

### 3. Rede de nós frouxos

Este capítulo divide-se em duas seções que acreditamos serem necessárias para o desenvolvimento desta tese. Na primeira seção, aproximamos a noção de tradução para o campo da ilustração e do design com o objetivo de auxiliar a constituição da nossa idéia sobre as imagens produzidas por Arlindo Daibert para *Macunaíma*. Na seção seguinte, tendo em vista expandir nossa perspectiva de observação do trabalho de Daibert, destacaremos alguns pontos que consideramos mais relevantes do pensamento de Jacques Derrida sobre tradução e que poderá ser encenado no campo da ilustração e do design.

Essa estrutura desenvolvida nesta parte da pesquisa procura continuar a reflexão sobre desconstruir as oposições. Antes, porém, é preciso reforçar a idéia de rarefação dos limites trabalhadas no capítulo anterior e relacioná-la ao campo do design.

De acordo com Albrecht (Albrecht et al, 2000), devemos observar o design nos nossos dias como uma profissão multifacetada, cuja combinação teoria e prática tem favorecido a ação que desafia a rigidez da linha divisória impostas entre várias oposições, como por exemplo, o design e as artes.

Sob o aspecto interdisciplinar, Gustavo Amarante Bomfim (Bomfim, 2002) nota que o design possui esta característica como peça fundamental, pois os métodos que são aplicados partem de fontes diferentes e dependem do domínio teórico ao qual se relacionam<sup>178</sup>. Do mesmo modo, este autor observa que

uma Teoria do Design não terá um campo fixo de conhecimentos, uma vez que ele se move entre as disciplinas tradicionais, dependendo da natureza do problema tratado.<sup>179</sup>

Por estes motivos, compreendemos o design essencialmente como um campo interdisciplinar. Nos arriscamos muitas vezes em ter escapado da expectativa

---

<sup>178</sup> BOMFIM, Gustavo Amarante. **Teoria e Crítica do Design**: 2.4  
Relacionamento entre Teoria, Crítica e Design através de Modelo  
Processual. 2002. 2º Semestre. 15f. Fotocópia. P. 9

<sup>179</sup> Ibid., p. 13

que alguns pesquisadores sustentam sobre um estudo no campo do design. Deste modo, gostaríamos de reforçar a seguinte idéia: não observamos o design como um espaço destinado a pedras, no sentido de servirem apenas como peças na coleção empoeirada do gigante, conforme crítica apresentada por Mário de Andrade em *Macunaíma*.

### 3.1.

## Tradução, design e ilustração

Compreendemos a importância dos estudos acadêmicos que analisam alguns períodos do passado visando observar a sedimentação da ilustração como atividade profissional, principalmente, na área editorial. Tendo em vista a relação entre texto e imagem, devemos considerar que as últimas décadas representam a consolidação de um pensamento acerca do valor da ilustração nas publicações para o leitor iniciante. Contudo, não temos o objetivo de apresentar um panorama dessa questão e, por este motivo, a ilustração não será discutida, aqui, sob o ponto de vista histórico. Não temos a pretensão de destacar o trabalho de Arlindo Daibert como se correspondesse ao ápice do desenvolvimento do ofício de ilustrar livros.

Ao criar as ilustrações para o texto de Mário de Andrade, Daibert demonstrava estar inconformado com a naturalização da subordinação da imagem com relação à palavra, ou seja, um “ajustamento” da imagem para o texto que na concepção tradicional fundamenta o termo ilustração. Arlindo Daibert (Daibert, 1995), portanto, prefere abandonar essa idéia e trabalhar com a noção de tradução:

Abandonando a concepção tradicional da ilustração (ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário), procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens<sup>180</sup>.

Nos estudos da relação entre texto e imagem, observamos freqüentemente que, ao se falar sobre a imagem, esboçam-se alguns conceitos que retratam uma idéia tradicional da ilustração. Nesta visão, a imagem pode ser compreendida como uma “documentação visual que constitui ou completa determinado texto”<sup>181</sup>.

<sup>180</sup> DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P.: 28

<sup>181</sup> ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do Livro**: Princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 477

Por esse motivo, Daibert foi ao encontro de outros horizontes que favoreceram novos conceitos sobre a ilustração. Quando Arlindo Daibert resolveu desenvolver sua concepção de ilustração, na medida em que decidiu confeccionar as imagens a partir do texto *Macunaíma* cobiçava realizar um trabalho gráfico que não esgotasse o texto da rapsódia. Nesta proposta, não pretendia ilustrá-lo literalmente. Para consolidar este objetivo, Daibert desenvolveu 58 pranchas<sup>182</sup> de desenhos e colagens tendo como conceito a idéia de recriação ou de tradução. Segundo suas próprias palavras:

A complexidade da composição do livro (rapsódia, como diria o próprio autor), a riqueza dos diferentes climas poéticos, humorísticos e críticos e, principalmente, o uso da língua como um instrumento de afirmação nacional, foram os pontos que mais me interessaram. Afastei a idéia de ilustrar o livro e preferi uma recriação (tradução [grifo meu], se preferirem) do universo lingüístico do 'Macunaíma' através das possibilidades e limitações das diferentes linguagens gráficas. O resultado final foi uma série de 58 desenhos paralelos ao texto que, por vezes, se transforma num quase pretexto para uma investigação objetiva do universo do autor. O número de desenhos foi esgotado em suas possibilidades lingüísticas. Os 58 desenhos a partir do 'Macunaíma' representam somente uma das inúmeras possibilidades de trabalhar o texto que permanecerá magicamente aberto a outras interpretações. Cada vez mais vivo e vital, como o próprio Mário: "Tem mais não".<sup>183</sup>

Estaríamos enganados se disséssemos que a aproximação entre texto e imagem é inaugurada a partir dos conceitos de Daibert. São vários os nomes que pensaram e sonharam com esta posição que, mesmo percebendo suas diferentes características, busca abandonar limites entre palavra e imagem. A título de exemplo, a tradução intersemiótica faz referência a esta aproximação entre tradução, palavra e imagem. Julio Plaza (Plaza, 1987) na carta ao leitor do livro *Tradução Intersemiótica* diz que Roman Jakobson foi o primeiro autor a definir a "tradução intersemiótica" ou "transmutação", significando que a interpretação dos signos verbais também se realizava por meio de sistemas de signos não verbais, ou seja, "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal

<sup>182</sup> Daibert fala que desenvolveu 58 pranchas, mas consta o número 60 nas informações do cartaz da exposição das ilustrações. No acervo do MAM, há 58 pranchas e, por este motivo, preferimos manter a referência a 58 imagens. (DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p.)

<sup>183</sup> Ibid., p. 34

para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, como enfatiza Julio Plaza.<sup>184</sup>

Apesar de outros autores, como Haroldo de Campos e Julio Plaza, terem contribuído com abordagens sobre texto/imagem ou artes plásticas/poesia/tradução, podemos dizer que, no caso desta tese, no âmbito da relação específica que pretendemos propor entre literatura, tradução e ilustração, a colaboração surge a partir do pensamento do artista Arlindo Daibert.

Neste trabalho, gostaríamos de enfatizar que a relação entre texto e imagem pode ser entendida como uma *tradução*, tendo em vista (re)criar um sentido a partir de seu acontecimento em um outro *ambiente*. Neste caso, podemos considerar o ilustrador como aquele profissional que provoca um embate com os signos da palavra e os *recria* em um outro ambiente – imagem sobre a superfície do papel. Deste modo, a ilustração deve ser valorizada como uma nova criação<sup>185</sup>, idéia sugerida pelo artista Arlindo Daibert, conforme vimos na citação anterior.

Sendo assim, a proposta de uma recriação nos possibilita distanciar a ilustração da *imitação* da palavra e do real, como define Elza de Sá Nogueira (Nogueira, 2004) ao comentar o trabalho do próprio Arlindo<sup>186</sup>. A autora utiliza o conceito de tradução de Walter Benjamin, no que se refere ao tradutor, para dizer que este é capaz de realizar uma ‘metamorfose’ que é a “renovação do que vive”<sup>187</sup>. Deste modo, na medida em que se transforma o signo traduzido, não se pode dizer que o resultado seja uma imitação do original.

A partir do trabalho de Arlindo Daibert para *Grande Sertão: Veredas*, Elza observa com clareza que

A definição de Daibert tem como primeiro elemento a mútua exclusão entre a concepção tradicional de ilustração e a concepção de tradução que ele adota. A

<sup>184</sup> PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987. 220p. P. XI)

<sup>185</sup> NOGUEIRA, Elza de Sá; Schollhammer, Karl Erik (orientação).

**Descrever as veredas ou narrar o Grande Sertão?: a tarefa de Arlindo Daibert ao traduzir o romance em imagens**. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2004. 199 p. P. 62

<sup>186</sup> O artista plástico mineiro Arlindo Daibert encontrou na ilustração uma possibilidade de trabalhar imagem e texto. A partir de obras como ‘Grande Sertões: Veredas’ e ‘Macunaíma’, o artista elabora suas imagens em um diálogo intenso com o texto. Podemos destacar o pensamento de Daibert a partir de sua observação sobre um texto escrito na parte superior de uma aquarela realizada por Paul Klee. Para o artista mineiro este texto é cuidadosamente “traduzido” para uma “essência gráfica e plástica, transformando-se em forma pintada”. (DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. 188p. P. 79)

<sup>187</sup> BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução: Vários. Rio de Janeiro: UERJ, 1994. 2ª ed. rev. e ampl. dos Cadernos de Mestrado/Literatura. 56 p. P.18

primeira é definida em termos de um ajuste entre conteúdos narrativos: uma imagem de cunho narrativo deve representar um episódio (uma seqüência narrativa) literário. A segunda desloca o foco do conteúdo narrativo para o processo de criação: Daibert não visa ao conteúdo narrativo da obra rosiana – o quê se diz – mas à recriação de processos de criação – o como se diz.<sup>188</sup>

A partir desse contexto, a pergunta que devemos fazer no momento é qual a força que a ilustração-escritura de Daibert se propõe a captar. Tendo em vista as forças invisíveis observadas por Deleuze, estas forças da pintura são diferentes da ilustração? A decisão de Arlindo Daibert em propor uma tradução da obra de Mário de Andrade já demonstra a lucidez de seu pensamento. A força que Arlindo pretende captar é o embate entre texto e imagem, ou seja, um trabalho atento da obra que possibilita a recriação dos signos lingüísticos, evitando um mero transporte de significados de uma língua para outra. Como pintar essas forças das palavras contidas na obra *Macunaíma*? Daibert nos diz que é pela via da tradução-criação.

Com essas informações levantadas, devemos afirmar que a ilustração-escritura de Arlindo se trata de uma crítica-escritura do texto. O que distingue a idéia trabalhada por este artista dos conceitos tradicionais da relação entre imagem-texto é que sua obra trata de uma revitalização da noção de ilustração no sentido de recriação e não sustenta a idéia de ligação direta e harmônica da imagem com a palavra. Por este motivo, Arlindo define seu processo de criação como uma tradução, pois ao considerar suas ilustrações por este prisma, Arlindo esquiva-se da idéia da imagem associada à narrativa e dependente do texto de partida.

Sobre essa avaliação do trabalho de Arlindo Daibert, a pesquisadora Elza de Sá Nogueira (Nogueira, 2004), em estudo das ilustrações de Arlindo para o texto *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, sintetiza que

(...) não se trata apenas de ilustrar a ação narrativa, mas de captar – ou mesmo de criar – as conexões entre a obra e a História (no sentido benjaminiano), entre a obra e a cultura, entre a obra e linguagem, e também entre a obra e a vida de seu leitor, muitas vezes apaixonado e identificado com ela (...).<sup>189</sup>

E, ainda, Elza de Sá Nogueira (Nogueira, 2004) considera que o trabalho de Daibert

<sup>188</sup> NOGUEIRA, Elza de Sá; Schollhammer, Karl Erik (orientação).

**Descrever as veredas ou narrar o Grande Sertão?:** a tarefa de Arlindo Daibert ao traduzir o romance em imagens. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2004. 199 p. P. 57

<sup>189</sup> Ibid., p.132-133

(...) resgata algumas imagens e reflexões já levantadas pela crítica especializada, ao mesmo tempo em que antecipa alguns caminhos da crítica posterior – que se constituem como possibilidades de diálogo *a posteriori* com suas propostas de leitura – e levanta possibilidades de leitura ainda não exploradas.<sup>190</sup>

Assim, para Arlindo Daibert, não é necessário definir os limites entre ilustração e tradução, pois para ele a relação entre texto e imagem trata-se de uma recriação da obra literária. A ilustração-escritura é, portanto, um dispositivo que faz as forças da imagem e do texto atuarem. Por meio da ilustração, Arlindo se interessa não apenas pela relação entre texto e imagem, mas, principalmente, visa se aproximar da literatura de Mário de Andrade para compreender como funciona este dispositivo.

