

2. Os fios finíssimos que formam uma rede

O artista plástico Arlindo Daibert Amaral nasceu em Juiz de Fora e, apesar de ter vivido e trabalhado em diferentes locais como Tiradentes, São José dos Campos e Paris, decidiu desenvolver naquela cidade mineira a maior parte de seu trabalho. Após formar-se em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em 1973, realizou um curso de técnicas de gravura no Atelier Calevaert-Brun, em Paris, no período entre 1975-1976.

Em Paris, depois de um período usando diferentes materiais como pena e pergaminho, Arlindo abandona esta pesquisa e retorna ao uso do lápis e papel considerando que "...era o máximo da não sofisticação de materiais".⁴⁰

No retorno ao Brasil, desenvolveu ainda mais sua qualidade como desenhista, mantendo um humor crítico que permaneceu vibrante nos diferentes trabalhos realizados por ele. Desde o tema erotismo, aos temas aparentemente ingênuos, Daibert manteve uma característica vital na sua obra: uma dimensão plural que articulava diferentes aspectos de seu trabalho.

Qualificado como um dos melhores desenhistas que despontaram nas artes plásticas no Brasil dos últimos anos, Daibert manteve a escolha dos desenhos figurativos que o levaram a ingressar, como professor, no Departamento de Artes da universidade onde se formou. Porém, na sua obra, não abandonou a caligrafia e a colagem, demonstrando que a caligrafia, a colagem e o desenho figurativo não sustentam hierarquias e são recursos utilizados para criar um trabalho artístico.

Não podemos caracterizar a obra de Arlindo apenas por meio de seus desenhos figurativos, tendo em vista que para Daibert (Daibert, 2000) "...a figuração é um instrumento, não um fim"⁴¹. Da mesma forma, os diversos textos teóricos deixados por Arlindo e organizados por Júlio Castañon Guimarães (Guimarães in Daibert, 1995) em *Caderno de Escritos* comprovam isso: seus textos fomentam discussões sobre seu próprio trabalho, fazem referência aos trabalhos de seus contemporâneos e enfatizam questões mais amplas, como a relação entre artes plásticas e literatura.

⁴⁰ DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000. 108p. P. 21

⁴¹ Ibid., p. 26

Os desenhos de Arlindo Daibert não podem ser compreendidos isoladamente, pois contribuiu para a elaboração do seu texto teórico. Estes são os motivos pelos quais devemos atribuir um mesmo status de importância tanto para sua escrita teórica como para seus desenhos.

Como veremos adiante existe uma pluralidade encontrada no pensamento, nos temas, na relação texto e imagem e nos materiais empregados por Arlindo, ou seja, em todo o conjunto da sua obra *Macunaíma de Andrade*. Esta mesma consideração crítica da dimensão plural do trabalho de Arlindo é também enfatizada pelos coordenadores do livro *Arlindo Daibert: depoimento*, Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro (Daibert, 2000):

Ao trabalhar o diálogo entre a literatura e as artes visuais, a imagem e o texto, a reflexão crítica e a transcrição do texto literário, Daibert abre caminho para uma leitura intertextual sobre o trabalho do artista em sua condição de produtor e pensador da arte.⁴²

O que pretendemos enfatizar é que a obra de Daibert apresenta diversas dimensões, explorando uma realidade que é multifacetada. Por estes diferentes aspectos apresentados até aqui, é que podemos afirmar que o artista plástico Arlindo Daibert estabelece uma resistência a fixar limites para sua obra e isto refletirá na sua concepção de ilustração⁴³ que, podemos considerar, se insere na proposta que visa reverter o platonismo.

Antes de compreender detalhadamente a maneira pela qual Arlindo Daibert reverte as diferentes oposições presentes, por exemplo, na relação entre texto e imagem, há de se procurar precisar neste primeiro capítulo o que vem a ser matriz platônica. Do mesmo modo, é necessário pensar a possibilidade de articulação entre o trabalho de Arlindo Daibert e o debate acerca da crítica ao pensamento platônico. Para que isso ocorra, alguns conceitos serão brevemente apresentados neste capítulo, pois consideramos serem indispensáveis ao desenvolvimento desta tese.

Logo a seguir, buscaremos compreender o que vem a ser as idéias formuladas pelo platonismo que sustentam diferentes oposições como original/cópia, texto/imagem, entre outras.

Fazendo um paralelo com as observações realizadas por diferentes autores como Roland Barthes, Gilles Deleuze e Jacques Derrida, pretendemos notar três diferentes visões que criam possibilidades de reversão do logocentrismo.

⁴² Ibid., p. 3

⁴³ Em outro momento, no terceiro capítulo, para estudar as ilustrações de *Macunaíma*, destacaremos que as imagens não estão apoiadas somente no texto de Mário de Andrade, mas na própria construção teórica feita por Daibert especificamente para esta obra.

Nesta tese não pretendemos analisar as contribuições específicas dos diferentes autores à reversão da matriz platônica ou examinar as várias abordagens que delimitam o pensamento desses críticos e deixam mais evidentes suas diferenças teóricas. O trabalho tem objetivos mais limitados. Ele visa instrumentalizar as idéias a partir desses autores, visando demonstrar a possibilidade de reversão do discurso platônico sem assumir uma destruição ou ruptura extrema do platonismo.

Algumas idéias desses autores se inscrevem, assim, numa relação de desconfiança às oposições, mas cuidadosa no plano que procura desmontar as discotomias.

2.1.

O que vem a ser matriz platônica?

A teoria das idéias formulada por Platão visa separar as cópias, “pretendentes bem fundados” das idéias, dos simulacros, “falsos pretendentes” desta mesma idéia. As cópias guardariam uma semelhança (interior e espiritual) em relação à idéia, enquanto o simulacro mantém uma semelhança de outra ordem, conforme sugere Gilles Deleuze (Deleuze, 1974)⁴⁴.

O simulacro não está mais afastado da idéia por ser cópia da cópia e também não está afastado por ser menos parecido com a idéia, mas por revelar a subversão de não ter a pretensão de semelhança com ela.

O perigo identificado pelo platonismo está exatamente na relação que o simulacro estabelece com a idéia, pois existe um efeito de semelhança. Este efeito (imagem) é produzido sobre uma diferença que interioriza uma dissimilitude. O simulacro segue um outro modelo, um modelo do Outro.⁴⁵

O problema fundamental desse pensamento é que se nos apoiarmos na matriz platônica, de um modo geral, só pensaremos a diferença em termos de oposição e de hierarquia. No platonismo, o mundo das idéias se relaciona com a verdade e esta está além do mundo sensível. Nietzsche observou que fundamentar o mundo da verdade no domínio das essências puras, afastadas dos sentidos é um equívoco, pois este ideal servirá de parâmetro para o mundo sensível que habitamos.

⁴⁴ DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad.: Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo, Perspectiva: 1974. 342p.

⁴⁵ Ibid., p. 262

Para o platonismo, imagem e discurso possuem distinções nas essências, nos meios expressivos e nos elementos constitutivos. Nos elementos constitutivos, por exemplo, cor e figura fazem parte da imagem e letras e símbolos são elementos do discurso. Como o conhecimento é centrado no *lógos*, este se apóia no caráter discursivo como mediador mais 'próximo'.

Alcides Cardoso dos Santos (Santos in Glanadel, 2000), interessado na relação entre texto e imagem, busca na cena platônica a estruturação originária da dicotomia discurso e imagem. Este pesquisador conclui que

(...) O resultado deste preconceito é a concepção da imagem como apêndice do discurso, conseqüência de sua posteridade e suplementaridade em relação ao 'logos', associado neste momento genético à fala. Por outro lado, afirma-se que o nome também é uma imagem, mas os fundamentos da tradição fonologocêntrica não são abalados por esta afirmação, pois somente o nome dá existência ao ser ao invocá-lo (*alétheia*), o que a imagem não pode fazer. Garante-se, assim, no platonismo, a hierarquia do discurso sobre a imagem.⁴⁶

No campo do design, apesar de existir um grande interesse na relação entre texto e imagem, poucas investigações foram feitas a respeito do fundamento fonologocêntrico. Admitimos que temas como a matriz platônica, destacada por autores como Roland Barthes, Gilles Deleuze e Jacques Derrida, necessitam serem tratados neste trabalho, pois são assuntos ainda pouco debatidos no design. Assim, acreditamos que este estudo permitirá demarcar um espaço apropriado de indagações e de discussões que entravam muitos debates no campo do design sobre texto/imagem, original/cópia, entre outros. A noção de matriz platônica ainda constitui ferramenta importante para os estudos em design nos nossos dias. Porém, antes de falar das ilustrações de Arlindo Daibert, falaremos primeiro daquilo que Derrida considera crise de transbordamento incessante⁴⁷.

⁴⁶ SANTOS, Alcides Cardoso dos. Desconstrução, literatura e pintura: Jacques Derrida e o comparativismo. In: GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro (org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. PP. 44-64. P. 51

⁴⁷ Derrida afirma que, no pensamento ocidental, o centro era sempre compreendido como aquilo que se constituía, paradoxalmente, *na* estrutura e *fora* da estrutura. (DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad.: Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva: 2005. Col. Debates. 254p. P. 230) Em Gramatologia, Derrida (Derrida, 1973) percebe que o "conceito de escritura começava a ultrapassar a extensão da linguagem" (Id., **Gramatologia**. Trad.: Miriam Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973. 386p. P. 8). Em *A Escritura e a diferença* (Derrida, 2005), ele também enfatiza que há um abalo na idéia desse centro como um "lugar natural". O centro é então compreendido como "uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos". É neste momento que a linguagem "invadiu o campo problemático universal (...) na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso". (DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad.: Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva: 2005. Col. Debates. 254p. P. 232)

2.1.1. Evidência da crise do signo: a Matriz platônica começa a ser percebida como uma amarra.

Roland Barthes (Barthes, 2004) nos demonstra a existência da crise do signo ao observar que a concepção do texto clássico, institucional e corrente está associada a uma metafísica, que pretende situar-se como “verdade”. Barthes destaca a existência de inúmeras “batalhas” pela verdade que certamente revelam, como consequência, uma história sempre intensa e violenta, por vezes sangrenta, que terminou por ligar três coisas: “verdade, signo e texto”:

(...) quantas batalhas em nome de um sentido contra um outro, quantas angústias diante da incerteza dos signos, quantas regras para tentar firmá-los!⁴⁸

Segundo o comentário de Jacques Derrida (Derrida, 1973), a prova desta crise é a inflação do signo ‘linguagem’, entendida como a inflação do próprio signo, ou seja, na visão de Derrida, “a inflação absoluta”. E, esta crise, é também um sintoma, pois a linguagem percebe que sua vida corre risco, “desamparada, sem amarras por não ter mais limites, desenvolvida à sua própria finidade”.⁴⁹

Para cada palavra, cada desdobramento, pedaço ou nascimento de raiz da palavra há uma órbita que pode ser entendida como um desenho de trajetória realizado por um termo em relação a outro que “desperta em nós associações de toda espécie”. Porém, são estas associações e a escolha delas que Derrida (Derrida in Ottoni, 2005) questiona: “Qual crédito lhes conceder?”.⁵⁰

Como veremos, Derrida nota o perigo que repousa no fato da linguagem se vincular à verdade logocêntrica. Ele percebe que há uma primeira época, onde “a leitura e a escritura, a produção ou a interpretação dos signos, o texto em geral, como tecido de signos” permanecem confinados na “secundariedade”. Nota-se esta secundariedade, pois, antes, existe uma “verdade” ou “um sentido já constituídos no elemento do ‘logos’”. O autor evidencia, inclusive, que quando a “coisa” (o ‘referente’) não é atraído instantaneamente para o ‘logos’ de um criador (deus) o

⁴⁸ BARTHES, Roland. **Inéditos: vol. 1. Teoria**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Coleção Roland Barthes. 335p. P. 264

⁴⁹ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad.: Miriam Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973. 386p. P. 7

⁵⁰ Id., in OTTONI, Paulo. **Tradução manifesta: ‘double bind’ & acontecimento, seguido de Fidelidade a mais de ‘um’: merecer herdar onde a genealogia falta**, de Jacques Derrida. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. 198p. P. 170

significado permanece, de toda forma, na órbita ligada direta (mediada pelo significante, exterioridade da escritura) ao “logos’ em geral (finito ou infinito)”.⁵¹

2.1.2.

Tradição fonologocêntrica no campo do design

Podemos pensar em alguns exemplos da manutenção dessa tradição fonologocêntrica que permanecem estabelecidos no campo do design a partir de autores que servem de referência para a atividade profissional e teórica ainda nos nossos dias.

Neste momento, citaremos apenas um exemplo: O designer-tipógrafo Jan Tschichold (TSCHICHOLD, 2007) em texto escrito em 1962 afirma que um designer de livro deve procurar ser um servidor leal e fiel da palavra impressa. Neste sentido, podemos dizer que ele observa a existência de um núcleo que deve ser protegido e, no caso, o objetivo principal do designer seria evitar ‘manchar’ este original, despojando-se, inicialmente, da ambição de apresentar-se por sua auto-expressão. Tschichold nos fala que o livro não seria um espaço para “inventar o estilo de hoje” ou “criar algo novo”, pois o designer deve buscar a “perfeição”. Quando o designer adota elementos da “gráfica publicitária”, ou seja, o uso excessivo da imagem no livro, abusa da “santidade da palavra escrita”. Tschichold explica que o designer deve evitar que o livro seja uma moda, em outras palavras, tornando-se um produto de vida curta, sem importância: “Quanto mais significativo o livro, menor é o espaço para o artista gráfico se posicionar e documentar, por meio de seu ‘estilo’, que ele, e ninguém mais, projetou o livro”.⁵²

Parece-nos desnecessário desenvolver mais argumentações sobre esse ponto no momento, embora pudéssemos continuar a enumerar estas (original e cópia) e outras oposições que vêm sendo construídas pelas formalizações dos saberes no campo do design. Acreditamos que identificar estas oposições nos ajuda a trabalhar, mais objetivamente, a partir de idéias importantes sobre a questão de como reverter e deslocar essas dicotomias.

⁵¹ DERRIDA, *Gramatologia*, 1973, p. 18

⁵² TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Trad.: José Laurênio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 220p. P. 32

Percebemos em Tschichold (TSCHICHOLD, 2007) e em outros autores a tentativa de conservação de um mundo. Por pequeno que pareça, o mundo do design pretende evitar gerar ambigüidades, busca impedir divergências e diferenças, por meio da unidade ideal. Da mesma maneira, admitindo-se cópia impura busca manter-se próximo do original. Neste pensamento, com relação ao meio editorial, o original é o texto e nunca a imagem e, tradicionalmente, por este motivo, esta última sempre está associada a uma complementaridade da palavra.

Neste cenário sustentado pelo pensamento lógico metafísico do platonismo, mantém-se a “procura da 'verdade' essencial e originária, aquela que resolveria definitivamente a contenta entre imagem e discurso”⁵³.

Mas como perceber que este cenário começou a desabar? Como as tentativas de reverter a lógica metafísica do platonismo se constituíram em um desafio inevitável?

2.1.3. Evidência da crise do signo no campo do design

Notamos que o campo do design também comprova esta mesma crise relacionada ao transbordamento que excede o jogo clássico das oposições.

Aparentemente, as coisas mudaram no campo do design, pois podemos confirmar algumas tentativas de promover-se discussões a respeito de conceitos estabelecidos na nossa área. Esta situação nova para o campo do design, de certo modo, resultou em uma resistência por parte de alguns designers receosos com o questionamento de determinados paradigmas. O que poderia ser visto como estímulo para outros olhares, muitas vezes, ao inverso, torna-se um movimento de reclusão, ou seja, uma resistência visando a permanência de algumas idéias que, por sua vez, sustentam algumas oposições já tradicionais na nossa área.

Em vários debates que envolvem a definição do campo do design, tradicionalmente, esta atividade tem sido classificada por meio de diversas oposições. Como exemplo, alguns autores compreendem o design gráfico como uma atividade relacionada à arte, enquanto outros

⁵³ SANTOS, Alcides Cardoso dos. Desconstrução, literatura e pintura: Jacques Derrida e o comparativismo. In: GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro (org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. PP. 44-64. P. 56

autores, reivindicando uma oposição, admitem o design relacionado apenas às questões tecnológicas. Assim, observamos algumas dicotomias que são dignos de nota: teoria/prática, informativa/ literária, original/reprodução, texto/imagem, entre outras divisões.

Ainda no campo das oposições clássicas, com relação à valorização da imagem em detrimento do texto, ressalta-se, principalmente, que a força da visualidade nunca poderá ser posta em palavras. De fato, os defensores da ideia da predominância exclusiva da visualidade nunca estiveram à vontade com as palavras. Não poderia ser de outro jeito: a premissa deste pensamento é a ideia de que as palavras só podem existir a partir das ‘coisas’ e, desta forma, as palavras não teriam existência autônoma, pois a garantia última, ‘concreta’ e, portanto, ‘pura’ se apoiaria na imagem. Neste caso, defendem a noção da imagem como fundamento primeiro e universal, submetendo o texto (a escrita) a um valor secundário.

