutú Branco marca o acesso de Riobaldo ao conhecimento, agora como ex-jagunço, iniciado na “verdade” nas suas múltiplas esferas, seja no tocante ao gênero de Diadorim, seja a respeito do domínio do Mal e do Bem presente em cada ser, objeto e local. Nessa perspectiva, a trajetória do narrador personagem caminha cada vez mais em direção à eternidade da travessia humana, a qual é trabalhada novamente pela construção do quadrado central – quinta e última duplicação da prancha –, em que se visualiza apenas a presença da lemniscata em letraset¹⁷⁴ no fundo branco¹⁷⁵. Assim, tal construção *en abyme*, a nível temático, evidencia o poder de reagrupação dos fragmentos narrativos – produtos da dispersão metonímica –, com o intuito de deixar a obra mais múltipla, aberta e direcionada ao infinito (Dällenbach, 1979).

Por fim, depois da análise dessas 8 (oito) pranchas, evidencia-se o quanto que os módulos narrativos de Arlindo Daibert - e, evidentemente, a própria narrativa de João Guimarães Rosa - são construídos primordialmente a partir dos recursos da *mise en abyme* e da centralidade. Por meio dessa discussão sobre a técnica do abismo (Dällenbach, 1991, 2001), compreendemos mais amplamente como ocorre a autotextualidade e a visão em profundidade em IGS e, sempre que foi possível – e necessário –, em GS:V. Isso foi possível porque entendemos que o uso recorrente da *mise en abyme* leva o leitor a construir o olhar que converge para o detalhe que o reproduz, visto que foca na centralidade das figuras (Arnheim, 1990), conforme pode ser identificado, por exemplo, no quadrado que vira um círculo central na tela **Hermógenes**, n. 6. Ainda sobre a técnica da descontinuidade temporal, identificamos o quanto que ela permite a manobra narrativa da evocação antecipada de fatos (Genette, 1989), gerando na obra um caráter de “predestinação”, o que demonstra a importância do narrador em 1ª pessoa para a elaboração de prolepses internas, o qual faz uso do prolongamento no tempo da história até o desenlace em uma espécie de trança narrativa (Barthes, 1986).

¹⁷⁴ Essa lemniscata em letraset já tinha aparecido antes na prancha **Sem título**, n. 48, a qual representa a torre do Paredão onde Riobaldo vê a morte da pessoa que lhe ensinou a enxergar a beleza do mundo.

¹⁷⁵ Em duas das cinco pranchas em que Arlindo Daibert dedica-se a trabalhar exclusivamente com o personagem Riobaldo e seus múltiplos nomes/pontos identitários, destaca-se a presença da lemniscata no fundo sempre branco, cor que representa, entre outras simbologias, o absoluto. São elas: **Riobaldo, o Urutu Branco**, n. 4, e **Sem título**, n. 43.

Vale ressaltar ainda que o abismo e a centralidade não são meros recursos artísticos para Arlindo Daibert e Guimarães Rosa, mas sim operadores conceituais que possibilitam ao espectador a fixação na retina da dispersão metonímica que o levará à revelação do todo (Dällenbach, 1979) – e de si mesmo. A presença intrínseca desse operador amplifica o próprio caráter híbrido e fragmentário dos gêneros romance e ensaio, e também fortalece as discussões sobre como o relato espelhado potencializa a intertextualidade entre as obras, conforme discutido em **Sem título**, n. 8. Isso ocorre porque uma obra *en abyme* ultrapassa temporalidades, espacialidades e estruturas textuais (Dällenbach, 1989, 1991, 2001), provocando uma evocação *ad infinitum*. Assim, percebe-se que os textos labirínticos, os quais surgem em tempos de sociedade instável e em processos de ruptura (Dällenbach, 2001), apontam para outros textos necessariamente também labirínticos (Leão, 2002), ou seja, a própria narrativa de Guimarães Rosa possibilita a construção do ensaio visual de Arlindo Daibert.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“No mais, mesmo, da mesmice, sempre vem a novidade” (Rosa, 2019, p. 99).

Tive medo ao escrever esse livro, quase não o soltei. Era um texto que me dessituava com relação a uma certa atitude intelectual que me desprotegia. É um livro sobre o pulsar do coração: medo, gozo, erupção da alteridade (Barthes, 2004, p. 55).

Chegar à conclusão de um trabalho longo, como a tese, é primeiro lidar com o medo do não dito. Isto é, ter investigado insuficientemente um determinado ponto ou, até mesmo, descobrir que não percorreu veredas importantes, ficando nosso texto, em ambos casos, sem contribuir verdadeiramente para novos estudos sobre o *corpus* de pesquisa. Atravessada por esse sentimento humano - e, por isso mesmo, real –, resolvemos iniciar a escrita desta seção quase como uma nota de pesar.

A primeira grande lamentação – e talvez causadora das demais – é que optamos (ir)racionalmente pela escolha em desempenhar a função de pesquisador, mas também observador implícito das obras analisadas, em especial, de **Imagens do Grande Sertão**. Isso possibilitou ganhos e perdas, dentro do movimento antitético da estética barroca, visto que nos permitiu a entrada de novas obras do que anteriormente era prevista até a fase da qualificação (11 obras) e, conseqüentemente, gerou a necessidade de reorganizarmos os percursos já traçados, o que ocasionou a construção de seções com maior ou menor fôlego. Entretanto, tentamos primordialmente, durante o processo de escrita, seguir os passos de Karl Erik Schøllhammer quando ele defende a tese de que

Um caminho para o trabalho comparativo entre texto e imagem é procurar, nas estratégias de exposição textual e de leitura visual, a inscrição de um observador implícito. A hipótese subjacente dessa proposta é a de que as conseqüências históricas das novas condições representativas se revelam sobretudo na inscrição do observador, que constitui o principal ponto de mudança na experiência fenomenológica do mundo, isto é, na mudança da realidade (Schøllhammer, 2016, p. 17-18).

Entre os percursos pouco percorridos, faz-se necessário destacar o maior alcance dos voos sobre o gênero ensaio, em especial, no tocante à participação de um maior número de ensaístas contemporâneos, e o desejo de discutir o ensaio

visual de Arlindo Daibert por meio do processo de produção. A respeito do primeiro ponto, tentamos trazer contribuições novas, mesmo recorrendo a obras basilares do gênero, tal qual Michel Montaigne, Georg Lukács e Theodor Adorno – o que nos remete diretamente à epígrafe de João Guimarães Rosa, que abre esta seção. No entanto, não ficamos restritos a esse grupo, buscando, sempre que possível, apresentar as concepções de Jean Starobinski, Max Bense, entre outros.

Já sobre o segundo aspecto, fazemos referência explícita aos estudos genéticos, os quais podem servir de embasamento para uma melhor compreensão da construção do ensaísmo visual daibertiano. Para que esse processo seja efetivado, além das leituras do *corpus* teórico, necessitaríamos fundamentalmente de acesso aos estudos preliminares das pranchas de Arlindo Daibert, as quais hoje estão na guarda do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entendemos, dessa maneira, que analisar as obras e os estudos para a elaboração delas é um caminho frutífero para o(a) pesquisador(a) que conseguir driblar as dificuldades impostas pela burocracia e pelo distanciamento geográfico para se ter acesso aos materiais do acervo de Daibert, podendo, inclusive, enriquecer sua leitura com o cortejo do **Diário** e do **Caderno de Escritos** do ensaísta juiz-forano. Os estudos a que estamos nos referindo são peças, como, por exemplo, as presentes nas figuras 67 e 68 a seguir:

Figura 67 – Estudo para **Diadorim**, n. 3, série *Imagens do Grande Sertão*, 1982



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2022)¹⁷⁶.

¹⁷⁶ As imagens presentes nas figura 67 e 68 foram retiradas do catálogo do acervo do MAM Rio que recebi via e-mail no ano de 2022, durante as tentativas infrutíferas de acesso direto às obras de Arlindo Daibert.

Figura 68 – Estudos para **Manuelzinho-da-crôa II**, n. 18, série *Imagens do Grande Sertão*, 1986



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2022).

A partir do estudo desse material, acreditamos que seria possível entendermos melhor como Arlindo Daibert construiu a sua comunicação apolínea durante o decorrer de mais de uma década, sendo possível lançar luz sobre os encaixes narrativos que foram sendo colocados na sua narrativa encaixante (Todorov, 2006).

Já que tocamos na dificuldade de acesso às produções daibertianas, gostaria de deixar registrado, mesmo não fazendo parte dos objetivos da nossa tese, a obscuridade dos desenhos de **Alice no País das Maravilhas** (1973), que contém ao todo 40 obras. Das séries com intertextualidade direta com a literatura, ela é a primeira e a única que não foi publicada em catálogos, tendo, conseqüentemente, poucos trabalhos divulgados. Apesar da pequena visibilidade no Brasil, essa série foi, ironicamente, a que nos possibilitou conhecer as produções de Arlindo Daibert, a partir de uma entrevista dada por Tim Burton, em que ele comentou que se inspirou

na **Alice** daibertiana para construir sua obra cinematográfica, conforme informamos na seção “Arlindo Daibert: artista intersemiótico”.

Outro ponto que gostaríamos de destacar como relevante para uma pesquisa futura diz respeito à escolha da forma do quadrado feita por Arlindo Daibert. Isso pensamos porque em 8 (oito) pranchas são encontrados os 4 (quatro) ângulos retos dessa forma geométrica, são elas: **Riobaldo, o Urutu Branco**, n. 4; **Hermógenes**, n. 6, **Sem título** [Diabo no redemunho], n. 8; **Rosa’uarda**, n. 27; **Sem título** [Joca Ramiro], n. 37; **Ara Viva, Maria Boa-Sorte!** [Borboleta azul], n. 39; **Sem título** [Nascimento do menino que deve ser nomeado Riobaldo], n. 45; **Sem título** [Infinitude da travessia], n. 51. Tal estrutura quadricular seria aleatória ou proposital? Se intencional, qual a sua funcionalidade na construção do ensaísmo visual? Como é que ocorre o trabalho da centralidade dessas imagens?

Por fim, como último ponto desta já longa lista de tópicos em aberto, fica o desejo por novos estudos ligados às relações de João Guimarães Rosa com a intersemiose. Em alguns trechos da investigação desta tese, a presença de marcadores pictóricos (Louvel, 2012) e da própria linguagem *en abyme* fez com que ficássemos mais tempo debruçados sobre as obras rosianas, em especial **Grande Sertão: Veredas, Primeiras estórias** e **Corpo de Baile**, do que o planejado no cronograma de desenvolvimento da tese. Assim, esperamos que pesquisas tão instigantes como a de Michelle Jácome Valois Vital sejam publicadas.

Visando voltar para o que deveria ser o objeto principal desta seção, faz-se pertinente restabelecemos o processo cronológico deste estudo, a fim de discutirmos as contribuições que tentamos dar para o campo intersemiótico e para a fortuna crítica de Arlindo Daibert e Guimarães Rosa. Na primeira parte desta investigação, “Mundo interartes espelhado”, buscamos alcançar três objetivos principais: (1) apresentar Arlindo Daibert para o leitor, demonstrando que o artista, desde o início da sua carreira até seus últimos momentos de vida, visou construir seu exercício de raciocínio a partir do diálogo com outras obras artísticas, sejam os grandes temas da arte ocidental, sejam as obras literárias (inter)nacionais¹⁷⁷; (2) investigar como a própria imagem pictórica é um operador conceitual nas obras de Guimarães Rosa, em especial em GS:V, discutindo, por exemplo, algumas situações

¹⁷⁷ Apesar de Arlindo Daibert ter obras de arte abstratas, como vimos em **Babel** (1989, v. figura 7) e **Fábula** (1989, v. figura 8), cujo viés metalinguístico se destaca, é inegável a predominância da sua relação com as narrativas.

em que o efeito quadro (Louvel, 2006) pode ser encontrado no seu romance; e (3) examinar, de forma inicial, a aproximação que Daibert realiza com os marcadores pictóricos (Louvel, 2012) e os aforismos presentes no romance rosiano, sendo essa parte uma espécie de estudo preliminar, com o intuito de apresentar ao público a divisão que Daibert fez do seu trabalho ao produzir arte xilográfica e desenho.

Já na segunda parte deste trabalho, “Caminhos daibertianos: a construção do ensaio visual por meio de operadores conceituais”, tínhamos como finalidade basilar conceituar e especificar as características do ensaísmo visual a partir da série *Imagens do Grande Sertão*, de Arlindo Daibert. Para conseguir alcançar esse objetivo, optamos por analisar e discutir a presença de operadores conceituais ligados ao ensaio e às artes visuais a partir da seguinte organização: (1) “Apontamentos gerais sobre o gênero ensaio”; (2) “De Rosa a Daibert: a quebra da descontinuidade da narrativa de GS:V para o estabelecimento da sequência ensaística”; (3) “Maleabilidade de fronteiras”; (4) “Evocação”; (5) “Comunicação apolínea daibertiana”; (6) “Espelhamento de si mesmo” e (7) “Abismo e Centralidade”.

Na primeira seção da Parte 2, “Apontamentos gerais sobre o gênero ensaio”, dedicamos-nos a investigar as dificuldades em definir o gênero ensaio em poucas linhas, sendo, na nossa visão, superficial qualquer definição genérica. Na análise dos motivos disso, caminhamos por uma breve panorama do percurso histórico do ensaio, o que nos possibilitou fazer uma revisão teórica-crítica das principais autoridades, a citar Michel de Montaigne, Georg Lukács, Theodor Adorno e Roland Barthes. Posteriormente, avançamos nosso olhar sobre alguns elementos que nos permitiram adjetivar o substantivo “ensaio” com o termo “visual”, entre eles destacam-se: o fato de o ensaio ser um texto de intervalo, no qual se encontram conflitos permanentes entre as falsas fronteiras das áreas do conhecimento, tais quais a arte/a ciência e a literatura/a filosofia; e o caráter autorreflexivo, que, por meio do estilo dubitativo, demonstra a necessidade que o(a) autor(a) tem de (re)visitar a história em seus múltiplos registros, sem se preocupar com o rigor científico.