Em resumo, precisamos neste momento fazer um esclarecimento necessário a respeito da idéia de tradução que estamos trabalhando nesta tese. Não se trata pensar em tradução no sentido destacado por Fayga Ostrower no livro *Criatividade e processos de criação*. Para esta autora, ao abstrair do conjunto – buscando componentes individuais e separáveis para formar uma base comum –, poderíamos comparar e, comparando, poderíamos separar, traduzir, transferir e transportar. Até mesmo pelo caminho da abstração, esse pensamento ainda sustenta a idéia de transporte seguro, tendo em vista, em algum momento, um ponto inicial ou origem<sup>191</sup>.

O sentido que Daibert nos permite pensar a tradução se diferencia do conceito destacado por Ostrower, pois a ilustração como tradução em alguns trabalhos de Daibert se transforma em artefato tal qual uma muiraquitã<sup>192</sup>: uma pedra mágica que pretendemos ter em mãos, mas que, mesmo sem a ambição de guardá-la, já sabemos previamente se tratar de artefato (im)possível de ser segurado. Esta idéia está em conformidade com o pensamento de Arlindo Daibert, pois em texto escrito na época da elaboração da série G.S.:V, trabalhos<sup>193</sup> para a

<sup>190</sup> Ibid., p.133

<sup>191</sup> OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**.

Petrópolis: Vozes, 1987. 188p. P: 89

<sup>192</sup> Esta obra de Mário de Andrade possui uma estrutura central: a perda e o resgate do muiraquitã, artefato talhado pelos índios com figuras de animais e que, segundo certas culturas indígenas, representaria proteção e sorte para quem o possui. No texto, Macunaíma recebe este amuleto de Ci, sua eterna paixão que, ao morrer, virou uma estrela. A perda deste objeto motiva as aventuras do “herói sem nenhum caráter”, sempre acompanhado por Jiguê e Maanape, seus irmãos. No desenvolvimento da história, os três descobrem que o Gigante (Piamã ou Venceslau Petro Pietra) encontrou e guardou a pedra mágica.

<sup>193</sup> Esses trabalhos foram apresentados pela primeira vez em exposição em Ouro Preto, MG, no anexo do Museu da Inconfidência, em 1993, depois da morte do artista Arlindo Daibert (Guimarães, J.C. in DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P. 183)

criação de imagens a partir do texto *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, Arlindo destacava que o projeto (G.S.:V) não era independente das idéias desenvolvidas nos textos *Alice no País das Maravilhas* e *Macunaíma*, mas “foi concebido como uma seqüência”. Ele afirma ainda que “...esses exercícios de (in)traduzibilidade foram somados ao estudo sistemático das análises do texto literário e da biografia do autor”<sup>194</sup>.

A fim de entender melhor a proposta de ilustração em questão é preciso ter em mente certos traços que conferem a noção de tradução um caráter original<sup>195</sup>.

### 3.1.1.

#### Tradução–ilustração

Existe, atualmente, na visão de Rosemary Arrojo (ARROJO, 1993), uma valorização da tradução como reflexão teórica, ultrapassando a noção de tradução que considera apenas da atividade técnica<sup>196</sup>. Se considerarmos que a ilustração está igualmente envolvida nas questões que abarcam a tradução, podemos compreender que esta atividade, assim como a tradução, freqüentemente esteve à margem da profissionalização e das discussões evocadas nas instituições e, do mesmo modo, dos estudos da linguagem que desempenham o papel de determinar e organizar as pesquisas dessa área.

No campo da tradução, atualmente essa situação se inverteu, na medida em que Arrojo nota que o ofício do tradutor passou a ocupar um lugar de destaque:

(...) nos domínios da reflexão sobre a linguagem e as relações que permite estabelecer entre seus usuários, e passa a ser nada mais, nada menos, do que a questão central da filosofia, principalmente a partir do pós-estruturalismo.<sup>197</sup>

Rosemary Arrojo (Arrojo, 1993) enfatiza a pesquisa de Andrew Benjamin que estuda as relações entre a filosofia

<sup>194</sup> DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P. 28

<sup>195</sup> O termo ‘original’ usado aqui não significa possuir uma origem, pois trabalhamos com a noção de *rastro*, ou seja, elementos impuros que se relacionam com outros também impuros.

<sup>196</sup> ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. 212p.

<sup>197</sup> Ibid., p.9

contemporânea e a tradução<sup>198</sup>. Ele sugere que a aceitação atual da impossibilidade de se restaurar uma essência ou origem primeira de estabilidade eterna, e, “conseqüentemente, o fim do confinamento milenar imposto à tradução pela tradição logocêntrica”, corresponde à emergência do que se tem chamado de pós-moderno<sup>199</sup>.

Ao aproximar a teoria de Derrida com a tradução, Zelina Beato (Beato, 2005) sublinha que “a questão da desconstrução é também do começo ao fim ‘a’ questão da tradução e da língua dos conceitos, do ‘corpus’ da metafísica ocidental”<sup>200</sup>.

Se compreendermos tradução como um termo amplo, não apenas com relação ao texto, mas um conceito que contemple também a imagem, então podemos seguir a idéia de Jacques Derrida: o ato de traduzir não é, como alguns autores ainda pensam, transportar um signo de uma língua para outra, ou, ainda, transferir por meio de uma ‘casca protetora’ – palavras e imagens – os significados estáveis, como se eles fossem pedras. Por meio das idéias de Derrida, acreditamos que não há significados ‘originais’ que possam proteger um texto de seu leitor, as intenções de seu autor ou, no caso deste estudo, a investida do ilustrador-tradutor.

Para ampliar estes pensamentos sobre as implicações da tradução na noção de ilustração, tomaremos o pensamento de Jacques Derrida como principal via, pois, trabalhar com esta idéia de tradução significa traçar um caminho que se aproxima, inevitavelmente, das questões apresentadas por este autor, no livro *Torres de Babel*<sup>201</sup>.

Voltamos a lembrar que o termo tradução é escolhido pelo próprio artista, Arlindo Daibert, para denominar a sua obra *Macunaíma* e também é o objeto de sua reflexão, na

<sup>198</sup> Este tema que envolve modernismo e pós-modernismo depende de uma discussão mais ampla. Deste modo, não desenvolveremos esta questão que envolve o debate entre moderno e pós-moderno. Preferimos, neste capítulo, enfatizar a escolha de estudar a ilustração do texto *Macunaíma* para realizar a investigação que faremos a respeito do signo-imagem. Neste sentido, observaremos a relação entre ilustração e texto, apoiando a discussão na ‘cena’ da tradução. Torna-se necessário justificar que não abordaremos este assunto, pois escaparíamos do tema que envolve nossos interesses específicos de análise da obra *Macunaíma*. Essa restrição não impede, contudo, que seja destacada e, principalmente, que possamos admitir nossa dívida em relação às suas formulações e desdobramentos para o futuro. De qualquer forma, pretendemos enfatizar que esta discussão possui ressonâncias em nossa leitura.

<sup>199</sup> ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. 212p. P. 9

<sup>200</sup> BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. 273p. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. P. 10

<sup>201</sup> DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad.: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 1ª reimpr. 74p.

medida em que “não tem a pretensão de esgotar o livro ou de procurar ilustrá-lo literalmente”<sup>202</sup>.

Apoiando-se na leitura dos escritos de *A tarefa do tradutor*<sup>203</sup> (Benjamin, 1994) de Walter Benjamin, Derrida (Derrida, 2006) no texto *Torres de Babel* observa o nome ‘Babel’, destacando sua impossibilidade de tradução. Como interpretar algo que está em constante transformação, algo que representa a impossibilidade da construção de um edifício sólido e que envolve somente uma língua? Por meio da idéia do plurilingüísmo, tendo em vista a desconstrução como possibilidade de pensar a tradução, Derrida traduz Babel pelo termo ‘confusão’<sup>204</sup>.

A partir da metáfora de Babel, duas vias se formam e provocam a idéia de tradução: o primeiro caminho é observar a ausência do outro, pois apenas o mesmo é duplicado infinitamente através da técnica que produz pequenos monólitos e que são agrupados, como uma aderência social. A igualdade é estranha na diferença criada por deus e na diferença que compõe as línguas que se multiplicam. A partir desse estranhamento, as traduções das línguas e das palavras se confrontam, encontram e defrontam. Portanto, a tradução acontece em muitos nomes e, ao mesmo tempo, em nenhum nome.

Em resumo, conforme afirma Derrida, a tradução não pode ser pensada apenas como a transposição de um texto de partida para outra língua, pois desde o início há uma contaminação provocada pelo plurilingüísmo. No caso do trabalho de Arlindo Daibert realizado para *Macunaíma*, podemos pensar que a tradução deve ser compreendida a partir do caminho apresentado por Derrida, ou seja, a ilustração é também compreendida como ‘confusão’ de várias ‘línguas’.

### 3.1.2.

## Design, tradução e ilustração

Além de contribuir para o propósito de valorizar a tradução como reflexão teórica sobre a linguagem, perspectiva indicada por Rosemary Arrojo (Arrojo, 1993), não podemos deixar de levar em conta que o trabalho de Arlindo Daibert permite que a ilustração seja compreendida como tema que merece ser inserido neste debate. Por este

<sup>202</sup> DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. p. 34

<sup>203</sup> BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução: Vários. Rio de Janeiro: UERJ, 1994. 2ª ed. rev. e ampl. dos Cadernos de Mestrado/Literatura. 56 p.

<sup>204</sup> DERRIDA. op. cit.

motivo, propomos colaborar para a valorização da ilustração como espaço de discussão teórica também no campo do design.

Mas em que medida seria pertinente este entrelaçamento entre tradução e ilustração no campo do design?

Se a ilustração e os conceitos de tradução têm algo a oferecer ao design, e se há alguma legitimidade em falar sobre o design a partir desta ótica, podemos dizer que a possibilidade está fundamentalmente apoiada na contestação do signo como estrutura sólida e inabalável e no questionamento da manutenção da dicotomia entre significado-significante. A possibilidade do designer conseguir realizar seu trabalho por meio de códigos sociais depende desta noção trazida pela desconstrutibilidade. Isto porque, é por meio desta mesma desconstrução que o design se encontra valorizado, ou seja, a partir da rarefação do limite imposto entre original-cópia e texto-imagem, há maior percepção da importância do design no ato da leitura.

Pretendemos ressaltar, a partir do trabalho de Arlindo Daibert, a importância da ilustração como espaço de discussão teórica também no campo do design, pois chamam nossa atenção os projetos em design que freqüentemente atravessam e costuram uma disciplina e outra, operando em territórios que eram ou ainda são considerados estranhos ou tabu ao campo do design.

Como exemplo, podemos considerar o comentário de Ellen Lupton e J. Abbott Miller (Lupton & Miller, 1999) sobre a importância do estudo da tipografia impressa no livro, nos estudos em Design. No artigo publicado no livro *Design Writing Research*, por meio da desconstrução proposta por Derrida em *Gramatologia* (Derrida, 1973)<sup>205</sup>, Lupton e Miller afirmam que:

um estudo da tipografia e da escrita informado pela desconstrução revelaria uma escala das estruturas que dramatiza a intromissão da forma visual no índice verbal, a invasão de 'idéias' por marcas gráficas, aberturas, e diferenças<sup>206</sup>.

<sup>205</sup> DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad.: Miriam Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973. 386p.

<sup>206</sup> "A study of typography and writing informed by deconstruction would reveal a range of structures that dramatize the intrusion of visual form into verbal content, the invasion of "ideas" by graphic marks, gaps, and differences (LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. **Design writing research**: writing on graphic design. London: Phaidon, 1999. 214 p. P.17)



Figura 8: 'Uiara', de Arlindo Daibert. (Detalhe: uso da Letraset)

Estas “idéias’ motivadas por marcas gráficas”, como um ‘corpo estranho’ apresentado por Lupton e Miller (Lupton & Miller, 1999), são também encontradas na ilustração criada por Arlindo Daibert. Neste caso, o artista se utiliza de sua escrita, letras desenhadas cuidadosamente a mão ou tipografias decalcadas dos catálogos da Letraset (Figura 8 e Figura 11). Estas escritas se apresentam como uma 'dimensão visual' imersa no mesmo universo onde atua o designer.