Devemos lembrar que nestes debates as ideias parecem não flutuar, fixam-se nas suas polaridades: texto e imagem permanecem isolados, separados, como em um código, pela costura que amarra os cadernos de páginas à lombada. Se, como fundo, este espelho que nos dava a ilusão de correspondência da palavra e da imagem com o real caiu no chão e se partiu, poderíamos lamentar e considerar trágico esse evento. Contudo, “é difícil respeitar um fundo que cai, seja ele qual for”.⁵⁴

Se é fato que não podemos mais sustentar a crença nessas dicotomias e que, em parte, muitos profissionais e professores sentem a tradição do design dilacerada neste cenário, então, em compensação, podemos perceber um profundo interesse em repensar vários conceitos – como por exemplo, divisões harmônicas para composição, princípios de proporção, entre outras – que se estabeleceram como base no campo do design.

Não temos a menor intenção de ferir a crença dos que vivem cultivando a esperança de manter o campo do design como já foi no passado. Mas ao se questionar a manutenção dessas oposições é necessário admitir que fica abalada a base que está ligada à tradição. Sustentar essas oposições apenas por pretender impor um limite ao campo do design não trará, efetivamente, ações produtivas a favor de um melhor encaminhamento dessa atividade profissional.

Portanto, é preciso tomar cuidado para não sustentar a ideia que compreende o design como um terreno neutro e isolado das complexidades da nossa sociedade, ou seja, um espaço onde seria possível definir o designer como aquele

⁵⁴ COETZEE, John Maxwell. **Elizabeth Costello**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 276p. P.: 26-27

que usa apenas o estudo formal como instrumento. Nesta visão, as formas não ‘falariam’ e apenas procurariam refletir e proteger o conteúdo interior.

Para compreender melhor os mecanismos que visam desestabilizar a matriz platônica e, deste modo, apontar possibilidades desenvolvidas por Arlindo Daibert na obra *Macunaíma* é preciso ter em mente certos traços que configuram o procedimento teórico de Jacques Derrida e Gilles Deleuze e que estudaremos a seguir.

2.2.

Como reverter a matriz platônica?

Um dos marcos do pensamento contemporâneo foi a revisão dos conceitos da filosofia ocidental por Jacques Derrida e Gilles Deleuze, visando, cada um a seu modo, demonstrar a permanência da matriz platônica no pensamento teórico ocidental. Na perspectiva platônica, a relação entre original/cópia formou amarras que mantiveram a idéia de cópia subordinada a um elemento considerado original e que, por sua vez, apropriava-se de um sentido ‘verdadeiro’.

Deste modo, Derrida e Deleuze retomam essa forma de pensar que foi proposta por Nietzsche. A proposta que Nietzsche nos oferece é reverter o platonismo. Isso consiste em encontrar no próprio platonismo suas motivações e vontade que levou Platão a pensar sua filosofia naquele momento. É por esta via que Nietzsche busca uma crítica ao platonismo, ou seja, procurando nos mesmos elementos de Platão o elemento diferencial que impulsiona toda sua obra.

Uma tarefa que Derrida e Deleuze se empenharam em realizar diz respeito à reversão do platonismo, ou seja, desmontar as hierarquias impostas pela tradição logocêntrica. Esta reversão inclui, inevitavelmente, correr o risco de “glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos”⁵⁵.

Jacques Derrida e Gilles Deleuze não elogiam o simulacro em detrimento do original, pois isto manteria a força na oposição, apenas trocando a posição de um elemento e outro. É importante destacar que o ‘simulacro’ compreendido por Deleuze (Deleuze, 1974) é um elemento construído “sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ela interioriza uma dissimilitude (...) Se o simulacro ainda segue

⁵⁵ ORLANDI, Luiz B. L. **Simulacro na filosofia de Deleuze**. Campinas: IFCH/Unicamp, 1990. Primeira versão. Nº 4/90. 18f. P. 4

um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro, de que decorre uma dessemelhança interiorizada”.⁵⁶

Para Deleuze, a principal ‘motivação’ do platonismo estaria no ‘problema do simulacro’, ou seja, na busca por manter, radicalmente, o ‘triunfo’ do original sobre os simulacros. Esta opressão recalca os simulacros, mantendo-os encarcerados “no fundo”, de modo que “não pudessem se ‘insinuar por toda parte’”⁵⁷.

A subordinação se sustenta porque a forma de se diferenciar cópias e simulacros no domínio das imagens “passaria por uma seletiva referência ao modelo”. Em comparação com o modelo, a cópia seria a “imagem dotada de semelhança”, enquanto que o simulacro seria uma “imagem sem semelhança”⁵⁸.

Qual seria o segredo dessa semelhança? Luiz Orlandi (Orlandi, 1990) afirma que, para Deleuze, “o segredo da semelhança é ser ela ‘interna ou derivada’, pois é ‘a identidade superior da Idéia que funda’ sobre a semelhança a ‘boa pretensão das cópias’”⁵⁹.

O simulacro é diferente dessas cópias-ícones, pois ele não possui a mesma natureza da cópia. Sendo diferente, não é um rebaixamento do original (cópia), pois “está livre da semelhança”. Neste caso, o simulacro “vive da diferença”.⁶⁰

Como vimos, o pensamento que sustenta essa lógica metafísica do platonismo mantém a diferença em termos de oposição e hierarquia. Diante da crise dessa matriz platônica, como pensar na diferença por outro prisma, ou seja, afastada das amarras impostas pelas dicotomias?

Pensando também a partir das proposições de Nietzsche, Derrida nos apresenta o termo *khóra*, extraído da obra platônica. Derrida procura demonstrar a existência da ambigüidade no próprio pensamento que forma a base do platonismo. Enquanto Derrida busca um termo utilizado no platonismo, Deleuze utiliza a palavra *figural*, tendo em mente a pintura de Francis Bacon. Ele observa que o *figural* apresenta as forças e os devires que estavam presos ao sistema tradicional da representação.

⁵⁶ DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. P. 262

⁵⁷ ORLANDI, L. B. L. **Simulacro na filosofia de Deleuze**. P. 6

⁵⁸ Ibid., p. 4

⁵⁹ Ibid., p. 6

⁶⁰ Ibid., p. 6

2.2.1.

Derrida e a desconstrução

A proposta deste estudo dos conceitos formulados por Derrida a partir da crítica à matriz platônica, tem por objetivo criar fundamentos para desenvolver no final deste capítulo uma resposta possível à seguinte questão: o que a desconstrução das oposições pode oferecer e acrescentar ao estudo das ilustrações-escritura criadas por Arlindo Daibert para *Macunaíma*?

Inicialmente, observaremos o deslocamento realizado por Derrida partindo do pensamento platônico. Derrida busca encontrar instrumentos em *A farmácia de Platão* (Derrida, 1991) para romper com o pensamento das oposições binárias, naquele momento⁶¹, busca estender a idéia de escritura por meio de algumas bases que lhe servem de apoio. Esta base é formada especialmente por autores que, apesar de ainda imersos no pensamento logocêntrico, indicam um local para além das oposições, possibilidade de transbordar um limite.⁶²

Em qualquer dicotomia, visualizamos duas margens que podem ser desenhadas como linhas paralelas que limitam um espaço. A idéia de desconstrução, pensada por Jacques Derrida, procura abolir a permanência dessas oposições.

Neste sentido, também devemos considerar a afirmação de Rachel Nigro (Nigro, 2004) que a desconstrução “não é uma técnica de leitura de textos, nem um método de pesquisa filosófica ou de crítica literária com regras preestabelecidas e objetivos determinados de antemão”. Muito menos “um vale-tudo ou uma destruição niilista da metafísica”. A desconstrução é uma “postura diante da leitura de textos”, que visa, de forma cuidadosa, revelar uma estrutura que sustenta as dicotomias e uma hierarquia violenta.⁶³

Ou seja, isto não significa dizer que a desconstrução é uma espécie de crítica, pois, conforme afirma Paulo Ottoni (Ottoni in Santos, 2007) correríamos “o risco de conceber a

⁶¹ DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Trad.: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991. 128p.

⁶² CONTINENTINO, Ana Maria Amado; Duque-Estrada, Paulo César (orientação). **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia**. 2006. 216p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. P. 54

⁶³ NIGRO, Rachel. O Direito da Desconstrução. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). **Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2004. 248p. P. 93-94

tradução como um fenômeno possível de ser sistematizado e controlado”⁶⁴.

Paulo Ottoni (Ottoni in Santos, 2007) alerta da “indissociável relação entre desconstrução e tradução”, pois estão tão entrelaçadas que “não só elas compartilham a mesma questão como as (con)fundem”. Derrida torna este entrelaçamento mais enfático quando afirma que a “questão da desconstrução é também, de um lado a outro, a questão da tradução”⁶⁵.

Paulo Ottoni (Ottoni in Santos, 2007) nota que se privilegiarmos a sistematização de uma teoria, colocaremos a tradução em segundo plano, um suplemento, privilegiando e fortalecendo a idéia de original, “abalando, assim, essa indissociável relação entre tradução e desconstrução”.⁶⁶

No caso da tradução, Derrida aponta que “...o que é sempre difícil de traduzir, além das dificuldades classicamente localizadas, é a multiplicidade de línguas numa língua, coisa que se produz todo o tempo”.⁶⁷

Na definição de Derrida, a desconstrução é “simplesmente ‘mais de uma língua’”. Para este autor, “a desconstrução não é intraduzível, mas ligada à questão do intraduzível”. É por este prisma que podemos perceber mais nitidamente o entrelaçamento entre tradução e desconstrução.

Essa é, portanto, a estratégia da desconstrução, sendo “menos um movimento típico do pensamento contemporâneo do que um movimento, um evento, que sempre já se deu”. Diante disso, Ana Maria Amado Continentino (Continentino, 2005) nos lembra que esta é a forma pela qual Derrida se utiliza da “própria escritura de Platão”, visando demonstrar que ela “testemunha um operar da desconstrução”.⁶⁸

Derrida extrai diversos nomes que no texto de Platão ocupam uma posição de garantia da verdade: “se faz presente pela figura do Pai, do Bem, da Lei”. Continentino (Continentino, 2005) observa que não é possível falar de

⁶⁴ OTTONI, Paulo. Desconstruções: A Impossibilidade de e da Crítica/Teoria (do In-Traduzível). In SANTOS, Alcides Cardoso dos (org.). **Estados da Crítica**. São Paulo/ Curitiba: Ateliê/ UFPR, 2007. PP: 175-182. P. 176

⁶⁵ Ibid., p. 176

⁶⁶ Ibid., p. 176

⁶⁷ Derrida in OTTONI, Paulo. **Tradução manifesta: ‘double bind’ & acontecimento, seguido de Fidelidade a mais de ‘um’: merecer herdar onde a genealogia falta**, de Jacques Derrida. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. 198p. P. 182

⁶⁸ CONTINENTINO, Ana Maria Amado; Duque-Estrada, Paulo César (orientação). **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia**. 2006. 216p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. p. 105

modo simples ou direto desse pai, desse capital, desse bem, dessa origem do valor, pois não podemos “olhá-los de frente tal como não podemos olhar o sol”. Este espaço é, portanto, sustentado, em última instância, pela garantia de verdade, na qual se apóia a concepção transcendental que, por sua vez, comandaria o pensar da cultura ocidental⁶⁹.

A noção de desconstrução proposta por Derrida, conforme vimos, não revela um modelo de argumentação, pois não há nenhum conjunto específico de normas desconstrutivistas que possa ser elaborado pelos críticos e depois aplicado nos estudos seguintes.

Por este motivo, antes de qualquer tipo de pesquisa do trabalho de Arlindo Daibert, nos interessa observar como Derrida se utiliza de alguns dos principais pensadores, como Platão e Freud, para desestabilizar o logocentrismo e a “metafísica da presença”.

2.2.1.1.

O ‘bloco mágico’ e a tradução

Poderá surgir, neste momento, a questão sobre a importância deste debate a respeito do pensamento de Freud nos textos de Derrida para esta tese. Deve-se afirmar que, no texto *A escritura e a diferença*, Derrida realiza um cuidadoso estudo dos preceitos que estabeleceram a escrita à condição subordinada de um conteúdo: a relação de dualidade que sustentava a fala como original e a escrita subordinada a ela e, a partir disso, pensar as idéias da desconstrução.

Ao estender a crise da subordinação da escrita ao signo, Derrida realiza um movimento decisivo na desestrutura da manutenção da tradução tendo em vista conceitos tradicionais. Demonstrando existir contradição na idéia do signo como presença, Derrida lança dúvidas sobre importantes conceitos tratados na cultura ocidental. A partir daí, não é possível pensar na presença isoladamente, mas a partir da diferença. Em outras palavras, se a presença não pode mais ser compreendida como uma essência, mas como um sistema de relações com outros movimentos (passado e futuro), então, se conclui que também não é possível supor uma realidade representável ou um objeto representacional⁷⁰ ‘puro’, isolado, mas por meio da

⁶⁹ Ibid., p. 106

⁷⁰ Diferentes maneiras de representar a realidade.

diferença⁷¹. Deste modo, desestabiliza-se também a noção de tradução a partir da idéia de original.⁷²

São, portanto, esses contornos tratados por Derrida a partir do pensamento de Freud que nos interessam. Conforme pronunciamos, a crise do signo se relaciona ao estudo que desenvolvemos no trabalho de Arlindo Daibert.

Na relação entre o texto de Freud e a leitura de Derrida, é importante para nós o famoso texto freudiano *Uma nota sobre o 'bloco mágico'*⁷³. Derrida desenvolve uma leitura particular desse texto e tal abordagem nos ajudará a compreender a noção de tradução que pretendemos desenvolver nesta tese.

Vale ressaltar que, nas páginas que se seguirão, só enfatizaremos algumas idéias do pensamento de Derrida. Os nossos comentários serão realizados, portanto, a partir de uma seleção de fragmentos do pensamento deste autor. Nosso objetivo de acrescentá-las é encená-las no estudo do trabalho de Arlindo Daibert para *Macunaíma*.

Em primeiro lugar observaremos que Derrida (Derrida, 2005) busca revelar na própria escrita de Freud alguns mecanismos que desmontam a manutenção das dicotomias presentes nas idéias desse mesmo autor. Derrida nos faz compreender que mesmo quando os textos comportam alusões claras às oposições binárias, a escrita de Freud forja alguns artifícios que desatam os embaraços metafísicos.⁷⁴

Neste momento, para compreender a argumentação de desconstrução das dicotomias impostas pela matriz platônica, iniciaremos com a seguinte opinião de Derrida sobre a obra freudiana: "...todas as teses freudianas são fendidas, divididas, contraditórias como os conceitos". Mas em que sentido Derrida valoriza a contradição presente na obra de Freud? Para Derrida a escrita freudiana auxilia um

⁷¹ Podemos compreender melhor a repercussão da noção de presença, diferença e traço a partir do pensamento de Derrida em outras áreas. Na arquitetura, por exemplo, destaca-se o seguinte artigo: EISENMAN, Peter. **O fim do Clássico**: O fim do começo. O fim do fim. NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). Tradução: Vera Pereira. Coleção Face Norte. Cosac Naify, São Paulo, 2006. PP.: 233-252

⁷² BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. 273p. P. 65

⁷³ FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o 'Bloco Mágico'. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX. Pp.: 255-259.

⁷⁴ BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. 273p. P. 35

deslocamento, impedindo uma cristalização dos conceitos utilizados pelo próprio autor.⁷⁵

Mas haveria alguma possibilidade de cristalização de sentido no texto freudiano? Derrida realiza uma crítica ao texto de Freud, demonstrando que o pensamento freudiano refaz o gesto metafísico de desprestigiar a escrita. Mesmo diante desta afirmativa, Derrida não descarta os escritos deste pensador, pois compreende que Freud dispunha de ferramentas que estavam envolvidas nas redes de teorias biológicas e filosóficas daquela época. De uma maneira geral, para aquele momento, a prática gerava a teoria e, deste modo, Freud teorizava sua prática apoiando-se nas ferramentas teóricas que ainda se fundamentavam em conceitos metafísicos.

Apesar desse contexto, Derrida nota que a própria escrita freudiana, no texto *Uma nota sobre o 'bloco mágico'*, desarticula a dicotomia existente em alguns conceitos, através, principalmente, de sua explicação para o funcionamento da memória. Oposições como Consciente e Inconsciente, corpo Somático e corpo Psíquico, Prazer e Desprazer, entre outros, sustentam uma oposição, mas é a partir da própria escrita de Freud que as dicotomias se desconstroem, revelando a possibilidade de desestabilizá-las em um outro contexto.⁷⁶

Segundo Zelina Beato (Beato, 2005), a influência do trabalho de Freud é tão consistente na obra de Jacques Derrida quanto o interesse desse pensador da desconstrução pela literatura. Derrida nota que a obra de Freud contém uma grande potencialidade desconstrutivista⁷⁷. É importante lembrar da influência da literatura na obra freudiana e, em mão dupla, a influência do pensamento de Freud na literatura. Para Tânia Rivera (Rivera, 2006), a referência a obras literárias é constante no texto freudiano “eventualmente com um objetivo erudito de ilustração, mas fundamentalmente como fonte de conhecimento privilegiado do inconsciente, ao lado daquele que lhe é fornecido pela clínica com seus pacientes”⁷⁸. Ana Maria Amado Continentino (Continentino, 2006) também observa que Derrida ressalta o uso da metáfora no texto de Freud. Para esta autora, acompanhando o pensamento de Derrida, a metáfora nos textos freudianos não segue a

⁷⁵ DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad.: Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva: 2005. Col. Debates. 254p. P.