Em “De Rosa a Daibert: a quebra da descontinuidade da narrativa de GS:V para o estabelecimento da sequência ensaística”, discorreremos sobre a maneira que Arlindo Daibert encontrou para construir seu ensaio visual **Imagens do Grande**

Sertão, partindo para a análise geral dos 5 (cinco) módulos narrativos, os quais juntos possuem 51 (cinquenta e uma) pranchas, que foram apresentadas individualmente para o leitor com o intuito principal de possibilitar um maior conhecimento das obras daibertianas, visto que a acessibilidade delas é bastante reduzida. Ainda nessa seção, por meio da discussão sobre o aspecto dubitativo e reflexivo de Riobaldo, iniciamos nossa trajetória para compreender futuros pontos que apareceram posteriormente, como a evocação e a *mise en abyme*.

Na terceira seção, “Maleabilidade de fronteiras”, retomamos alguns pontos que tínhamos lançado anteriormente em “Apontamentos gerais sobre o gênero ensaio”, como a zona intermediária de fronteiras do gênero, que, por sua vez, se relaciona com a característica basilar do “testar”, seja a enunciação, seja a si mesmo, seja o mundo. Visando compreender melhor como funciona a maleabilidade de fronteiras e a própria ação de testar, investigamos a definição de parataxe para entender como ela consegue adiar o entendimento do discurso (Adorno, 1991) e o fato de a sua estrutura apresentar caráter rizomático (Deleuze; Guattari, 1995), contribuindo, dessa forma, para a descontinuidade e a fragmentação dos seus mecanismos internos. Por meio desses debates, compreendemos, com maior propriedade, que Arlindo Daibert produz seu “discurso plástico” (Daibert, 2018, p. 290) com/a partir/por cima de Guimarães Rosa, uma vez que os textos citados servem como matéria-prima para a transgressão, ressignificação, evocação e revisão da tradição.

Na quarta seção, “Evocação”, partimos da característica do ensaio de não iluminar o seu objeto completamente, mas sim trabalhar na parcialidade das luzes e sombras projetadas, para compreender como ele evoca diferentes vozes. Nesse processo de evocação, as citações passam pelos processos de extirpação de um contexto anterior e de enxerto em uma nova obra (Compagnon, 2007), que faz com que o(a) artista tenha uma função fantasmagórica na medida em que, como um coveiro, recupera vozes/memórias e as faz circular novamente (Guerreiro, 2011). Durante a análise das vozes evocadas por Arlindo Daibert, descobrimos que ele vai muito além do romance de João Guimarães Rosa, perpassando, por exemplo, os artistas Maureen Bisilliat, Poty Lazzarotto, Johann Wolfgang Goethe, Leonildo Leão e produções artísticas dos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, como Jean Dubuffet, grupo COBRA, Cy Twombly, Tom Phillips e Antoni Tàpies.

Na quinta seção, “Comunicação apolínea daibertiana”, discorremos como o gênero ensaio realiza uma espécie de comentário infinito de outras obras evocadas para construir sua comunicação por meio da fragmentação, da dispersão metonímica (Dällenbach, 1979). Isso se dá a partir da ordenação e estilização de todo um sistema de segmentos, o próprio caos, por meio do impulso apolíneo, o qual é harmônico, exato, equilibrado e racional (Nietzsche, 2020). Diante da ordenação do caos feita pelo artista juizforano, investigamos como ele trabalhou descontextualizando elementos de diferentes contextos socioculturais e históricos (Flávio de Barros, Euclides da Cunha, Antônio Conselheiro, Urbain Grandier, entre outros) para imprimir a sua assinatura, ou seja, apresentar para o público o seu exercício de raciocínio. Aqui, com a intenção de compreendermos melhor a construção da comunicação daibertiana, adentramos novamente no conceito da *mise en abyme* para entendermos como esse recurso favorece a colagem de elementos tão descontínuos (Dällenbach, 2001), construindo produções abismais e heterogêneas.

Na sexta e penúltima seção, “Espelhamento de si mesmo”, estudamos o furor associativo de Arlindo Daibert pela perspectiva de que o cortejo e a subversão que ele realizou do cânone artístico e da própria história nacional possibilitaram, em certa medida, o próprio processo de autoconhecimento do artista. Isso se deu, segundo nossa tese, pela própria característica do gênero ensaio, o qual possui o caráter filosófico de questionar o objeto a partir da descrição/circunscrição e, por meio disso, interrogar a si mesmo. Não almejamos aqui formular qualquer tipo de estudo gratuito de biografia determinista, mas sim de analisar a produção daibertiana como algo que extrapola a descrição do objeto. Para não cair nesse equívoco biográfico, recorreremos à própria figura da *mise en abyme* na representação do espelho como prótese e canal, sendo um artifício que demarca o limiar entre o mundo do imaginário e do simbólico (Eco, 1989). A partir da discussão de alguns duplos espelhados presentes em **Imagens do Grande Sertão**, compreendemos que a comunicação apolínea de Daibert apresenta uma “revelação” de si, visto que escrita ensaística é sempre um exercício consciente de posicionalidade, que se projeta em cada investigação particular (Anker, Dällenbach, 1975; Barthes, 2017).

Por fim, na sétima e última seção deste trabalho, discutimos, com mais fôlego do que nas partes anteriores, a técnica do abismo para uma compreensão ampla da autotextualidade e da visão em profundidade, recorrendo à evocação das vozes de Lucien Dällenbach, Gérard Genette, Umberto Eco e Theodor Todorov. Não sendo nosso objetivo propor uma atualização do conceito de *mise en abyme*, optamos por trabalhar com os diversos conceitos dos teóricos mencionados de acordo com a prancha do ensaio visual e o excerto de **Grande Sertão: Veredas**. Dessa maneira, por meio da análise da estrutura em abismo presente no *corpus* artístico, entendemos que a *mise en abyme* é um operador conceitual, tal qual a centralidade, que permite a construção do olhar que converge para o detalhe que o reproduz, uma vez que focaliza o eixo central das imagens (Arnheim, 1990). Tais operadores proporcionam ao observador a apreensão de um pormenor que o levará à revelação do todo – e de si mesmo. Ademais, verificamos que o próprio relato espelhado de Guimarães Rosa possibilitou a construção intersemiótica de Arlindo Daibert, potencializando o recurso da intertextualidade entre as obras. Nesse contexto, compreendemos, neste trabalho, que a *mise en abyme* rompe temporalidades, espacialidades e estruturas textuais (Dällenbach, 1989, 1991, 2001), provocando uma evocação *ad infinitum*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Parataxis. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 73-122.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas da Literatura 1**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Coleção Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 15-45.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988.

ARNHEIM, Rudolf. **O poder do centro**: um estudo da composição nas artes visuais. Lisboa: Edições 70, 1990.

ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. A reflexão especular na pintura e na literatura recentes. *In*: **Art Internacional**. Vol. XIX/2, fev. 1975. (Trad. do original em francês para fins de estudo: Maria do Carmo Nino).

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Sobre a alquimia aérea de Arlindo Daibert Amaral. *In*: GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Arlindo Daibert**: fortuna crítica. Juiz de Fora: Editora UFJF/MAMM; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 15-18.

ARTE QUE ACONTECE. **Sem título**, n.1. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/relembre-a-trajetoria-de-paula-rego-no-mundo-das-artes-plasticas/>. Acesso em: 05 jun. 2024.

ÁVILA, Myriam. Dupla consciência e parataxe como conceitos críticos. *In*: **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 28, n. 2, 2010, p. 189–196. DOI: 10.20396/remate.v28i2.8636300. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636300>. Acesso em: 8 jan. 2024.

ÁVILA, Myriam. Sobre Trilhos com Daibert. *In*: **Aletria**: Revista De Estudos De Literatura, n. 4, 1996, p. 263–268. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.4.263-268>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17733>. Acesso em: 8 jan. 2024.

BAL, Mieke. Reflections on reflection: the mise en abyme. *In*: **On meaning-making**: essays in semiotics. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994, p. 45-58.

BARRETO, Emídio Dantas. **Última expedição a Canudos**. Porto Alegre: Francisco & Irmão, 1898, p. 224-225.

BARTHES, Roland. **Aula** – Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. El espíritu de la letra. *In*: BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**: imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986, p. 103-111.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. *In*: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. de José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 9-101.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. *In*: **Revista Serrote**, n. 16. Trad. de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, abril de 2014.

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. **Ensaísmo plástico**. *In*: GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Arlindo Daibert**: fortuna crítica. Juiz de Fora: Editora UFJF/MAMM; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 42-43.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 23ª edição, 1964.

BISILLIAT, Maureen. **A João Guimarães Rosa**. [fotografia Maureen Bisilliat; textos João Guimarães Rosa]. São Paulo: Gráficos Brunner, 3ª ed., 1979.

BORGES, Jorge Luis. Arte poética. *In*: BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. Trad. de Rolando Roque da Silva. São Paulo: DIFEL, 1984, p. 93-94.

BRANDÃO, Raúl. **Memórias**. Lisboa: Quetzal Editores, 2011. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/35762/35762-8.txt>. Acesso em: 11 de jun. de 2024.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. *In*: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. de Carlos Sussekind e outros. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UNB, 2000, p. 261-288.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **Dicionário de filologia e gramática**. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1974.

CALVINO, Italo. Apêndice. *In*: CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 275.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 133-160.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Tiradentes no Açougue Brasil: apropriações de Arlindo Daibert. *In*: **Saeculum** – Revista de História, [S. l.], n. 28, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/18202>. Acesso em: 25 out. 2022.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COUTINHO, Eduardo F. **Em busca da terceira margem**: ensaios sobre o Grande sertão: veredas. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem e a letra. Trad. Júlio Castañon Guimarães. *In*: **Escritos II**, Ano 2, n. 2, 2008, p. 337-349. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero02/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf. Acesso em: 12 jun. 2024.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert**: depoimento. SILVA, Fernando Pedro da, RIBEIRO, Marília Andrés, coord. Circuito Atelier. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2000a.

DAIBERT, Arlindo. **Caderno de Escritos**. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DAIBERT, Arlindo. **Diário**: excertos. GUIMARÃES, Júlio Castañon; POLITO, Ronald (orgs.). Juiz de Fora: Editora UFJF/MAMM, 2018.

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

DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Trad. de Ramón Buenaventura, Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *In*: **Intertextualidades**: Revista de Teoria e Análises Literárias. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra, n. 27, 1979, p. 51-76.

DÄLLENBACH, Lucien. **Mosaïque**: un objet esthétique à rebondissements. Paris: Éditions du Seuil, 2001. (Trad. do original em francês para fins de estudo: Maria do Carmo Nino).

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Le toucher, Jean-Luc Nancy**. Paris: Galilée, 2000.

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão**: palavra e imagem. São Paulo: Annablume, 2008.

ECO, Umberto. **Pensamientos en limpio**. Disponível em: [Pensamientos en limpio | EL ESPECTADOR](#). Acesso em: 06/01/2025.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *In*: ELIOT, T. S. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA.

Sinto-me... Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63521/sinto-me>. Acesso em: 10 jun. 2024.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Babel**.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20939/babel>. Acesso em: 10 jun. 2024.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Mandala**.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9523/mandala>. Acesso em: 10 jun. 2024.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Pinturas e Platibandas**. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15799/pinturas-e-platibandas-barra-do-fari-as-pe>. Acesso em: 10 jun. 2024.

FOLHA UOL. **Guimarães Rosa**. Disponível em:

https://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_20080424-guimaraes01.shtml. Acesso em: 10 jun. 2024.

- FRANCA, Patrícia. Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas. *In: ARS*, v. 5, n. 10, p. 98-107, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/BfypTsP5pcjPCNhmZQj3vc/#> . Acesso em 05/07/2024.
- FREITAS, Fernando de. O Cavaleiro da Rosa do Burgo do coração: Uma análise dos aspectos místicos e metafísicos na obra de Guimarães Rosa, "Grande Sertão: Veredas"). *In: Levir*, 2024. Disponível em: <https://www.levir.com.br/teosofia30.php>. Acesso em 10 de jun. de 2024.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo**: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- GARCIA, Marília. O poema no tubo de ensaio. *In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia. Sobre poesia: outras vozes*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.
- GALVÃO, Walnice Nogueira; COSTA, Ana Luiza Martins (Consultoras). **Cadernos de literatura brasileira** – João Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.
- GENETTE, Gérard. **Figures III**. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- GUERREIRO, Fernando. **Teoria do Fantasma**. Lisboa: Mariposa Azul, 2011.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert. *In: Daibert, Arlindo. Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p. 11-33.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Conflitos**: Fotografia e violência política no Brasil 1889-1964. Disponível em: <https://ims.com.br/2018/05/28/conflitos-audioguia-04-guerra-de-canudos/>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Meio século de arte brasileira - Arte como questão - anos 70**. vol. 2. São Paulo, 2009.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. *In: LIMA, Luiz Costa. A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002, p. 105-118.
- JORGE, Luís Antônio. **O desenho da janela**. São Paulo: Annablume, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**: a dinâmica do inconsciente. Vol. 8/2. Petrópolis: Vozes, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEÃO, Lucia. **A estética do labirinto**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2002.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOAIZA, Fernando Romero; VALENCIA, Jorge Alberto Lozano; ARIAS, Rubén Darío Gutiérrez. **Caligrafía Expresiva, Arte y Diseño**. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2010.

LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In*: ROSA, J. G. **Ficção completa**. v. 1, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Trad. de Márcia Arbex. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-69.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. *In*: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006, p. 191-220.

LUKÁCS, Georg. **Sobre a essência e a forma do ensaio**: uma carta a Leo Popper, Trad. de Mario Luiz Frungillo. Revista UFG, v. 9, n. 4, 2008, p. 1-13. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186>. Acesso em: 28 jun. 2022.

MÃE de todas as vozes. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Nando Reis. *In*: **A PELE do futuro**. Intérprete: Gal Costa. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2019.1 CD, faixa 2, (3 min).

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Trad. R. Figueiredo, R. Eichemberg, C. Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTINS, Paulo. Parataxe e Imágenes. *In*: **Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade**, n. jul. 2007/ju 2008, p. 139-175, 2008. Disponível em: http://www.usp.br/iac/Textos/parataxe_pm.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

MELO NETO, João Cabral. Serial. *In*: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 297-300.

MENDES, Murilo. **Antologia poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MENDONÇA, Fernando de. **A modernidade em diálogo**: o fluir das artes em **Água Viva**. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOMA. **Untitled**. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/37220>. Acesso em: 14 jun. 2024.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Tradição e renovação. *In*: MORENO, César Fernández (org). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 131-159.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Trad. e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2020.