Figura 9: 'Janta do Gigante', de Arlindo Daibert. (Detalhe: manuscrito)

Encontramos, neste mesmo sentido, Lupton e Miller fazendo a seguinte afirmação:

Espaçamento, enquadramento, pontuação, estilo tipográfico, layout, e outras marcas não-fonéticas da diferença constituem a relação material da escrita. A pesquisa literária e lingüística tradicional negligencia tais estruturas gráficas, focalizando fundamentalmente a palavra como o centro da comunicação. De acordo com Derrida, as funções da repetição, da citação, e da fragmentação que caracterizam a escrita são condições endêmicas a toda expressão humana (...) O design pode

associar criticamente os fatores mecânicos da representação, expondo e revisando suas polaridades ideológicas; o design também pode remarcar a gramática de uma comunicação descobrindo estruturas e padrões utilizados nos meios materiais da escrita visual e verbal.<sup>207</sup>

Portanto, Lupton e Miller (Lupton & Miller, 1999) defendem uma postura crítica do designer, tendo em vista revisar as diversas polaridades ideológicas e, sob este prisma, os desenhos de Daibert provocam discussão sobre a escrita visual e verbal, propiciando debates acerca da tipografia que muitas vezes se apóia na noção moderna do campo do design. A título de exemplo, diferente do pensamento de Arlindo Daibert, a dimensão logocêntrica proporcionava ao campo do design a idéia que a tipografia deveria ser entendida como uma construção estritamente legível e basicamente racional, pois haveria a necessidade de evitar conflitos entre o leitor e o conteúdo proposto pelo escritor. Portanto, aproximar-se da fala seria o principal objetivo da escrita e, como consequência, da tipografia. Richard Hollis (Hollis, 2001) nota esta rigorosa preocupação na Bauhaus no início do século XX com esse tema. Segundo este autor,

Na Bauhaus, uma completa análise da comunicação visual começou a ser feita a partir do exame do alfabeto. Na Alemanha, o alfabeto apresentava problemas especiais: o estilo de escrita prevalecente era o gótico, cujo formato arcaico era claramente inadequado à era das máquinas. Uma atitude ainda mais radical foi tomada em relação ao emprego das maiúsculas nas iniciais dos substantivos. Uma nota de pé de página a respeito do timbre da Bauhaus criado por Herbert Bayer, em 1925, expôs a postura da escola em termos inflexíveis: 'com vistas a uma maneira mais simples de escrever

1. esta é a maneira recomendada pelos reformadores para nossa futura forma de escrever.cf. o livro 'sprache und shrift [fala e letra] do dr. Portsmann, editora do sindicato dos engenheiros alemães, Berlim 1920.
2. ao nos limitarmos a usar minúsculas, nossos tipos não perdem nada, mas tornam-se mais legíveis, mais

---

<sup>207</sup> Spacing, framing, punctuation, type style, layout, and other nonphonetic marks of difference constitute the material interface of writing. Traditional literary and linguistic research overlook such graphic structures, focusing instead on the Word as the center of communication. According to Derrida, the functions of repetition, quotation, and fragmentation that characterize writing are conditions endemic to all human expression—even the seemingly spontaneous, self-present utterances of speech or the smooth, naturalistic surfaces of painting and photography. Design can critically engage the mechanics of representation, exposing and revising its ideological biases; design also can remake the grammar of communication by discovering structures and patterns within the material media of visual and verbal writing. (Ibid., p. 23)

fáceis de serem aprendidos e substancialmente mais econômicos.

3. por que é que um som, como por exemplo a, tem dois signos, A e a? um som, um signo. Para que dois alfabetos para uma palavra? Para que dobrar o número de signos, quando o uso da metade atinge o mesmo objetivo?<sup>208</sup>

A questão do uso da minúscula (caixa baixa) nos textos, evitando as maiúsculas (caixa alta), sugere que a tipografia, aprisionada a uma forma de dominação da fala, deveria se aproximar dos conceitos universais, principalmente através da legibilidade, responsável pela garantia do esclarecimento ao conteúdo do texto. Conceitos universais tomados como realidade pelo designer, embora, por um certo prisma, engrandecesse seu poder de ação e criação, o aprisionava aos dogmas que limitavam sua própria criação.

Por não pretender fixar-se aos paradigmas que pertencem ao passado da arte, Daibert lança-se à experiência da tipografia nos seus trabalhos que geram uma autonomia. A ação do artista produz diferentes transformações de superfície e de texto: as tipografias não são apenas mais minúsculas-maiúsculas, altas-baixas, mas vazios, reentrâncias e riscos. Arlindo procura perceber o verso do texto e da imagem, criando uma noção topológica, que é percebida segundo um momento único de visão espacial: linhas, manchas, riscos que criam outras dimensões, volumes e trazem a tona diversas forças.

Com isso, Arlindo Daibert desenvolve a idéia da imagem como escrita e o texto como imagem. Para fundamentar melhor essa idéia, a seguir, trabalharemos com a noção de enxerto sob a ótica da desconstrução, procurando evidenciar esse mecanismo na obra de Arlindo Daibert.

### 3.1.3.

#### Enxerto

A idéia de *enxerto*, elaborado por Jacques Derrida, visa compreender a existência, em todo texto, da introdução de uma parte viva em uma outra parte. Por meio deste pensamento, não podemos considerar um texto com um corpo principal, seguido de textos secundários. Ana Maria Amado Continentino (Continentino, 2006) destaca que a lógica da suplementariedade evidencia que todo texto se expõe e se refere a outros, pois ele é “constituído por

<sup>208</sup> HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: Uma História Concisa**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001. P. 53

pedaços, enxertos de outros textos, não sendo, portanto, um corpo homogêneo, próprio”.<sup>209</sup>

A partir dessa idéia, podemos dizer que existiria o conceito de *enxerto* também aplicado à imagem? Como pensaríamos esta teoria, tendo em vista os trabalhos na área de design gráfico ou de ilustração?

Flávio Vinicius Cauduro, no artigo *Design gráfico & pós-modernidade* (Cauduro, 2000), percebe que alguns designers, de modo consciente ou não, buscam induzir o sujeito a participar de um jogo interpretativo, visando impedir que “se esgotem as possibilidades de geração de sentido”<sup>210</sup>. Uma das estratégias utilizadas atualmente no design gráfico para que as possibilidades de geração de sentido continuem a atuar incessantemente é chamada por este autor de “estética visual do palimpsesto”.

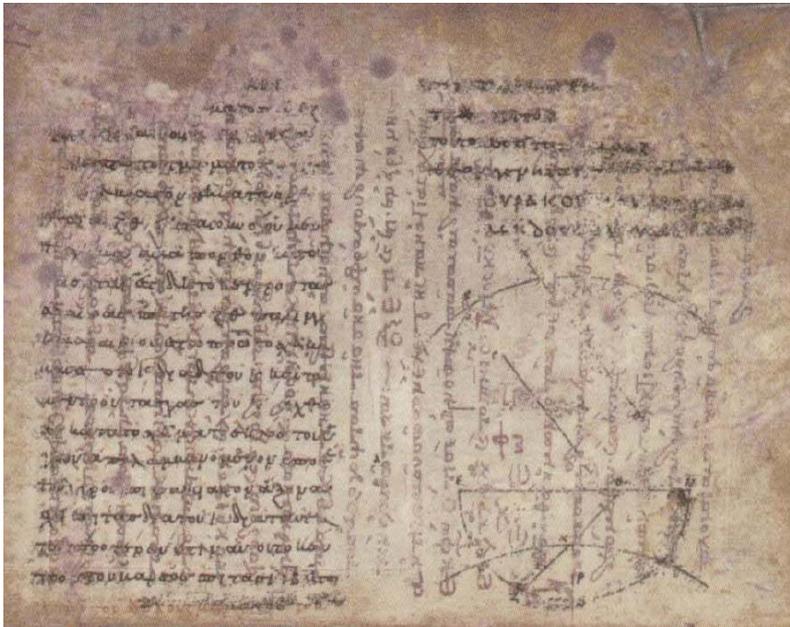


Figura 10: Palimpsesto de Arquimedes.

Para elaborar o conceito de *palimpsesto*<sup>211</sup> (Figura 10) Cauduro nos fala do uso da sobreposição de imagens em

<sup>209</sup> 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. 51

<sup>210</sup> CAUDURO, Flávio Vinicius. **Design gráfico & pós-modernidade.** Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 13. PP. 127-139. dezembro 2000. P. 133.

<sup>211</sup> Cauduro destaca que o palimpsesto significa “raspado de novo” em grego. Podemos considerá-lo um pergaminho reciclado, na medida em que ele era produzido por meio do processo de apagamento, ou seja, por descoloramento e raspagem da escrita que existia anteriormente neste mesmo suporte. Como este processo, em geral, não conseguia apagar perfeitamente a tinta anterior, “ela reaparecia, ainda que mais fraca, sob a nova escrita, como uma escrita fantasma”. (Ibid., p. 135.)

alguns trabalhos recentes no campo do design. Em outras palavras, um mesmo suporte sustenta diversas camadas: de modo aparente, algumas camadas estão mais legíveis e outras menos, formando uma sobreposição de imagens e textos (Figura 11).<sup>212</sup>

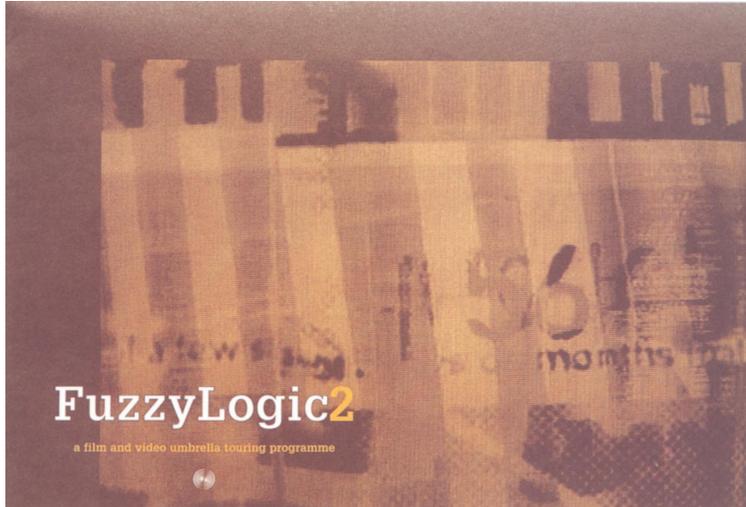


Figura 11: Trabalho do designer Richard Bonner-Morgan

Para este autor, atualmente, o *palimpsesto* está presente no trabalho de vários designers. Como exemplo, ele destaca os projetos de alguns profissionais que utilizam, como repertório, o efeito gerado a partir da apropriação de um material produzido pelas gráficas<sup>213</sup> e que, geralmente, é descartado como lixo industrial. Essas sobras são chamadas *maculaturas*<sup>214</sup>, e possuem, como característica, várias impressões diferentes e que foram sobrepostas no mesmo suporte (em geral papel). Ao término da tarefa de realizar ajustes no mecanismo das máquinas de impressão, estes papéis são descartados. A aparência dessas impressões e sua posterior utilização pelos designers como

---

Podemos pensar na noção de fantasma a partir de delírio e de alucinação que não se deixa 'domesticar' pelo viés lógico formal. Em *Espectros de Marx: por que esse plural?*, Anamaria Skinner nota, em Derrida, que "...o espectro não é nem o morto, nem o vivo; nem o corpo, nem a alma; nem o dentro nem o fora; nem o presente nem o passado. A aparição espectral produz um 'efeito de *milieu* (meio como elemento envolvendo os dois termos ao mesmo tempo; meio mantendo-se entre os dois termos)". Em outras palavras, Derrida pensa o fantasma como um deslizamento. (SKINNER, Anamaria. *Espectros de Marx: por que esse plural?*. In: GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro (org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. PP. 44-64. P. 65)

<sup>212</sup> Alguns trabalhos de Richard Bonner-Morgan foram publicados no livro editado por Edward Gómez, professor de história do design e estética no Pratt Institute em Nova York. (GOMEZ, Edward M. (Editor). *New Design*: London. **The edge of Graphic Design**. Massachusetts, USA: Rockport Publishers, Inc., 1999. 207p. Pp.150-163)

<sup>213</sup> É comum observar nas indústrias gráficas folhas de papel impressas que sobram diariamente após a produção de algum tipo de revista, jornal, embalagem, etc. Este material é chamado de coleturas ou maculaturas.

<sup>214</sup> Algumas gráficas do Rio de Janeiro chamam essas sobras de *coleturas*.

recurso gráfico são destacadas por Cauduro, pois remetem à idéia de um *palimpsesto*.

Este autor nota, ainda, que alguns designers tiram partido da “riqueza plástica gerada ao acaso por essas folhas de ajuste (podendo até justificar o estilo neo-dadaísta de muitos designers atuais)”<sup>215</sup>. Ao perceber esta referência gráfica, Cauduro enfatiza que semelhante estética também se encontra presente nos projetos publicados na Web e em outras mídias.

Não há dúvida que a estética de *palimpsesto* demonstra uma apropriação interessante realizada pelo designer, porém torna-se necessário levantar a seguinte questão a ser elaborada a partir do trabalho de Arlindo Daibert para *Macunaíma*: este artista elabora as ilustrações figurativas com grafite, algumas reproduções fotográficas e aquarela e, nesse projeto, muitas ilustrações não possuem a aparência do *palimpsesto* sugerida por Cauduro. Por esta razão, poderíamos dizer que essas imagens produzidas por Daibert se afastam da idéia de *palimpsesto* apresentada por este autor no campo do design?

Antes de desenvolvermos esta questão, precisamos lembrar alguns termos utilizados por Jacques Derrida e destacados até aqui.