⁷⁶ Id., **Mal de arquivo**: Uma impressão freudiana. Trad.: Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará. P. 110

⁷⁷ BEATO, Z.; Ottoni, P. (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. P. 62

⁷⁸ RIVERA, TANIA. **Guimarães Rosa e a Psicanálise**: Ensaio sobre Imagem e Escrita. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. P. 7

proposta característica da tradição⁷⁹ de “tornar claro o que é desconhecido através do conhecido”, mas usa a metáfora para “promover um abalo, uma desorganização naquilo que é considerado como estabelecido”⁸⁰.

A aproximação de Derrida com as idéias de Freud se estabeleceu a partir de uma relação constante e complexa com a psicanálise e, porque não dizer, dessa relação próxima do texto freudiano com a arte em geral, da literatura em particular.

O interesse de Derrida em repensar o conceito de escrita a partir de Freud, nos conduz ao texto *Freud e a cena da escritura*, desenvolvido em 1966 como um fragmento para uma conferência e publicado em 1967 – editado no Brasil pela Editora Perspectiva em 1971 – sob o título *A escritura e a diferença*, um dos textos do livro de mesmo nome. Segundo Zelina Beato (Beato, 2005), o texto, *Freud e a cena da escritura*, foi publicado no momento crucial para as teorias de Derrida, pois inaugura o período da sua obra que poderíamos chamar de “a desconstrução da filosofia”.⁸¹

A leitura que Derrida faz da obra *Uma nota sobre o 'bloco mágico'*, ilumina alguns conceitos formulados pela desconstrução. No texto *Freud e a cena da escritura*, Derrida destaca que Freud recorreu a modelos metafóricos que não são a fala, muito menos a escrita. Para representar o *aparelho* psíquico que ele buscava compreender, Freud usa um artifício, “um texto de essência irredutivelmente gráfica”: uma máquina de escrita. Por meio da metáfora do bloco mágico, Freud recorre a signos que “não vêm transcrever uma palavra viva e plena, presente e senhora de si”.⁸²

Em um momento anterior, antes de pensar no uso de um bloco mágico para iluminar alguns conceitos de sua teoria, Freud estava envolvido na procura por uma imagem

⁷⁹ Segundo Derrida, desde Platão se 'ilustra' por meio de imagens gráficas as relações da razão e da experiência. Contudo, o deslocamento que Freud faz da tradição clássica é que a tradição sempre buscou essas 'imagens gráficas' visando, “com isso a tranquilidade de um termo conhecido”. A escrita de Freud é diferente, pois abre, como diz Derrida, “um novo tipo de questão sobre a metaforicidade, a escritura e o espaçamento em geral”. Para Continentino, “...metaforicidade, escritura, texto, técnica e psíquico aqui se entrecruzam, se requisitam e se implicam numa lógica q desafia as oposições binárias”. (CONTINENTINO, Ana Maria Amado; Duque-Estrada, Paulo César (orientação). **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida**: escritura, meio-luto, aporia. 2006. 216p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. P.: 91-92)

⁸⁰ Ibid., p. 91

⁸¹ BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. 273p. P. 65

⁸² DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad.: Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva: 2005. Col. Debates. 254p. P.182

que representasse a noção da memória. A memória possui um duplo sistema de armazenamento e a dificuldade estaria em como imaginar um sistema duplo em um mesmo aparelho de armazenamento.

Em *Uma nota sobre o 'bloco mágico'*, texto de 1924, Freud nos diz que o bloco mágico é uma representação mais eficaz da sua hipótese sobre os mecanismos perceptivos de nossa psique, pois diferentemente da folha de papel ou da simples lousa, o bloco oferece três tipos de camadas ou superfícies. A primeira é uma camada de cera ou resina que, na hipótese de Freud, funcionaria como o inconsciente: representado pela cera ou resina, apenas os “traços permanentes retidos indefinidamente ocorrem num sistema contíguo, no inconsciente”. A segunda é “um papel encerado onde a escrita se produz de fato, mas apenas no contato que mantém, periodicamente, com o suporte de cera”; para esta camada, a hipótese é que o aparato perceptivo recebe estímulos, mas “o sistema Pcpt.-Cs, não conserva traços permanentes”. Existe ainda uma terceira camada de acetato ou celulóide transparente “que protege o papel encerado do risco”, ou seja, é resistente e “deve sobreviver ao presente do risco”, à pontualidade que, na hipótese de Freud, pode por em risco a organização psíquica.⁸³

Deste modo, tanto a superfície de acetato ou celulóide (que está sempre preparada para receber novas anotações), quanto a membrana em argila (espaço das marcas permanentes, das anotações que já foram feitas) são fundamentais para a operação que se realiza no papel encerado (espaço da lousa onde as figuras aparecem, hipótese do aparato perceptivo). Sobre o funcionamento do Bloco Mágico, Freud diz:

Levantando-se toda a folha de cobertura – tanto o celulóide quanto o papel encerado – da prancha de cera a escrita se desvanece e, como já observei, não mais reaparece. A superfície do Bloco Mágico está limpa de escrita e mais uma vez capaz de receber impressões. No entanto, é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito está retido sobre a própria prancha de cera e, sob luz apropriada, é legível. Assim, Bloco fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizável repetidas vezes como uma lousa, mas também traços permanentes do que foi escrito como um bloco comum de papel.⁸⁴

⁸³ BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. 273p. P. 130

⁸⁴ FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o 'Bloco Mágico'. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX. Pp.: 255-259. P.: 258

Apoiando-se na imagem representativa do Bloco Mágico, Freud percebe a necessidade de inscrições (argila) na mesma 'máquina' de memória, fazendo uma analogia:

Se retirarmos da tabuinha toda a folha de cobertura – celulósida e papel de cera – o escrito apaga-se e, como o fiz notar, não mais se reconstitui em seguida. A superfície do bloco mágico está virgem e de novo receptora. Mas é fácil constatar que o traço duradouro do escrito se mantém na tabuinha de cera e permanece legível com uma iluminação adequada (...) é exatamente a maneira como se realiza a função perceptiva conforme o que já supus sobre o nosso aparelho psíquico. A camada que recebe as excitações – o sistema Pcpt.-Cs – não forma nenhum traço duradouro; as bases da recordação produzem-se em outros sistemas de suplência.⁸⁵

Há ainda uma outra analogia, pois para que o Bloco Mágico funcione, duas mãos são necessárias e isto representa o mesmo procedimento do *aparelho* psíquico que inscreve os traços no mesmo instante de sua desaparecimento. Obviamente que estes gestos se tratam, em resumo, de uma representação de dois processos simultâneos: memória (inscrição dos traços) e a percepção (apagamento). Para Derrida (Derrida, 2005), é necessário compreender a idéia que a memória é constituída por meio de uma compulsão que repete os caminhos já facilitados (já traçados), que sugerem uma repetição dos traços, e o apagamento dos traços que já foram inscritos (recalcados da consciência). Deste modo, a memória inconsciente tem como sua própria origem e, próprio funcionamento, uma compulsão a repetir os traços, que colocam o aparelho psíquico para funcionar.

Derrida, a partir do modelo do bloco mágico, enfatiza a relação com a morte na origem do aparelho psíquico, isto é a memória no inconsciente está condicionada ao seu desaparecimento da consciência. Por esta razão, a memória inconsciente não pode ser compreendida como um armazém de recordações, mas representa um mecanismo que obrigatoriamente se repete porque é facilitado, modificado, trilhado sempre. Na medida em que um caminho é facilitado, mais o trajeto será percorrido e repetido. Nesse sentido, podemos dizer que memória é repetição. De um modo abrangente, podemos dizer que a repetição é uma tentativa frustrada de recuperar a primeira experiência, transitando, obrigatoriamente, os primeiros caminhos, 'recriando' os mesmos traços.

Ainda, a memória é fundamento da constituição do aparelho psíquico que se edifica a partir das diferenças entre as facilitações, ou seja, entre as trilhas.

⁸⁵ Id., in DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad.: Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva: 2005. Col. Debates. 254p. P. 218

A partir dessas noções, Derrida relaciona memória e escrita, compreendendo que

...a escrita substitui a percepção antes mesmo desta aparecer a si própria. A 'memória' ou a escrita são a abertura desse próprio aparecer. O 'percebido' só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela."⁸⁶

Derrida nos orienta na hipótese que é preciso compreender que a escrita "como traço sobrevivendo ao presente do estilete"⁸⁷ que marca o acetato.

Prosseguindo a idéia de escrita, Freud nos diz que existe um equívoco ao falar em tradução ou transcrição procurando descrever "a passagem dos pensamentos inconscientes pelo pré-consciente em direção à consciência"⁸⁸, pelo fato dessa idéia sustentar a noção de um texto imóvel cujo conteúdo pudesse ser transportado sem perdas.

Auxiliado pelo texto de Freud, Derrida compreende o mecanismo da escrita psíquica como uma idéia antecipada de um sentido que abrange a noção de escritura em geral. Por este motivo, Derrida demonstra a impossibilidade de se pensar em alguma tradução sem perda, pois "...tudo começa pela reprodução"⁸⁹. Apoiando-se no exemplo do sonho desenvolvido por Freud, Derrida demonstra que "...se não podemos traduzir o sonho para uma outra língua é também porque no interior do aparelho psíquico nunca há relação de simples tradução".⁹⁰

A noção tradicional de tradução é, portanto, abalada pelas suspeitas sobre a manutenção da estrutura dicotômica entre significado / significante. A relevância desse trabalho de Derrida foi trabalhar a desconstrução da noção de signo, além de fundamentar várias noções como rastro, arquivo, diferença, entre outros, possibilitando novas reflexões a respeito da revisão da matriz platônica em diversos conceitos. Apesar deste autor desenvolver, com maior profundidade, a dicotomia entre significado / significante no livro *Gramatologia*, a repercussão da desconstrução do signo também pode ser notada em outras idéias do autor.

Zelina Beato (Beato, 2005), a partir de Freud, comenta que o sonho é uma forma específica de expressão e que neste espaço a linguagem fonética, a palavra, se transforma em um elemento entre tantos outros. Desta maneira, a palavra não ocupa um espaço privilegiado, mas é tratada como "coisa".

⁸⁶ DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad.: Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva: 2005. Col. Debates. 254p. P. 218-219

⁸⁷ Ibid., p. 218

⁸⁸ Ibid., p. 199

⁸⁹ Ibid., p. 200

⁹⁰ Ibid., p. 199

Se o considerarmos como uma gramática, em primeiro lugar, a “língua” dos sonhos é uma escrita que possui lógica temporal própria. Os elementos que compõe o sonho possuem uma lógica diferente, pois não são dispostos de uma forma linear, definindo o começo ou o fim. A partir de Freud, Derrida conclui que “...o sonhador inventa a sua própria gramática”.⁹¹

Apresentamos no início que os elementos principais de formação dos sonhos não seguem uma lógica linear conforme nos habituamos a pensar quando falamos uma frase. Os sonhos seguem um caminho próprio e o que vemos são os rastros deste caminho, por onde procuram elementos de formação: “...esses rastros por onde caminham os sonhos são, afinal, os traços da memória”.⁹²

Claudia de Moraes Rego no livro *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan* define da seguinte forma o traço:

O traço é algo que fica na passagem da coisa. Embora totalmente arbitrário, no sentido de que não figura, não representa, ele é a origem de qualquer significação.⁹³

Esta noção demonstra que os mecanismos psíquicos não possuem uma origem, na medida em que não existe um traço de memória como “presença cristalina, mensurável, visível, localizável, apreensível, enfim, legível”. Portanto, o que possibilita a memória e a vida psíquica “é a diferença entre as forças”. Por este prisma, não faz mais sentido pensar na linguagem a partir da dualidade da presença e da ausência, característica fundamental da metafísica.⁹⁴

É justamente apoiada nesta outra noção que se concretiza à idéia da representação da memória como um “texto tecido de rastros”. Sob este ponto de vista, a noção de rastro como consequência de uma diferença, posteriormente, refletiu sobre a noção de escrita, “levando consigo seus desdobramentos – escrita como não-presença pura, como diferença, como rastro não apreensível” e é “nesse ponto que Derrida relaciona diferença e diferença”.⁹⁵

Como exemplo do impacto dessa diferente noção subvertendo a idéia da metafísica, no caso do arquivamento, Derrida sustenta a hipótese que “a estrutura do arquivo é

⁹¹ Ibid., p. 196

⁹² BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. 273p. P. 110

⁹³ REGO, Claudia de Moraes. **Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. 252p. P. 151

⁹⁴ BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. 273p. P. 110

⁹⁵ DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: Uma impressão freudiana**. Trad.: Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará. P. 110-111

espectral”, pois nunca é “...nem presente, nem ausente ‘em carne e osso’, nem visível nem invisível, traço remetendo sempre a um outro [fantasma] cujo olhar não saberia ser cruzado”.⁹⁶

Visando deixar mais claro sua idéia, Freud aproxima a ‘língua’ dos sonhos da escrita chinesa: “Estes [os símbolos do sonho] têm muitas vezes significações múltiplas, de tal modo que, como na escrita chinesa, só o contexto torna possível, em cada caso, a apreensão correta”.⁹⁷

Se pensarmos no conceito de signo, essa afirmação é decisiva para a desconstrução da oposição do par de conceitos significado / significante, pois

...a ausência de qualquer código exaustivo e absolutamente infalível significa que na escritura psíquica, que anuncia assim o sentido de toda a escritura em geral, a diferença entre significante e significado nunca é radical.⁹⁸

Existe, portanto, uma nova condição anunciada por Derrida e que se trabalha com a importância da reprodução, do suplemento. Para se compreender essa argumentação de Derrida, é preciso retornar à idéia apoiada na metafísica de Platão, para quem a língua do filósofo deveria ser a falada, uma vez que a verdade estaria sempre presente por meio daquele que fala, visando corrigir distorções e de interpretações do seu discurso consideradas errôneas. Para Platão, a língua escrita seria perigosa por várias características: uma delas é que a escrita mantinha sob o mesmo patamar os sábios e os medíocres, na medida em que ao ler um texto escrito, qualquer autor poderia fingir que sabe; outro aspecto criticado por Platão é o fato da língua escrita poder gerar leituras diferentes, interpretações que falseariam a “verdade” do autor. Estes são os motivos pelos quais Platão percebe a língua escrita como um simulacro da língua falada.

Se antes a ‘voz’ era a garantia última para a elucidação da ‘verdade’ do autor, agora, nesta outra leitura, pode-se afirmar que: “...o texto que se denomina presente só se decifra no pé da página, na nota ou *post-scriptum*. Antes desta recorrência, o presente não passa de um apelo de nota”.⁹⁹

O ponto de partida de Derrida é a obra *Uma nota sobre o ‘bloco mágico’*, mas ele utiliza outros textos de Freud para desenvolver o seu pensamento. Estabelecendo

⁹⁶ Ibid., p. 110

⁹⁷ FREUD in DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad.: Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva: 2005. Col. Debates. 254p. P. 197

⁹⁸ DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. p. 197

⁹⁹ Ibid., p. 200

um estreitamento entre algumas idéias freudianas com as noções de linguagem e escrita, Derrida se apropria, principalmente, das noções “de inscrição, de traço de memória, de arquivamento, de linguagem, de texto original, de escrita e de tradução [que] adquirem contornos muito especiais”.¹⁰⁰

A partir de Freud, na descrição metafórica do psíquico por meio do bloco mágico, Derrida reforça a noção freudiana de “memória como uma impressão, uma encenação, uma figuração visual e, até mesmo, uma representação teatral, que se inscreve vencendo uma resistência, inaugurando uma via, o traço da memória facilitando seu próprio caminho”.¹⁰¹

Está aqui a base fundamental por onde a noção de tradução precisa ser pensada quando falamos do trabalho de Arlindo Daibert para *Macunaíma*.

Ao desestruturar a dicotomia presente/ausente que reverbera na noção de significante/significado, não é mais possível pensar nas palavras conectadas de maneira direta a algum conteúdo, como se existisse uma lógica interna às palavras que estabeleceriam um ponto inicial, seus significados originais.

Ao longo da apresentação dessas idéias desenvolvidas por Derrida a partir de Freud, pontualmente, o leitor desta tese poderá se indagar acerca dos fundamentos de determinados conceitos e sua aproximação com o trabalho de Arlindo Daibert. Assim, o leitor pode ter elaborado a seguinte questão: conforme vimos, Arlindo Daibert já definia claramente o seu trabalho de ilustração a partir do termo tradução¹⁰²; contudo, observamos que, no campo das artes plásticas, Fayga Ostrower utiliza o conceito ‘tradução’ para falar da imagem. Assim sendo, o que nos garante que a noção trabalhada por Arlindo seja a mesma sugerida por Derrida a partir de Freud?