MORAIS, Frederico. A mão do artista e a questão da alegoria. *In*: GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Arlindo Daibert**: fortuna crítica. Juiz de Fora: Editora UFJF/MAMM; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 44-45.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Panorama da Arte Atual Brasileira** - Desenho e Gravura, 1980. São Paulo, 1980.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Fábula**. Disponível em: <https://acervo.mam.org.br/ficha.aspx?id=1749&ns=216000&lang=PO&IPR=1384>. Acesso em: 14 jun. 2024.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Pasifaé**. Disponível em: <https://acervo.mam.org.br/ficha.aspx?id=1086&ns=216000&lang=BR&IPR=12>. Acesso em: 10 jun. 2024.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Catálogo do acervo de Arlindo Daibert do MAM Rio**. Rio de Janeiro, 2022.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de Literatura**: 1. São Paulo: Fósforo Editora, 2021.

NATIONAL GEOGRAPHIC. **El diablo en el convento**: las poseídas de loudun. Disponível em: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/diablo-convento-poseidas-loudun_8930. Acesso em: 17 jun. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da Tragédia**: ou helenismo e pessimismo. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NOVA, Vera Casa. Letra, traço e olho: Guimarães Rosa, Arlindo Daibert e Maureen Bisilliat. *In*: GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Arlindo Daibert**: fortuna crítica. Juiz de Fora: Editora UFJF/MAMM; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011, p.112-122.

NUNES, Benedito. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. *In*: PINHEIRO, Victor Sales. **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013, p. 279-297.

NUNES, Fabrício Vaz. **Texto e imagem**: a ilustração literária de Poty Lazzarotto. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015, p. 670. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/1884/40474>>. Acesso em 23/09/2024.

PAULINO, Sibebe; SOETHE, Paulo. Astor. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. *In*: **Revista Letras**, Curitiba, v. 67, 2005, p. 41-53.

PONTUAL, Roberto. Arlindo Daibert. *In*: GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Arlindo Daibert**: fortuna crítica. Juiz de Fora: Editora UFJF/MAMM; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 46-47.

RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. *In*: **Piauí**, São Paulo, Ed. 86, nov., 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/no-palacio-de-moebius/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

RIBEIRO, Marília Andrés; MENDES, André Melo. O ateliê do artista Arlindo Daibert, p. 112-123 . *In*: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (Eds.). **Anais do 1º Congresso Internacional de Intermidialidade 2014** [=Blucher Arts Proceedings, v.1 n.1]. São Paulo: Blucher, 2015. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-ateli-do-artista-arlindo-daibert-20107>. Acesso em: 10 de jun. de 2024.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. Do diário em Paris. *In*: ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 117-124.

ROSA, João Guimarães. Famigerado. *In*: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. São Paulo: Global, 2019, p. 19-22.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. Luas-de-mel. *In*: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. São Paulo: Global, 2019, p. 99-105.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o lauretê. *In*: ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ROSA, João Guimarães. O Verbo & o Logos. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. *In*: **Em memória de Guimarães Rosa**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANTAELLA, Lucia ; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SARAIVA, Francisco Rodrigues dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia Serrote. São Paulo: IMS, 2018, p. 12-26.

SULLIVAN, John Jeremiah. Essai, essay, ensaio. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia Serrote. São Paulo: IMS, 2018, p. 28-42.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Melencolia I**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>. Acesso em: 05 jun. 2024.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOM PHILLIPS. **A Human Document**. Disponível em: <https://www.tomphillips.co.uk/hument/slideshow/1-50/item/5870-page-6>. Acesso em: 14 jun. 2024.

TOM PHILLIPS. **A Humument**. Disponível em: <https://www.tomphillips.co.uk/hument/slideshow/1-50/item/5870-page-6>. Acesso em: 14 jun. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA. **Fotografia de Leonino Leão**. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/noticias/2016/08/01/mamm-realiza-mostra-em-homenagem-a-leonino-leao/l>. Acesso em: 18 jun. 2024.

VANDERLEI, Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho. **Leituras cruzadas**: o diálogo entre palavra e imagem na coleção “Olhar um Conto”. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13358>>. Acesso em 10/04/2023.

VERRIER, Jean. Le récit réfléchi. *In*: **Littérature**, n. 5, 1972. Littérature. Février, 1972, p. 58-68.

VITAL, Michelle Jácome Valois. **O presépio no meio do redemunho**: intersemiose, poesia e epifania em Guimarães Rosa. 2016. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2016.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. *In*: PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018, p. 242-249.

WIKIART. **L'Hourloupe**. Disponível em:
<https://www.wikiart.org/en/jean-dubuffet/l-hourloupe-1966>. Acesso em: 14 jun. 2024.

WIKIART. **Sous Zero**. Disponível em:
<https://www.wikiart.org/en/antoni-tapies/sous-zero-1979>. Acesso em: 14 jun. 2024.

ANEXO 1 - ORGANIZAÇÃO DOS MÓDULOS NARRATIVOS

Módulo I

1. **Sem título.** n. 1. déc. 80. Acrílica sobre colagem de papel sobre cópia xerox. 14,7x24,3 cm.
2. **Sem título.** n. 2. déc. 80. Lápis de cor, grafite, colagem de papel e tinta sobre papel. 23,5x30,5 cm.
3. **Diadorim.** n. 3. déc. 80. Aquarela, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 32,5x36 cm.
4. **Riobaldo, o Urutu Branco.** n. 4. déc. 80. Aquarela e grafite sobre papel. 24,7x24,7 cm.
5. **Otacília.** n. 5. déc. 80. Pastel, grafite, aquarela, grafite e colagem de papel sobre papel. 33x36 cm.
6. **Hermógenes.** n. 6. déc. 80. Grafite sobre colagem de papel sobre papel. 27x27cm.
7. **Sem título.** n. 7. déc. 80. Grafite e pastel sobre papel. 21,5x21,7cm.
8. **Sem título.** n. 8. déc. 80. Lápis de cera, aquarela e tinta sobre papel. 22x22 cm.

Módulo II

9. **Sem título.** n. 9. déc. 80. Lápis de cera, lápis de cor, tinta hidrocor sobre cópia xerox e letraset sobre papel. 23x29 cm.
10. **Meu Rio do São Francisco....** n. 10. déc. 80. Lápis de cor, grafite, letraset sobre papel. 21,8x23,8 cm.
11. **Sem título.** 11. déc. 80. Grafite e lápis de cor sobre papel. 22,1x23,7 cm.
1. **A Canção do Siruiz.** n. 12. 1984. Grafite, letraset, lápis de cor sobre papel. 33,5x37 cm.
2. **Sem título.** n. 13. déc. 80. Lápis de cera, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel. 30x32,5 cm.
3. **Sem título.** n. 14. déc. 80. Aquarela, nanquim, tinta de esferográfica, grafite sobre papel. 26,5x21,8 cm.

4. **Bem-te-vi.** n. 15. 1984. Grafite, lápis de cor, tinta sobre papel. 28x34 cm.
5. **Sem título.** n. 16. déc. 80. Grafite e lápis de cor sobre papel. 22x15 cm.
6. **Sem título.** n. 17. déc. 80. Grafite e lápis de cor sobre papel. 26x30 cm.
7. **Sem título.** n. 18. déc. 80. Lápis de cor, grafite, letraset sobre papel. 17x33 cm.
8. **A Pedra de Turmalina.** n. 19. 1984. Grafite, pastel e lápis de cor sobre papel. 26x31 cm.

Módulo III

9. **Sem título.** n. 20. déc. 80. Aquarela, nanquim, pastel, colagem de papel sobre papel. 24,6x27,5 cm.
10. **Sem título.** n. 21. déc. 80. Grafite, lápis de cor e letraset sobre papel. 21,2x25,3 cm.
11. **Sem título.** n. 22. déc. 80. Grafite, lápis de cor, tinta e colagem de papel sobre papel. 24x20 cm.
12. **O Cego Borromeu.** n. 23. 1984. Grafite e lápis de cor sobre papel. 33,5x36,5 cm.
13. **Guirigó.** n. 24. 1984/1993. Grafite, pastel e lápis de cor sobre papel. 23,5x28,5 cm.
14. **Sem título.** n. 25. déc. 80. Grafite, pastel, aquarela, lápis de cor e colagem de papel sobre papel. 23,3x30,5 cm.

Módulo IV

15. **Sem título.** n. 26. déc. 80. Grafite e letraset sobre papel. 22,1x19,5 cm.
16. **Rosa'uarda.** n. 27. déc. 80. Aquarela, nanquim, pastel, colagem de papel e lápis. 30x30 cm.
17. **A Carta de Nhorinhá.** n. 28. 1984. Aquarela, nanquim e colagem de papel sobre papel. 27,5x31 cm.
18. **Sem título.** n. 29. 1984. Grafite, nanquim, pastel, lápis de cera e tinta sobre papel. 23x30 cm.

19. **Sem título**. n. 30. déc. 80. Aquarela, nanquim e tinta (azul) sobre colagem de papel e papel. 24x22 cm.
20. **Sem título**. n. 31. 1988. Pastel oleoso, grafite, aquarela, lápis de cera e guache sobre papel. 27x19 cm.

Módulo V

21. **O Porto do Rio de Janeiro**. n. 32. 1984. Grafite, lápis de cor e colagem de papel sobre papel. 36,5x40 cm.
22. **A Morte da Mãe**. n. 33. déc. 80. Pastel, aquarela, tinta, colagem de papel sobre papel. 24,5x28 cm.
23. **Sem título**. n. 34. déc. 80. Lápis de cor, pastel grafite, nanquim e letraset sobre papel. 33x36 cm.
24. **Sem título**. n. 35. déc. 80. Grafite, nanquim, aquarela, lápis de cor e colagem de papel sobre papel. 33x36 cm.
25. **Sem título**. n. 36. déc. 80. Grafite, aquarela, guache, nanquim, colagem de papel e pastel sobre papel. 26x25 cm.
26. **Sem título**. n. 37. déc. 80. Aquarela, nanquim, linha, colagem de papel e pastel sobre papel. 24x24cm.
27. **Sem título**. n. 38. déc. 80. Colagem de papel, grafite, lápis de cor, aquarela sobre papel. 25x27 cm.
28. **Ara Viva, Maria Boa-Sorte!** n. 39. déc. 80. Lápis de cera, grafite, nanquim, lápis de cor sobre pastel. 30x30 cm.
29. **Matança dos Cavalos**. n.40. 1984. Grafite, nanquim, lápis de cor, guache sobre papel. 33x36 cm.
30. **Pacto**. n .41. 1984. Pastel, nanquim, aquarela sobre papel. 33x36,5 cm.
31. **O Cavalo Siruiz**. n. 42. 1983. Grafite e pastel sobre papel. 26,5x27 cm.
32. **Sem título**. n. 43. déc. 80. Grafite e lápis de cor sobre papel. 22x19,5 cm.
33. **Sem título**. n. 44. déc. 80. Grafite, lápis de cor e tinta sobre papel. 21x22cm.
34. **Sem título**. n. 45. déc. 80. Grafite, lápis de cor e tinta sobre colagem de cópia xerox sobre papel. 21,5x21,5cm.
35. **Sem título**. n. 46. 1988. Lápis de cor, lápis de cera, grafite, pastel e letraset sobre papel. 26x21 cm.

36. **Sem título.** n. 47. déc. 80. Grafite, lápis de cor, aquarela, pastel sobre papel. 21,5x21 cm.
37. **Sem título.** n. 48. déc. 80. Aquarela, pastel, grafite, colagem de papel e letreset sobre papel. 29x24 cm.
38. **O Duelo.** n. 49. déc. 80. Pastel, aquarela, nanquim, grafite, colagem de papel sobre papel. 33x34 cm.
39. **Sem título.** n. 50. déc. 80. Grafite, nanquim, guache, letreset e colagem de cópia xerox sobre papel. 24,5x21 cm.
40. **Sem título.** n. 51. déc. 80. Acrílica, aquarela, letreset, colagem de papel e pastel sobre papel. 23x23 cm.

ANEXO 2 – G.S.:V.¹⁷⁸

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se 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 quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do "original ideal", que eu desvirtuara....

João Guimarães Rosa
(carta a seu tradutor italiano, de 4-12-1963)

Introdução

O presente trabalho foi concebido como uma seqüência para outras duas séries de desenhos realizadas, respectivamente, em 1973 e 1981. A primeira delas, **Alice...**, foi mostrada pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Àquela altura, pensar graficamente um texto literário parecia-me um exercício de gratificação pessoal acima de qualquer outra coisa. Algo como o leitor apaixonado que devolvesse ao texto contribuição enquanto imagens. Entretanto, a escolha do texto de Lewis Carroll [sic.] apresentava algumas peculiaridades que, anos mais tarde, descobri não serem meras incidências. Abandonando a concepção tradicional da ilustração (ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário), procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens. Esses exercícios de (in)traduzibilidade foram somados ao estudo sistemático das análises do texto literário e da biografia do autor. O resultado final foi a criação de 40 desenhos irreverentes dos processos criativos de Carroll (jogos de palavras, palavras-valises, inversões da lógica tradicional, etc.) e de componentes de sua personalidade, reais ou não, como sua pretensa fixação por adolescentes.

Alguns anos se passaram e o exercício foi repetido. Dessa vez o texto escolhido foi a rapsódia de Mário de Andrade. Aparentemente pouco havia em comum com o texto do escritor inglês. Examinando um pouco mais as aventuras do

¹⁷⁸ Esta espécie de diário de bordo foi escrito por Arlindo Daibert, sendo, postumamente, publicado em: DAIBERT, Arlindo. **Caderno de Escritos**. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p. 28-62.

herói sem nenhum caráter, ficou claro que existiam muito mais pontos de contato do que de afastamento. O primeiro deles se dava ao nível da investigação e da subversão do próprio texto. Invenções, alterações da lógica narrativa, apropriação de narrativas tradicionais, etc. Além disso, numa certa medida, Carroll anuncia os exercícios com o fantástico e com o inconsciente tão caros aos surrealistas, e é inegável a forte influência do surrealismo sobre boa parte da produção do modernismo brasileiro. Em **Macunaíma** essa influência é quase óbvia.