Ana Maria Amado Continentino (Continentino, 2006) afirma que o tema da citação é também o tema da repetição e do enxerto. Observando os conceitos de Derrida, a autora nota que uma marca<sup>216</sup>, justamente por ser uma marca pode ser citada para além de seu *ambiente* de instalação<sup>217</sup>. Deste modo, qualquer marca ao se produzir sempre se coloca como “possibilidade de repetição, de criação de novos contextos”.<sup>218</sup>

Esta operação, que consiste numa divisão estrutural de dentro, comprova “a capacidade de sobrevida de uma

<sup>215</sup> CAUDURO, Flávio Vinicius. **Design gráfico & pós-modernidade**. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 13. PP. 127-139. dezembro 2000. P. 133. P. 134.

<sup>216</sup> Segundo Ana Maria Amado Continentino, no texto, “todas as marcas são rastros deste embate infinito [a exterioridade ameaça todo texto em seu desejo de fechamento]”. Assim, “um texto nunca se fecha, o que nele se inscreve como rastro [‘movimento de desvio e de adiamento de um encontro impossível com o seu pretense significado’]” que, por mais denegado, é “um apelo a uma leitura” por vir. (CONTINENTINO, Ana Maria Amado; Estrada, Paulo César Duque (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. 51)

<sup>217</sup> Aqui é importante lembrar do texto *Uma nota sobre o 'bloco mágico'* escrito por Freud.

<sup>218</sup> CONTINENTINO, Ana Maria Amado; Estrada, Paulo César Duque (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. 81

marca para além do seu contexto de surgimento”. Continentino observa que esta característica da citação se associa a um outro tema que diz respeito à espectralidade<sup>219</sup> da marca: “...ao surgir, ela [a marca] já é assombrada por sua divisão, errância, possibilidade infinita de disseminação”.<sup>220</sup>

Em primeiro lugar, a operação característica da citação observada por Ana Maria Amado Continentino, e que resultará na espectralidade da marca não pode ser compreendida apenas de modo aparente.<sup>221</sup>

O conceito de enxerto também elaborado por Jacques Derrida, visa demonstrar que qualquer texto está exposto e se refere a outros.

No caso específico da noção apresentada por Cauduro, o que a estética de *palimpsesto* nos demonstra é a explícita atuação de citação e enxerto, principalmente nos trabalhos destacados por este autor.

Porém, é preciso uma cuidadosa análise tanto para observar este exemplo das *maculaturas*, quanto para refletir acerca de qualquer imagem. Apesar de percebidos de modo mais explícito nesses trabalhos destacados por Cauduro, devemos enfatizar que qualquer imagem é exposta ao enxerto de outras imagens (tipografias, desenhos, fotografias, etc).

Mesmo que uma imagem produzida por Arlindo Daibert não possua característica aparente, processo latente que a conduziria à forma explícita de *palimpsesto*, isso não significa dizer que Arlindo não explore a idéia de enxerto.

Como veremos no terceiro capítulo, o enxerto pode ser verificado inclusive no entrelaçamento entre as imagens produzidas por Arlindo, o texto de Mário de Andrade e o diário de bordo desenvolvido pelo artista plástico durante a criação das artes.

O processo de enxertos é desenvolvido por Arlindo Daibert não apenas por meio das imagens, mas por meio de palavras: legendas, apontamentos, *Diário de bordo*, recortes de revistas, entre outros materiais. Esses enxertos, além de assinalar que a ilustração-escritura se constrói desconstruindo o texto, também reforça a idéia da apropriação e repetição de toda imagem. Com isso, notamos uma mudança fundamental de fragmentos tanto de imagens, quanto de textos, de um suporte para outro,

<sup>219</sup> Conforme comentamos em outra nota, é importante destacar que trabalhamos com a noção de espectro (fantasma) desenvolvido por Derrida.

<sup>220</sup> Ibid., p. 81

<sup>221</sup> Ibid., p. 81

ênfatizando um processo comum dentro da prática de escrita e de ilustração.

Outra prática que confirmaria essa ação de escritura será apresentado como exemplo da apropriação de imagens usadas em outro contexto, a partir do estudo da ilustração 'A Francesa e o gigante' criada por Arlindo e que saem de uma produção artística anterior para o projeto *Macunaíma*. O deslocamento de uma imagem produzida para uma exposição e depois incorporada à outra série de imagens (para o texto de Mário de Andrade) é um procedimento interessante a ser estudado, pois constata-se, com isso, que o artista rearranjou seus desenhos da maneira que quis.

No trabalho de Arlindo Daibert sentimos uma insatisfação com os limites impostos por um pensamento logocêntrico e, por este motivo, no caso desta tese, trata-se da necessidade de estudar ainda outras ferramentas teóricas com que Jacques Derrida trabalha a tradução para pensar a ilustração de Arlindo Daibert.

## 3.2.

### Texto e ilustração: (in)traduzibilidade

A palavra ilustração cobre muitas práticas que envolvem a relação entre texto e imagem. Há processos de configuração de imagens que possuem textos intimamente ligados ao processo criativo, mas os resultados, como gravuras e pinturas, nem sempre são conceituados como ilustrações.

Contudo, há a necessidade de pensar na relação evidente entre o texto e a imagem, visando perceber o embate sobre a mesma superfície do livro. Colocadas lado a lado, palavra e imagem determinam uma superfície ou servem de divisão, configurando o espaço de uma lombada, de uma margem e os limites do próprio livro como objeto.

Repensar esses conceitos que freqüentemente servem de modelos ao meio editorial deve ser um desafio constante para autores e pesquisadores da ilustração. Por esse motivo, a visão crítica do artista é importante, pois ele manipula essas certezas e nos confunde diante de certos questionamentos. Daibert reconhece a necessidade de impor um anacronismo para produzir sua arte. Em outras palavras, é preciso manter um olhar crítico, mais cuidadoso para o processo que a relação entre texto e imagem suscita. É necessário ter um cuidado especial para a ilustração. Por esse motivo, Arlindo não impõe a presença do texto de Mário de Andrade para caminhar lado a lado com suas imagens. De certo modo, essa presença do texto lado a lado

é questionado, pois não é imprescindível ao trabalho de Daibert, mas nos ajuda a pensar sobre a (im)possibilidade de transposição do conteúdo de um texto para uma imagem.

Podemos aprofundar um pouco mais nossa reflexão sobre esse sentido de (im)possibilidade de ilustração: neste caso, a pergunta principal que podemos fazer é: Arlindo Daibert trabalharia com essa idéia na criação da obra *Macunaíma*?

Sobre o trabalho na série de ilustrações para *Alice*, achamos mais adequado apresentar novamente a seguinte citação, quando Arlindo Daibert nos diz que

Abandonando a concepção tradicional da ilustração (ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário), procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens. Esses exercícios de (in)traduzibilidade foram somados ao estudo sistemático das análises do texto literário e da biografia do autor [Lewis Carrol]<sup>222</sup>.

Esta citação reforça a idéia de Arlindo em escapar da noção tradicional da ilustração quando afirma que pretende agir como tradutor tendo em vista sua investigação de recriação, a partir da modificação de linguagens. Deste modo, Arlindo nos traz a idéia da (in)traduzibilidade, no sentido de transpor um conteúdo de uma obra escrita para a imagem.

Para esse tema sobre a (im)possibilidade de tradução, podemos acompanhar algumas idéias desenvolvidas por Paulo Roberto Ottoni a partir de observações de Derrida sobre tradução.

Otoni (Otoni, 1997) nota que Jacques Derrida apresenta o significado como um acontecimento<sup>223</sup> da linguagem humana e que o rastro<sup>224</sup> manifesta a destruição da “possibilidade de se atingir a sua origem”<sup>225</sup>. Segundo Cristina Carneiro Rodrigues (RODRIGUES, 2000), falar sobre o rastro significa dizer que “um elemento sempre se relaciona com outro” também impuro, ou seja, cada

<sup>222</sup> DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P. 29

<sup>223</sup> Paulo Ottoni considera a tradução como um acontecimento “que deflagra a existência das várias línguas presentes num mesmo sistema lingüístico. (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. 93)

<sup>224</sup> Alguns tradutores do autor de *Gramatologia* utilizam o termo traço ou ‘rastro’, enquanto Ottoni prefere utilizar o termo ‘trace’. OTTONI, Paulo Roberto. **Semelhanças entre uptake e trace: considerações sobre tradução**. DELTA, Ago 1997, vol.13, no.2, p.315-329. P. 315

<sup>225</sup> Ibid., p. 315

elemento é contaminado por uma marca de um outro elemento “passado”, mas já se oferece a marca de sua relação com um elemento “futuro”. Este é um processo de significação que “supõe séries de remissões”, impedindo que, “em algum momento, um elemento esteja presente e remeta apenas a si próprio”.<sup>226</sup>

Paulo Ottoni considera a tradução como acontecimento e quando pensamos sobre a tradução ou ilustração não se deve esquecer da seguinte ambigüidade: a necessidade e a impossibilidade da tradução/ilustração, pois, para Derrida, a tradução não é uma língua universal que se estabelece fora de qualquer ruído ou ‘impureza’ provocado por outras línguas. Então, esta impureza é o triunfo do paradoxo: um intraduzível, mas que clama pela tradução.<sup>227</sup>

Quando observarmos os comentários de Derrida com relação ao signo, descobrimos que, muitas vezes, o campo do design se apóia em conceitos sustentados pela metafísica. Em outras palavras, um conjunto de discursos que envolvem a produção de uma ilustração para algum texto, por exemplo, mantém a esperança que, de alguma forma, a marca recupere a memória de um acontecimento original e, desta maneira, confia na possibilidade de uma leitura ‘primeira’ e ‘universal’.

Se cada signo nos instiga associações, relações com outras palavras e imagens, devemos considerar ser esta a evidência de sua irredutibilidade, no sentido da procura por uma origem. Deste modo, o texto é para a ilustração a possibilidade e a frustração de um acontecimento, busca ambígua, pois é impossível exercer uma fidelidade por meio de qualquer transposição.

É diante do surgimento do pensamento da desconstrução que, podemos dizer, o texto, o projeto gráfico e a ilustração vivem sua plenitude, na medida em que a evidência de um acontecimento se torna único, pois notamos a abolição das diferenciações entre original-cópia e das hierarquias entre texto, imagem e projeto gráfico na confecção do livro.

Torna-se necessário reconhecer que ao desfazer as hierarquias podemos notar – sem um sinal sequer de constrangimento – que inúmeras vezes a noção de design permaneceu presa a uma espécie de dependência, restrita à idéia que o considerava insignificante no processo de produção de artefatos. Quantas vezes o design gráfico e a ilustração foram considerados menos importantes por considerarem uma mera reprodução, produto sem originalidade e sem nenhuma profundidade? Contudo,

<sup>226</sup> RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 237p. P. 199

<sup>227</sup> OTTONI, P. **Tradução manifesta**. P. 12

atualmente, há um processo de transformação provocado também pelas novas tecnologias que apontaram para um transbordamento da linguagem e possibilitaram o rompimento da hierarquia entre cópia e original. Eis que surge a espantosa *visão* que se afasta das amarras da dualidade no campo do design.

Cada vez que percebemos não existir uma substância pura, eis que o tecido se liberta: sua forma só é possível por meio da trama de linhas impuras. Agora estas linhas não possuem hierarquia, na medida em que desfocamos seus limites.

### 3.2.1.

#### Acontecimento: double bind

Sobre a questão do acontecimento, afirmamos que a ilustração, assim como a tradução, pode ser compreendida por meio de um acontecimento associado ao 'double bind'<sup>228</sup>. A atividade de ilustração depende deste paradoxo:

<sup>228</sup> Segundo Paulo Ottoni, o "Double bind" utilizado por Derrida é uma expressão que visa "falar da relação conflitante e paradoxal que os tradutores têm ao (re)conciliar o intraduzível e a tradução". Esta expressão é também uma forma de "desconstruir as dicotomias binárias e estanques que sustentam as teorias totalitárias que promovem e eternizam um 'saber absoluto' sobre a linguagem, a tradução e o traduzir". (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. 15)

O double bind é um termo conhecido no Brasil por sua tradução: duplo vínculo e significa um impasse especificado pela comunicação vivida, principalmente, nas relações familiares, como veremos a seguir. Segundo Elisabeth Soares, "...os autores com base na pragmática da comunicação identificaram o modelo comunicacional: Duplo Vínculo". Um exemplo comum para explicar o termo foi usado por Bateson: "A análise de um incidente ocorrendo entre um paciente esquizofrênico e sua mãe ilustra uma situação de duplo vínculo. Um jovem que se recuperara bem de um episódio agudo esquizofrênico recebeu a visita da mãe no hospital. Ele estava feliz em vê-la e impulsivamente colocou-lhe o braço em volta dos ombros e sentiu-a enrijecer. O rapaz retirou o braço e ela perguntou: "Você não me ama mais?" Ele ficou ruborizado e a mãe disse: "Querido, você não deve ficar constrangido com tanta facilidade nem ter medo de seus sentimentos". O paciente só conseguiu ficar com ela mais alguns minutos e, depois de sua partida, agrediu um ajudante e foi colocado na banheira" (Bateson in ANDREAS, Steve. **Seis elefantes cegos**. V.2 Ed. Summus. 344p.)