Como resposta a esta questão, poderíamos argumentar que Arlindo viveu em Paris durante uma temporada, mas é fato que, apenas por esta afirmação, não poderíamos garantir que o artista conhecia o termo tradução a partir do trabalho de desconstrução realizado por Derrida. Entretanto, torna-se necessário realizar uma outra pergunta: é possível aproximar um conceito, uma idéia, de uma obra ou criação, independentemente da vontade de seus

¹⁰⁰ BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. 273p. P. 103

¹⁰¹ Ibid., p. 109

¹⁰² Conforme alertamos anteriormente, consideraremos este trabalho de Arlindo Daibert como ilustração-escritura e não como ‘tradução’, apesar de ter sido um termo escolhido pelo artista.

autores? Em outras palavras, poderíamos utilizar a noção de tradução trabalhada por Jacques Derrida e relacioná-la ao trabalho de Arlindo apenas por considerarmos que uma obra constitui critério atributivo de uma idéia independente da aceitação de seu autor? Para responder afirmativamente a essas questões, iniciaremos um levantamento a partir também de outros estudos de Jacques Derrida. Ele realiza adaptação de conceitos formulados por diferentes autores, como Platão e Artaud, em um outro contexto. A maneira de usar tais conceitos, explicará a apropriação que sugerimos para a noção de tradução e outros termos usados pela desconstrução. Acreditamos, ser possível aproximar a idéia de tradução que propomos aqui ao trabalho de Arlindo Daibert, mesmo considerando que esse autor pode não ter tido a intenção de promovê-la.

2.2.1.2.

Phármakon e Khôra

Em *A Farmácia de Platão* (Derrida, 1991), uma idéia de escritura é relacionada ao termo, *Phármakon*. Na visão platônica, Theuth oferece ao rei Thamous um remédio que promete curar o problema da memória. Este remédio é a escritura. Contudo, o rei considera a escritura um mal, pois ela não serve à memória (mnése), mas a reprodução ou a rememoração (hipomnése). Para eles, do mesmo modo que a escritura é um remédio, ela também é um desvio, “afastamento da origem, e, portanto, fonte de erro, de perdição”. Isso se deve ao fato de Platão, por meio de Sócrates, e, também, o rei Thamous acreditarem que não há remédio inofensivo. A escritura, ao se apresentar como remédio, disfarçaria o seu poder de se transformar em um mal, ou seja, servindo para o esquecimento, contrasta com o que seria a memória. A escritura teria o efeito maléfico de aniquilar a memória viva por meio do valor da reprodução, conforme enfatiza Continentino (Continentino, 2006), “Remédio e veneno determinam aqui a ambivalência que caracteriza a escritura dentro da nossa tradição”¹⁰³.

A escritura é tanto remédio quanto veneno, o que produz uma ambivalência condenada por Platão, pois o remédio remete a um artifício ou uma técnica que cura, mas também pode matar. Nesta visão, o que é impuro é forasteiro e visto como uma ameaça constante. Deste modo, a técnica é exterior à vida e, sendo algo de fora é, do mesmo modo, um objeto estranho.

¹⁰³ CONTINENTINO, Ana Maria Amado; Duque-Estrada, Paulo César (orientação). **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia**. 2006. 216p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. P. 54. P. 106

Derrida então percebe que podemos pensar algo similar ao termo *pharmakon* encontrado no texto de Platão: ou seja, uma força oscilante, que se impõe sobre essas oposições. Nesta idéia, nota-se que existe o aspecto positivo da escritura, pois, como remédio, também remete ao termo veneno que não pode ser descartado. A escritura é, portanto, a possibilidade que não se deixa fixar pelas oposições, não se prende a um ponto, nem a outro.¹⁰⁴

E, sobre a ambivalência, Derrida diz:

Se o *pharmakon* é ‘ambivalente’, é, pois, por constituir o meio no qual se opõem os opostos, o movimento e o jogo que os relaciona mutuamente, os reverte e os faz passar um no outro (alma/corpo; bem/mal; dentro/fora; memória/esquecimento; fala/escritura). É a partir desse jogo ou desse movimento que os opostos ou os diferentes são detidos por Platão. O *pharmakon* é o movimento, o lugar e o jogo (a produção de) a diferença. Ele é a diferencia [différance] da diferença (...) Nós o veremos prometer-se ao infinito e se escapar sempre por portas secretas, brilhantes como espelho e abertas sobre um labirinto. É também essa reserva de fundo que chamamos a farmácia.¹⁰⁵

É o fundamento de pureza, que falsamente se apresenta como confortável e sem inquietação, que Derrida visa desestruturar com a recuperação da escritura, enfatizando a inexistência de um porto seguro que proteja a fala e a escrita contra uma alteridade.

Para Continentino, a desconstrução nos chama atenção ao funcionamento do pensamento de alteridade, que pertence a uma estranha lógica, pois esta lógica impõe um “deslocamento incessante e inarredável, impossível de ser domesticado, aplacado”.¹⁰⁶

E, ainda,

Se há um desejo de controle é porque há um incontrolável que instiga, que suscita o desejo, e se reinscreve a cada nova tentativa de apreensão, e, de dentro, viola, perverte este mesmo desejo. Esta alteridade incontrolável, como já apontamos, não é a que se declara nas oposições onde as fronteiras entre os pólos opostos estão bem delineadas; mas é aquilo mesmo que suspende estas fronteiras, que suspende todas as certezas que sob elas se organizam. Uma alteridade que é sempre da ordem da subversão, da

¹⁰⁴ DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Trad.: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991. 128p. P. 50-51

¹⁰⁵ Ibid., p. 74-75

¹⁰⁶ CONTINENTINO, Ana Maria Amado; Duque-Estrada, Paulo César (orientação). **A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia**. 2006. 216p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. P. 54. P. 14

perversão, da violação, da loucura, pois não desenha, não oferece nenhum horizonte, nenhum contorno.¹⁰⁷

Derrida observa que, na visão platônica, há a necessidade de criação de um espaço para se pensar além da formulação binária. Khôra (nutriz, mãe) é percebida por Derrida com esta finalidade que no pensamento grego escapa às oposições platônicas.

Continentino diz:

Derrida percebe já presente no pensamento de Platão, explicitando-se no *Timeu*, a introdução de um tema que não se deixa conter pelo pensamento binário. A chance de abertura para um “mais além” se inscreve no texto do filósofo grego através da definição de Khôra como um terceiro gênero, que, não sendo nem o inteligível nem o sensível, é deles a condição de possibilidade. Recebendo também a designação de mãe, ama, receptáculo, Khôra é lugar “de inscrição das formas”, de acolhimento, que não se deixando apropriar por um discurso opositivo da diferença, permite que esta se inscreva e tenha seu lugar.¹⁰⁸

Estas metáforas que, segundo Geoffrey Bennington, tentam apreender “a inscrição originária das formas” deixam ver “um pensamento da originalidade do traço, que já se encontra, portanto, em Platão, mesmo que esteja recalcado pelo ‘platonismo’”.¹⁰⁹

Sendo assim, o termo Khôra oferece um caminho distinto da situação criada por Platão ao abrir espaço além da perspectiva de oposição, possibilitando uma desestruturação ao platonismo a partir da formulação de Khôra no pensamento grego: em outras palavras, o terceiro gênero. Contudo, isto não implica dizer que o terceiro gênero se apresenta como “neutro” ou “inefável”. Continentino reforça a nossa atenção para que seja compreendido isso, pois a idéia do neutro é contrária ao pensamento de Derrida, na medida que a idéia de neutralização retorna de maneira disfarçada à imposição da oposição.

Então, o que seria este terceiro termo Khôra? Derrida enfatiza a noção de lugar: “como lugar, ela não situa nada, não existe como algo cuja essência pode ser indicada em determinado lugar, mas fala da própria noção de recepção, inscrição, acolhimento”.¹¹⁰

Portanto, Khôra não se permite fixar em “nenhuma oposição discursiva, ela é condição de todo discurso, propiciando as inversões, e não se submetendo a

¹⁰⁷ Ibid., p. 16

¹⁰⁸ Ibid., p. 110

¹⁰⁹ BENNINGTON in CONTINENTINO, A. M. A., op. cit., p. 111

¹¹⁰ CONTINENTINO, A. M. A., op. cit., p. 112-113

nenhuma”. Ela é, portanto, uma resistência à fixação de uma lógica clássica e, assim, torna-se um pensamento possível a este estranhamento “tanto entre dois gêneros de discurso, o filosófico e o mítico, como entre dois gêneros de ser, o sensível e o inteligível”.¹¹¹

Conforme observa Continentino, Derrida aproxima o conceito da escritura às palavras *Phármakon* e *Khôra*. Desta maneira, utilizando termos do pensamento platônico, Derrida procura “brechas” para desconstruir a matriz platônica. Como destaca Continentino, estas ‘brechas’ são espaços por onde um “clarão de luz” possibilita despertar um estranho movimento:

(...) encará-lo, dar-lhe um nome, significa apagá-lo, conter seu brilho ofuscante. Este nome, a partir daí, comandaria todo o discurso. Para a desconstrução, resta a possibilidade de não encarar, mas olhá-lo obliquamente, suportando uma infinita negociação.¹¹²

A seguir, observaremos que as discussões propostas por Derrida a partir de Artaud, por sua vez, não são estranhas ao estudo que desenvolveremos a partir dos trabalhos de Arlindo Daibert. O texto de Derrida, *Enlouquecer o subjétil*, parte da proposta do termo Subjétil desenvolvido nos textos do poeta e dramaturgo Antonin Artaud. Além dos aspectos já citados no parágrafo anterior, no trabalho de Artaud nos interessa, certamente, um comprometimento poético na relação entre teoria, correspondências, desenhos e textos.

2.2.1.3.

Subjétil e Khôra

Conforme vimos anteriormente, Derrida busca encontrar, em diversos textos, as ‘brechas’ que impedem fixar uma oposição discursiva. No texto de Platão, por exemplo, Derrida encontra o termo *Khôra* que se mantém resistente a definições objetivas. Procurando evidenciar essa noção em outros textos, Derrida (Derrida, 1998) percorre um longo trajeto e encontra na palavra *subjétil*, termo escolhido pelo escritor e dramaturgo Antonin Artaud, semelhanças com a idéia *Khôra* desenvolvida por Platão. Da mesma forma, em *Enlouquecer o Subjétil*¹¹³, Derrida (Derrida, 1998) não abandona as noções desenvolvidas a partir do pensamento freudiano.

¹¹¹ Ibid., p. 112-113

¹¹² Ibid., p. 113

¹¹³ DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial: Ed. UNESP, 1998.

A palavra *Subjétil* está presente em três textos de Artaud, mas o que chama a atenção de Derrida é que, justamente nessas três ocorrências, textos e desenhos dividem o mesmo espaço: ou Artaud ilustra os textos ou os textos são comentários dos seus desenhos.

Da obra de Antonin Artaud, Derrida se interessa mais pelos fragmentos de cartas, textos – principalmente sobre a pintura de Van Gogh – e desenhos do dramaturgo.

Embora o termo *subjétil* pareça um neologismo, como bem afirmam Silviano Santiago (Santiago in Derrida, 1998) e Leila Perrone-Moisés (Perrone-Moisés, 1998), a palavra era usada com frequência no Renascimento italiano, significando um suporte e, da mesma forma, uma superfície. Outras vezes poderia ser “a matéria de uma pintura ou de uma escultura, tudo o que nelas se distinguiria tanto da forma quanto do sentido e da representação”¹¹⁴.

Para Leila Perrone-Moisés (Perrone-Moisés, 1998), sob o pretexto de compreender o *subjétil*, Derrida produz um texto que versa sobre o intervalo por onde a arte “se engendra”:

Examinando a força e as virtualidades implicadas nesse “poder ser”, Derrida costura, com a minudência e a argúcia que caracterizam suas leituras, fragmentos de Antonin Artaud e tece, a partir deles, um belo texto sobre a arte e a loucura, ou melhor dizendo, sobre o intervalo entre a subjetividade e a objetividade no qual a arte se engendra.¹¹⁵

Esse intervalo, essa *differance* permanece no texto de Artaud que, habilmente, não estabelece o *subjétil* como uma ‘coisa’ e se refere a ‘ele’ como “o que é chamado de *subjétil*”.

Derrida esquiva-se de determinar, em apenas uma palavra, um termo apropriado à noção de *subjétil*. Este autor se refere a uma impossibilidade de tradução do termo: “...um *subjétil* parece intraduzível”¹¹⁶. Mas Derrida estabelece algumas comparações:

Com que outra palavra poder-se-ia confundir o desenho, a forma gráfica, em suma, de “*subjétil*”? Talvez com “*subjetivo*”, a traição mais próxima. Mas tantas outras palavras... *subjetivo*, *sutil*, *sublime*, (...) e terminando em *projétil*.¹¹⁷

Aqui encontramos novamente a necessidade de compreender um pouco mais sobre o *subjétil*. Trata-se de

¹¹⁴ Ibid., p. 26

¹¹⁵ PERRONE-MOISÉS, Leila. **Um signo arisco** (Derrida - Bergstein). Caderno de Resenhas, Folha de São Paulo, p. 7, 13 jun. 1998.

¹¹⁶ DERRIDA, J., op. cit., p. 29

¹¹⁷ Ibid., p. 23

pensar e estabelecer desta vez uma aproximação mais estreita do próprio termo usado por Artaud. Derrida sugere compreender subjétil por meio de uma comparação, ou seja, a partir da noção platônica de "khôra". Conforme observa Leila Perrone-Moisés (Perrone-Moisés, 1998) desde 1968, Derrida traz “a tona” essa noção platônica e, conforme vimos antes, “...a 'khora' é o lugar da inscrição originária das formas, uma terceira instância entre o modelo e a cópia, entre o mundo das Idéias e o mundo real”¹¹⁸.

De acordo com o que já estudamos, Khôra é então mãe, ama-de-leite, receptáculo e outras metáforas utilizadas por Platão para tentar fixar com maior precisão o termo Khôra. Mesmo assim, apesar dos termos se aproximarem, demonstram a impossibilidade de um único conceito abarcar a compreensão da palavra. Para Derrida, o subjétil “...aceita e recebe tudo, tal qual um receptáculo universal. Já que ele simboliza também o lugar, a localização de todas as figuras, pensa-se na 'khora' (...)”¹¹⁹.

O subjétil como membrana-parede-superfície-lugar é resistente e mantém de um lado o desenho distinto da literatura, mas por outro lado, os próprios desenhos comportam “frases” que lançam as formas. Podemos aqui trazer para esta cena, a imagem de duas camadas do exemplo de Freud, o bloco mágico: de um lado o papel encerado e, de outro, a camada de acetato. Eis, para Derrida, o sentido do subjétil e do impedimento da manutenção das oposições:

Há 'esse lado', desse lado, ou seja, o desenho, que se distinguirá, 'por um lado', da literatura, do teatro (das frases, em suma). Mas, 'por outro lado', esses desenhos são desenhos escritos que não se podem mais pôr de lado e que – eis 'algo de especial' – comportam frases, melhor ainda, frases que não são apenas comportadas, coladas, encartadas mas cujo encartamento precipita as formas. A partir de então a analogia supera os limites.¹²⁰

Para Derrida o subjétil seria um lugar, um meio ou 'entre' que possibilita esses diferentes trajetos, diferentes formas de escrita que formam uma tensão que é uma força vital e não uma oposição.

Assim, a reversão do platonismo não é uma mera inversão de sinais, mantendo a significação dos elementos representativos. Trata-se da revisão das principais questões que envolvem, no caso da pintura e do desenho, as forças da representação (figurativismo e narrativa). Na opinião de Artaud não se trata mais de descrever um quadro, pois não é mais essa questão primordial para ele: “...descrever um quadro de van Gogh, para quê! Nenhuma descrição tentada

¹¹⁸ PERRONE-MOISÉS, L., op. cit., p. 7.

¹¹⁹ Ibid., p. 108

¹²⁰ Ibid., p. 47

por um outro poderá equivaler ao simples alinhamento de objetos naturais e de tintas a que se entrega o próprio van Gogh (...) ¹²¹.

Nesse novo contexto, a partir da noção de Khôra utilizada por Jacques Derrida, podemos pensar na articulação das idéias aqui estudadas com a idéia de ilustração-escritura desenvolvida por Arlindo. O trabalho desse artista para recriar a obra de Mário de Andrade é a evidência de sua entrega à experiência que ocorre em seu confronto com a obra ao mesmo tempo em que recusa descrever um estudo tradicional e estável do texto de Mário de Andrade. Desse modo, Arlindo Daibert não se interessa por fazer uma tradução literal do texto de Mário de Andrade, o que seria descrever a obra. Do mesmo modo ele se interessa pelos dispositivos e por isso ele, em dado momento, diz que "...é curioso como os aspectos poéticos e críticos do livro me fascinam muito mais" ¹²².

Podemos chamar de subjétel "o local de uma precipitação" ¹²³, ou ainda um espaço onde por um instante as obras de Mário de Andrade e Arlindo Daibert se encontram cada uma do seu lado, encetando a superfície, o subjétel.

Prosseguindo o estudo sobre a reversão da matriz platônica, observaremos alguns procedimentos realizados, segundo Deleuze, por Francis Bacon para desestabilizar a representação figurativa tradicionalmente apoiada no modelo platônico.

É fato que Arlindo Daibert não trabalha com abstração e sim com desenhos figurativos, fotografias e recortes de fotografias de revistas. Por esse motivo, ainda é necessário pensar os motivos pelos quais Arlindo opta, muitas vezes, pela representação figurativa e como isso coincide com o pensamento visto até aqui na tentativa de escapar às oposições, deslizando entre os extremos.