Em **Macunaíma de Andrade** o texto se comporta como um pretexto para a investigação e atualização do pensamento de Mário de Andrade. Mantida uma certa fidelidade à narrativa literária, cometi inúmeras infidelidades carnavalizando o texto original. Assim, os personagens-chave se travestiram em amigos ou contemporâneos do autor: Tarsila/Uiara, Oswald/Macaco-Mono, Monteiro Lobato/Curupira, Ci/Pagu, o Gigante Paiamã/Getúlio Vargas, etc. Também algumas cenas tiveram uma leitura contemporaneizada, como o final do capítulo “Macumba”, onde o narrador enumera os “macumbeiros” presentes à reunião: Blaise Cendrars, Jaime Ovale, Bandeira, etc. Tomei a liberdade de acrescentar ao grupo outros tantos macumbeiros. **Macunaíma de Andrade** tece sua estréia na Galeria BANERJ/Rio, em 1981, e pôde ser visto em Belo Horizonte, Porto Alegre e no Museu de Arte de São Paulo, em 1984. Atualmente os 40 desenhos e **Alice...** e os 60 de **Macunaíma de Andrade** integram a coleção Gilberto Chateaubriand em depósito no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1982 fiz as primeiras aproximações ao texto de Guimarães Rosa para com que – apesar de meu passado de aluno de [sic.] curso de Letras — mantinha uma certa reverência intimidativa. Os primeiros trabalhos surgiram de conversas com o artista plástico Leonino Leão, outro grande devoto rosiano. Nessa primeira fase foram elaboradas 20 xilogravuras a partir de questões básicas levantadas pelo texto: Bem/Mal, Vida/Morte, Deus/Demônio, Culpa, Medo, Poesia, etc. A escolha pela linguagem da madeira se deu por duas razões básicas. A primeira delas era o caráter sintético dessas questões fundamentais e a xilogravura me parece uma linguagem mais emblemática para a materialização desses conceitos. Num segundo nível a xilogravura remetia à ilustração das narrativas de cavalaria, gênero que se insinua de maneira persistente na épica de Guimarães Rosa. Era uma primeira

aproximação, tímida ainda. Essas primeiras gravuras foram editadas sob forma de álbuns, em tiragem de 50 exemplares, para a Globo/Minas, de Belo Horizonte.

Dois anos se passaram antes que me aventurasse de maneira efetiva em **Grande sertão: veredas**. Foram anos de releitura constante do texto, de estudos, pesquisas iconográficas e investigação sobre o autor. O trabalho me parecia cada dia mais intrincado. Inegavelmente havia uma comparação constante com as experiências anteriores e o texto de Guimarães Rosa surgia como uma realidade totalmente diversa e autônoma se comparado a Lewis Carroll [sic.] e Mário de Andrade. Claro, havia a aproximação da experiência transgressiva da criação literária, mas a experiência de Guimarães Rosa me parecia – guardando as devidas proporções – mais próxima de Joyce do que dos outros dois. Além disso, **Grande sertão: veredas** vai-se construindo como uma grande cosmologia, um belíssimo texto filosófico, onde são abordadas questões básicas do espírito humano. A irreverência e o humor presentes em **Alice in Wonderland** e **Macunaíma** inexistem. Por outro lado, a criação poética de Guimarães Rosa é mais incisiva e sutil, e o texto se constrói com minúcia e inteligência... ao longo de mais de 400 páginas!

A experiência de procurar imagens para transcriar os climas poéticos do texto rosiano reforçou uma questão fundamental e já presente nos trabalhos anteriores: qual a lógica que conduz a escolha de determinado episódio a ser trabalho, e por que tantos outros (algumas vezes, de importância maior no desenvolvimento da narrativa) são preteridos? A pergunta permanece sem resposta, e a ela se somou um novo problema: como resolver no plano da narrativa imagística a ordem de narrativa subvertida assumida por Guimarães Rosa na construção de seu livro? A solução foi “reconstruir” a narrativa em módulos narrativos. Dessa forma, os desenhos foram reunidos a partir de constantes temáticas: o sertão, o amor, o homem e o sertão, e a epopéia, propriamente dita.

Após um período de afastamento, os desenhos foram, finalmente, concluídos em maio de 1993. O trabalho recebeu diferentes títulos ao longo desses quase dez anos. Desde a sigla pura e simples – G.S.V. – até uma denominação mais poética que exprimisse algo de minha relação pessoal com o livro de Rosa. Sob esse ponto de vista a série passou a denominar-se “Breviário” que, como define 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”.

Como nas experiências com Caroll [sic.] e Mário de Andrade, a investigação do universo rosiano também não é conclusiva. Trata-se de um exercício de tradução, absolutamente pessoal e arbitrário. O livro continua aberto, desafiador, e, talvez como queria o profeta: amargo nas entranhas, mas na boca, doce como o mel”.

I Módulo

PRANCHA 01

A primeira imagem: a imagem da letra. Riobaldo inicia seu relato para o interlocutor invisível e silencioso. Até o final o livro se constituirá no desenrolar desse fio enredo que é a vida do ex-jagunço. Contar é rever e, sobretudo, reviver. Contando, Riobaldo refaz sua travessia em direção ao entendimento. Sua fala oscila entre a confissão (no sentido expiatório da religião cristã) e o discurso psicanalítico. Como na confissão, Riobaldo revê suas culpas antigas (amor por outro homem, a ignorância da verdadeira identidade de Diadorim que precipita o ser amado na tragédia, a tentação de se afastar de Deus e tentar um pacto com o Diabo, etc.) e, como na análise, verbalizar é, num certo sentido, resolver-se. O desenho procura resgatar a interpolação de planos discursivos que, por vezes, permanecem quase “invisíveis”, confundido-se com o fundo básico sobre o qual a imagem se apóia: o fantasma da imagem encarna a memória do discurso de Riobaldo.

“Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa.”

PRANCHA 02

O narrador de **Grande sertão: veredas** é uma genial síntese de ambigüidades: menino pobre mas filho de fazendeiro, jagunço mas letrado, rejeita a personificação do Mal (Hermógenes), mas quer igualar-se a ele assinando um pacto com o Diabo. Sua narrativa o distingue dos demais personagens do romance e deixa claro que essa distinção se deve ao fato de ser instruído (“Soletrei, anos e meio, mediante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho,

decorei gramática, as operações, regra-de-três até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonito mapas.”). Riobaldo é um disfarce para o autor resolver-se frente ao mundo vestido com a pele do sertão. É assim que, pela boca de Riobaldo – o “Professor”, como dizia Zé Bebelo –, Guimarães Rosa pode retomar o mito de Fausto ou louvar a pontaria de Riobaldo com 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”) ou ainda sugerir algemas aproximações com situações de tragédias clássicas, sobretudo, shakespearianas. Vejamos:

- a) a) Maria Mutema mata o marido derramando chumbo derretido em seu ouvido. Ora, há uma grande semelhança com o assassinato do rei em **Hamlet**, onde veneno é derramado em seu ouvido (*"Sleeping with in my orchard,/ My custom always of the afternoon/ Upon my escure hour thy uncle stole/ with juice of cursed hebona in a vial,/ And in the porches of my ears did pour/ The leerous distilment..."*) Também não podemos esquecer que o conflito do jovem príncipe da Dinamarca é marcado pela figura do pai usurpada pelo tio. Situação bastante parecida à fuga de Riobaldo ao descobrir que seu "padrinho" Selorico Mendes é, na verdade, seu pai. Há ainda em **Hamlet** a presença de um Reynaldo como é também Reinaldo o nome verdadeiro de Diadorim. Como Riobaldo, o jovem Hamlet também pretende "ordenar" o mundo: *"The time is out of joint, o cursed spite,/ That ever I was born to set it right."* Também o tema da loucura é comum aos dois personagens.
- b) O segundo encontro entre Riobaldo e Diadorim é marcado pelo cumprimento que trocam entre si: "O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também." É nesse primeiro toque que Riobaldo descobre o seu amor por Diadorim, É impossível não lembrar que o primeiro encontro entre Romeu e Julieta é também marcado pelo toque das mãos dos amantes. Romeu desculpa-se pela ousadia desse primeiro contato e é tranqüilizado por Julieta:

*Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this:
For saints have hands that pilgrim's hands do touch,*

And palm to palm is holy palmer's kiss.?

Vale lembrar também a revelação que Diadorim faz a Riobaldo de seu verdadeiro nome: "Reinaldo, Diadorim. me dizendo que este era real o nome dele – foi como dissesse notícia de que em terras longes se passava. Era um nome, ver o que. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe." Indagações bastante próximas das de Julieta ao descobrir que se apaixonara por um inimigo:

Deny thy father and refuse thy name.

.....

*'tis but thy name that is my enemy
Thou art thy self, though not a Montague
O be some other name! What's Montague?
It is nor hand, nor foot, nor arm, nor face,
Nor any part belonging to a man.
What's in a name? That which we call a rose
By any other name would smell as sweet."*

- c) Encerrando essas aproximações shakespearianas, citemos a conclusão do episódio do julgamento de Zé Bebelo: "E agora? Que é que tinha mais de ter? Não estava tudo por bem em bem terminado?" que poderia muito bem ter sido traduzida pelo "*All's well that ends well*".

Essa presença de alguns modelos literários eruditos obviamente não se esgota nessas poucas observações. O próprio modelo de narrativa épico-guerreira sobre o qual é construído o romance é devedor às narrativas dos romances de cavalaria, ainda presentes no fabulário e na produção literária dos cantadores do sertão. Acreditamos, entretanto, que **Grande sertão: veredas** não se fixa nesses modelos de narrativas do romance medieval mas tenta resgatar mesmo os arquétipos desse gênero literário aproximando-se muito mais dos modelos estabelecidos pela **Ilíada**, de Homero. É bastante intrigante comparar as cenas narradas do acampamento dos gregos onde os conflitos humanos se esbarram com as descrições de Guimarães Rosa sobre a vida no acampamento dos jagunços. São o mesmo universo masculino marcado pela disputa do poder e da afirmação.

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar,

cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data.

PRANCHAS 03, 04, 05, 06¹⁷⁹

O conjunto desses quatro desenhos pretende mapear o universo simbólico de quatro personagens-chave do romance e que, direta ou indiretamente, interatuam como opostos-complementares: Riobaldo/Hermógenes e Diadorim/Otacília. Esses dois pares reproduzem alguns dos conflitos centrais do livro, como a luta entre o Bem e o Mal e o jogo ambíguo entre masculino e feminino. Na representação gráfica optamos por imagens sintéticas que explorassem o “temperamento” de cada um desses personagens, procurando realçar seus atributos característicos. Começamos pelos personagens masculinos (pranchas 03 e 04). Formalmente se opõem aos personagens femininos pela definição de seu espaço entre os limites dos ângulos retos contrapondo-se à curva dos primeiros. É relevante destacar que, na nossa concepção, Riobaldo e Hermógenes se complementam como as duas faces de uma mesma moeda. Hermógenes é o lado sombrio da alma de Riobaldo. O jagunço violento é o pactário, o que sabe se livrar das picadas dos mosquitos (como Belzebu, o senhor das moscas), o chefe das tocaias noturnas, o disforme. Hermógenes é descrito como uma criatura assustadora, misto de “cavalo e jibóia”, de voz cavernosa e pés disformes (como próprio demo) e seu mundo é o dos animais peçonhentos ou repugnantes: escorpiões, cobras, caramujos. É um ser movido pelo instinto, alienado dos conflitos do Bem e do Mal, aliás, nele, o Bem está ausente e Hermógenes surge como a própria essência maléfica, sua materialização. Riobaldo é sua contraface (prancha 4). Marcado pela ambiguidade e pela dúvida, Riobaldo conhece os limites do Bem e do Mal; conhece, portanto, a dúvida e a culpa. A própria realidade física de Riobaldo se opõe a Hermógenes: o primeiro cuida de sua aparência e de seu asseio como uma marca de distinção dentro do bando, o segundo deixa submergir-se no animal, no sujo, no selvagem. Hermógenes exerce uma estranha atração sobre Riobaldo; ao mesmo tempo que o odeia, Tatarana tenta igualar-se a ele fazendo, também ele, um pacto. Esses sentimentos

¹⁷⁹ Ao analisar essas quatro pranchas, Arlindo Daibert trocou a numeração. Pela ordem da publicação final de IGS (1998), a prancha **Diadorim, Riobaldo, o Urutu Branco, Otacília e Hermógenes** ficaram com a numeração 3, 4, 5 e 6, respectivamente.

contraditórios de atração/rejeição, identificação/alheamento são características de Riobaldo, o jagunço-letrado, o senhor da palavra. Estar de bando, chefiar o bando são meras circunstâncias na vida de Riobaldo, aquela não é sua realidade. É sua travessia. Hermógenes é seu duplo primitivo, instintivo. Hermógenes é labiríntico, dissimulado, enganador; Riobaldo se apresenta como o que raciocina, o que tenta se ordenar pelo regulador da palavra.

A dupla seguinte, Diadorim (prancha 05) e Otacília (prancha 06), se opõe à anterior por suas características femininas, mas os conflitos não são mais suaves do que os que direcionam Riobaldo e Hermógenes. Diadorim e Otacília, de certa maneira, estabelecem os limites do universo afetivo de Riobaldo. Diadorim é o companheiro de luta, o semelhante, e amá-la é transgredir uma forte lei. É através de Diadorim que Riobaldo se apercebe da beleza. Se sua primeira descoberta da poesia se dá numa noite de maio quando ouve pela primeira vez a canção de Siruiz, é com o paciente acompanhamento de Diadorim que Riobaldo “aprende” a beleza do sertão. Diadorim é o mundo selvagem da vida aventureira e nômade e não é por acaso que os pássaros são uma constante em inúmeras passagens por ele protagonizadas. Otacília é seu oposto: a vida doméstica, sedentária, a fazenda como buritis e flores. É dela o mundo da segurança e das raízes. Diadorim e Otacília são apresentados por Riobaldo como “meu amor de ouro (Diadorim), meu amor de prata (Otacília). Ao guerreiro proibido se apresenta a noiva, a branca, prata, lunar Otacília. Entretanto, é importante frisar que Diadorim é também mulher, mas uma mulher diversa de Otacília. Isso fica muito claro nas associações dos dois personagens com elementos florais. Assim, o primeiro encontro de Riobaldo com Otacília é marcado pelo conhecimento da flor liro-liro, ou casa-comigo, ou ainda deita-comigo. Já em relação a Diadorim, a flor emblemática é o capitão-da-sala, de belas flores amarelas e alaranjadas e sumo venenoso (“É o cavalheiro-da-sala...” – Diadorim falou, entusiasmado. Mas o Alaripe, perto de nós, sacudiu a cabeça – “Em minha terra, o nome dessa” – ele disse – “é dona-joana...Mas o leite dela é venenoso...”).