Esse incidente descreve duas afirmações seqüenciais que são divididas e separadas pela palavra "mas". Normalmente, não percebemos a contradição fundamental na comunicação da mãe, contudo, unindo as duas em uma única afirmação, fica bem mais fácil compreender. "Mamãe está seqüencialmente exigindo que eu não demonstre sentimentos e então que eu devia demonstrar sentimentos, portanto não consigo agradá-la. Se eu não demonstrar sentimentos, serei punido; se eu demonstrar sentimentos, serei punido." (ANDREAS, Steve. **Seis elefantes cegos**. V.2 Ed. Summus. 344p.)

a necessidade e a inevitável impossibilidade da ilustração. No caso da tradução, Ottoni demonstra, a partir de Jacques Derrida, que “nunca falamos sobre tradução numa língua universal, fora de uma língua natural (intraduzível – a traduzir)”. Podemos tecer uma relação dessa opinião com a ilustração, pois não podemos falar da imagem como um fator universal e, como vimos, também não podemos falar dela como discurso desvinculado ou exterior à fala ou ao texto.<sup>229</sup>

Deste modo, estamos inevitavelmente diante de um paradoxo, algo que a desconstrução nos possibilita pensar, pois o ‘double bind’ se constitui na própria forma de leitura, de ilustração e de interpretação do texto: precisamos tolerar o ‘double bind’, pois sem este paradoxo não há nenhuma possibilidade de leitura, menos ainda de tradução ou ilustração.

Paulo Roberto Ottoni (OTTONI, 1997) se refere à tradução como um acontecimento, ressaltando que isto significa destacar o *double bind*<sup>230</sup>, que é a possibilidade e impossibilidade de traduzir deflagrada em toda tradução. Contudo, é o *double bind* que constitui o significado através do jogo da linguagem que ocorre entre os interlocutores: texto-tradutor.

Podemos imaginar uma inevitável forma complexa, como uma fita que possui dois lados entrelaçados (fundo/superfície), representando o *double bind*. O *double bind* é considerado como “constitutivo do próprio processo de leitura e de tradução” que a desconstrução definitivamente ilumina. Ou seja, o leitor, o ilustrador e o tradutor precisam “sofrer e suportar o ‘double bind’, sem o qual não pode haver nenhuma leitura nem tradução” e, portanto, nem ilustração.<sup>231</sup>

A partir da compreensão do ‘double bind’, como podemos pensar a ilustração e sua relação com o texto de partida? Podemos encontrar algumas alternativas das idéias

<sup>229</sup> 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. 12

<sup>230</sup> Segundo Ottoni, “...se encaramos a tradução como acontecimento – double bind – o tradutor terá também de encarar que a transformação do texto que lê e traduz não é só da ordem do inconsciente. Haverá num texto sempre um segredo inalisável, necessário para que se possa traduzir e se possa ler. Ao traduzir, produzo um outro segredo que a língua impõe para que o texto possa existir e resistir”. (Ottoni in BEATO, Zelina; Ottoni, P. (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. 154)

<sup>231</sup> 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. 12

que fundamentam a concepção da ilustração no meio editorial nos nossos dias?

Sob a perspectiva da teoria de Derrida, Zelina Beato (Beato, 2005) analisa que a leitura de um texto qualquer supostamente assinado por um autor, tem “valor de contra-assinatura”. Isto porque o texto sempre solicita uma contra-assinatura que deve ser realizada pelo leitor. Em outras palavras, o texto é sempre aberto ao outro, “à sua leitura violenta, à sua tradução”. Nesta perspectiva, um texto não pode ser visto como um arquivo “fechado em si mesmo”, como se existisse uma força na assinatura realizada pelo autor para que pudesse “selar sua propriedade”. Lamentaríamos se o texto fosse fechado, pois a condição de texto estaria estremecida, forçada a sustentar uma singularidade absoluta e um fechamento completo que necessitaria voltar-se sobre si mesmo. Esta estrutura fechada “tornaria inviável qualquer leitura, qualquer tradução”.<sup>232</sup>

É, por este motivo, que o leitor é convocado a “contra-assinar o texto que lê”, enquanto o tradutor visa “uma fidelidade que se sabe de antemão sempre infiel ao texto que traduz” e, deste modo, o tradutor e o leitor “não podem apresentar uma leitura respeitosa”.<sup>233</sup>

Neste caso, conforme observa Zelina Beato e Geoffrey Bennington, o prefixo “contra” já é um sinal e demonstra que o poder de contestação que “abre qualquer possibilidade de leitura – o gesto necessariamente subversivo, infiel e parricida de ler e traduzir”.<sup>234</sup>

Ora, importa à nossa análise destacar o alerta que Derrida faz sobre a relação entre o tradutor e o texto de partida. Neste sentido, enfatizamos que ao compreender que uma leitura não pode se apresentar ‘respeitosa’, isto não significa dizer que definimos a tradução como aquela ação que muda ou retoca o texto de partida. Diferente dessa idéia, acreditamos na existência de uma constante tensão em toda tradução. Como nos diz Derrida, essa tensão “é a própria tradução”.<sup>235</sup> Em outras palavras, “...trata-se de uma tensão entre a estratégia de transformação da língua de

<sup>232</sup> BEATO, Zelina; Ottoni, Paulo (Orientação). **Derrida e a cena da tradução na cena da escrita de Freud**. 273p. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2005. P. 4-5

<sup>233</sup> Ibid., p. 5

<sup>234</sup> Ibid., p. 5

<sup>235</sup> DERRIDA, Jacques. **Fidelidade a mais de 'um': merecer herdar onde a genealogia falta**. Tradução: Paulo Ottoni. 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. 196

chegada, de um lado, e a fidelidade quase sagrada, de outro”<sup>236</sup>.

Se aceitarmos que a idéia de tradução nos permite pensar sobre a relação entre texto e imagem, então também concordaremos na existência de uma tensão. A título de exemplo, Arlindo Daibert descreve a dificuldade de traduzir graficamente o livro de Mário de Andrade:

A parte de imagem foi mais complicada, porque criar um personagem graficamente para representar Macunaíma é muito difícil. No próprio livro, o personagem começa com uma realidade física e muda, ele tem metamorfoses. (...) Então, representar graficamente este herói já era o caos. Comecei, então, a levantar toda a iconografia brasileira de 1517 até os anos 1920 e 1930. Como o livro é uma colagem da cultura brasileira e recorre a mitos indígenas, a lendas, a dados folclóricos, fiz uma espécie de colagem visual também. Eu trabalho com desenhos, trabalho com fotografias de arte, trabalho com elementos gráficos de viajantes de séculos passados para compor mais ou menos um todo<sup>237</sup>.

Conforme Arlindo Daibert descreve, existe a dificuldade de traduzir por imagens as transformações do herói: “personagem começa com uma realidade física e muda”<sup>238</sup>. Portanto, Macunaíma não pode ser vista como uma figura recordada com limites precisos, na medida em que esta mesma personagem é, ao longo da rapsódia, o jabuti que “caça o Tapir na armadilha”, Padre Anchieta viajando “à sombra dos papagaios e araras” e, também é o próprio Mário quando a personagem, depois de participar da macumba, sai em companhia de Manuel Bandeira, entre outros amigos do escritor.



Figura 12: ‘Macunaíma de Andrade’, de Arlindo Daibert: Em ‘O herói fuma fava de paricá’ e ‘As adivinhas’ (detalhe)

<sup>236</sup> Ibid., 196

<sup>237</sup> DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert**: depoimento. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. p. 39

<sup>238</sup> Ibid., p. 39

No trabalho de Daibert, podemos notar as mudanças nas ilustrações da personagem Macunaíma. Em 'O herói fuma fava de paricá', a partir da apropriação de uma gravura do naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), Daibert interfere na imagem, recortando e criando desenhos de bandeiras. Ou, ainda, na ilustração 'Adivinhas', quando desenha o amigo Siron Franco. Sobre esta representação, Arlindo Daibert diz:

até o momento não consegui visualizar o herói, mas uma carta de Siron Franco me estimula a transformá-lo numa das metamorfoses do herói: safado, sacana, malandro. Adorável canalha<sup>239</sup>.

Ou ainda

Eu recrio isso, uso o raciocínio do Mário, presto homenagem a pessoas que eram ligadas a ele, e amplio isso para o meu universo particular; coloco pessoas com as quais tenho ligação e que entram também no projeto, como é o caso, por exemplo do Siron Franco, como umas das aparições de Macunaíma no trabalho. É uma recriação do processo do Mário dentro do livro. Eu me permito quase tudo<sup>240</sup>.

A recriação que Arlindo Daibert diz realizar significa a tradução. Esta tradução que pretendemos destacar como idéia para pensarmos sobre a ilustração diz respeito a uma força, um ato que cria uma tensão entre texto e imagem, ou seja, tensão entre os fios e os nós de uma grande teia e não uma busca por pequenas partes em comum desta rede.

Deste modo, devemos aceitar que toda ilustração é sempre uma nova abertura (leitura violenta), produzida a partir de um texto (sempre impuro).

A partir da teoria do *double bind*, em resumo, percebemos que o ilustrador está diante de um paradoxo: a possibilidade e a impossibilidade de ilustrar um texto. Do mesmo modo, enfatizamos que a ilustração, assim como a tradução, é um acontecimento que dissemina significados.

### 3.2.2.

#### Ilustração: tensão entre palavra e imagem

Jacques Derrida percebe a linguagem como o campo de tensão entre presença e ausência, ou seja, lugar que

<sup>239</sup> Id., **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P. 16

<sup>240</sup> DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert**: depoimento. p. 49

“guarda a diferença radical”.<sup>241</sup> Por este motivo, Derrida compreende o duplo papel do tradutor.

Poderíamos observar a ilustração/tradução por meio de um modelo ideal, pensamento que se identifica com uma visão conservadora da ilustração, onde prevalece a idéia de que a imagem deve ser fiel ao texto. Por esta perspectiva, a obra compreendida como original está vinculada ao texto e a imagem um componente secundário.

Uma das ilustrações para *Macunaíma*, ‘Figura 13’, Arlindo Daibert nos transmite a idéia que, na tradução por meio da imagem, a batalha sempre está a acontecer. Ou melhor, digamos que é do acontecimento que as batalhas (traduções) são feitas.

Vemos no trabalho de Daibert constantes oposições presentes na mesma superfície do papel. Podemos chamar estas oposições pelo nome de ‘pequenos roubos’, ou seja, peças que são constantemente deslocadas de um lugar pré-determinado socialmente para um espaço estranho. É um lugar de confronto de elementos situados de modo contraditório na mesma superfície da folha de papel.

Em uma das ilustrações criadas por Arlindo Daibert para *Macunaíma*, a paz e a guerra se sustentam em um mesmo suporte, apesar de formarem freqüentemente duas grandes oposições e diferenças.

A vista do Rio de Janeiro na ‘Figura 13’ – aquarela<sup>242</sup> à direita do quadro – parece uma pequena jóia, pois nos encantamos com as representações do morro, mar e construções cobertas de cintilações provocadas pela iluminação do sol.

Arlindo Daibert nos apresenta na mesma ilustração, uma lista de oposições possíveis: pintura acadêmica<sup>243</sup> e desenho naïf; nuvens com estrelas e sol que brilha no céu claro; massas de tintas coloridas e delicadas intervenções

<sup>241</sup> CONTINENTINO, Ana Maria Amado; Estrada, Paulo César Duque (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. 87

<sup>242</sup> Sobre esta imagem confeccionada para *Macunaíma*, Arlindo Daibert diz o seguinte: “...o resgate de Macunaíma pela Sol e a chegada no Rio: uma aquarela de Ana Vasco representando a praia de Botafogo e a ingênua barquinha de Vei”. (DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P.112)

<sup>243</sup> O estilo acadêmico buscava promover as noções de arte a partir da idéia da representação do belo ideal, da valorização do desenho tendo em vista uma estruturação básica da obra de arte e o favorecimento de algumas técnicas específicas como a pintura a óleo e do uso de determinados materiais como o mármore ou o bronze para as esculturas. Entre os principais gêneros que se cultivava nas Academias, destaca-se a pintura histórica que desfrutava de maior prestígio.

de cores; desenho à mão livre e reprodução de uma aquarela predominantemente acadêmica.