Para que possamos compreender como a arte figurativa pode ser trabalhada para escapar ao mecanismo do platonismo, estudaremos um famoso ensaio de Gilles Deleuze sobre o trabalho de Francis Bacon. Nossa proposta é desenvolver a noção de figural proposta por Deleuze. A compreensão do figural significa propor um tratamento diferente da arte figurativa: percebemos ser possível notar as forças que emergem de uma figura a partir de ações que fazem com que elas sejam liberadas do aprisionamento da matriz platônica

¹²¹ Ibid., p. 51

¹²² DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P. 136

¹²³ DERRIDA, J. ., op. cit., p. 37

2.2.2.

Deleuze – Figural

Neste momento do trabalho pretendemos aproximar alguns conceitos desenvolvidos na obra “Lógica da sensação: Francis Bacon” do filósofo francês Gilles Deleuze com a noção de ilustração-escritura que consideramos para o trabalho de Arlindo Daibert. As afirmações de Deleuze nesse texto nos servirão de estímulo e apoio para falar dos desenhos figurativos criados por Arlindo Daibert para *Macunaíma*. Tomaremos como base alguns comentários esclarecedores de Deleuze sobre como o pintor irlandês Francis Bacon soluciona algumas questões ligadas à figuração, principalmente no que diz respeito à sua intenção de romper com o figurativo na pintura.

Sob esta perspectiva, nosso propósito será explorar alguns aspectos da teoria da sensação de Deleuze, procurando indicar sua inserção no âmbito da ilustração-escritura produzida por Arlindo Daibert. Este estudo se centrará apenas na idéia de Figural, fundamentada na obra “Lógica da sensação: Francis Bacon”, e como esta idéia pode ser entrelaçada ao trabalho de Arlindo Daibert, mesmo considerando diferenças nas obras desses dois artistas.

Nesse texto, Deleuze (Deleuze, 1981) sublinha que outros artistas, como por exemplo, Mondrian e Pollock, romperam com a representação narrativa da pintura clássica, através da abstração. Entretanto, essa ruptura surge de modo diferente no trabalho de pintor Francis Bacon: ele destrói o caráter de narrativa da pintura clássica por meio do esquema figurativo. Por causa disso, para distinguir a representação figurativa tradicional de alguns trabalhos de Bacon, Deleuze usa o termo Figural.

Gilles Deleuze emprega o termo ‘Figural’, substantivo, palavra que já aparece em texto de J. F. Lyotard, em oposição ao “figurativo” (representação). A diferença dos dois termos é para enfatizar que o figural visa romper com a narrativa que é o “correlato da ilustração”, princípios ligados tradicionalmente ao termo ‘figurativo’. Para Deleuze, “...entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar, para animar o conjunto ilustrado”.

Esse processo que envolve afastar a pintura da representação narrativa segue o caminho da ruptura da arte com a *mimesis* e dos vários preceitos platônicos. A idéia que sustenta o termo ‘figural’ proposto por Deleuze visa “romper

com a representação, quebrar a narrativa, impedir a ilustração e liberar a Figura: para deter-se no fato”.¹²⁴

Mas o que são os fatos da pintura? Deleuze diz que é o lugar, o acontecimento. Registrar os fatos da pintura significa procurar a melhor sensação. No entanto, no caminho sugerido a partir do modernismo, Deleuze afirma que a busca pela ‘melhor’ sensação não está necessariamente relacionada ‘a mais agradável’, “mas aquela que preenche a carne no momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação”.¹²⁵

No trajeto seguido pela arte, a fase moderna refere-se à ruptura com o pensamento que compreende a representação da imagem como reflexo ou imitação da realidade¹²⁶. A crítica desta visão serviu de apoio para que diversos artistas desenvolvessem as pesquisas pictóricas das sensações e das estruturas próprias da obra de arte.

A partir desse pensamento, cabe ao pintor “fazer ver um tipo de unidade original da sensação, e fazer aparecer visualmente uma Figura multisensível”. Contudo, nos alerta Deleuze, esta maneira de proceder só é possível “se a sensação de tal ou tal domínio (aqui a sensação visual) estiver diretamente tomada de uma potência vital que transborde todos os domínios e os atravesse”.¹²⁷

O que está em relação estreita com a sensação é a força. Segundo Deleuze “é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação”. Esta idéia justifica sua afirmativa anterior, ao enfatizar que: “...em arte (...) não se trata de reproduzir ou de inventar formas mas de captar as forças”.¹²⁸

Aqui surge, então, a tarefa da pintura que “está definida como a tentativa de tornar visíveis as forças que não são visíveis”, pois as forças dependem da formatação da forma. Mas se as forças precisam ser “captadas” pela forma e a forma figurativa se entrelaça a um problema menos ‘puro’ – voltado para “decomposição e recomposição

¹²⁴ DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Francis Bacon: Logique de la Sensation (1981). Paris: aux éditions de la différence. Tradução: Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe – sem revisão. p. 81. P. 2

¹²⁵ Ibid., p. 21

¹²⁶ No nosso caso, restringiremos o emprego da noção de mimesis à pintura, na medida em que esta palavra permite uma abordagem mais ampla se compararmos aos termos “realismo” e “naturalismo”. O conceito de mimesis está fundamentado na etimologia grega e significa imitação. Este sentido foi ampliado e foi restrito ao longo tempo e, talvez por este motivo, seu uso tem sido diverso em várias áreas por historiadores, filósofos e poetas. A noção da arte como mimesis implica na idéia de cópia da natureza, real ou ideal e sugere o dualismo entre forma/conteúdo, idéia/concepção.

¹²⁷ DELEUZE, Gilles., op. cit., p. 23

¹²⁸ Ibid., p. 30

dos efeitos”¹²⁹ –, como fazer para que a representação capte as forças não visíveis, suspendendo os problemas dos efeitos?¹³⁰

No famoso estudo sobre o trabalho de Francis Bacon, na sexta parte – Pintura e sensação –, Deleuze diz existir “duas maneiras de ultrapassar a figuração (ilustrativa ou narrativa)”: Uma via é pela forma abstrata e a outra é pela Figura.¹³¹

Pela forma abstrata, este autor nota dois caminhos. Pela via da abstração que “nos propõe um asceticismo, uma saudação espiritual”, além do limite da “elaboração de um tal código propriamente pictórico”. E, pela via do expressionismo abstrato, ou arte informal, que propõe uma resposta oposta à anterior, pois mantém a linha como uma maneira de sustentar uma abstração figurativa, na medida em que “sua linha delimita ainda um contorno”.¹³²

Por meio da via da Figura, Deleuze destaca a obra de Bacon e nota que há um indicador abrangente que relaciona a obra de dois pintores: tanto Bacon quanto Cézanne pintam a sensação, ou ainda, como diz Francis Bacon, registram o fato.

Deleuze não quer afirmar que Cézanne inventou esta via da sensação na pintura, mas visa enfatizar que este artista marca um entendimento diferente: a “sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do “sensacional”, do espontâneo... etc.”¹³³

É evidente também que Deleuze nota diferenças entre esses dois pintores, na visão de Cézanne o mundo como natureza e, em Bacon, o mundo como artefato. Mas estas diferenças óbvias, não considerariam a “sensação” e o “temperamento”, que, justamente, ligariam Bacon a Cézanne: “Cézanne é talvez o primeiro a ter feito deformações (...). É por este mesmo ponto que Bacon é cézaneano”.¹³⁴

A partir desta aproximação, Deleuze tem um campo aberto para comparar a obra dos pintores, mas rejeita a idéia de Bacon seguir fielmente o pensamento de Cézanne.

¹²⁹ Deleuze diz que em “um grande número de pinturas, o problema do captar das forças, por mais consciente que tenha sido, se encontrou misturado a um outro, igualmente importante mas menos puro. Este outro problema {menos ‘puro’} é o da decomposição e recomposição dos efeitos: por exemplo a decomposição e recomposição da profundidade na pintura da Renascença, a decomposição e a recomposição das cores no impressionismo, a decomposição e a recomposição do movimento no cubismo”. (Ibid., p. 30)

¹³⁰ Ibid., p. 30

¹³¹ Ibid., p. 19

¹³² Ibid., p. 53-54

¹³³ Ibid., p. 19

¹³⁴ Ibid., p. 20

Conforme afirma Deleuze, Bacon “é cézaneano, mais do que um discípulo de Cézanne”.¹³⁵

Esse pintor irlandês visa resolver alguns problemas ligados à Figuração prática, tendo em vista o “momento em que a Figura afirma sua intenção de romper com o figurativo” e, para chegar a esta questão, renuncia à figuração primária, significando voltar-se contra os próprios instintos e experiência. Em outras palavras, usando a obra de “Inocência X” como exemplo, podemos dizer que o sentido da fórmula utilizada por Bacon é este: “quis pintar o grito mais do que o horror”.¹³⁶

Deleuze nota que Bacon não é atraído pela abstração, porque esta é uma pintura...

que tende a substituir ao diagrama involuntário um código visual espiritual (mesmo se houver ali uma atitude exemplar do artista). O código é forçadamente cerebral, e a ele falta a sensação, a realidade essencial da queda, ou seja, a ação direta sobre o sistema nervoso.¹³⁷

Francis Bacon também não é atraído pelo expressionismo abstrato:

Bacon não é particularmente atraído pelo expressionismo abstrato, pela potência e o mistério da linha sem contorno. É porque o diagrama tomou todo o quadro, diz ele, que sua proliferação fez um verdadeiro “desperdiço”. Todos os meios violentos da Action Painting, bastão, escova, vassoura, papel toalha, e mesmo seringa de confeitiro, desencadeiam [ou provocam] uma pintura-catástrofe: desta vez, a sensação é atingida, mas fica em um estado irremediavelmente confuso. Bacon não deixará de declarar a necessidade absoluta de impedir o diagrama de proliferar, a necessidade de mantê-lo em certas regiões do quadro e em certos momentos do ato de pintar: ele pensa que, no domínio do traço irracional e da linha sem contorno, Michaux vai mais longe do que Pollock, precisamente porque guarda uma medida [ou controle, ou ponderação] do diagrama.¹³⁸

A diferença de Bacon é que ele esquia-se dos pólos extremos e procura que “os meios violentos não se desencadeiem, e que a catástrofe necessária não submirja por inteiro”. Para isso, Deleuze nota que Bacon utiliza o diagrama. Mas, o que Bacon chama de diagrama? Para este pintor, diagrama são traços assignificantes (irracionais, involuntários, ao acaso).

O diagrama é uma possibilidade do surgimento do fato, mas o diagrama não é fato ele-mesmo. Em busca do

¹³⁵ Ibid., p. 20

¹³⁶ Ibid., p. 20

¹³⁷ Ibid., p. 56

¹³⁸ Ibid., p. 56

fato na pintura, Bacon evita que todos dados figurativos desapareçam, pois o acaso no seu trabalho já possibilita uma nova figuração: a "Figura, deve sair do diagrama, e levar consigo a sensação até o claro e o preciso".

Pela via da Figura, Deleuze destaca o trabalho de Francis Bacon, pois ele não se "engaja" em nenhuma das vias anteriores, ou seja, nem pela abstração e nem pelo expressionismo abstrato.¹³⁹

Cabe, nesse momento em nossa pesquisa sobre o trabalho de Arlindo a partir do texto *Macunaíma*, articular algumas idéias de Deleuze com a arte de Daibert. Contudo, não se trata aqui de mencionar ou pesquisar todos os casos do pensamento deleuziano e entrelaçá-los ao trabalho de Arlindo Daibert. Pretendemos apenas destacar alguns aspectos que articulam a obra do artista Daibert com a idéia de Figural proposta por Gilles Deleuze. Deste modo, o primeiro debate que devemos propor, visando abordar essa principal reflexão, diz respeito ao termo 'ilustração', pois, pelo viés do pensamento de Deleuze, ela se liga ao termo figurativo. Uma outra questão diz respeito a pensar as representações figurativas desenvolvidas por esses artistas – Bacon e Daibert – e a inserção destes trabalhos no debate promovido a partir da idéia de Figural.

Inicialmente precisamos marcar a seguinte diferença: Arlindo Daibert é um artista plástico que tem preocupação em mesclar desenho e texto e esta maneira de pensar o trabalho já se apresenta como uma proposta diferente da idéia de Francis Bacon. Contudo, esta diferença manifesta nas obras dos dois artistas não os situa em pólos opostos. Os trabalhos se aproximam, pois dividem uma mesma concepção de arte, fundamentada na idéia de criar uma tensão na estrutura tradicional da imagem.

Apesar de compreendermos a obra de Arlindo produzida para o texto *Macunaíma* como ilustrações, não devemos entendê-la a partir de um sentido tradicional, pois Arlindo Daibert investe em uma outra proposta: a ilustração não é compreendida por ele como uma imagem que está subordinada ao texto; nem tampouco, como alguns autores afirmam, que a ilustração completa o sentido das palavras. Essas noções tradicionais consideram a ilustração como um repertório pictórico particular – relacionada à tradição figurativa da pintura, mas distinta das questões modernas – e que sua força está associada ao caráter narrativo. Essa visão da ilustração procura impedir um conflito entre aquilo que a imagem mostra e aquilo que o texto provoca o leitor a imaginar.

Contudo, não se deve aceitar a noção de ilustração-escritura como uma relação harmônica entre imagens e

¹³⁹ Ibid., p. 56

textos. Justamente por isso, a arte produzida por Daibert faz conhecer o texto e a imagem por meio de suas contradições. Suas imagens não se esquivam do conflito e demonstram esse embate. Logo, o trabalho de Arlindo termina por inserir a ilustração na investigação da possibilidade de uma obra artística utilizar-se de um recurso não-representativo, a-histórico e não-narrativo, em favor de uma atividade que liberte a potencialidade expressiva e intensa da obra. Contudo, não-narrativo não significa dizer que não haja uma seqüência de imagens, da mesma maneira que não-representativo não quer dizer negar a figura. Por estes motivos, consideramos que o trabalho de Arlindo se insere no debate promovido por Deleuze a partir do termo figural.

Para entender melhor como proceder com prudência e cuidado no campo do design e também na ilustração, sob pena de consagrar nítidos contrastes impostos pela matriz platônica, apresentaremos a seguir algumas questões que foram desenvolvidas tendo em vista a idéia de escritura.

Cabe neste momento enfatizar os deslocamentos realizados por Arlindo Daibert dos domínios acadêmicos e técnicos, visando exercer sua arte livre de injunções impostas por noções tradicionais de ilustração e tradução ligadas ao mundo editorial.

Para isso, observaremos alguns aspectos da produção do trabalho de tradução gráfica realizada por Daibert do texto de Mário de Andrade.

2.3.

Ilustração–escritura: uma ‘voz’

Há um momento em que o leitor finalmente se rende e, depois de olhar as diversas lombadas empilhadas na estante, decide retirar um livro da prateleira. O leitor olha a capa e lê o título, descobrindo, ao mesmo tempo, como são fascinantes estes atos.

Segundo a pesquisadora Eliana Scotti Muzzi (Muzzi, 2008), o título é um elemento do paratexto do livro e pode ser considerado como aquele que desperta maior interesse do leitor.