PRANCHA 07

"O diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá omedo pavor!". O Deus de

Grande sertão: veredas pouco tem a ver com as promessas de misericórdia e redenção do Novo Testamento. No sertão Deus é quase que o paradigma do grande chefe jagunço: traiçoeiro, ardiloso, paciente, justo, mas também feroz quando preciso: “O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?” É esse Deus viril que regula o sertão, procura manter o caos sob controle. Nem sempre Deus é sinônimo de Bem, seu atributo mais exato talvez seja o de portador da ordem, da regra, do limite.

PRANCHA 08

O Demônio é a desordem, a loucura, “os crespos do homem”. O Diabo vive dentro de cada um de nós como uma espécie de essência contrária a Deus. O Mal é uma privação absoluta do Bem. O diabo “vige dentro do homem”, esperando agora certa de desencadear a loucura, de fazer o indivíduo agir “às brutas”. O pacto de Riobaldo não é mais que o reconhecimento dessa realidade, a aceitação do Mal como uma força se contrapondo ao Bem. Daí sua culpa, a crença de que o Diabo possa enfrentar Deus. Riobaldo mergulha na culpa ao constatar que o Diabo nada mais é que o outro lado de Deus, uma armadilha sua. Ao longo do livro, o Diabo e o Mal se infiltrar ou são percebidos nas menores coisas da Criação: animais, pedras venenosas, lugares aziagos como o Liso do Sussuarão [sic], os socavões, Essa certeza da presença intrínseca do mal na Criação transforma as inúmeras alusões ao Diabo numa espécie de ladainha às avessas: o Coxo, o Enganador, o Galhardo, o Sempre-sério, o Cão, etc. De todos esses títulos o mais definitivo talvez seja o de enganador. O mundo do Diabo é o das aparências e das ilusões. Diadorim é uma grande ilusão (“Mas eu gostava dele, dia mais dia, mas gostava. Diga o senhor: como um feitiço?”) e vai ser no meio do caos, “no meio do redemunho” que essa ilusão vai se desfazer em tragédia.

II Módulo – "Sertão... S... Satanão"

Esse segundo módulo constituído de 11 trabalhos é dedicado a aspectos vários do universo do sertão segundo a visão de Riobaldo Tatarana. Para o ex-jagunço, o sertão é um território complexo, realidade exterior. (“Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos.”) ou interior (“Sertão é dentro da

gente"). O sertão não é mero cenário onde se desenrolam os conflitos dos homens, muitas vezes o sertão também interfere e atua como entidade anímica: as presenças dos rios Urucuia e São Francisco que lembram as figuras dos deuses-rios gregos ou a natureza maléfica do Liso do Sussuarão. O sertão materializa as realidades do Bem e do Mal. Cada planta, cada pedra, cada animal tem seu papel dentro desse conflito.

PRANCHA 09

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

PRANCHA 10

Os rios em **Grande sertão: veredas** são verdadeiras entidades com atributos e características próprias. Dentro desse princípio é indubitável a identificação do rio São Francisco como elemento masculino, delimitador de territórios e campo de prova da primeira "travessia" do menino Riobaldo na descoberta da coragem pelas mãos do também menino Diadorim. ("O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece - parece é um pau grosso, em pé, enorme..."). 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 territórios de domínio do maléfico.

PRANCHA 11

O Liso do Sussuarão é uma espécie de avesso do São Francisco. Cruzar o grande rio é questão de se ter coragem, cruzar o Liso quebrar um tabu: "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 mundo se acaba: Carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só." Medeiro Vaz tenta a empreitada mas é vencido pelo deserto. Somente Riobaldo pode superar a prova mas para isso preciso que se iguale ao Liso em sua natureza, aliando-se ao Diabo através do Pacto. O Liso se dobra ao poder do pactário. "O senhor sabe. O que me mortifica, de tanto nele falar, o senhor sabe. O demo! Que tanto me ajudasse, que quanto c de mim ia tirar cobro? – Deixa, no fim me ajeito... – que eu disse comigo. Triste engano. Atravessar o São Francisco é adquirir a coragem. Atravessar o Liso é estar mais próximo da grande desgraça, do acerto de contas.

PRANCHA 12

A "travessia" de Riobaldo é marcada por várias provas de iniciação. A primeira delas se dá com a travessia do São Francisco junto com o menino Diadorim, que lhe ensina a superar o medo e conquistar a coragem ("Careço de ter coragem...."). O segundo episódio marcante é o primeiro encontro do menino Riobaldo com os jagunços na fazenda de seu padrinho. Designado para guiar a tropa até um bom esconderijo, o menino será iniciado em dois universos: a jagunçagem e a poesia. É nessa fria noite de maio que Riobaldo ouve pela primeira vez a cantiga de Siruiz, os versos que o levariam a ousar compor os seus próprios. E é com o nome de Siruiz que o chefe Riobaldo batiza seu cavalo de guerra, o "gateado formoso".

PRANCHA 13

O buriti encarna um dos elementos mais benfazejos e positivos do cenário do romance. Palmeira que sinaliza os poços de água, o buriti ainda 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 palmeira quase que como emblema. É curioso lembrar ainda o hábito muito comum no sertão de se queimar as palmas do domingo de Ramos durante as tempestades para proteger a casa. O desenho procura resgatar essa poética da árvore e acrescenta ao desenho dois emblemas da festa da palmeira de Elche (na Espanha). Durante a festa de ascensão da Virgem aos céus, anjos descem da cúpula pousados numa palmeira de folhas douradas e resgatam o campo da santa. Novamente o mito da palmeira associado à virgindade e ao mundo da maternidade. Fecundidade e ressurreição. Conferir ainda o conto "Buriti", em **Corpo de baile**.

PRANCHA 14

Ao longo do romance, Riobaldo apresenta Diadorim como um semelhante seu, um guerreiro feroz, o que acentua o conflito desencadeado pela atração proibida. Mas se examinarmos o texto com atenção veremos que o autor sinaliza, de tempos em tempos, a verdadeira condição de Diadorim. Frases soltas, imagens poéticas e algumas associações emblemáticas. É o caso do episódio do capitão-da-sala: "E era bonito, no correr do baixo campo, as flores do capitão-da-sala — todas vermelhas e alaranjadas, rebrilhando estremecidas, de reflexo. — "É o cavalheiro-da-sala..." — Diadorim falou, entusiasmado. Mas o Alaripe, perto de nós, sacudiu a cabeça. — "Em minha terra, o nome dessa" -- ele disse -- "é dona-joana... Mas o leite dela é venenoso..." Em primeiro lugar a flor é apresentada como capitão-da-sala numa associação ao caráter bélico do bando de jagunços. Em seguida, Diadorim chama a atenção para a flor, **entusiasmado** (o grifo é nosso), e se refere a ela como cavalheiro-da-sala (e não cavaleiro) como uma designação de caráter quase galante. Seu entusiasmo é cortado pela interferência do jagunço Alaripe que nos lembra que o nome da planta é dona-joana (nome feminino), mas

que seu leite (leite da fêmea condenada a ocultar sua verdadeira condição de mulher) é venenoso. O episódio metaforiza a relação amorosa de Riobaldo e Diadorim, onde o amor (beleza, poesia, felicidade) só desencadeará a infelicidade e morte.

PRANCHA 15

Consumido pela culpa de amar outro homem, Riobaldo passa seus dias atormentado pela possibilidade de seu segredo vir a ser revelado. A própria natureza condena sua inclinação "antinatural":

Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só. — “Gente! Não se acha até que ele é sempre um, em mesmo?” – perguntei a Diadorim. Ele não aprovou, e estava incerto de feições. Quando meu amigo ficava assim, eu perdia meu bom sentir. E permaneci duvidando que seria – que era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más horas que eu ainda não tinha procedido. Até hoje assim...

PRANCHA 16

Os vários encontros de Riobaldo e Diadorim nos acampamentos do bando são marcados por uma constante tensão erótica: troca de presentes, confissões, revelações, experiências comuns, gestos suspensos e desejo não satisfeito. O texto oscila entre as imagens poéticas: a singeleza dos pássaros, a pedra de topázio comprada para Diadorim, os presentes de Diadorim para Riobaldo e as rupturas bruscas de climas. A aparição da rã é uma dessas interferências num momento de solidão entre os dois companheiros. O aspecto repulsivo do animal sublinha, mais uma vez, o incômodo de Riobaldo frente a seu amor:

Sofisimei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! (.) Debrucei, ia catar água. Mas, qual, se viu um bicho-- r brusca, feiosa; botando bolhas, que à lisa cacheavam. Resu- mo que nós dois, sob num tempo, demos para trás, discor des. Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, con- soante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos. Ah, quem faz isso não é por ser e se saber pessoa culpada?

PRANCHA 17

O boi é o referencial econômico primordial do sertão e elemento cultural de fundamental importância na toponímia, nos hábitos alimentares, no vestuário e no comportamento dos personagens de **Grande sertão: veredas**. O deslocamento das boiadas pelo sertão é a marca desse universo onde "os pastos carecem de fecho". O vaqueiro, tocador de boiadas, se opõe ao jagunço em suas atividades. Ambos são espécies de centauros integrantes da fauna desse grande sertão embora envolvidos em atividades legítimas e produtivas (vaqueiros) ou marginais e criminosas (jagunços). Ao longo da narrativa constata-se a associação poética do bando de jagunços com a boiada e com sua característica de passividade e obediência ao chefe, algumas vezes representado, não mais pelo boi, e sim pela figura do touro. O episódio da morte de Medeiro Vaz é significativo: "Para agasalhar Medeiro Vaz, tinham levantado um **boi** — o senhor sabe: um couro só, espetado numa estaca, por resguardar a pessoa do rumo donde vem o vento — O bafe-bafe. (...) Reunidos em volta, ajoelhados, a gente segurava uns couros abertos, para proteger a morte dele." Os versos que denotam a força ativa do animal se apresentam como epitáfio da morte do "rei das gerais": "Meu boi preto mocangueiro,/ árvore para te apresilhar?/ Palmeira que não debruça:/ buriti sem entortar... Ou ainda, referindo-se ao assassinato de Joca Ribeiro, Riobaldo reflete: "Como podiam ter matado? Aquilo era como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade." Imagem digna de qualquer tauromaquia de Goya ou Picasso: animal de majestade como os que defendem os portões babilônios. Se o boi é a docilidade e a imagem da força bruta domesticada para os serviços do campo, o touro preserva seu caráter indômito de força e virilidade incontrolada que todo o rebanho se submete. Vale ainda lembrar que, em muitas culturas antigas, o touro negro era associado à morte, ao raio às tempestades, apresentando-se inúmeras vezes como animal tutelar de cultos guerreiros.

PRANCHA 18

É através dos olhos de Diadorim que Riobaldo aprende a ver a poesia do sertão. Agindo como um mediador nessa travessia, Diadorim atua como um duplo do

jagunço Riobaldo onde à coragem soma-se a sensibilidade (uma coragem a mais se considerarmos a rudeza e brutalidade de seus companheiros de bando). Os pássaros e, sobretudo, o manuelzinho-da-crôa, têm forte valor emblemático como representação do belo, do sensível e do afetivo:

Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa (...) Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar pra esses com um todo carinho...” o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser e tudo num homem-d'armas, brabo bem jagunço – eu não entendia!.

Ao contrário do bem-te-vi que denuncia a eterna culpa de Riobaldo, o manuelzinho-da-crôa acena com a alegria e a felicidade conjugais. A “objetividade científica” na identificação do personagem tão importante na evolução afetiva de Riobaldo se soma à “objetividade documental” com a reprodução da frase de Goethe, citada por Guimarães Rosa em entrevista a Günther Lorenz: “...O sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Innere und Ausseres sind nichy zu tremmen*, segundo o *West-Östlicher Divan*. No sertão, o homem é **eu** que ainda não um **tu**, por isso ali os anjos ou o diabo manuseiam a língua”.

PRANCHA 19

"Agora, destino de gente, senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher!" A pedra que Riobaldo traz de Arassuaí para presentear Diadorim percorre um longo trajeto até repousar na mão de Otacília. Em sua narrativa, Riobaldo se confunde várias vezes quanto à sua verdadeira natureza: ametista, topázio, safira. Pouco importa. O fundamental é que se trata de algo, precioso, único e de valor, como um sentimento maior. Diadorim tem essa percepção quando Riobaldo lhe fala do presente: "Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo..." Esse adiamento em aceitar o valioso presente do amigo se associa à espera do final da guerra para revelar a Riobaldo sua verdadeira condição de mulher e aceitar seu amor de maneira legítima.

III Módulo

O terceiro módulo de imagens é dedicado a estabelecer um breve painel dos diversos tipos que habitam o sertão. São vaqueiros, meretrizes de beira de estrada, rezadeiras, retirantes miseráveis, jagunços, poderosos fazendeiros e políticos vivendo num mundo à parte, isolado das grandes cidades, perdido num tempo histórico impreciso onde o bem e o mal ainda não se separaram:

A gente do sertão, os homens de meus livros, você mesmo escreveu isso, vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem o que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos "crimes", mas que para eles não o são (...). No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. Nada mais. E assim se explica também aquele provérbio sertanejo que à primeira vista parece outro paradoxo, mas que expressa uma verdade muito simples: o diabo não existe, por isso ele é tão forte.