No declive da montanha que se direciona para a baía, percebemos o reflexo d'água. Poderíamos observar esta imagem apenas pelo senso comum de beleza e harmonia de composição. Contudo, freqüentemente, os reflexos desfazem a imagem cristalina que costumamos descrever. A partir desta idéia, devemos acrescentar que é preciso

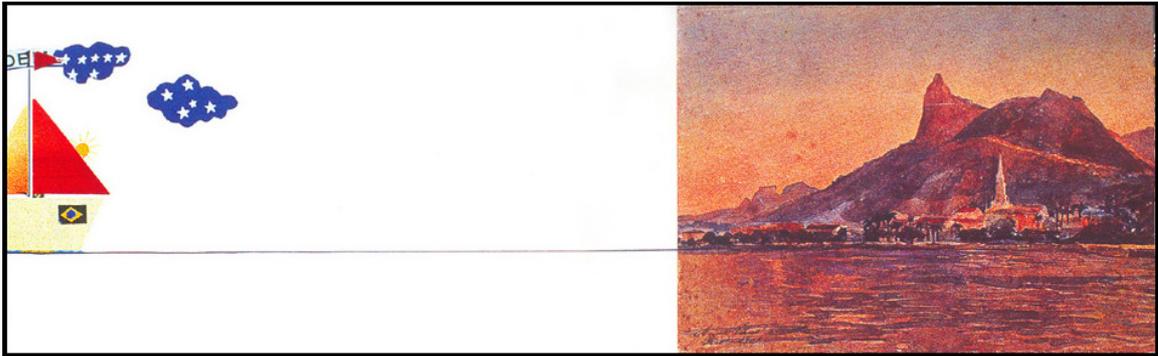


Figura 13: 'Macunaíma de Andrade', de Arlindo Daibert:

desconfiar da nitidez da relação entre palavra e imagem. Arlindo Daibert nos oferece esta imagem como indagação dessa pureza de relação, pois a mancha formada pelos reflexos d'água nos indica o quanto o mar e a terra são belos territórios, mas que, na nossa leitura, estão disponíveis para uma guerra.

A guerra para autores como Jacques Derrida é uma condição inerente ao funcionamento da leitura. Isso demonstra que o confronto não é apenas um fruto da criação literária, mas também da imagem.

O ilustrador proporciona o movimento pela própria diferença de potencial entre texto e imagem. O ilustrador confere ao embate a sua forma e esse embate é a força de uma flecha, que perfura o relevo e rompe o plano mesmo antes de alcançar a superfície do papel. Sobre as forças adversas, Derrida enfatiza que elas forcem o sentido a partir da provocação da loucura. No entanto, a medida em que as forças se equilibram e interrompem "o incêndio", a obra é feita.<sup>244</sup>

As buscas por essas duas tensões adversas formam as linhas e as manchas de 'viagens' sobre a superfície do papel que então chamamos de ilustração-escritura. Por meio de seu trabalho, Daibert ainda quer nos dizer que não existem apenas 'pequenos roubos' numa guerra, mas a possibilidade de morte ou de um sentimento que chamaremos de 'perda'. A perda não significa uma negação da vida, mas a evidência dos acontecimentos que nela ocorrem. Como exemplo, nesta

<sup>244</sup> DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o Subjétil**. São Paulo: Ateliê Editorial: Ed. UNESP, 1998. P. 125

ilustração, um barco vir a fazer seu trajeto planejado: existirá nossa expectativa de desembarque, porém, mais tarde, nos damos conta que quis o destino que ele não chegasse ao outro lado da margem, ou seja, que o barco sofreu um desvio no seu trajeto ou foi interrompido do compromisso estabelecido por aqueles que desejavam fazer um certo caminho.

Para aqueles que esperam um transporte seguro, há sempre a vontade de que as barcas regressem da outra margem um pouco mais ligeiras. Contudo, existirá sempre algo que escapa.

Com relação à imagem, precisamos compreender que a ilustração-escritura é aquela que coopera com a tensão de dois imperativos simultaneamente: a transformação por um lado e a fidelidade de outro. O trajeto entre duas margens, ou seja, como nos diz Derrida, a permanente tensão é que deve ser considerada a própria tradução. Ou como pretendemos expor, a tensão é a própria ilustração. Deste modo, não podemos nos enganar: sempre caminharemos sobre ruínas, veremos vestígios de casas queimadas, muros derrubados e trajetos desfeitos, interrompidos. Esta é a trilha da leitura, da tradução e da ilustração.

Sob uma visão pessimista, este lugar em ruínas poderia ser compreendido como uma profunda solidão, ou seja, um vazio que sustenta o afastamento de duas linhas, colaborando para a manutenção de uma oposição. Quando entendemos desta maneira, mantemos um tratamento distante, porque nosso olhar dá mais relevância a uma perspectiva em detrimento do outra. Quanto mais nos posicionarmos dentro de um enquadramento que evidencia uma linha tênue, um transbordamento, podemos dizer que temos o privilégio de notar a falsa divisão desfeita.

A relação texto/imagem é *contaminada*, desde o princípio, pelas questões que envolvem tradução/adaptação. Esta relação depende da tradução sob a ótica que compreende a (re)criação. A partir do conceito *double bind*, apresentado por Derrida para a tradução, podemos pensar a tensão entre palavra e imagem. Sendo assim, o ilustrador posiciona-se entre dois pólos:

...estar neste 'meio', neste 'duplo' papel em que se encontra o tradutor (...), é um acontecimento decorrente não só porque há diferença lingüística entre as línguas, como também porque há diferença de sistema de língua inscrita numa só língua.<sup>245</sup>

<sup>245</sup> 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. 123

O 'duplo' papel em que se encontra Arlindo, como ilustrador, ocorre através da recriação, conforme ele afirma sobre o projeto para ilustrar *Alice*:

O que o pessoal [críticos, espectadores] não percebeu muito bem na época foi que eu não fazia ilustração, era uma recriação do texto com os recursos da linguagem gráfica.<sup>246</sup>

No campo da ilustração, a visão de duas margens sustenta, muitas vezes, uma divisão. Apresentaremos, como exemplo, algumas noções que classificam esta atividade tendo em vista duas categorias (informativa e literária), mantendo-as separadas em dois pólos distintos.

Alguns autores do campo de design propõem considerar que o objetivo principal das imagens utilizadas nas peças gráficas é a transmissão de determinadas informações, tendo como foco a 'comunicação'. Neste sentido, as imagens confeccionadas para textos literários representam uma outra categoria, pois visam a transmitir experiências 'abstratas', que são relacionadas, em geral, a obras únicas e, deste modo, participam de gêneros determinados, distintos do design gráfico tradicional.

A justificativa para esta distinção é que as regras para a transposição de textos técnicos deveriam ser inquestionáveis e, de certo modo, deveriam pretender um significado absoluto. Este pensamento pode ser verificado no discurso de alguns profissionais que criam imagens para ilustrações técnicas, científicas ou informativas, interpretando que a transposição será sempre 'natural', verista e 'confiável'. A hipótese é que a ilustração informativa comunica rigorosamente o conteúdo do 'original' de determinada mensagem. Neste caso, desenhos para manuais de novos equipamentos, ilustrações de botânica, símbolos para sinalização, ilustrações científicas, entre outras, são vistas, tradicionalmente, como ilustrações informativas.

Como oposição, estas categorias possuiriam particularidades distintas da confecção das imagens para 'obras literárias'. Este pensamento considera desfavorável a ilustração relacionada à literatura, pois ela seria o espaço para a sobrevivência da linha livre e morta, quase vazia, por

<sup>246</sup> DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000. 108p. P.36-37

onde o traço e a mancha da tinta se aglutinam para formar o ornamento<sup>247</sup>.

Entretanto, a discussão sobre a disseminação da imagem, a partir dos conceitos de Derrida, demonstra que aceitar a idéia de fidelidade da ilustração técnica em oposição à imagem percebida como decorativa se baseia em um equívoco, uma vez que o conceito que forja esta divisão entre informativa/literária pretende manter uma relação direta com o texto de partida, desconsiderando as *impurezas* inevitáveis constitutivas da linguagem.<sup>248</sup>

Por este prisma, a idéia da ilustração informativa admite um 'princípio de fidelidade' que não considera a função de *relais* na imagem e de sua necessária articulação com um texto para que possibilite uma 'fixação' de sentido.

Roland Barthes (BARTHES, 1990) observa que a escrita e a palavra são elementos impregnados de estrutura informacional. Barthes descreve que há duas funções de 'fixação' e de 'relais' da mensagem lingüística em relação à mensagem icônica.<sup>249</sup>

A 'fixação' tem a função de 'agarrar-se' à cadeia fluante dos significados, "para combater o terror dos signos incertos". A fixação é uma função desenvolvida por todas as sociedades por meio de algumas técnicas. A mensagem lingüística é uma dessas técnicas. Barthes observa que em um nível literal, "a palavra responde à pergunta: 'o que é?'"<sup>250</sup>

Essa pergunta auxilia a identificação dos elementos da cena e a própria cena. Esta é a descrição denotada da imagem, ou seja, resulta numa 'fixação' de todos os sentidos possíveis (denotados) do objeto.

<sup>247</sup> Observamos o ornamento a partir de algumas questões formuladas por Gilberto Paim no livro *A beleza sob suspeita* (Paim, 2000). Nesta publicação, este autor observa a trajetória do ornamento nas artes aplicadas, buscando compreender as múltiplas significações atribuídas ao ornamento. Para desenvolver este trabalho, o autor pesquisou diversos textos críticos elaborados em várias áreas do conhecimento, abrangendo as décadas entre 1850 e 1950. Para este autor, este é um período de fermentação, eclosão e consolidação do modernismo. No discurso de diversos autores do período citado (entre eles arquitetos, designers, artistas-artesãos, historiadores), Paim destaca a valorização e a desvalorização do ornamento ao longo deste tempo, demonstrando que os ornamentos não significavam uma oposição à representação, mas possuía uma "contínua negociação com a representação, com o sentido, com a expressão e com a construção". (PAIM, Gilberto **A beleza sob suspeita**: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. J. Zahar, Rio de Janeiro, 2000. 147 p).

<sup>248</sup> 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. 123

<sup>249</sup> BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284p. P. 32

<sup>250</sup> Ibid., p. 32

Para Barthes, a fixação, fora da publicidade, pode ter a função ideológica ou função principal, ou seja, o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, à medida em que desvia alguns significados e assimila outros. E ainda uma outra, a função elucidativa: linguagem; esta função busca esclarecer, mas a explicação é seletiva: “metalinguagem aplicada não à totalidade da mensagem icônica, mas unicamente a alguns de seus signos”.<sup>251</sup>

Em resumo, a fixação é um controle, e o texto, neste caso específico, principalmente na publicidade, é a possibilidade de controle sobre a imagem. Portanto, o texto tem valor 'repressivo' se compararmos com a liberdade dos significados da imagem.<sup>252</sup>

Existe uma outra função da mensagem lingüística em relação à mensagem icônica que é o *relais*. Para Barthes, esta é mais rara, no que concerne à imagem fixa. Pode ser percebida nas charges e histórias em quadrinhos e onde a palavra e a imagem possuem uma relação de complementaridade.<sup>253</sup>

Neste caso, palavras e imagens são fragmentos de uma unidade superior (história, anedota, diegese). Barthes cita como exemplo o diálogo nos filmes do cinema que tem a função de progredir a ação, ou seja, seqüência de mensagens. Nesta hipótese a informação é mais difícil, pois pressupõe a aprendizagem de um código digital (a língua) que, neste exemplo, formam os códigos do cinema.<sup>254</sup>

Quando a imagem tem o valor de fixação ou controle, quando ela detém carga informativa e associada à característica da imagem que é sempre “analógica”, podemos concluir que a informação é, de um certo modo, ‘literal’, enquanto que a imagem que não tem valor de controle, podemos chamá-la de ‘preguiçosa’.<sup>255</sup>

Por isso, quando se pretende uma leitura 'rápida' da imagem, no caso, por exemplo, de algumas Histórias em Quadrinhos, a diegese é sustentada sobretudo pela palavra, enquanto a imagem segue “informações atributivas, de ordem paradigmática (estatuto estereotipado dos personagens)”<sup>256</sup>.

(...) a diegese é confiada sobretudo à palavra, cabendo à imagem as informações atributivas, de ordem paradigmática (estatuto estereotipado dos personagens): faz-se coincidir a mensagem difícil e a mensagem discursiva, de modo a evitar ao leitor apressado o

<sup>251</sup> Ibid., p. 33

<sup>252</sup> Ibid., p. 33

<sup>253</sup> Ibid., p. 33

<sup>254</sup> Ibid., p. 34

<sup>255</sup> Ibid., p. 34

<sup>256</sup> Ibid., p. 34

incômodo das 'descrições' verbais, aqui confiadas à imagem, isto é, a um sistema menos 'trabalhoso'.<sup>257</sup>

A idéia de Roland Barthes (BARTHES, 1990) nos oferece algumas possibilidades de estudar a rapsódia *Macunaíma* de Mário de Andrade, uma vez que podemos identificá-la como um texto 'preguiçoso'. Neste caso, podemos afirmar que ele se apóia na conotação ou ainda na função *relais* citada por Barthes, em que a visualidade é fundamento, uma vez que o texto pode se apropriar da característica plural do signo da imagem. Deste modo, podemos dizer que o texto em *Macunaíma* é próximo da imagem por esta característica: sua impossibilidade de fixação dos significados lingüísticos.