O aspecto visual da capa de um livro é também um elemento de encenação das páginas do miolo. Talvez por isso, Derrida (Derrida in Muzzi, 2008) relacione o título ao lustre do teatro, “elemento suspenso, ‘em suspensão’, isolado mas integrado, cuja função é iluminar e refratar a luz

em suas múltiplas facetas”¹⁴⁰. Barthes também compreende a importância do título e enfatiza uma visão “nebulosa de significações” espaço vaporoso que compacta de forma breve uma extensa massa de texto.¹⁴¹

Resta ao título um tempo breve, período do olhar do leitor. No espaço da capa, o título se insinua entre ser texto e imagem. Há quem declare que o título é complemento do texto, do miolo do livro. Podemos inverter e deslocar essa idéia, valorizar a noção de ‘vapor’ destacada por Barthes e entender o título como uma matéria em transformação. De fato, é difícil construir um título, principalmente se aceitarmos a afirmação de Eliana Scotti Muzzi (Muzzi, 2009) que diz que o título é uma “função aperitiva, incitativa, cuja meta é fazer com que o livro seja lido (e portanto comprado)”.¹⁴²

Eliana Scotti Muzzi (Muzzi, 2008) observa que o título raramente serve de campo da análise textual: “...considerado como uma evidência, como uma pressuposição tácita, essa prática tornou-se raramente objeto de reflexão, o que explica o desconhecimento generalizado da sua eficácia textual”.¹⁴³

Não é por mera coincidência que Derrida desenvolveu uma reflexão sobre o título. A partir de uma determinação de Mallarmé, podemos compreender algum incômodo que o título traz para alguns de seus autores: “fazer calar o título, que fala alto demais, ensurdecendo o texto”.¹⁴⁴

Então, vejamos o que o título fala se tivermos como objeto de estudo, neste momento, a sobrecapa do livro onde estão impressas as imagens produzidas por Arlindo Daibert para a obra de Mário de Andrade (Figura 4). Um

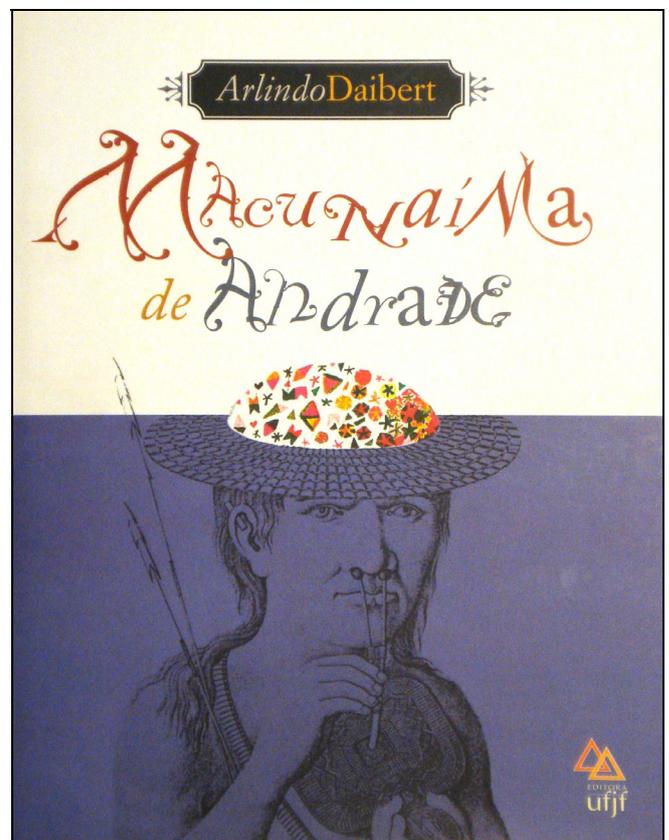


Figura 4: 'Macunaíma de Andrade', de Arlindo Daibert. (Sobrecapa ou Jaqueta da publicação pela Editora UFJF)

¹⁴⁰ DERRIDA in MUZZI, Eliana Scotti. **Paratexto: espaço do livro, margem do texto**. In: QUEIROZ, Sônia (org.). Editoração: arte e técnica. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. 2a ed. 252p. P.: 61

¹⁴¹ MUZZI, Eliana Scotti. **Paratexto: espaço do livro, margem do texto**. In: QUEIROZ, Sônia (org.). Editoração: arte e técnica. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. 2a ed. 252p. P.: 61

¹⁴² Ibid., p. 61

¹⁴³ MUZZI, Eliana Scotti. **Leitura de títulos**. In: QUEIROZ, Sônia (org.). Editoração: arte e técnica. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. 2a ed. 252p. P.: 63

¹⁴⁴ Ibid., p. 64

livro, duas tipografias, três posicionamentos e três nomes próprios: [1] “Macunaíma”, nome da personagem principal do livro que narra as histórias ao papagaio, inicia o título; [2] seguido de [Mário] de Andrade, o escritor; e [3] em uma tipografia diferente, dentro de uma caixa, *Arlindo* Daibert, o tradutor do texto para as imagens.

Certamente é possível perceber duas tipografias diferentes: lemos o nome *Macunaíma* que flutua entre duas assinaturas. Uma assinatura corresponde ao famoso sobrenome, “de Andrade”, construído a partir de um desenho de letra feita à mão, manuscrito que constrói uma passagem entre o sobrenome famoso e o nome da personagem principal do livro. Eis aqui uma primeira tipografia: elo, ligação.

O outro nome “Arlindo Daibert” é feito por meio de uma tipografia já comercializada, construída a partir da idéia de legibilidade. Mesmo assim, nesta sobreposição há uma separação: “Arlindo” em *itálico* e “Daibert” em ‘romana’. Portanto, a segunda tipografia possui uma dicotomia.

“*Arlindo*” está em *itálico*, inclina-se, espreguiça-se e renuncia o ângulo reto, quebra a hierarquia e chama a atenção do leitor para sua inclinação: *Arlindo* como letra que se *deita*, se *cansa* e quer *esquivar-se* do rótulo de ser uma letra ‘comportada’. “Daibert” se mantém sóbrio, crítico e quase diz: “sou uma tipografia séria e estou aqui para fazer o meu trabalho, portanto, caro leitor, não olhe para mim, mas para a letra que dança no palco abaixo!”. Como *Arlindo Daibert* resolverá esta questão? A partir desta representação caricaturada, obviamente, como *Arlindo Daibert* escapará desta e de outras dicotomias fundamentadas a partir da matriz platônica e que estão também representadas na capa? A resposta está suspensa no momento. É preciso desenvolver algumas idéias para que se possa responder essas questões.

Podemos, entretanto, olhar por um outro prisma e, ao invés de percebermos o autor preso por uma dualidade, amarrado pela representação da capa do livro, podemos compreender a distinção das tipografias como uma divisão, uma marca que demonstra se separar de seu autor.

2.3.1.

Ilustração–escritura: voz de *Arlindo*

Como podemos perceber, o título não contém apenas informações técnicas, mas assinaturas: diferentes assinaturas e vozes diferentes compõem qualquer publicação.

O comentário que precisamos fazer é que ao manter as várias assinaturas no mesmo espaço, decretamos não ser mais possível sustentar a idéia que uma assinatura tem o intuito de afirmar um novo texto. A assinatura realiza um exercício que contradiz a idéia tradicional de autoria. Contudo, esta idéia não é a única envolvida na leitura dessas assinaturas que serve de título à publicação das imagens de Arlindo.

O ato de assinar uma obra não pode ser pensado apenas como inscrição de um nome próprio sobre a capa. Segundo Zelina Beato,

A assinatura – que parece garantir uma propriedade ou esforça-se por recuperar a propriedade perdida pela e na escrita – marca, antes de mais nada, uma divisão. A escrita traz em sua estrutura a capacidade de se separar de seu autor, de funcionar em sua ausência, mesmo diante de sua morte. Meu texto pode continuar a ser lido, mesmo diante da minha morte empírica, mas, sobretudo, diante da minha ausência. Nenhum leitor pode estar certo de que, no momento da leitura, o autor esteja de fato vivo em algum lugar, nessa ausência absoluta que podemos chamar de morte. Falar de escrita é falar de morte.

A assinatura, o nome próprio, portanto, funciona como parâmetro, tanto para orientar e limitar a leitura, como para denunciar que o autor está, desde sempre, morto. Seu nome não protege seu texto da violência da leitura. Texto e autor apartados de uma possível presença a si, uma e indivisível¹⁴⁵.

A assinatura que se apresenta na capa da publicação das imagens de Arlindo Daibert não visa proteger uma propriedade, muito menos orientar a leitura do leitor de *Macunaíma* por meio da ilustração. Pode-se dizer que essa assinatura é a reivindicação de um modo de reflexão, representada pela voz subjetiva de Arlindo Daibert.

A partir de Roland Barthes (Barthes, 2002), podemos denominar essa voz como ‘escritura’ ou ‘literatura’, local possível onde a inscrição do sujeito se faz plena por meio da emissão dos enunciados. A escritura é uma brecha forjada no próprio modelo, no tecido que se submete a formulações estabelecidas ou conforme afirma Roland Barthes (Barthes, 2002) “a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição”¹⁴⁶.

¹⁴⁵ BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. 273p.

¹⁴⁶ BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 3ª Ed. Coleção Elos. 80p.

Essa reflexão peculiar de Barthes (Barthes, 2004) foi formulada de modo mais evidente em 1977, no texto da aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. N'A *Aula*, Roland Barthes observava a dificuldade do escritor em desembaraçar-se do poder da língua, na medida em que

nenhum dos escritores que partiram de um combate assaz solitário contra o poder da língua, pôde ou pode evitar ser recuperado por ele, quer sob a forma presente de uma moda que impõe sua imagem e lhe prescreve a conformidade com aquilo que dele se espera.¹⁴⁷

Barthes (Barthes, 2004) visa desarticular este modelo que se mantém no discurso considerado científico, se aprofundando no dilema de desestabilizar fórmulas estagnadas por meio de um procedimento crítico, mas sem se afastar da busca do conhecimento científico necessário às disciplinas acadêmicas. A partir da reivindicação de uma outra abordagem do texto científico, Barthes estabelece a literatura como um espaço de intensa possibilidade, cujos mecanismos podem ser usados nos textos científicos.

A escritura sugerida por Roland Barthes (Barthes, 2004) pretende servir de contraponto ao discurso que é denotativo. Como conclui Barthes:

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. (...) através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático¹⁴⁸.

Declarando-se um sujeito “impuro”¹⁴⁹, “incerto”¹⁵⁰, interessado em apoiar-se “nas forças excêntricas da modernidade”¹⁵¹ e decidido “a sair de um embaraço intelectual por uma interrogação dirigida ao meu prazer”¹⁵², Barthes lançou suas idéias, base sobre a qual o futuro da postura crítica do saber acadêmico que ele anunciava deveria se desenvolver.

Para Barthes, a teimosia do escritor pela via da literatura deveria ser como o “espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos”¹⁵³.

¹⁴⁷ BARTHES, Roland. **A aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França: pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2004. 12ª Ed. 89p. P. 26

¹⁴⁸ Ibid., p. 19

¹⁴⁹ Ibid., p. 8

¹⁵⁰ Ibid., p. 7

¹⁵¹ Ibid., p. 7

¹⁵² Ibid., p. 8

¹⁵³ Ibid., p. 26

Parece-nos significativo dizer que a escritura pretende trazer à superfície tanto o objeto como a presença do sujeito que somente se torna aparente na trama do texto a partir da maneira como ele trabalha a linguagem.

Quanto mais se almeja alcançar um mundo por uma forma utilitária, de um modo a construir verdades, didáticas e moralizantes, mais a escritura se esquivava, recusa de modo a não aceitar tal aprisionamento. A escritura procura alcançar a linguagem poética, como já foi dito por Barthes:

(...) as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (...) a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor ('saber' e 'sabor' têm, em latim, a mesma etimologia). (...) É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo¹⁵⁴.

Entre diversas particularidades, podemos destacar que o trabalho de Arlindo Daibert para *Macunaíma* exercita os limites da língua, na medida em que se caracteriza também por sua 'teimosia' e, por este motivo, a *escritura* é estimulada a deslocar-se, mover-se¹⁵⁵.

Para Arlindo Daibert, insistir em formas completas e fechadas é marca de insensibilidade, pois a incompletude possibilita o sentido de uma reflexão mais profunda. Encontra-se no procedimento de Arlindo Daibert em usar o termo tradução, a decisão por pensar nesta brecha, em outras palavras, uma concepção artística ou resolução conceitual diferente da noção tradicional da ilustração. O conceito de ilustração que Daibert visa principalmente evitar, diz respeito a associar a imagem ao texto por meio de sua capacidade de adequar-se a representação aparente do discurso, numa relação hierárquica com a palavra que se acreditava estabelecer relação direta com a essência das coisas.

A noção de ilustração evoca freqüentemente a idéia da imagem que acompanha um texto, incidindo sobre ela abordagens teóricas que trataram do tema de forma estrutural, acreditando ser possível uma compreensão absoluta de seu conteúdo. Por este prisma, trata-se a imagem como um suplemento do texto, permitindo impor às generalizações teóricas ao estudo da imagem.

Por este motivo, precisamos pensar a ilustração trabalhada por Arlindo Daibert como uma tradução, na medida em que este termo foi escolhido pelo próprio artista, a partir da idéia que ela não representa uma atividade, mas, sobretudo, uma apreciação minuciosa e crítica da obra.

¹⁵⁴ Ibid., p. 21

¹⁵⁵ Ibid., p. 27

Nesta tese, para determinar um procedimento particular de Arlindo Daibert, preferimos realizar um deslocamento, ou seja, denominar o trabalho de tradução realizado para *Macunaíma* de ilustração-escritura.

2.3.2.

Ilustração-escritura: Diário de bordo

O mesmo título em duas obras pode nos fazer suspeitar da existência de uma identificação em certos gestos, palavras, imagens, entre outras coisas. De certo modo, esta identificação poderia evocar uma idéia: uma figura e seu reflexo a partir da superfície de um espelho. Contudo, o espelho poderia sugerir um reconhecimento e, a partir daí, a divisão entre uma forma e seu duplo.

Seguindo este pensamento, um espelho corresponderia à idéia de imagem que se constrói com forma e reflexo subordinados a ela, ou seja, originados de um gesto.

Arlindo Daibert desestrutura a noção de objeto, espelho e reflexo e nos fala de uma sobreposição, termo que nos interessa bastante nesta tese.

Neste estudo que realizamos, existe, ao menos, duas obras unidas pelo mesmo nome, ou seja, sob a mesma grafia 'Macunaíma'. Apesar disso, essas obras não são convidadas a se refletirem como duas faces semelhantes ou dois olhos que se vigiam, tendo em vista a idéia tradicional de espelho. Acreditamos não ser possível analisar as obras a partir da noção de uma forma e o reconhecimento de um reflexo. Entre as aspas que formam um título, existem ao menos pontos que são fundamentais para o nosso estudo.

Dito isso, um título não representa uma imagem presente, mas a existência de uma diferença, uma mesma grafia, que se torna necessária para a sustentação de duas obras. Esta diferença reflete as obras, ou seja, não representa apenas aquele que se mira no espelho ou aquele que reconhecemos como seu reflexo. Por este motivo, ao pensar na obra *Macunaíma* talvez seja mais adequado manter a idéia de flexibilização e não de limite rígido sustentado entre dois autores (Arlindo e Mário). Não é possível compreender o trabalho realizado por Arlindo Daibert a partir da noção de dualidade entre realidade/objeto e espelho/reflexo da obra de Mário de Andrade. É preciso pensar na idéia de espelho a partir de uma outra atmosfera, enlaçando as obras como um tecido que se forja e também é deformado entre elas e por elas.

Por esses motivos, aqui cabe pensar não apenas nas imagens produzidas pelo artista plástico Arlindo Daibert e no texto de Mário de Andrade. Chamamos a atenção para a existência de escritos de Arlindo Daibert em forma de carta ou *diário de bordo*, denominação mais utilizada para este trabalho específico do artista.

Uma carta de um escritor certamente suscita a questão: que tipo de leitura este material propõe? A partir desta dúvida, outras seguirão: “pode ser a carta lida e usufruída como obra de literatura, ou constitui apenas um material auxiliar para o conhecimento de seu autor, de problemas relacionados com a sua obra, de suas concepções e de seu ambiente social?”¹⁵⁶. Mas, que tipo de leitura propõe um diário¹⁵⁷ escrito pelo artista plástico Arlindo Daibert?

Arlindo Daibert compreende o *Diário de Bordo* da seguinte forma:

Meu trabalho sempre teve esse caráter de livro de bordo. (...) não é uma mera autobiografia; são anotações e formalizações de raciocínios. (...) acreditar na obra artística como método, meio, processo. Idéias dinâmicas, algo que estimule o espectador, aposte na sua inteligência, deixe-o seja lá o que for, desde que não o deixe como era antes. É uma espécie de compromisso. Não um compromisso meramente do artista, mas de todo ser humano criador ou criativo.¹⁵⁸

Mas o que significa ter um trabalho com “esse caráter de livro de bordo” para a obra *Macunaíma*?

Inicialmente podemos pensar que Arlindo evoca as imagens de *Macunaíma* em cada frase de seu diário e utiliza-se das cartas como apoio para uma reflexão teórica da sua criação artística, conforme trecho que segue:

SJC 8.3.82

O projeto vai chegando ao fim. Decididamente não se trata de uma ilustração literal do livro e sim de uma recriação feita a partir do texto, o que me permite preferir este episódio àquele e, até mesmo, romper com a ordem

¹⁵⁶ ANGELIDES, Sophia. Carta e literatura. In: ANGELIDES, Sophia.

Carta e Literatura: correspondência entre Tchekhov e Gorki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. PP.: 15-26. P.: 15

¹⁵⁷ O diário pode ser compreendido como uma carta endereçada ao mesmo sujeito que a escreve. É um registro mais íntimo e pode ser considerado um forma de auto-expressão. É caracterizado na literatura como um registro de acontecimentos, episódios esporádicos, pensamentos, observações e outras anotações pessoais cotidianas. (MENEZES, Overlac. **Cartas e suas histórias**. São Paulo: Marco Zero, 2006. 128p.)

¹⁵⁸ DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. P.29

narrativa. Constatamos a impossibilidade (inutilidade?) de esgotar as possibilidades de ilustração do livro. Trata-se de uma narrativa essencialmente aberta e é este seu encanto.¹⁵⁹

Esse e outros motivos transformam o *Diário de bordo* em um material importante para a obra de Arlindo. Conforme veremos a seguir, a partir do nosso estudo, compreendemos que as anotações oferecem a possibilidade para as múltiplas experiências de linguagem e não apenas um motivo de reflexão teórica.

Como exemplo, podemos destacar uma observação crítica criada por Arlindo, a princípio, no dia 8 de setembro de 1980: "...seria ótimo se conseguisse voltar a escrever, formalizar idéias"¹⁶⁰.

Em um outro momento, uma anotação espontânea, com data de maio de 1981 descreve uma cena que pode ser a própria ilustração-escrita do artista para ilustrar o capítulo II de *Macunaíma, Maioridade* – momento da morte da mãe do herói: "...domingo de calor. Dia das mães (...) transformo meu tédio cotidiano num exercício de humor... negro, naturalmente"¹⁶¹.