PRANCHAS 20 e 21

Riobaldo tem a percepção clara de não pertencer ao bando. Seu olhar sobre os companheiros é o de estranhamento, como no episódio em que os jagunços afiam os dentes para assumirem o ar feroz das piranhas: "Sendo que eu soube que eu era mesmo de outras extrações (...) eles queriam completo ser jagunços, por alcanço, gala mestra." O bando é a anulação da individualidade, da auto-reflexão, um identificar-se constante com as causas e necessidades do grupo. A distinção dentro dessa diluição se dá pela competência para as artes da guerra ou para alguma capacidade ou habilidade especiais. Regidos por um código ético muito particular, os jagunços se associam obedecendo a leis de guerra onde a crueldade, a matreirice nunca se confundem com a traição ou a falsidade. À sua maneira, poder-se-ia estabelecer paralelos com os campeões dos romances de cavalaria. Melhor ainda com as freqüentes relações de guerreiros estabelecidas por Homero na **Ilíada**, onde as virtudes e [sic.] defeitos dos guerreiros são ressaltadas e onde o nome se transforma em atributo e marca de distinção:

Permeio com quantos, removido no estatuto deles, com uns poucos me acompanharei, daqueles jagunços, conforme os anjos-da-guarda. Só quase a boa gente. Sendo que são, por todos, estes: **Capixúm** – caboclo sereno,

viajado, filho dos gerais de São Felipe; **Fonfredo** – que cantava todas as rezas de padre, e comia carne de qualidade nenhuma, e que nunca dizia de onde era e viera; o que rimava verso com ele: **Sesfredo**, desse já lhe contei; o **Testa-em-Pé**, baiano ladino, chupava muito; o **Paspe**, vaqueiro jaibano, o homem mais habilidoso e serviçal que já topei nesta minha vida; **Dadá Santa-Cruz**, dito “o Caridoso”, queria sempre que se desse resto de comida à gente pobre com vergonha de vir pedir; o **Carro-de-Boi**, gago, gago. O **Catocho**, mulato claro – era curado de bala. **Lindorífico**, chapadeiro minas-novense com mania de aforrar dinheiro. O **Diôlo**, preto de beijo maior. **Juvenato**, **Adalgizo**, o **Sangue-de-Outro**. Ei, tantos; para quê que eu fui querer começar descrever? **Dagobé**, o **Eleutério**, **Pescoço-Preto**, **José Amigo**...

PRANCHA 22

"Mãe dela chegou, uma velha arregalada, por nome Ana Duzuza: falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente; naquele sertão essa dispôs de muita virtude." Mãe da meretriz Nhorinhá, Ana Duzuza é um misto de feiticeira, mulher santa, rezadeira a quem Medeiro Vaz consulta como sibila. Esse personagem assustador anuncia o episódio seguinte, a trágica tentativa de atravessar o Liso do Sussuarão. Todos os elementos dramáticos ou soturnos que marcam a expedição estão presentes na velha misteriosa. Curiosamente, o episódio também é marcado pela filha meretriz, sensual e inocente, a "moça nova vestida de vermelho" que se ria para Riobaldo. Nhorinhá se tornará um dos vértices do triângulo de possibilidades amorosas do jagunço, formando juntamente com Diadorim e Otacília. Essa ambivalência do episódio sublinhada pelo desenho pela presença da "oração", em formato de faca, que no sertão de Minas teria o poder de defender a honra das moças virgens: a reza incapaz de proteger o destino da filha da rezadeira.

PRANCHA 23

O cego Borromeu faz parte de uma antiga estirpe de profetas como Tirésias e Fineu. Em seu longo relato inúmeras vezes Riobaldo se refere à cegueira e, de maneira mais ampla, privação da luz em seu sentido mais amplo. Há também a referência ao jagunço que, no meio da batalha, “vê” a Virgem. Ou ainda Diadorim ensinando Riobaldo a ver a beleza do sertão, espionados pelo bem-te-vi acusador. Riobaldo deixa claro seu conhecimento do poder visionário atribuído aos cegos: "E,

pelo que riram, de certo não sabiam – que um desses, viajando parceiro com a gente, adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão devastando o mau poder delas; conforme aprendidos antigos.” Assim, o cego Borromeu tem uma função clara dentro do bando. Suas fragilidades (fraqueza física, velhice, cegueira) se transformam em armas eficientes na luta contra o bando do Hermógenes e contra o próprio Demônio.

Dentro dessa idéia de "ver mais além" o cego foi encarnado por outro visionário – o escultor de Divinópolis G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira) que teria aprendido em sonhos a arte de realizar suas intrincadas esculturas em madeira.

PRANCHA 24

Aclamado chefe do bando, Riobaldo resolve levar a cabo a guerra contra os Hermógenes comandando um estranho exército de fracos e desvalidos. Ao bando de fiéis companheiros, incorpora um batalhão de miseráveis catrumanos dos confins do sertão e, como companheiros de guia, conduz, à sua mão direita, o cego Borromeu, e, à esquerda, o moleque Guirigó: "sacizinho de duas pernas, que preto reluzente afora os graúdos olhos brancos, me remedindo, da banda da minha mão canhota sempre viesse, encarapitado sobre seu alto cavalo." Guirigó é o moleque esperto para quem inocência e crueldade não se separam e cumpre, juntamente com o cego, o papel de guia para o bando: "Dada a mais cachaça ao menino Guirigó e ao cego Borromeu: para eles falarem coisas diferentes do que certas, por em si desconstruídas, diversas de tudo. Conselhos me davam?" É na companhia dos dois, imobilizado em seu terror, que Riobaldo assiste a tragédia final de Diadorim. Um cego, um menino e um bando de miseráveis. Para botar ordem no mundo é preciso, primeiro, virá-lo pelo avesso, transformando a fragilidade em força: "E o Urutú-Branco? Ah, não me fale. Ah, esse.... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino....", filosofa o ex-jagunço.

PRANCHA 25

Terminada a guerra contra o Mal, instalada a desgraça definitiva da perda de Diadorim, Riobaldo erra pelo sertão. Por fim encontra seu Compadre Quelemém,

“homem fora de projetos (...). Homem de mansa lei, coração tão branco e grosso de bom, que mesmo pessoa muito alegre ou muito triste gosta de poder conversar com ele”. Compadre Quelemém ouve a história do jagunço, acalma sua alma quanto ao pacto. “Tem cisma não. Pensa para adiante. Comprar ou vender, às vezes, são ações que são as quase iguais...”. Através dele, Riobaldo resgata a paz de espírito. Quelemém atua ainda como mediador para o mundo dos mortos, dos espíritos. O desenho é uma homenagem, um tanto cruel, a um personagem importante no desenvolvimento do projeto, o artista mineiro Leonino Leão. Foram nossas conversas o ponto de partida para os primeiros desenhos. Tempos depois tive a oportunidade de acompanhar sua doença e morte. O tema do Compadre Quelemém e o mundo dos mortos voltaram às nossas últimas conversas. Leonino reaparece na pele de Quelemém encarando sua própria morte. Como o Compadre de Riobaldo conhece um pouco mais do “outro lado”: “Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria do amor – compadre meu Quelemém diz.”

IV Módulo - "O amor? Pássaro que põe ovos de ferro"

O amor é um dos grandes temas na obra de Guimarães Rosa e em **Grande sertão: veredas** assume peculiaridades curiosas. O mapeamento do universo amoroso de Riobaldo exige um exame acurado das diferentes entonações com que sentimento é apresentado. As nuances afetivas acompanham o delinear dos tipos femininos e dos graus de relação amorosa que estabelecem com o chefe jagunço. Não consideraremos aqui o amor de mãe, tema, curiosamente, tratado com um certo distanciamento pelo narrador. Refere-se à mãe como "apenas a **Bigrí**, era como ela se chamava", e sua lembrança está ligada à promessa feita pela mãe, o que obrigaria o menino Riobaldo a esmolar na beira do São Francisco onde encontraria seu futuro amor: o menino Reinaldo/Diadorim. A promessa da mãe precipita seu destino.

A trajetória de Riobaldo se inicia com as primeiras namoradas "ah essas meninas por nomes de flores" e a descoberta das "primeiras bandalheiras, e as completas" ensinadas pela filha do turco, Rosa'uarda. São primeiros sentimentos, domésticos, brincadeiras eróticas possíveis no meio social onde vive o sobrinho/filho

do fazendeiro. Escolhendo a contravenção, o bando, o nomadismo, Riobaldo abre espaço para aparecimento do segundo tema amoroso: as meretrizes, ou melhor, militrizes. As meretrizes na obra rosiana são tratadas com reverência e admiração. Não há perversão ou marginalidade em sua atividade. A Nhorinhá de **Grande sertão: veredas** tem sua irmã gêmea em **Cara de bronze**. Bem como as prostitutas-castelãs, Ageala e Maria da Luz, são devedoras do respeito e consideração: "Mas as duas, mesmas, provinham de muito boas famílias (...). Por isso, os moradores e as famílias serviam a elas, com muita harmonia de ser e todos os préstimos, obsequiando e respeitando – conforme eu mesmo achei bem: um sistema que em toda a parte devia de sempre se usar."

O amor dessas mulheres à margem dos códigos morais habituais surge como uma alternativa afetiva para Riobaldo. Seu amor por Nhorinhá é uma possibilidade tão forte quanto o amor que sente por Diadorim e Otacília. Talvez por isso a carta de Nhorinhá vague pelo sertão durante anos e só vá alcançar Riobaldo já casado e estabelecido como rico fazendeiro. Riobaldo pensa nela como um amor verdadeiro e firme. Nhorinhá ocupa um espaço bastante específico: não é a guerreira Diadorim nem a doméstica Otacília. É a dos prazeres permitidos e sem qualquer culpa.

Finalmente, temos o doloroso contraponto Diadorim/Otacília. Para o primeiro, Riobaldo olha com culpa e desejo; para a segunda, as promessas de estabilidade e conforto. Morto Diadorim, resta a Riobaldo assumir o universo doméstico encarnado em Otacília e inaugurar uma vida de lembranças e sentimentos confusos. "Diadorim é a minha neblina." Tem-se a impressão de que o ex-jagunço se pergunta o tempo inteiro se casar com Otacília, estabelecer-se como fazendeiro e renegar seu passado de aventuras e "doidices" significa, necessariamente, ter alcançado a felicidade: "Reza o senhor por essa minha alma. O senhor acha que a vida é tristonha?"

PRANCHA 26

O amor de Riobaldo por Diadorim é marcado pelo fascínio da atração, pelo igual. Durante toda a narrativa, o ex-jagunço deixa clara sua paixão pelo companheiro de lutas. Embora, em inúmeras passagens, sinalize para o leitor a verdadeira natureza de Diadorim e antecipe seu destino trágico, Riobaldo está

apaixonado por um jagunço igual a ele mesmo em coragem e valentia: “Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro. Mormente. (...) Que é que eu queria? Não quis o que estava no ar; para isso, mandei vir uma idéia de mais longe. Falei sonhando: – “Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim? – voz minha; eu perguntei.” Diadorim surge como um elemento a mais na vontade de Riobaldo de transgredir as leis, revirar o mundo e tornar-se senhor do seu próprio destino. Se Otacília é a paz e o conforto, Diadorim é o risco e a aventura. Num certo sentido, Diadorim partilha das artimanhas do Demônio, do Enganador, do criador de ilusões; constituindo-se numa prova a mais a ser superada por Riobaldo em sua travessia para o entendimento:

Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espevito de desconfiança; de mim, que era o amigo! Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu – mal de não consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feitas – eu me esquecia de tudo, num espaiar de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma divulgação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende.

O desenho explora essa atração/repulsa pelo igual e tem como marca o número VI, identificação do arcano do “Amante” no Tarô. Em sua iconografia mais tradicional a carta apresenta o cavaleiro que se divide entre o amor de duas criaturas. Sobre o trio amoroso, Cupido prepara o tiro fatal: indecisões que se resolvem pela interferência do destino.

Dentro desse tema do amor transgressivo entre os guerreiros, podemos colocar Diadorim como uma atualização de alguns temas literários, como o das aventuras da donzela guerreira, e é curioso pensar na trama Diadorim/Riobaldo paralela à de Tancredo/Clorinda, de *Jerusalém libertada*, de Tasso.

PRANCHA 27

Rosa'uarda – moça feita, mas velha do que eu, filha do negociante forte, seo Assis Wababa, dona da venda *O Primeiro Barateiro da Primavera de São José* – ela era estranha, turca, eles todos turcos. (...) a Rosa'uarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite. Sempre me dizia uns carinhos turcos, e me chamava de: – “Meus olhos”. Mas os dela era que brilhavam exaltados, e extraordinariamente pretos, duma mosura mesmo singular.

As lembranças da amante turca misturam fascinação e estranhamento. Há um clima poético de *Mil e uma noites* transposto para o sertão onde os jardins se transformam “no fundo do quintal”. onde as iguarias raras são os pratos estranhos ao paladar de Riobaldo: “carne moída com semente de trigo, outros guisados, recheio bom em abobrinha ou em folhas de uva, e aquela moda de o quiabo – supimpas iguarias. Os doces, também.” Lembrar de Rosa’uarda é estimular os sentidos, relembrar os gostos, toques, olhares e o som áspero da “linguagem garganteada que falavam uns com uns, a aravia.” A conclusão de Riobaldo para a lembrança dessa aventura oriental parece mais uma declaração do escritor – viajante diplomata – do que da personagem: “Toda a vida gostei demais de estrangeiro.”

PRANCHA 28 e 29

Nhorinhá é talvez a mais célebre personagem da grande galeria de meretrizes elaborada por Guimarães Rosa. "Nhorinhá, bela e puta". O encontro entre Riobaldo e Nhorinhá se dá sob a marca simbólica da terra e emblematizado pela cor vermelha, cor do desejo. Nhorinhá é a força telúrica do sexo, sem as interdições de Diadorim, nem as convenções sociais de Otacília. É uma entrega sem culpa e sem maiores cobranças:

Ao que, num portal vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – "O moço da barba feita..." – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. (...) De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d'água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, esponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspasar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi.

Pode-se constatar pela cena descrita acima que Nhorinhá representa uma domesticidade que se opõe à de Otacília, por estar muito mais próxima do mundo

marginal dos jagunços. Além disso, jagunços e prostitutas se igualam no mesmo nível social. O pouco conforto que sua pobreza pode proporcionar oferecido a Riobaldo, e mesmo o sexo parece fazer parte das normas de hospitalidade. Nhorinhá é a fruta colhida já caída, mas comida com mesmo prazer e ainda a que acumula crenças: amuletos e santos, desde que eficientes, merecem o mesmo espaço.

Nhorinhá é a parceira ideal para o jagunço Tatarana; Otacília é a noiva perfeita para o fazendeiro Riobaldo. O tema da carta de amor que se extravia pelo sertão é o artifício encontrado pelo escritor para inviabilizar a união do herói com a meretriz, livrando-o da condenação a uma eterna permanência na marginalidade. A carta chega às mãos do já fazendeiro Riobaldo, oito anos após ter sido escrita: "um dia recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escritas acho, por outra alheia mão. (...) Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca." Há uma indisfarçada melancolia nas palavras do ex-jagunço, como se a calma e a estabilidade da união com Otacília não representassem, necessariamente, a felicidade.