Aqui se produz um verdadeiro silêncio: a ilustração enfatiza o gesto mínimo do signo-imagem, ou seja, demonstrar aquilo que a imagem é de fato: *relais*. Em outras palavras, cito Ítalo Calvino (CALVINO, 2004) que nos diz sobre a cidade, mas que aqui também *ilustra* nosso comentário: "...feliz é aquele que todos os dias tem Filide ao alcance dos olhos e nunca acaba de ver as coisas que ela contém"<sup>258</sup>.

A seguir observaremos as ilustrações de Daibert, notando que não se consegue manter o texto de Mário de Andrade e as imagens de Daibert presos na tentativa de envolvê-las em seu fio, dissecar e fixar cada uma de suas partes na grande 'teia'. O texto e a imagem são compostos de tantos fios e tecidos sempre abertos que Mário ou Arlindo poderiam ter dito:

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar — uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras<sup>259</sup>.

No capítulo seguinte estudaremos as ilustrações de Arlindo Daibert, tendo em vista a ênfase na ambigüidade realizada no trabalho para *Macunaíma*.

<sup>257</sup> Ibid., p. 34

<sup>258</sup> CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad.: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 150p. P. 85

<sup>259</sup> LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: LISPECTOR, Clarice. **A Legião Estrangeira**. São Paulo, Ática, 1977. 111p. P. 10-11

### 3.3. *Rede de nós frouxos*

Alguns especialistas dizem que o momento mais difícil para a criação de uma teia é a elaboração do primeiro fio da rede. A solução é aparentemente simples, porém possui inúmeros obstáculos: prendendo uma das extremidades – um ponto inicial – em algum suporte, a aranha cria um primeiro fio que será responsável pela unidade da rede. Contudo, a outra extremidade é uma questão chave na criação da rede. Há duas possibilidades da aranha fixar o outro lado do fio: ela pode carregar a seda até um novo local de fixação ou, então, o fio pode ser levado pelo vento. Neste segundo caso, a aranha depende do vento e do acaso para que a seda possa se fixar em algum suporte.

\* \* \*

Mário de Andrade é um construtor de tarrafas de laços frouxos. Imaginemos um homem que se propõe a criar uma determinada visualidade e, para esta tarefa, necessita ter em mãos, além de sua habilidade, fios e pedras. Podemos dizer que por meio destes elementos ele constrói uma trama a partir de duas coordenadas: extremidade e centro (Figura 14).

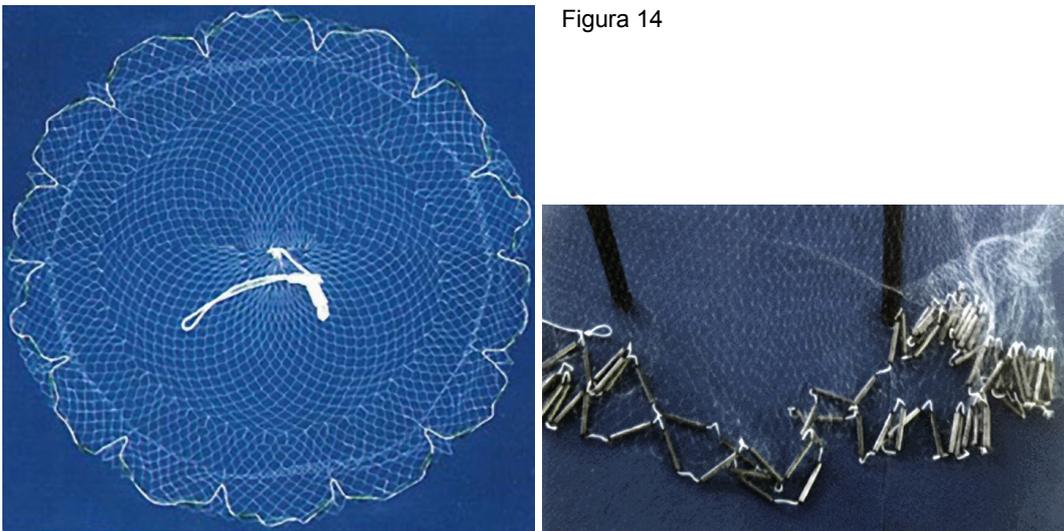


Figura 14

Esta pequena rede circular possui chumbo ou pedras nas suas bordas e uma corda ao centro. Descrição apenas possível quando a rede está parada, pois, em movimento, nunca se percebe a diferença entre uma linha e outra ou entre linha e pedra. Na rede, os fios estão organizados: cada ponto se liga a um outro, enquanto este último se prende ao seguinte ainda mais distante.

A rede é lançada e as linhas suspensas, seguindo aberta até se chocar contra alguma presa. Depois que o animal 'cai' na armadilha, após se debater tentando a fuga, a presa e a rede se embaralham,

tornando-se uma massa disforme. Quanto mais o animal se agita, na medida em que ele dá volta em círculos perseguindo sua cauda, mais as pedras possibilitam a fixação e o aprisionamento, pois as linhas permanecem em movimento, enrolando e mantendo a presa cada vez mais em seus fios.

No centro da tarrafa existe uma corda, como se houvesse uma linha que sobra. Porém, esta linha é parte fundamental da armadilha, pois é utilizada pelo caçador para arremessar todos os outros fios sobre a caça para depois arrastá-la.

Em *Macunaíma* de Mário de Andrade (Andrade, 1988), a velha Ceuci, mulher do gigante, segura uma tarrafa a espera de Macunaíma no igarapé. O herói decidira fazer uma outra pescaria e não ouviu o conselho do irmão Maanape: "...não vá, herói, que você topa com a velha Ceuci (...). Te come, heim!"<sup>260</sup>. Logo que começou a pescar, o herói percebeu a aproximação da velha que segurava firmemente a tarrafa. Ceuci observava a sombra de Macunaíma refletida no espelho d'água do rio, mas, quando lançou a rede na direção do herói, só pescou sua sombra<sup>261</sup>.

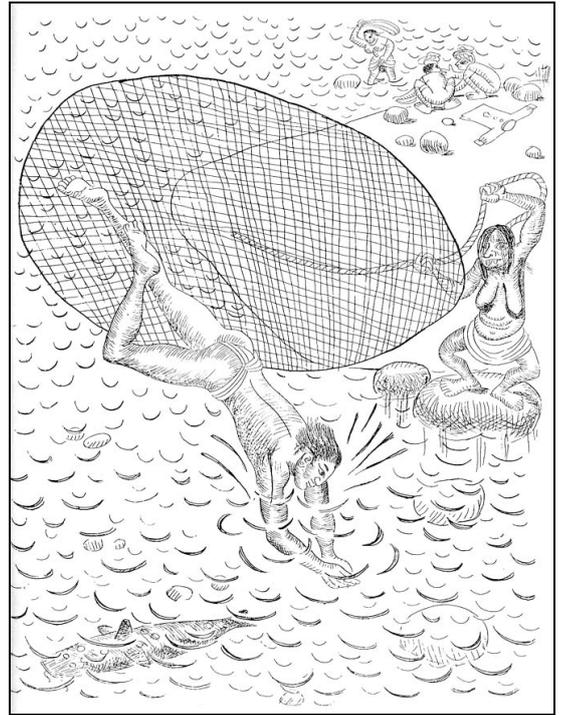


Figura 15: Ilustração de Carybé

Vários artistas ilustraram essa obra de Mário de Andrade, mas a imagem que melhor representa este momento é a ilustração que Carybé<sup>262</sup> produziu para este capítulo do livro (Figura 22). Nela, o artista nos indica que Macunaíma é uma presa que escapa. A cena, descrita acima, só é percebida na gravura de Carybé, pois, na imagem, ele consegue demonstrar a simultaneidade de dois acontecimentos: o momento do mergulho do herói nas águas e o momento do lançamento da tarrafa realizado pela mulher do gigante.

<sup>260</sup> ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Ed. Crítica. Telê Ancona Lopez (coord.). Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX<sup>e</sup> siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. Coleção arquivos; v. 6. 480p. P. 104

<sup>261</sup> Ibid., p. 105

<sup>262</sup> Sob certo prisma, as ilustrações de Carybé nos lembram a perda da muiraquitã descrita na rapsódia. Isto acontece porque, em 1944, as ilustrações originais de Carybé foram detidas pelo departamento de censura no Rio de Janeiro, causando preocupação em Mário de Andrade. Naquela época em carta ao amigo Newton Freitas, conforme já citamos em nota, Mário de Andrade afirmava que era impossível retirar os originais de Carybé, o que o deixaram "desesperado", pois o chefe da censura "não podendo decidir por si o caso de um livro publicado em 1928, antes da revolução de 30, e é apenas um romance poético, mandara tudo pro Rio, pra censura de lá!". Mário continuou a descrever sua preocupação: "...pois nada se resolveu até agora, não sei onde anda tudo, e já entregamos o caso à Sociedade dos Escritores Brasileiros, com sede no Rio, pra ver se se consegue ao menos a repatriação para Buenos Aires de tudo. Estou literalmente desesperado acredite, principalmente por causa dos desenhos do Carybé, assim jogados de Seca em Meca [expressão que significa andar muito na intenção de encontrar algo que se esteja procurando]". (Ibid., p. 516-517)

Para Roland Barthes (Barthes, 2004), do ponto de vista epistemológico, o texto “parte de um conjunto conceitual cujo centro é o signo”<sup>263</sup>. Ele observa que “todo e qualquer signo”, inclusive o objeto, assim como a imagem, é o “cruzamento de duas coordenadas, de duas definições”<sup>264</sup>: uma classificatória e outra simbólica. A petrificação pode sugerir o signo como classificação, ou coordenada taxinômica, ou seja, classificação imposta ou sugerida por nossa sociedade e a simbólica, “uma profundidade metafórica”<sup>265</sup>.

O tecido composto por fios e pedras criados por Mário de Andrade pode ser enfatizado a partir das transformações efetuadas por Macunaima no domínio da linguagem. Eneida Maria de Souza (Souza in Andrade, 1988) observa a ‘petrificação dos signos’ que surge nesta rapsódia modernista como uma cristalização que “se manifesta de maneira ambivalente”, pois se nota a “passagem das coisas a palavras”, resultando em um mecanismo “ambivalente da ‘petrificação-animada’ dos signos”.<sup>266</sup>

Podemos dizer que a ilustração de Carybé é um ‘instantâneo’ do funcionamento deste mecanismo: a ambivalência entre a petrificação e a animação do signo, representação que demonstra o artifício utilizado por Mário de Andrade na construção de seu texto. Sendo assim, esta imagem nos remete à metáfora do uso do signo lingüístico realizado por Mário de Andrade: se apenas olharmos para sua imagem refletida no espelho d’água, conseguiremos ‘capturar’ apenas sua sombra. Em outras palavras, Mário de Andrade nos ensina que o signo não deve ser visto como “reflexo das coisas”<sup>267</sup>.

Arlindo Daibert compreende esta idéia e se dispôs a desenvolver uma obra por meio de imagens. Há dias em que o artista compreende algumas relações que não são tão óbvias e isso acontece como se as percepções arrastassem um turbilhão de idéias. Para refletir todas as potencialidades, muitos exercícios são necessários para um construtor de tarrafas! Se nos mostramos reticentes ante o emprego das pedras, Arlindo Daibert persiste em experimentar sua eficácia, de outro modo, quando trabalha a sobreposição de formas: a caligrafia, os rabiscos e as manchas de grafite que cobrem a imagem exercem uma força aleatória aos elementos anteriores. Essa força pode ser comparada à poeira que está suspensa no ar e espalha a luz do sol.

<sup>263</sup> BARTHES, Roland. **Inéditos: vol. 1. Teoria**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Coleção Roland Barthes. 335p. P. 262

<sup>264</sup> Ibid., p. 262

<sup>265</sup> Id. **A aventura semiológica**. Tradução: Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987. Coleção Signos. 265p. P. 175.