A encenação de Arlindo Daibert se repete em outros trechos, descrevem um cotidiano 'preguiçoso' que se arrasta e segue um fluxo quase sem solavancos. Este é um espaço criado por alguns textos do *Diário*, onde o tempo demora a passar. Um outro exemplo em São José dos Campos – no dia 22 de outubro de 1981 –, ao relatar mais um dia cotidiano, Arlindo afirma de modo vago, sem interesse: "...a tarde dando aulas no ateliê"¹⁶².

Existe, ainda, um registro de momento que configura confissão de dificuldade: "Falta de dinheiro é das coisas que mais me deixam inseguro"¹⁶³. Mas, em 5 de janeiro de 1982, Arlindo Daibert parece ter a solução do problema através de uma idéia bastante própria do (anti-)herói da rapsódia: "Dia de Reis. Dia de fazer simpatia para ganhar dinheiro".¹⁶⁴

A partir desse gênero confessional – cartas ou diários –, Arlindo não demonstra preocupação em evitar temas do cotidiano. Ao contrário, estas questões parecem seduzir e alimentar um jogo entre verdade e ficção e embaralham o limite entre as experiências crítica-teórica e biográfica. Essa característica mantém incógnita a intenção dessa escrita: é importante saber se existe um destinatário destas cartas-

¹⁵⁹ DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P. 120

¹⁶⁰ DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P. 19

¹⁶¹ Id., op. cit., p. 46

¹⁶² Id., **Cadernos de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P. 16

¹⁶³ Ibid., p.17

¹⁶⁴ Ibid., p. 20

diário? É relevante para o leitor o cotidiano do artista Arlindo? Estas experiências de linguagem se somam a outras, pois esta escritura, a partir de noções menos formais ou didáticas, favorece um desvio que desperta nossa sensibilidade.

Roman Jakobson (Jakobson In Angelides, 2001) percebe que “um artista finge quando anuncia que vai escrever verdade em lugar de poesia, ou quando afirma que determinada obra é pura invenção”. Por este motivo, este autor nota que “...a poesia e o diário de um escritor podem representar dois níveis semânticos diferentes de uma mesma experiência. Ou, na linguagem de um cineasta, duas tomadas diferentes de uma mesma cena”¹⁶⁵.

No caso do *Diário de bordo* de Arlindo Daibert, não importa a verdade dos fatos, se estamos diante de um depoimento verídico do artista ou se corresponderia ao momento preciso de sua criação. A carta (*Diário de bordo*) de Arlindo Daibert para nós, “será sempre o real mais verdadeiro”¹⁶⁶.

Por esses diferentes motivos, o *Diário de bordo* é um material que precisa ser analisado como uma ilustração-escritura, pois também estabelece um jogo de significação e se entrelaça ao conjunto das imagens e ao texto de Mário de Andrade. Os escritos de Arlindo no *Diário* ocupam um espaço que estimulam o leitor/espectador a redefinir significados das imagens e do texto da obra *Macunaíma* conforme veremos detalhadamente no terceiro capítulo. A redefinição de significados cria a possibilidade de pensarmos em um leitor/espectador como um co-criador que avalia e repensa a obra. Esses apontamentos revelam o emaranhado de textos que se articulam em qualquer obra e cria desdobramentos no processo de leitura.

A escrita coloquial reforça a idéia de suplemento, um texto que se lê a *posteriori*. As aspas, empregadas por Arlindo Daibert, sustentam a idéia de depoimento verídico e o distingue da obra literária. Por outro lado, colocando-se o *Diário* em um contexto diferente e apresentado como um anexo, observamos a informalidade que, fundamentalmente, desestrutura a expectativa de um texto didático e objetivo sobre o processo de criação das imagens.

Portanto, esse entrelaçamento, ou seja, a justaposição desses vários discursos desafia a noção tradicional da

¹⁶⁵ JAKOBSON in ANGELIDES, Sophia. Carta e literatura. In: ANGELIDES, Sophia. **Carta e Literatura**: correspondência entre Tchêkhov e Gorki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. PP.: 15-26. P.: 20

¹⁶⁶ Mário de Andrade no texto ‘Paris’, publicado no ‘Diário de Notícias’, em 1940, nos fala da sensação de imaginar a cidade francesa por meio de objetos (cartas, perfumes, etc) sem nunca ter viajado à Paris. ANDRADE, Mário de. Paris. In: **Vida literária**. Sônia Sachs (Org.). São Paulo: Hucitec, 1993. Pp. 170-174. P. 171

ilustração, desestabiliza a confiança que temos na perspectiva do autor da obra, extrapola os limites de uma coerência relacionada ao conceito de ilustração-imagem e desarticula a unidade temporal da narrativa.

Contudo, algumas frases do *Diário* de Arlindo nos levam a crer que ele propõe uma ordem ou seqüência de imagens, como podemos observar a seguir:

Comecei a ordená-los de forma seqüencial. Anotações; a) Siron/Macunaíma, b) as gravuras de Hans Staden/amacarronada de Piamã, c) Oswald/Macaco Mono, d) Tarsila; e) Eugênia Moreira?¹⁶⁷

Ou ainda...

S.J.C 12.1.82 (...) Olhei pela primeira vez os 30 desenhos prontos e já se pode sentir uma seqüência de leitura¹⁶⁸

Como podemos afirmar que Arlindo deseja desestruturar a narrativa presente na tradição clássica se ele próprio destaca, em alguns momentos, uma preocupação com a seqüência? Existiria uma incoerência no discurso do artista?

Podemos pensar que dia, mês e ano sugere uma seqüência. Em um diário, portanto, as datas mantêm uma expectativa de passagem do tempo, uma seqüência. Isso não se apresenta diferente do *Diário* de Arlindo: aparentes acima de cada anotação, as datas parecem organizar um pensamento. Contudo, percebemos que essa organização serve a Arlindo de documento que demonstra uma desconstrução na ordem da criação das imagens para 'Macunaíma'. As datas, portanto, confirmam um processo de criação não ordenado, mas segundo as palavras do artista em novembro de 1981, em ritmo de trabalho "absolutamente caótico"¹⁶⁹.

Para compreender melhor a noção de seqüência trabalhada por Arlindo Daibert, neste momento precisamos fazer, a partir de Rosalind Krauss (Krauss, 1998), uma distinção entre tempo analítico, "em que o observador apreende a estrutura apriorística do objeto, decifrando a relação entre suas partes e relacionando tudo com uma causa estrutural lógica ou primeira" e tempo real ou tempo experimentado, "alternativa proposta separadamente por Brancusi e Duchamp" e que significa¹⁷⁰

¹⁶⁷ DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P. 16-17

¹⁶⁸ Ibid., p. 22

¹⁶⁹ Ibid., p. 17

¹⁷⁰ KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Trad.: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 128

(...) o tempo vivido ao longo do qual deparamos com o enigma, experimentando suas evasivas e desvios, sua resistência à própria idéia de solução. Ou, então, é a experiência da forma, quando esta se mostra aberta à mudança no tempo e no espaço – a contingência da forma, quando esta se mostra como função da aparência¹⁷¹.

Rosalind Krauss focaliza o pensamento artístico de autores surrealistas e dadaístas para investigar a idéia de a seqüência estar relacionada com o espaço. O movimento dadaísta, por exemplo, visa combater “uma estrutura ordenada [que] é o meio de dotar de inteligibilidade uma obra de arte”, tendo em vista, entre outros fatores, a composição por meio do acaso. Deste modo, entre outras coisas,

(...) uma quebra da estrutura é um modo de alertar o observador quanto à futilidade da análise. É um meio de estilhaçar a obra como reflexo das faculdades racionais de seu observador, um meio de turvar a transparência entre cada superfície do objeto e seu significado, tornando impossível ao observador reconstituir cada um de seus aspectos por intermédio de uma leitura única e concordante.¹⁷²

Apoiado no argumento de Rosalind Krauss sobre os movimentos da vanguarda artística, podemos afirmar que Arlindo Daibert tinha por estratégia envolver sua obra no tempo experimentado através de alguns mecanismos que observaremos nos próximos capítulos, mas que aqui antecipamos: o acaso, a mudança de representação da personagem, a apropriação de obras artísticas famosas, a colagem de elementos distintos sobre o mesmo suporte, entre outros. Vale a pena frisar duas características da obra *Macunaíma* de Arlindo: a primeira é que a própria seqüencialidade da obra é feita depois das artes prontas, demonstrando, por meio do Diário, que a criação das artes obedece um critério de organização diferente, sem seguir a ordem sugerida pelos capítulos do livro. A segunda diz respeito à realização das ilustrações em pranchas soltas, sem a preocupação de organizar uma possível edição ou exposição, pois, para o artista essa obra “...é um trabalho de pesquisa, não é um trabalho elaborado para uma determinada exposição ou para venda”.¹⁷³

Ele tinha compreensão da importância dos 'diários de bordo' não apenas como apontamentos que complementam essas e outras informações, ou seja, externos às ilustrações, mas fazendo parte delas ou, em determinados casos, sendo a própria 'ilustração' por meio de uma

¹⁷¹ Ibid., p. 128

¹⁷² Ibid., p. 128

¹⁷³ DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. P.: 46-47

'encenação'. Para exemplificar esta afirmação, destacamos, como exemplo, um outro trabalho artístico realizado por Arlindo Daibert com números e palavras. Estes elementos não são exatamente caracteres, mas imagens que estão presentes na obra:

O processo de fatura é um tanto esquizóide: semanas preparando a tela e cobrindo-a com escritos e seqüências numéricas (estou sempre dividido entre estes dois pólos: o nomear e o contabilizar. De um lado a literatura e a filosofia, de outro a matemática e a economia. Essa é a estrutura básica do pensamento ocidental). Em seguida, são camadas e mais camadas de veladuras transparentes que afogam esses sinais. Sobra o suficiente para identificação do código, mas muito pouco para a leitura do texto. Já as seqüências numéricas têm muito de metáfora. Afinal, seqüenciar números pressupõe não só uma conquista do espaço, mas, principalmente, um transcurso de tempo.¹⁷⁴

Macunaíma está envolvido em um tempo experimentado, e o *Diário de Bordo* e a "veladuras transparentes" são alguns mecanismos que favorecem o olhar através do espelho.

A seguir, no anexo, estudaremos algumas imagens de Arlindo Daibert produzidas para o texto *Macunaíma* de Mário de Andrade, visando tratar as idéias de reversão da matriz platônica desenvolvidas até aqui.

No próximo capítulo serão definidas as alternativas de estudo da ilustração-escritura produzida por Arlindo Daibert, considerando principalmente que o enfoque dado é à noção de ilustração como tradução (nesta tese consideraremos ilustração-escritura). Este ponto será mais aprofundado no próximo capítulo, pois estabelece um diferente olhar para o termo ilustração, que chamamos de ilustração-escritura, diferenciando a criação de Arlindo Daibert. Para desenvolver essas idéias, o segundo capítulo será dividido em duas partes. Na primeira, abordaremos a questão da valorização da pesquisa no campo da tradução e como podemos trabalhar algumas idéias no campo do design. Ainda no segundo capítulo, descreveremos alguns conceitos enfatizando que a tradução não é simplesmente transportar um signo de uma língua para outra, como muitas vezes pensamos.

¹⁷⁴ Ibid., p. 57

2.4.

As fiandeiras que segregam seda

Imaginemos a seguinte cena: uma aranha produz seus fios a partir de uma série de diferentes fibras, demorando-se em alguma linha e parando um instante para respirar. A partir de um determinado ponto de vista, esta representação suscita uma inevitável ambigüidade. Há uma fascinação por esta figura que ora nos seduz e ora nos horroriza, pois a aranha e a teia podem significar tanto fragilidade da construção e do ser, quanto sua força e resistência.

As propriedades da seda da teia de aranha representam um paradoxo: elas são extremamente frágeis e resistentes. Quando a teia recebe o golpe inesperado de uma pedra, então, a tensão para romper a teia provoca inevitavelmente sua deformação. Creio, porém, que nossas matas acolhem sob sua sombra esse emaranhado de fios distorcidos.

Freqüentemente, comparamos a imagem da aranha e do fio com a figura de uma tecelã que confecciona sua própria existência, sustentada pela arte de fiar.

** * **

Pensei, certa vez, em ilustrar um livro com alguns seres que nos amedrontam, procurando que a imaginação e o livre traço – combinado com algumas observações de caráter pessoal – criassem páginas que valorizassem suas existências e mudassem os estigmas dessas criaturas.

Para criar estas ilustrações, imaginei o descuido de uma tinta lançada sobre o papel que, ao se transformar em uma mancha, resultaria em um espaço possível de céu em fogo. As diversas linhas que surgem do borrão inicial podem também sugerir uma asa, uma pata ou uma antena. A partir destas representações possíveis, podemos imaginar flores ressequidas, com alguns lugares vazios e folhas mortas espalhadas pelo chão, como um teatro logo após o espetáculo.

No entanto, antes de iniciar a ilustração é necessário aprender sobre essas criaturas. Desses diversos seres conhecidos pelo homem, um dos mais repugnantes é, sem dúvida, a aranha. Em diversas regiões brasileiras, propícias ao crescimento de todas as espécies de insetos, onde uma borboleta expande uma asa tão largamente quanto uma ave, enquanto a formiga para construir uma habitação pode ir tão alto quanto um homem, encontramos diversos tipos de aranhas fiandeiras que tecem como tecelãs trabalhadoras: a primeira linha da teia é formada apertando em cada extremidade do corpo e fixando os fios extraídos em algum suporte; depois, seguindo de um lado a outro, a aranha ainda

emprega uma ação que reforça a teia: ao dobrá-la, ela constrói uma segunda camada. Do empenho da aranha dependem a força e a estabilidade do todo. As fiandeiras fazem um número de linhas quase paralelas a partir do primeiro elemento, cruzando-o com outro fio. Este tipo de construção nos lembra a imagem de um andaime: um grande número de conexões e que é proporcional à

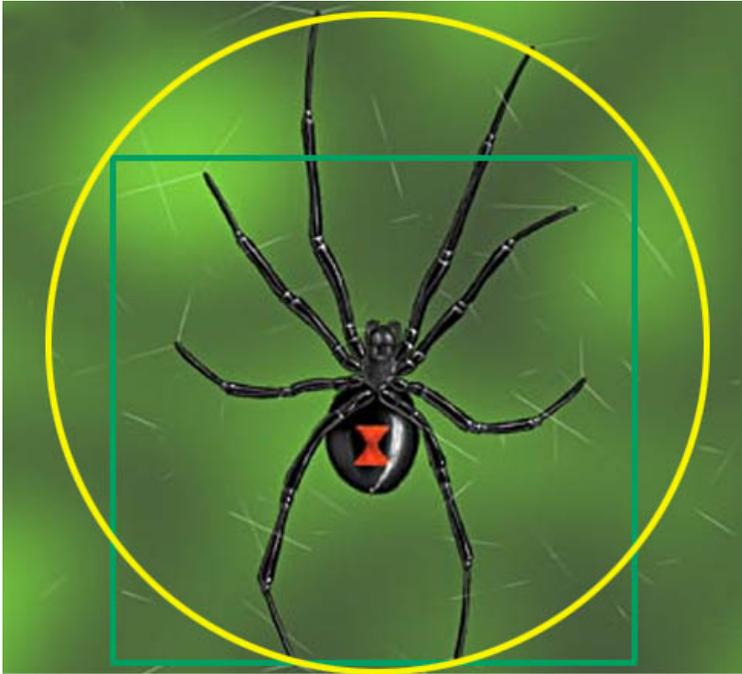


Figura 5

ambição de ter em sua teia uma presa agonizante. A fiandeira pode abater a vítima como uma clava que, num só golpe, paralisa a presa. (Figura 5).

Sendo assim, não podemos pensar apenas no ser, a aranha, mas na sua construção, os fios que tece: se observarmos sua teia é como se lêssemos todo o tempo que transcorreu entre o dia em que iniciou sua confecção e o dia que encontramos sua criação suspensa no ar. Atrás delas, ficam apenas rastros úmidos.

Felizmente, para nós, que nos colocamos em uma distância segura destas criaturas formidáveis, podemos inventar sua história sem sentir seu ressentimento e sua vingança contra aqueles que as desprezam e ignoram a importância de suas vidas.

Tecer significa amarrar um ponto a partir de outro, mas o emaranhado das sedas brilhantes não nos permite formar hierarquias. Neste quadro, a seda não tem fim nem começo, pois ela é vínculo entre a ilustração e o texto. Por este motivo, não temos a intenção de substituir texto pela imagem, priorizar ilustrador ao invés de escritor, mas pensar neste entrecruzamento. A fiandeira é designer, como construtora de labirintos e ilustradora, que fabrica um lugar no mundo a partir da representação de seus próprios movimentos.

Mas, como iniciar esse pensamento, se de fato já começamos? É necessário voltar pelo mesmo caminho que usei para chegar: tomemos, então, como investigação possível, a figura de um desses seres repugnantes. Pensem na imagem de uma aranha fiandeira e, então, daremos os primeiros passos em sua direção...