PRANCHA 30

Otacília, o "amor de prata" que se opõe ao "amor de ouro", Diadorim. Diadorim é uma imposição do destino, Otacília é uma escolha. A construção da imagem tomou como referências dois pontos: o deslumbramento poético de Riobaldo que, em seu primeiro encontro com a futura noiva, a associa ao buriti, ao lírio e às pombas ("Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais."); e a dedicatória do escritor, na abertura do livro: "A Ara-cy, minha mulher, Ara pertence este livro." No desenho, é D. Aracy quem faz as vezes de Otacília.

PRANCHA 31

Embora esteja colocado no módulo sobre as relações amorosas, o episódio de Maria Mutema não é, exatamente, uma história de amor. Sem qualquer motivo, Maria Mutema mata o marido derramando chumbo quente em seu ouvido enquanto ele dormia. Morto o marido, a esposa se tranca no silêncio que só é quebrado pelas freqüentes confissões que faz ao desesperado padre Ponte. O padre não resiste às suas insistentes declarações de amor e acaba morrendo. O episódio parece terminar com a mulher mergulhada no silêncio e no anonimato até que padres confessores chegam à cidade e exigem de Maria Mutema uma confissão à porta do cemitério onde dois mortos a esperam. A mulher rompe seu mutismo e confessa a toda a cidade seus crimes. O episódio interrompe a narrativa da longa saga do jagunço Riobaldo e surge como uma narrativa moral onde vários e ricos temas se insinuam: o poder mortal do amor, o poder mortal da palavra. Mutema mata o marido substituindo as palavras por chumbo derretido (se silêncio de ouro...) e mata o padre, tornando as palavras em instrumentos mortais. Falar/ouvir pode ser uma relação perigosa: o marido que não a ouve e o padre que é obrigado a ouvi-la por imposição religiosa, se tornam vítimas. Impossibilitada de ser ouvida, Maria Mutema se entrega ao silêncio (há uma substituição do fonema pelo mutema, de *mutus*). Mas a expiação de sua culpa e sua redenção se darão também pela palavra: a confissão na porta do cemitério e a absolvição dada pelos padres "com forte voz, com fé braba".

De certa forma, a trágica história de Maria Mutema ponteia também a trágica paixão de Riobaldo por Diadorim. A cena macabra onde são desenterrados os ossos do marido de Mutema ("se conta que a gente sacolejava a caveira, e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinia!") tem seu paralelo no mal-estar que acomete Riobaldo quando Diadorim brinca com a cabeça: "Mas balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente." Cabaça/cabeça. Esses pequenos e freqüentes sinais anunciam, desde as primeiras páginas, a tragédia que se abateu sobre a vida do narrador, mas este conta com a ignorância do leitor/ouvinte para desvendar seus segredos somente no final da narrativa. Novamente uma história de falar/ouvir onde se conta o certo mas se entende o incerto.

V Módulo - “Contar é muito dificultoso”

O último módulo de desenhos se organiza em torno da ação central do livro: a trajetória do ex-jagunço Riobaldo. Procuramos estabelecer um relato conciso da trama central do livro obedecendo a uma ordem linear de narrativa que, associada aos quatro conjuntos temáticos anteriores, transmitisse ao espectador o entrecho básico da epopéia rosiana. Organizamos os episódios de maneira cronológica a partir das primeiras lembranças da infância do narrador e acompanhamos suas aventuras até o desfecho trágico da morte de Diadorim e o abandono do jaguncismo. Procurou-se resgatar o sentido mágico e poético das narrativas que se alinhavam como uma verdadeira rapsódia mantendo perspectiva apontada pelo escritor em sua célebre entrevista a Günther Lorenz: "Disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia apenas escrever lendas, contos, confissões. Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual."

PRANCHA 32

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

PRANCHA 33

A morte da mãe de Riobaldo é acontecimento fundamental para seu ingresso no mundo dos machos e, posteriormente, do crime. As lembranças da mãe surgem de maneira discreta e se confundem com a listagem dos humildes **teréns** que compunham o universo daquela que o narrador chama de "a Bigrí: o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, o santo de pau, o caneco pintado de flores. A morte da mãe é o desmoronamento do universo de delicadeza e afetividade. Morta a Bigrí, Riobaldo se confronta com um universo diferente da pobre realidade dos barranqueiros. São ricos fazendeiros, donos de rebanhos, financiadores de jagunços, políticos. É o adeus final à inocência.

PRANCHA 34

Riobaldo não consegue disfarçar o desprezo que sente por seu padinho Selorico Mendes e ao saber que este era, na verdade, seu pai, abandona a fazenda, a herança e a ordem para ingressar na marginalidade do jagunço. O impossível amor filial é substituído pela obediência e fidelidade ao chefe jagunço. A morte do chefe Medeiro Vaz é um episódio solene e grandioso acontecido em meio à tempestade. Sua força, soberania e altivez se refletem nos versos recitados por Riobaldo e que lhe servem de epitáfio:

Meu boi preto macangueiro,
 árvore para te apresilhar?
 Palmeira que não debruça:
 buriti – sem entortar...

PRANCHA 35

Dentre os inúmeros chefes jagunços e grandes fazendeiros que disputam entre si o domínio do sertão, a figura de Zé Bebelo ocupa espaço especial. Zé Bebelo e Riobaldo se identificam por ambos estarem deslocados no teatro da guerra de jagunços: Riobaldo tem a consciência de não pertencer ao bando e Zé Bebelo, fazendeiro rico e ladino, sonha em entrar para a política. Abandonar as disputas regidas pela força bruta e utilizar as armas do convencimento e da matreirice. Zé Bebelo, o Deputado, pretende limpar o sertão da jagunçada: "Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte,

botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreado mil escolas.”

Sua fazenda é o reino da ordem, da organização e da produtividade. Zé Bebelo se movimenta entre ordens, comandos, disposições nessa espécie de grande colméia que "enxameava de gente homem", comandando com inteligência e punho de ferro. Não é à toa que sua aparição em outra passagem do livro é saudada como "dia da abelha branca"

Na iconografia do tarô, o personagem de Zé Bebelo pode ser aproximado do Arcano I, "O Mago", que rege os impulsos de mudança, iniciativa e organização. É preciso deixar claro que as associações de alguns episódios e personagens da narrativa com imagens do tarô não tem qualquer leitura mística ou esotérica. A apropriação da iconografia tradicional se dá pelo paralelismo simbólico que possa vir a se estabelecer com o discurso literário e numa alusão ao interesse de Guimarães Rosa pelos temas das chamadas filosofias tradicionais que incluem desde esoterismo ao budismo zen.

PRANCHA 36

Protagonizado por Zé Bebelo, o episódio de seu julgamento no meio do sertão reforça o que foi dito acima. Derrotado e feito prisioneiro, o ardiloso Zé Bebelo consegue mudar as regras da guerra e se fazer julgar de maneira justa e honrosa pelos chefes jagunços. É mais uma sua vitória na cruzada de civilizar o sertão. Esse episódio, onde as facas cedem lugar à palavra, evidencia o grande poder desta e sua capacidade de reverter os destinos. Julgado e sentenciado, Zé Bebelo se retira para Goiás.

Não é de estranhar que os trágicos acontecimentos que se seguem sejam desencadeados. justamente, por Hermógenes, o mais primitivo dos chefes jagunços. Inconformado com a vitória obtida pela oratória de Zé Bebelo, Hermógenes matará Joca Ramiro, desencadeando a grande guerra final onde se defrontam a razão (per e sonificada por Riobaldo) e o instinto (Hermógenes).

PRANCHA 37

Enquanto Hermógenes é descrito como “homem sem anjo-da-guarda”, um monstro híbrido de “cavalo e jibóia”, Joca Ramiro polariza todas as positivities do sertão: a retidão, a justiça, a autoridade, o rigor. Joca Ramiro é o Imperador do sertão:

Era ele, num cavalo branco – cavalo que me olha de todos os altos. numa sela bordada, de Jequié, em labores de preto-e-branco. As rédeas bonitas, grossas, não se de que trançado. E ele era um homem de largos ombros, a cara grande, corada muito, aqueles olhos. Como é que vou dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? O chapéu bonito? Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. A gente olhava, sem pousar os olhos. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse. E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava.

Sua morte representa a ameaça de que o sertão se entregue, definitivamente, ao reinado do Mal marcado pela desordem e pela loucura.

PRANCHA 38

A fazenda dos Tucanos é o cenário de uma das mais dramáticas cenas de **Grande sertão: veredas**, o massacre dos cavalos no curral. O cenário é imponente decadente: "...vi aquela fazenda. Essa era enorme — o corredor de muitos grandes passos. Tinha as senzalas, na raia do pátio de dentro, e, na do de fora, em redor, o engenho, a casa-dos-arreios, muitas moradas de agregados e os depósitos; esse pátio de fora sendo largo, lajeado, e com um cruzeiro bem no meio. Mas o capim crescia regular, enfeite de abandono".

O desenho procura o resgate dessa realidade e se organiza a partir do traçado padrão das fachadas de fazendas mineiras com suas fileiras de janelas, varanda e porões. Esse traçado arquitetônico incorpora fragmentos de papel de parede do século passado coletados na cidade de Tiradentes (MG).

PRANCHA 39

Cercados pelo bando de Hermógenes, os jagunços resistem à chuva de balas. Em meio ao tiroteio, uma borboleta azul faz sua aparição como num prenúncio de vitória: "uma borboleta vistosa veio voando, antes entrada janelas a dentro, quando junto com as balas, que o couro de boi levantavam; assim repicava o espairar, o vôo de reverências, não achasse o que achasse e era uma borboleta de cor azul-esverdeada, afora as pintas, e de asas de andor. – “Ara, viva, maria boa sorte!” - o Jiribibe gritou. Alto ela entendesse. Ela era quase a paz.”

A borboleta (*psiquê* para os gregos, *anima* para os latinos) atua como a presença fugaz mas firme do poético em meio à bruta realidade da luta, pertencendo à mesma categoria de personagens encabeçada pelo manuelzinho-da-crôa.

O desenho justapõe a imagem objetiva do animal e a sua manifestação iconográfica fundida numa fivela de montaria da região de Curvelo.

PRANCHA 40

Cavalos sempre têm papel de destaque nas grandes narrativas épicas, quer na **Ilíada**, nas narrativas mitológicas (o Pégaso, nascido do sangue da cabeça da Medusa; os centauros, etc.) ou nos romances de cavalaria. Para os jagunços de **Grande sertão: veredas** [sic.] o cavalo tem função de complementaridade. No plano real representa mobilidade e poder de fuga ou agilidade de combate; 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 branco de Joca Ramiro é o símbolo de sua fidalguia; o cavalo Barzabú amansado por Riobaldo representa o controle das forças inconscientes e do instinto marcando seu ingresso na chefia do bando.

A descrição da cena do massacre nada fica a dever, em carga dramática, ao episódio onde as éguas de Pátroclo choram a morte do dono, descrita por Homero na **Ilíada**:

Alt-e-baixos — entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio — os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos rascantes [sic.], se deitando uns nos outros, retombadas [sic.] no enrolar dum rolo, que reboldeou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas

esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva — rinchado; e o relincho de medo — curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado das ventas todas abertas. Curro que giraram, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembesto [sic.] — naquilo tudo a gente viu um não haver de doidas [sic.] asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! lam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. lam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dôr [sic.] — o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados.

PRANCHA 41

O pacto de Riobaldo com o Diabo é regido pela carta XV do tarô. Este arcano diz respeito não só às atitudes de mudança, mas também a tudo que se relaciona com o mundo material e suas conquistas. Para Riobaldo, aliar-se ao Diabo é uma maneira de partilhar da realidade de seu adversário, Hermógenes, e vencê-lo mesmo que isso represente a violentação de seus princípios. As práticas mágicas e os sinais cabalísticos de proteção são explicados por Guimarães Rosa a seu tradutor italiano: "Em todo caso: no Sertão, onde, como Você está sentindo e vendo, a magia inseparável de todos os aspectos da vida, os valentões costumam às vezes trazer letras cabalísticas escritas, digo, gravadas, no chapéu-de-couro, ou em papezinhos enfiados no respectivo forro; para virtudes várias, proteção perante o perigo."

PRANCHA 42

O poder de Riobaldo como chefe jagunço anunciado pelo episódio do cavalo que se submete ao seu comando:

Era aquele seo Habão, que chegava. Vinha com três homens, estroteantes — gatinha trabalhosa. E o animal dele, o gateado formoso, deu que veio se esbarrar ante mim. Foi o seu 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. — "Barzabú!" - 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.

Esse cavalo que responde ao comando mágico de uma blasfêmia será o companheiro de Riobaldo na grande guerra contra o pactário Hermógenes. O jagunço e sua montaria formam um todo, como um centauro. 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 blasfemo de "Barzabú", o cavalo será rebatizado por Riobaldo com o nome de Siruiz, o cavalo Siruiz. A insistência no designativo cavalo serve para distingui-lo das outras duas essências do nome Siruiz: o jagunço Siruiz e a canção do Siruiz, O nome funesto se transmuta em poético.

PRANCHA 43

Mas, você é o outro homem, você vira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...

O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em Contanto que logo gritavam, entusiasmados:

- "o Urutú-Branco! Ei, o Urutú-Branco!"...

Zé Bebelo compreende que somente Riobaldo pode enfrentar Hermogénes: ambos partilham de uma mesma essência, mas de maneiras diversas. Hermogénes se entrega ao Mal e a ele se submete em sua essência; Riobaldo se associa ao Mal para enfrentar o inimigo e vive um eterno dilema de rejeição de seu ato de procurar o pacto. Hermogénes e Riobaldo são, na verdade, irmãos de sangue. Somente se igualando à essência do inimigo é que o Urutú-Branco poderá vencê-lo e perfazer, finalmente, sua travessia.

PRANCHA 44

Nesse combate definitivo, Riobaldo arma seu exército com as fraquezas, desvalias e vulnerabilidades mais absolutas. Seu bando recebe o reforço dos catrumanos, seres quase ou pré-humanos que, em seu primitivismo, igualam-se à natureza quase animal de Hermógenes. É reunido a força de todos os fracos que Riobaldo lutará a última batalha, a definitiva:

Raça daqueles homens era diverseada distante, cujos modos e usos, mal ensinada. Esses, mesmo no trivial, tinham capacidades para um ódio tão

grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles; e isso com o s poderes da pobreza inteira e apartada; e de como assim estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos: porque nenhuma más artes do demônio regedor eles nem divulgavam... De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo!