<sup>266</sup> SOUZA, Eneida Maria de. A pedra mágica do discurso. In: ANDRADE, Mário de. **Macunaima: o herói sem nenhum caráter**. Ed. Crítica. Telê Ancona Lopez (coord.). Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX<sup>o</sup> siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. Coleção arquivos; v. 6. 480p. P. 301

<sup>267</sup> Id. **A pedra mágica do discurso**. 2a ed. Ver e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 233p. P. 46-47

*O recurso de espalhamento – diferente da refração da luz – produz outras superfícies, embaralham e confundem nosso olhar. Nesse momento, nossa atenção se volta à força. Desde cedo descobrimos que não podemos fixar a força do Sol, porque quem olha diretamente para sua luz perde a visão. Uma estudante espalhou durante muito tempo o rumor de que seu marido andava de noite com a luz solar grudada em seus olhos, justamente por ter fitado diretamente o olho do Sol. Nós não encorajamos e nem pretendemos olhá-lo, mas em contrapartida podemos fixar qualquer outro olho. O olho redondo da ave, o olho redondo da lanterna, o olho da letra 'O', um olho amplo como um bocejo ou o olho revelando uma fieira branca brilhante da imagem de um livro. Todos são olhos intensos que permitem nosso olhar porque não nos cegam.*

*Podemos dizer que esse é o mesmo efeito de espalhamento usado por Arlindo Daibert, na medida em que ele tem a preocupação de tornar nobre qualquer gesto, imagem e frase. Ele retira do contexto as expressões vigiadas e as coloca no mesmo suporte onde se encontram as imagens fotográficas, os rabiscos, os discursos elaborados e os discursos fluentes. Demonstra que a mesma vigilância que permitiu dizer coisas um pouco mais atentas, inteligentes ou mais próximas de uma 'verdade' se estabelece a partir de um mesmo universo fictício dos verbetes chulos e das imagens clichês. No trabalho de Arlindo, todos estes elementos se transformam em matérias primas a serem usadas na ilustração.*

*Podemos dizer que esse é o mesmo efeito de espalhamento usado por Daibert, na medida em que ele tem a preocupação de tornar nobre qualquer gesto, imagem e frase. Ele retira do contexto as expressões vigiadas e as coloca no mesmo suporte onde se encontram as imagens fotográficas, os rabiscos, os discursos elaborados e os discursos fluentes. Demonstra que a mesma vigilância que permitiu dizer coisas um pouco mais atentas, inteligentes ou mais próximas de uma 'verdade' se estabelece a partir de um mesmo universo fictício dos verbetes chulos e das imagens clichês. No trabalho de Arlindo, todos estes elementos se transformam em matérias primas a serem usadas na ilustração.*

*Os diferentes materiais (recortes de revistas, desenhos e caligrafia) que compõem a obra formam uma base que permite a relação de texturas diferentes entre a figura, a caligrafia e o fundo. Essas finas camadas resultam em texturas que transmitem a sensação de volume. Deste modo, sobre uma superfície clara, a textura empregada é criada em um local sem profundidade, mas que estrutura um espaço topológico, semelhante à técnica usada por Pollock a partir de pinceladas de linhas, pontos ou manchas aplicadas uma ao lado da outra, produzindo novas cores e dimensões a partir de um efeito ótico. Na verdade, um homem que se propõe a construir tarrafas, depois de colocar as rijas fibras de traços desajeitados em pregas em torno do seu próprio centro flexível, termina por mostrar um lado luminoso, mas também os espinhos agudos. Logo que olhamos, toda a rede se enche*

*repentinamente de movimentos giratórios: são as forças que nos afetam, mas não cegam nossa visão.*

*Nota-se que, nas ilustrações-escritura de Macunaíma, Arlindo adota técnicas diversas: desde a combinação de elementos percebidos tradicionalmente como oposições, conforme já observamos, até o freqüente uso de várias camadas de imagens que desestabilizam a noção narrativa e figurativa, e há também o uso ao acaso de manchas e tintas sobre o desenho contribui para repelir a idéia de uma ilustração totalmente planejada.*

*De fato, parece incontestável que a casualidade permanece ligada às mais obscuras lembranças, quando identificamos um estágio variável da aranha que se comporta de uma maneira diferente, dependendo do ambiente em que inicie sua construção. Se estiver sobre a água, por exemplo, é provável que a aranha deixe cair um fio e depois aguarde a brisa na intenção de balançá-lo. Serena sobre sua teia, a aranha pode dormir pendurada nos espaços quietos da noite – o que, de fato, acabou acontecendo... –. Enquanto ela dorme, podemos imaginar a linha oscilando triunfalmente sobre uma almofada de pedra. Acredita-se que esta ação busque uma ancoragem abaixo para fixar o fio. Contudo, arranquem toda uma fila de pedras na beira d'água e veremos o que acontece. Talvez o volume d'água impeça sua fixação e o fio permanecerá oscilando, afinal de contas, a corrente do rio sempre pode aumentar.*

*O problema é que fomos educados a condenar a ilusão, mas aos poucos podemos ler nos olhos redondos mais lúcidos outros textos e prestar mais atenção em algum detalhe, mergulhando mais profundamente, também a partir de alguma imagem – pense que Platão não está aqui face a face conosco, pois ele costumava andar muito quando estava no campo –. Desse momento, encontramos uma clareza indecifrável, pois, percebendo alguma montagem das coisas, nossa idéia impõe correspondências entre imagens e aponta para a descoberta de uma semelhança entre diferenças: estranhas coincidências.*

*Falávamos da poeira que espalha a luz do olho do Sol, mas o que dizer da Lua? Nós não passeamos durante a noite? Não se trata de impor uma união plena, mas quando falamos do Sol, insistimos e sonhamos com a grandeza do olho redondo da Lua. São apenas sonhos, alguém poderia dizer. Pois essa é a palavra (Sonhos) através da qual a luz cria uma intensidade. Então, nessa visão fantástica não podemos deixar de notar que a idéia da construção da tarrafa nos remete a uma imagem criada por Arlindo Daibert para o capítulo IV – A Boiúna Luna, de Macunaíma.*

*Nesse capítulo da rapsódia, Mário descreve o surgimento da aranha e da teia branca como algo grandioso. O texto diz o seguinte: Capei estava transformada em boiúna e perdeu sua cabeça depois de tentar matar Macunaíma. Derrotada, a cabeça da boiúna vai atrás do herói e dos manos. Não conseguindo ficar com eles, ela decide ir para o*

*céu. Para que isso acontecesse, ela precisou pedir ajuda da aranha caranguejeira que, preocupada, alertou que os raios do sol derreteria sua seda. Buscando uma solução para este impasse, a cabeça da boiúna pede aos xexéus (ave de coloração negra) para povoar o céu e transformar o dia em noite escura. Eles e a sua espécie resolvem a questão transformando-a em algo insignificante como escovar os dentes antes de ir para a cama. Ainda temendo o pior, a aranha diz que no escuro ninguém conseguirá enxergar o fio de sua teia. Por este motivo, a cabeça resolve ir até os Andes pegar um pouco de neve. Despejando algumas gotas, finalmente, o fio ficou branco de geada.*

*Nessa ilustração realizada por Arlindo Daibert, temos permissão para associações pessoais. A ambivalência da escritura é despertada, sobretudo por alguns detalhes: os fios da aranha parecem traços tímidos, frágeis e sem beleza própria, mergulhados numa mancha escura formada por inúmeras aves negras, os xexéus. Ao centro, um espaço branco é bastante ambíguo: é a superfície da teia arranhada e descosturada pelo vôo dos pássaros, ou a lua como um pequeno refúgio produzido pelas aves para a sobrevivência da aranha?*

*Daibert representa uma imagem intermediária: não era noite, não havia estrelas, mas a aranha parada, quedara-se silenciosa, observava sua casa cheia de sol, temendo por sua frágil construção. A imagem criada por Arlindo Daibert é um exemplo da cristalização manifestada de modo ambivalente por meio da imagem, evidenciando a frágil constituição do signo: o artista destaca uma sensação poética, limiar tênue entre a petrificação e a destruição do signo.*

*O que toma forma nesta imagem que nos permite pensar nessa sensação poética e flutuante? Pensar agora, por exemplo, na imagem de uma teia de aranha apenas pelo gosto de imaginar? Contudo, a partir desta imagem – a figura da aranha e seus fios – nada escapa a idéia que esta representação nos amedronta. Isso ocorre porque ninguém pensa numa espécie de moldura que pretende manter a presa agonizante suspensa em seus fios sem sentir medo.*

*As aranhas passam toda a vida em contato com as linhas de seda de sua própria manufatura. Elas são dependentes da rede para conseguir o alimento. Às vezes, intencionamos compreender completamente o sentido de uma imagem, mas, de qualquer jeito, um outro sentido sempre alcança nossa imaginação, principalmente quando a imagem permite a abertura deste espaço.*

*Sendo assim, apesar de toda essa sensação provocada pela imagem da aranha e da teia, os xexéus também nos amedrontam. Os inúmeros pássaros negros formam um belo contraste entre os dois seres (xexéus e aranha). Mas, de onde vem a certeza deste sentimento? A aranha nos é estranhamente atraente por manter-se isolada e por sobreviver sozinha, enquanto o xexéu nunca está só. Na imagem, os xexéus também amedrontam porque abrem portas*

*largas para a passagem do vazio, um espaço branco da rede, corroendo a mortalha da aranha que sempre se caracterizou por ser impiedosa com qualquer animal que se aproximasse da teia. Temos medo, pois a imagem dos xexéus forma uma massa negra que se espalha no clarão como um rio que rompeu seu dique. Temos a impressão de que suas penas são ainda mais escuras e sua aparência é devastadora, pois parecem provocar a extraordinária sensação de um intruso vindo sorratamente pelo canto da folha. Temendo o que pode acontecer, pensamos em fechar os olhos. Porém, é também necessário tapar os ouvidos, porque a imagem evoca um coro que canta um canto lúgubre com uma voz monótona.*

*Na rapsódia, as aves procuram cobrir o céu para ajudar a aranha. Porém, a ilustração de Daibert também sugere uma imagem contraditória, pois as aves livres, os xexéus, nos lembram da frágil teia e parece romper a seda, abrindo um espaço vazio (em branco). Esta imagem pode representar uma fraterna intensidade (solidariedade dos pássaros com a aranha) ou uma praga que corrói as linhas entrelaçadas construídas pela aranha. Em resumo, imagem dos pássaros constitui e, ao mesmo tempo, corrompe a estrutura dos fios, pois existe uma força maior que cria um paradoxo: a (im)possibilidade dos pássaros reterem a intensidade daquele vazio-claridade.*

*Arlindo e Mário demonstram que a teia não prende os pássaros, mas é constituída por eles: grandes e pequenos espaços separam um fio do outro, enquanto que pequenas e grandes ajudas formam um espaço curto da vida que se mantém entre existir à sombra ou ser derretido pelo sol.*

*É possível interpretar essa imagem por uma única via? No instante registrado por Arlindo Daibert, os xexéus tornam a vida da aranha tremendamente noturna: voar e corroer os fios ou voar e escurecer o dia são idéias opostas e contrastantes de um mesmo acontecimento possível: o vôo dos xexéus mantém um pequeno espaço circular da folha de papel branca em jejum para receber nossa imaginação. Este círculo é um olho redondo que fita a gente: acaso podemos deixar de ouvir outras descrições de imagens que insistem em se pronunciar nesse momento? Não podem absolutamente desaparecer. Só podem ser vistos, por assim dizer, de modo oblíquo ou distante principalmente quando seus olhos estão fitos em nosso rosto. Trata-se de um problema (in)solúvel, pois é impossível dizer se essa ou aquela frase trata da interpretação correta.*

*Às vezes, percebemos que nossos olhos andam de mãos dadas com o olhar de outro ser. Por isso, gostaríamos de espiar por sobre as bordas dos papéis, contemplando a visão através da visão do artista. Impossível escapar da seguinte imagem: Arlindo parece atuar com movimentos vagarosos sobre o papel: gestos tímidos, sem levantar a cabeça e com o papel em sua direção; estes gestos parecem manter uma pequena distância entre ele e o suporte. O lápis é um instrumento que o mantém envolvido: sombreando a figura ou passando pela borda da*

*representação já traçada, como se o artista estivesse sempre distraído demorando-se em alguma linha. A partir do trabalho de Daibert, podemos ver um gesto sutil da mão que segura o lápis, puxando com ternura o traço que configura os fios das sobrancelhas de uma personagem.*

*Mesmo quando encontramos rabiscos no trabalho de Arlindo Daibert, podemos dizer que estes são riscos compostos por alguém que, cuidadosamente, afastou um pouco o corpo do encosto, fazendo pequenos movimentos de ombro.*

*Porém, muitas vezes, as ilustrações-escritura deste artista lembram um traço impaciente, como quem trabalha rápido a produzir vários riscos, sobre o mesmo espaço. Se em algum momento fosse possível fixar sua atividade, imobilizando este artista em plena ação, poderíamos pensar na imagem de um pintor com olhar brilhante, a mão no ar e a boca aberta, como se ele tivesse prazer em ter jogado alguma coisa no chão.*

*Entre a imagem de um homem que tem o corpo afastado do suporte e a imagem de outro homem que, enquanto a mão trabalha, mantém o rosto quase afundado no papel, há muitas diferenças e semelhanças.*

*Agora parem e esperem enquanto alguém verifica se você sorriu amavelmente. Os leitores preguiçosos queiram, por favor, esticar o corpo e os leitores dedicados peçam desculpas, e leiam aplicadamente, pois, à noite, o céu é também um tumultuado oceano negro, por onde estrelas navegam e naufragam.*