A aranha e a teia não são personagens centrais em Macunaíma, mas são alegorias utilizadas por Mário de Andrade no livro. Manuel Cavalcanti Proença observa, sem muito destaque, o aparecimento da aranha no capítulo IV, A boiúna Luna, afirmando que a história contada em Macunaíma se aproximava de uma lenda caxinauí.¹⁷⁵

Notamos, porém, que existe a necessidade de realçar aspectos menos evidentes ou que não estão relacionados diretamente na confecção dessa obra de Mário de Andrade. Estes aspectos que nos chamam a atenção não são formados por uma rede de semelhanças ou dessemelhanças, mas por um olhar particular e enfiado. Levantando os olhos, entretanto, logo se perde de vista uma imagem conhecida de cor e sua desaparecimento pode proporcionar a visão de outros aspectos. Entre estes aspectos, sob o ponto de vista relacionado ao nosso estudo, notamos o aparecimento da aranha e da teia na rapsódia Macunaíma.

Nesta linha de interpretação, podemos supor que a aranha e a teia são peças importantes para compreendermos alguns trabalhos de Arlindo Daibert e Mário de Andrade. Não sabemos os motivos que fazem a aranha e a teia sustentarem tanta curiosidade, devaneio e imaginação. Muitos escritores e poetas poderiam ser fonte deste estudo, pois é possível encontrar diversos trabalhos literários que possuem o fiar como tema.

Na mitologia grega, podemos recordar a história da jovem e habilidosa tecelã Aracne que tinha seu trabalho tão perfeito que se gabava de seu talento. Contudo, os deuses gregos sempre demonstravam sua irritação com as criaturas mortais que esqueciam que os talentos e as habilidades eram concedidos por eles, seres hierarquicamente superiores aos mortais.

Nessa hierarquia, Aracne era discípula de Atena, filha de Zeus, deusa da sabedoria, das artes e dos trabalhos manuais. Apesar deste destino já traçado, a jovem tecelã acreditava tanto no seu talento que, para demonstrar sua auto-suficiência, afirmou que era possível derrotar a deusa Atena na arte da tecelagem. Irritada com a presunção da jovem mortal, Atena aceitou o desafio. Na competição, que decidiria a vencedora do duelo, cada artista deveria produzir uma obra.

¹⁷⁵ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**: [por] M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. Coleção Vera Cruz. 4a ed. 320p. P.147

A deusa Atena resolveu tecer um tear com a cidade de Atenas e os deuses, além de cenas apresentando alguns mortais que foram metamorfoseados depois que resolveram enfrentar os deuses. Enquanto isso, a jovem Aracne decidiu representar Zeus e suas conquistas amorosas terrenas. Neste quadro, ela teceu cenas em que este deus assume a forma de alguns animais como o touro, a águia, o cisne, entre outros seres. Além disso, Aracne decidiu representar os amores de Apolo, Poseidon, Cronos e Dionísio. Como moldura, ao redor dessas cenas, a jovem teceu, entrelaçadas, hera e flores.

O resultado do desafio foi inesperado. Aracne teceu uma obra tão perfeita que Atena teve que admitir sua derrota. Porém, incomodada com o desfecho da competição, Atena rasgou a criação de Aracne e a tecelagem ficou em pedaços.

Triste com esta situação, Aracne decidiu se enforcar. Porém, a deusa Atena, teve compaixão da habilidosa tecelã e decidiu transformar a corda da forca em uma teia. Depois, Aracne foi coberta de fluidos de ervas, e metamorfoseou-se em uma aranha. Apesar de salvá-la da morte, Atena decidiu condenar Aracne a permanecer presa em sua teia e suspensa no seu próprio fio. Desta maneira, a deusa poupou a arte da jovem tecelã, pois esta permaneceria sendo vista por todos por meio da habilidosa aranha.

Essa narrativa mítica grega pode ser compreendida como a punição de uma jovem mortal que decidiu enfrentar o estabelecimento de uma hierarquia imposta pelos deuses. São interessantes as 'razões' da tentativa de ruptura desta base imposta pelos deuses aos mortais, apesar do castigo sofrido por Aracne.

Tomando de empréstimo essa 'imagem' da mitologia grega, diríamos que não resta dúvida de que o desafio feito pela jovem mortal Aracne à deusa Atena tem algo de marioandradiano, pois a representação elaborada por Aracne, coloca o terreno mundano e dos deuses no mesmo plano dos mortais, demonstrando Zeus subordinado às paixões humanas.

O Mito de Aracne não é descrito por Mário de Andrade em Macunaíma. Mas isso não significa que Mário seja pouco sonhador. Não se trata de esquecimento ou descuido da importância da aranha e de seus mitos, mas de uma modelagem que desloca a aranha para um outro plano, visando unir o vento de ar seco, sob o calor do verão, e um fio de seda que tenciona, mas não se rompe. Caso Mário pudesse falar, diria que ele não desenvolveu sua rapsódia a partir de um único mito, pois pensa a idéia de montagem de seu texto a partir de várias acepções. Em outras palavras, o escritor misturou ingredientes, criando combinações e não deixando fermentar demais: ele agrupava mitos, cantos, discursos políticos com suas próprias histórias, envergando e desestruturando a imposição de uma hierarquia em seu texto, impedindo a idéia de oposição, de quebra.

Além dessa possibilidade de leitura, o mito grego sobre a tecelã nos permite pensar, de um modo geral, a propósito do seguinte comentário que Arlindo Daibert realizou sobre seu projeto de ilustrar Macunaíma:

Às vezes me assustam um pouco as proporções que o projeto [Macunaíma de Andrade] pode tomar mas, se conseguir executá-lo, será um belo trabalho. No fundo, todo o artista alimenta carinhosamente a fantasia de criar uma 'grande obra'. (...)¹⁷⁶

Diante de tantos sonhos, pode-se dizer que existe uma tal inocência nas palavras de Daibert que é até bastante admirável porque parece denunciar sua crença em mitos. De fato, a capacidade de criar uma 'grande obra' faz parte do mito de Aracne que, tão repleto de sentido e significado, pode também ser associado à seguinte tarefa: o desafio de Arlindo Daibert em criar imagens para a importante obra modernista Macunaíma, de Mário de Andrade.

Esse desafio era anunciado por Daibert no início do seu projeto, em um depoimento no mês de maio de 1980: "...penso num trabalho a longo prazo sobre o 'Macunaíma', de Mário de Andrade. Pretensão em demasia? Talvez."¹⁷⁷

Agora podemos compreender o que Daibert nos diz, pois essa é a mesma pretensão que temos diante de uma teia, quando nos deparamos com uma espécie de paradoxo: contemplando a teia marioandriana, Arlindo Daibert está mais próximo da confiança de captura da presa Macunaíma, apesar de sempre distante desta concretização: a teia é tão frágil que mal sabemos se durará tempo suficiente para o aparecimento da presa, mas, ao mesmo tempo, resistente por sua maleabilidade que parece por ela esperar infinitamente.

A partir desta imagem, podemos pensar na mão que se lança contra uma teia: temos um receio e ao mesmo tempo curiosidade de tocar as linhas, mas... "não mexa aí, cuidado" – me disse certa vez um cupim e garanto-lhes que seu assombro era sincero pelo seguinte motivo: há receio de desfazer os fios... contudo, também mantemos a curiosidade de atrair a aranha na nossa direção. Existe um momento no qual o excesso de medo se converte em loucura e a loucura instiga a ação e há aranhas que em seu caminho não param diante de coisa alguma –. Depois do aviso, parei de supetão com as mãos próximas do fio. O cupim ainda manteve a lucidez necessária para dizer, algumas horas mais tarde, o seguinte: "não tem sentido nenhum continuar aqui, mas demore quanto quiser".

¹⁷⁶ DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P. 39

¹⁷⁷ Ibid., p. 38

Retornando ao início desta introdução, evocávamos a imagem da aranha e comparávamos com a figura de uma tecelã. Pretendemos continuar essa idéia a partir da ilustração 'Os três mãos', criada por Arlindo Daibert para o texto de Mário de Andrade, pois é possível atentar para a existência de uma outra aproximação. Para representar os irmãos Maanape, Jiquê e Macunaíma na rapsódia, Daibert parece ter em mente a figura de

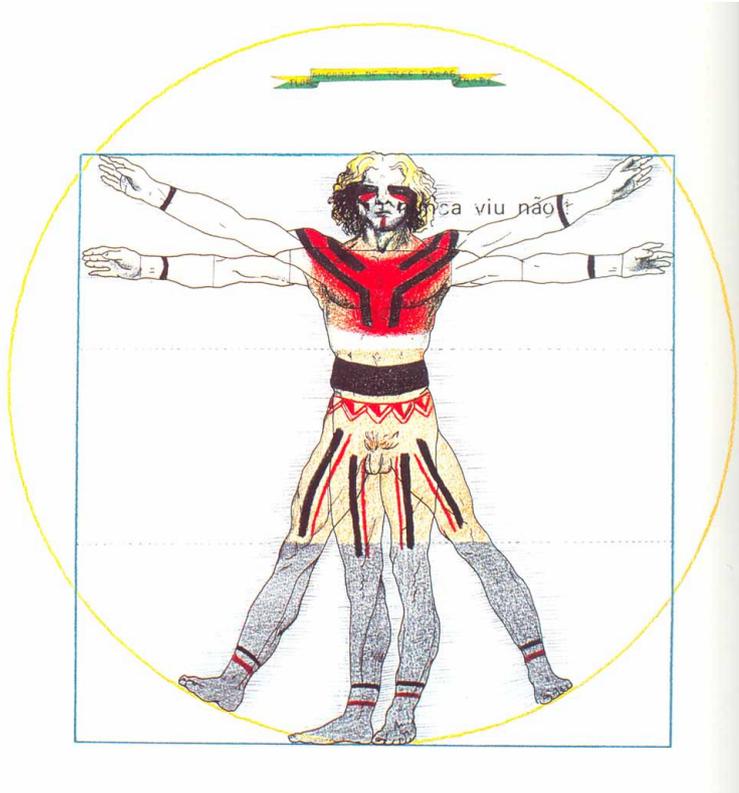


Figura 6: : ilustração de Arlindo Daibert, 'Os três mãos'

uma aranha: quatro braços e quatro pernas fazem parte do mesmo tronco, pintado com grafismos indígenas nas cores vermelho e preto. (Figura 6)

Diante de qualquer desenho, a razão pergunta se já não teríamos visto tal imagem: se há referência de alguma fotografia, da mesma forma que quando escutamos um passo leve e suave, imaginamos os pés descalços pisando o chão. Como resposta, neste caso, é evidente a referência da criação de Daibert ao desenho da proporção humana realizado por Leonardo DaVinci, 'O Homem Vitruviano' (Figura 7). Contudo, a ilustração possui, como curiosidade, a legenda (o nome da obra) indicando a existência de três "mãos", mas a representação sobreposta de apenas dois corpos. Os discursos contraditórios do texto e da imagem nos revelam a ausência de um corpo. Esta contradição determina algo diferente ao desenho de DaVinci e é um novo espaço que acaba de se abrir, assim como o desenho que é riscado por um traço se torna desconhecido.

Para conseguir falar sobre essa ilustração (Figura 6), decidimos nos afastar de diversas relações imediatas (aos estudos da Razão Aurea, a miscigenação, ao pensamento do renascimento, etc), visando desenvolver um longo desvio e evocar a metáfora da teia e do mito de Aracne para elaborar estas questões que envolvem as obras de Mário de Andrade e Arlindo Daibert. Inicialmente, podemos dizer que as razões que motivaram a contradição

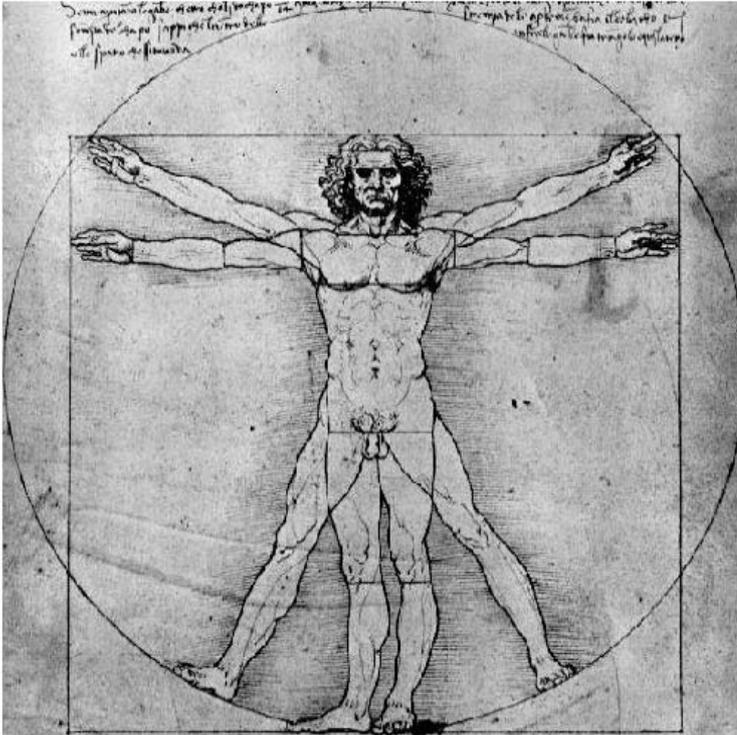


Figura 7: 'O Homem de Vitruvius', símbolo universal da humanidade. Criado por Leonardo da Vinci em 1492, Accademia di Belle Arti, Veneza.

observada no desenho e na legenda criadas por Daibert serviram para destacar a idéia do artista plástico completamente imerso no desenvolvimento de sua criação. Com o corpo mergulhado em confortável felicidade, resolveu, ao mesmo tempo, representar a si próprio e o escritor Mário de Andrade, unidos a partir da mesma obra e mesma forma cunhada na figura de uma aranha.

Arlindo Daibert parece querer fugir à beleza que havia nesse pretense corpo de proporções perfeitas e resolve descaracterizá-lo. A fuga – ou podemos chamá-la apenas de interferência que realiza na imagem de DaVinci – não deixa o homem Vitruviano perfeito, mas o desconstrói, pois mantém os traços indecisos, como se já existisse uma traição no desenho de Leonardo. O trabalho de Arlindo Daibert acrescenta cores que deformam a figura humana e nos chamam a atenção mais especificamente para o posicionamento dos braços e das pernas. Estas combinações no desenho de Daibert são substâncias que exercem uma tensão à figura do homem criado por Leonardo, formando uma mistura de resistências e fraquezas e, podemos acrescentar, constituindo a forte presença de uma ARANHA.

A atenção é desviada para a imagem da Aranha, como uma fuga por um fio que desce pelas letras impressas e pelas imagens de um livro, abrindo caminho para uma procissão de outras imagens e textos que, a passos rápidos, povoam nossas idéias. Não é possível resistir a este desfile e tentar ser um homem segurando-se firme ao horizonte, buscando resistir à queda d'água apenas porque algum dia naufragou. Certamente, este homem ficará preso ali horas a fio, agarrado ao horizonte e pronunciando, triunfalmente, todas as suas mentiras que acredita ser verdade. Em lugar de impor limites, de olhar em espelhinhos familiares a imagem de um homem de quatro braços e quatro pernas, rodeada de boas histórias sobre seu criador, Arlindo Daibert cria rubros reflexos de traços e riscos para percebermos imagens que surgem de outro lugar.

A partir deste desenho, apesar de observar que Macunaíma é repleto de referências a vários outros mitos, afirmamos que a Aracne é evocada a partir da ilustração-escritura 'Os três manos': entrelaçamento que nos permite observar essa rapsódia por um diferente ângulo, de onde todas as luzes brotam ao redor desse espaço e onde Macunaíma desconstrói oposições.

De forma simbólica, a aranha e a teia podem representar a ambivalência existente na problemática das relações humanas em diversas culturas. Interessa-nos trabalhar esta metáfora para examinar o modo como algumas obras conseguem escapar das oposições clássicas, cuja origem se situa na matriz platônica. Entre diversas oposições, podemos citar bem/mal, presente/ausente, texto/imagem que encontramos formuladas na nossa cultura. Compreendemos que tais dicotomias formam contrastes que precisam de revisão.

Além do cuidado em evitar manter as oposições sustentadas pela matriz platônica, é necessário observar que escrever ou ilustrar significa trabalhar com uma variedade de fios que, ao serem movimentados, se embaralham e produzem suas próprias armadilhas. Quanto mais procuramos encontrar a origem da teia, buscando uma verdade nesse enigma, mais afundamos nele e perdemos os fios em seus labirintos. A seda pode ser percebida como nó, vínculo, apoio e caminho, enquanto a aranha tem a possibilidade de marcar etapas, entroncamentos e deslocamentos.

Para proteger e defender essas criaturinhas repugnantes, as mais indesejadas e mais adoráveis do mundo, as ilustrações que certa vez pretendi criar precisariam desconstruir-se de sua estrutura perfeita. No caso das aranhas, elas poderiam mostrar-se tão hostis quanto misericordiosas, e é justamente por isso que são aranhas e também por isso encantadoras. No entanto, como desenvolver este trabalho? É necessário realizar uma luta silenciosa: observá-las num suspense contido e numa tensão disfarçada, pois seres assim parecem mover-se a partir de forças terríveis, ao passo que em seu redor só se percebem rastros. Para desenvolver este trabalho deveria ir devagar, pensar, prestar atenção e parar depois de desenhar bem pouco.