O desenho procura uma aproximação entre a desvalia absoluta dos catrumanos da ficção rosiana com a descrição cruel da desvalia dos revoltosos de Canudos por Euclides da Cunha. A imagem – concebida a partir de um detalhe de foto de documentação da expedição – parece reforçar as palavras do escritor:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.

PRANCHA 45

A mulher me viu, da esteira em que estava se jazendo, no pouco chão, olhos dela alumiar de pavores. Eu tirei da algibeira uma cédula de dinheiro, e falei – “Toma filha de Cristo, senhora dona: compra um agasalho para esse que vai nascer defendido e são, e que deve se chamar Riobaldo...” Digo ao senhor: e foi menino nascendo. Com as lágrimas nos olhos, aquela mulher rebeijou minha mão... Alto eu disse, no me despedir: – “Minha Senhora Dona: um menino nasceu – o mundo tornou a começar!...”

O nascimento do menino que deverá ser batizado com o nome de Riobaldo é uma forma extrema de resgatar a ordem do mundo e regenerá-lo, livrando-o da influência do Mal. Mesmo na mais absoluta miséria, a vida tem a capacidade de recriar o mundo. O desenho se organiza a partir dessa lógica: o espaço onde a criança se desenvolve é o oco de uma caveira desenhada sobre uma cópia do pacto assinado, pretensamente, pelo padre Urbain Grandier com o Diabo em 1634. Por mais adversa que seja a realidade, por mais poderoso que o Diabo possa parecer, o milagre do nascimento resgata o mundo para a ordem e para a positividade.

PRANCHA 46

No sertão "o Diabo vige", mas a força das rezas é também poderosa. Riobaldo sabe disso e mantém um verdadeiro exército de rezadeiras que se encarregam da preservação de sua alma: "Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta..." A fé se divide entre a superstição e a crença nos bentinhas, amuletos, mau-olhado, quebranto, etc.; e a devoção, sobretudo, na Virgem Maria e no seu poder de redenção. Essa fé na Mãe de Deus serve mesmo para legitimar mudanças de comportamento ("Aí, de bote, aquele Joé Cazuzo – homem muito valente – se ajoelhou giro no chão do cerrado, levantava os braços que nem engalho de jatobá seco, e só gritava, urro claro e urro surdo: ‘- Eu vi a Virgem Nossa, no resplendor do Céu, com seus filhos de Anjos!...’ Gritava não esbarrava. – Eu vi a Virgem.!...") ou justificar atos criminosos, como o caso dos filhos que mataram o próprio pai a golpes de foice e são perdoados por Zé Bebelo: "Co-ah! Por que foi que vocês enfeitaram premeditado as foices?" - ele interrogou. Os dois irmãos responderam que tinham executado aquilo em padroeiragem à Virgem, para a Nossa Senhora em adiantado remitir o pecado que iam obrar, e obraram dito e feito.'

PRANCHA 47

A mulher de Hermógenes cabe um papel de destaque na narrativa final da tragédia de Riobaldo e Diadorim. É essa mulher seca e silenciosa, alimentada pelo ódio que nutre pelo marido pactário, a encarregada de preparar o corpo da morta Maria Deodorina. "Aquela mulher sabia dureza; riscava. Ela discordava de todo destino... E ela ficava assim embiocada, sem semblantes, com as mãos abertas de palmas para cima – como se para sempre demonstrar que não escondia arma de navalha, ou porque ela pedisse esmola a Deus. Lembro dessa mulher, como me lembro de meus idos sofrimentos." Essa mulher sem nome é a medianeira, a que introduz, finalmente Diadorim no mundo das mulheres, um personagem ambíguo que reúne características de Mater Dolorosa de Perséfone: chora a morte da guerreira e prepara seu corpo para a última viagem ("Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalh, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a

beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como Jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma.”).

PRANCHA 48

O povoado do Paredão é o cenário final da tragédia de Riobaldo. Não se pode falar de cidade ou vila. O Paredão é uma cidade fantasma, abandonada por seus habitantes para que possa acontecer, aí, o duelo final. O Paredão quase que se resume ao sobrado (ou torre) – de onde Riobaldo assiste, impotente, a morte do amigo e à rua, o meio da rua, onde o Diabo monta seu redemoinho que arrebatava, numa mesma fúria, Hermógenes e Diadorim.

Esse não-lugar chamado Paredão (na verdade o limite, o encurralado) é, graficamente, a soma de referências diversas, que se somam: as fotografias de Ana [sic.] Mariani serviram de referência para os desenhos de Leonino Leão que, por sua vez, se tornaram matéria-prima da composição do desenho definitivo. O colorido das fachadas cede lugar ao traçado seco de suas estruturas marcadas, numa antevisão do fim, pelo símbolo do infinito que encerra a narrativa do jagunço Riobaldo.

PRANCHA 49

"O sobrado marcava o meio da rua (...). Aquele sobrado era a torre. Assumido superior nas alturas dele, é que era para um chefe comandar – reger o todo cantão de guerra!" Entretanto esse ponto privilegiado para o comando da batalha final se revela, na verdade, no espaço mesmo da impotência de Riobaldo. Do alto de uma das janelas da torre, o chefe jagunço testemunha a cena final... Seu posto de comando se transforma em prisão. O sobrado é a Torre, a Maison-Dieu do Arcano XVI, a torre abatida pelo raio, como a pretensiosa Babel destruída pelo raio e pela confusão das línguas. A destruição da Torre marca o reinício, a depuração, a transformação irreversível. No relato de Riobaldo, estar paralisado no alto da Torre é ser obrigado a defrontar-se com o próprio destino e pagar o preço alto pelo pacto, pela desesperança. A morte de Diadorim é o alto resgate pago. A perda definitiva do grande amor e o mergulho na infelicidade irreparável acompanharão o ex-jagunço

por toda sua vida, mal disfarçadas pela estabilidade do futuro casamento e seu inquestionável poder material como grande fazendeiro. A Torre é a marca da presunção, do orgulho e da incredulidade.

PRANCHA 50

Embora lance pistas bastante claras ao longo de sua narrativa, a verdadeira natureza do guerreiro Diadorim só é revelada ao leitor/ouvinte no final da saga do jagunço Riobaldo: "Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível: e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do Rio Urucuia, como eu solucei meu desespero."

Diadorim partilha da tradição das mulheres guerreiras que se travestem em nome do amor ou da fé, como a Clorinda da **Jerusalém libertada**, de Tasso, ou tantas outras heroínas do imaginário cavaleiresco. Mas, mais do que a revelação de sua identidade sexual, o ponto dramático da cena é a constatação da fatalidade à qual a personagem foi condenada: obrigada a viver e guerrear como homem, Diadorim-mulher é condenada a renegar também sua natureza biológica. Morta é devolvida a Deus: "A Deus dada." E é com grande melancolia que Riobaldo inscreve seu epítáfio definitivo: "Maria Deodorina da Fé Bittancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor..."

PRANCHA 51

A narrativa que começa com o vazio, o nada (como na abertura do Gênesis); termina com a marca do infinito, da continuidade, do eterno movimento. Travessia. Como o próprio narrador confessa, "contar é muito dificultoso". Mas, apesar das dificuldades de articular e ordenar o discurso e as lembranças e, inevitavelmente, reviver o passado, contar é resgatar e regenerar a própria vida ("conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras"). O poder da palavra possibilita o grande resgate.

Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui a estória acabada.

.....
Cerro. O senhor vê. Contei tudo.

**ANEXO 3 – DETALHES CATALOGRÁFICOS DAS OBRAS DE ARLINDO
DAIBERT CITADAS NO TRABALHO**

- Figura 2 – Mandala**, série *Erótico-Bizantino*, 1974. acrílica sobre pele de animal, 60,3ø cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....28
- Figura 3 – Pasifaé**, de Arlindo Daibert, série *Erótico-Bizantino*, 1974. nanquim (bico-de-pena) sobre pergaminho, 73 x 82,5 x 5,5 cm. Coleção MAM São Paulo.....29
- Figura 4 – Sinto-me...**, de Arlindo Daibert, série *Alice no País das Maravilhas*, 1979. grafite e lápis de cor sobre papel, 32,8 x 36,4 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....29
- Figura 5 – Linha de conduta III**, de Arlindo Daibert, *Retrato do Artista (III-C)*, 1979. lápis de cor e grafite sobre papel, 30 x 30 cm. / 54,2 x 52,5 x 2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....32
- Figura 6 – Diário de Bordo (o artista)**, de Arlindo Daibert, série *Retrato do Artista*, 1993. técnica mista sobre papel, 24 x 30,5. Coleção particular.....33
- Figura 7 – Babel**, de Arlindo Daibert, série não informada, 1989, colagem sobre papel, 60 x 40 cm.....35
- Figura 8 – Fábula**, de Arlindo Daibert, série não informada, 1989. caneta esferográfica, pastel oleoso sobre papel colado, metal e parafusos sobre aglomerado, 199,5 x 173 x 5 cm. Coleção MAM São Paulo.....36
- Figura 9 – Açougue Brasil**, de Arlindo Daibert, série *Açougue Brasil*, 1978. Desenho em acetato sobreposto a fotografia; 29 x 22 cm. Coleção Neysa Campos, Juiz de Fora, Minas Gerais.....38
- Figura 11 – Os três manos**, de Arlindo Daibert, série *Macunaíma de Andrade*, 1982. lápis de cor, nanquim e decalque sobre papel, 36 x 40 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....40
- Figura 14 – Sem título**, nº 22, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, c.1986. grafite, lápis de cor e colagem sobre papel, 24 x 20 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....59
- Figura 15 – Travessia**, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. xilogravura, 12,5 x 17 cm. / 52,5 x 41,5 x 2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....63

- Figura 16** – ...no meio do Redemoinho, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. xilogravura, 15 x 17,5 cm. / 52,5 x 41,5 x 2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....64
- Figura 17** – **Maria Mutema**, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. xilogravura, 25,5 x 20 cm. / 52,3 x 41,5 x 2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....64
- Figura 18** – **Diadorim I**, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. xilogravura, 15 x 12 cm. / 52,5 x 41,5 x 2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....65
- Figura 19** – **Pacto**, n.41, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. pastel, nanquim e aquarela sobre papel, 33 x 36,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....71
- Figura 20** – **A Morte da Mãe**, n. 33, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 198-. pastel, aquarela e colagem sobre papel, 24,5 x 28 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....75
- Figura 21** – **Sem título**, n. 9, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, c.1986. lápis de cera, lápis de cor, hidrocor e colagem sobre papel, 23 x 29,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....77
- Figura 24** – **Sem título**, n. 31, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1988. pastel oleoso, grafite, aquarela, lápis de cera e guache sobre papel, 27 x 19 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....80
- Figura 25** – **O Porto do Rio de Janeiro**, n. 32, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. grafite, lápis de cor e colagem sobre papel, 36,5 x 40 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....83
- Figura 27** – **Meu Rio do São Francisco...**, n. 10, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. lápis de cor, grafite e letraset sobre papel, 21,8 x 23,8 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....84
- Figura 28** – **Hermógenes**, n. 6, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, c.1983. grafite e colagem sobre papel, 27 x 27 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....88
- Figura 36** – **Sem título**, n. 18, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1986. lápis de cor, grafite e letraset sobre papel, 17 x 33 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 157

- Figura 37 – O diabo não há**, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. xilogravura, 17,5 x 30,3 cm. / 41,5 x 52,5 x 2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 167
- Figura 38 – Sem título**, n. 20, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 198-. aquarela, nanquim, pastel e colagem sobre papel, 24,6 x 27,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....169
- Figura 39 – Sem título**, n. 29, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. grafite, nanquim, pastel e lápis de cera sobre papel, 23 x 30 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 173
- Figura 46 – A Canção do Siruiz**, de Arlindo Daibert, n. 12, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. grafite, letraset e lápis de cor sobre papel, 33,5 x 37 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....182
- Figura 47 – Sem título**, n. 44, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 198-. grafite e lápis de cor sobre papel, 21 x 22 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 188
- Figura 49 – Sem título**, n. 45, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 198-. grafite, lápis de cor e tinta sobre cópia fotostática e papel, 21,5 x 21,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 192
- Figura 51 – Sem título**, n. 26, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 198-. grafite e letraset sobre papel, 22,1 x 19,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 197
- Figura 53 – Sem título**, n. 25, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, c.1987. grafite, pastel, aquarela, lápis de cor e colagem sobre papel, 23,3 x 30,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 205
- Figura 54 – A Deus Dada**, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. xilogravura, 17 x 12,5 cm. / 52,5 x 41,5 x 2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 208
- Figura 57 – Sertão é Dentro da Gente**, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1984. xilogravura, 32 x 20,5 cm. / 52,5 x 41,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 213
- Figura 58 – Sem título**, n.1, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 198-. acrílica e colagem sobre fotocópia, 17,7 x 24,3 cm. / 49 x 52,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....228

- Figura 59 – Sem título**, n. 2, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 198-. lápis de cor, grafite e colagem sobre papel, 23,5 x 30,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 233
- Figura 60 – Diadorim**, n. 3, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1983. aquarela, pastel, grafite e colagem sobre papel, 32,5 x 36 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....240
- Figura 61 – Otacília**, n. 5, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, c.1982. pastel, grafite, aquarela e colagem sobre papel, 33 x 36 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 242
- Figura 62 – Riobaldo, o Urutu Branco**, n. 4, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 1983. aquarela e grafite sobre papel, 24,7 x 24,7 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....245
- Figura 64 – Hermógenes**, n. 6, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, c.1983. grafite e colagem sobre papel, 27 x 27 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 248
- Figura 65 – Sem título**, n. 8, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 198-. lápis de cera e aquarela sobre papel, 22 x 22 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 251
- Figura 66 – Sem título**, n. 51, de Arlindo Daibert, série *Imagens do Grande Sertão*, 198-. acrílica, aquarela, letraset, colagem e pastel sobre papel, 23 x 23 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....253
- Figura 67 – Estudo para Diadorim**, n. 3, série *Imagens do Grande Sertão*, 1982. grafite e lápis de cor sobre papel, 23,4 x 32,4 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio..... 258
- Figura 68 – Estudo para Manuelzinho-da-crôa II**, n. 18, série *Imagens do Grande Sertão*, 1986. grafite, lápis de cor e hidrocor sobre papel, 21,7 x 28,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.....259