

4.

*Uma cena: A Francesa, o gigante e a
escritura*

A construção da teia é lenta e vagarosa. Ao lado de uma ordenação, que parece presidir o ato criador, é fascinante notar que exista uma incontável urgência de preservar seus fios. Há momentos, raramente definidos, em que a teia precisa ser refeita, contudo uma grande quantidade de nitrogênio é consumida na confecção dos novos fios. Por não se conseguir nitrogênio imediatamente para a renovação da rede, a aranha precisa se alimentar da sua criação (teia) anterior, procurando reaproveitar ao máximo sua principal substância: o nitrogênio. Portanto, afirmamos que muitas aranhas reciclam suas teias visando o reaproveitamento do material utilizado.

* * *

Certos elementos repetem-se ao longo de toda a carreira de Arlindo Daibert. O interesse pelo desenho da letra (caligrafia, impressões em offset e decalques de letreset), pelo desenho figurativo, pelo desenho à grafite e pela apropriação de obras artísticas de pintores consagrados.

Esses interesses são explicados pela possibilidade de explorar temas por meio da dualidade original-reprodução e suas implicações, em especial, simbólicas. Tais implicações são apresentadas por Daibert a partir de dois²⁶⁸ enfoques principais: “manipulação ‘desrespeitosa’ de um quadro europeu do séc XVII por um artista sul-americano do séc XX, ou o desenho (considerado uma arte menor) transcrevendo e falsificando a pintura”.²⁶⁹

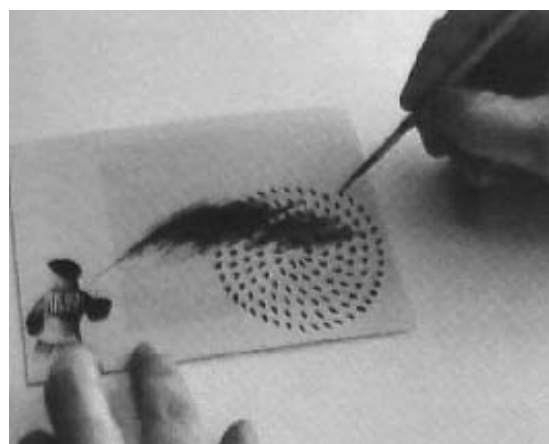


Figura 16: Intervenção sobre o convite para a exposição da série “Retrato do artista”, de Arlindo Daibert.

²⁶⁸ Ao falar de sua série artística sobre um quadro de Veermer, Arlindo Daibert afirmou que seu trabalho tinha preocupações com questões estéticas, mas depois outras questões surgiram, como a desvalorização do desenho nas artes plásticas e a extrema reverência ao original, principalmente da arte européia.

²⁶⁹ DAIBERT, Arlindo. **Cadernos de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P. 67

A partir da série “Retrato do artista”²⁷⁰ (Figura 16), podemos ter uma idéia de algumas principais questões desenvolvidas por Arlindo Daibert. O artista usava o desenho justamente pelo fato de que a técnica ainda permanecer desvalorizada se a compararmos aos outros meios de expressão artística e concordava com a opinião de Mário de Andrade: “... O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado”²⁷¹.

Por meio do desenho, Arlindo Daibert atualiza e interfere na obra de diversos artistas²⁷². Desta maneira, as obras de Arlindo Daibert se inserem nesse debate sobre a valorização do traço por meio de um apelo a um passado visual, descobrindo que...

(...) era importante trabalhar o tema [os modelos que sempre nos foram apresentados como legítimos e dignos de serem imitados e seguidos] exaustivamente, me valer do desenho como um bisturi, mas sem perder o senso de humor e a vontade de brincar seriamente com todos esses fetiches culturais.²⁷³

O projeto *Macunaíma* é elaborado a partir desse pensamento do artista, que percebe o vasto campo de estudo na obra de Mário de Andrade, propondo-se a desenvolver a idéia do desenho como ‘bisturi’.

O ‘bisturi’ pode ser pensado como uma ferramenta que possibilita uma abertura, uma *fenda*²⁷⁴, por onde a sensualidade explode, abrindo a possibilidade de um jogo ambíguo: no caso da ilustração, mostrar e esconder sua

²⁷⁰ Em 1980, com os trabalhos da série 'Retrato do Artista', Arlindo Daibert recebeu o *Grande Prêmio da II Bienal Ibero-Americana* do México e o *Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do III Salão Nacional de Artes Plásticas*, no Rio de Janeiro. (Id., **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p.)

²⁷¹ JORDÃO, Marina Pacheco. **Macunaíma gingando entre contradições**. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2000. 210p. P. 115

²⁷² Como exemplo, podemos citar o trabalho que realiza a partir da obra *O Atelier* de Jan Veermer. Arlindo Daibert redesenhar inúmeras vezes esta obra e, a cada vez, faz de maneira diferente interferindo no trabalho de Veermer.

²⁷³ DAIBERT, Arlindo. **Cadernos de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P. 67

²⁷⁴ Podemos pensar o termo ‘fenda’ a partir da noção trazida por Roland Barthes e também por Derrida, através do trabalho de Artaud. Para Barthes, a fenda é “...o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? (...) é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças [...], entre duas bordas [...]; é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento”. (BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 3ª Ed. Coleção Elos. 80p. P. 16).

Artaud nos diz: “...quero dizer que há em meus desenhos uma espécie de moral música que fiz ao viver meus traços não com a mão apenas, mas com o rascar do sopro de minha traquéia-artéria, e dos dentes de minha mastigação”.

relação com o texto de partida. Para Arlindo, o desenho é uma possibilidade de encenar esse jogo, conforme afirmou no Diário de Bordo: "...os desenhos se tornam mais livres e procuro me livrar de qualquer condicionamento"²⁷⁵. Por meio dessa ferramenta, ~~Arlindo Daibert~~ o artista abre uma *fenda*, um rasgo e, desse modo, liberta a obra para a (re)criação do leitor, conforme o pensamento de Roland Barthes²⁷⁶.

Numa obra que é aberta, mas isso não significa ser considerada vazia, o trabalho de Arlindo Daibert traduz uma ação cuidadosa e planejada de acordo com certos efeitos que ele pretende criar para que sejam liberadas as forças que surgem da tensão entre texto e imagem.

Nas ilustrações-escritura, em *Macunaíma*, Arlindo Daibert não se propõe a criar sentidos, no intuito de estabelecer uma verdade, como se buscasse manter dois pólos contrastantes. Suas ilustrações caminham de um lado a outro, indicando uma oscilação em seu trabalho. Contudo, isto não significa dizer que Arlindo não sabe o que quer. Suas ilustrações são sempre variadas, mas trabalham em conjunto, dispostas a suspender as dicotomias. Por este motivo, as ilustrações-escritura visam a uma tensão com o texto de Mário ~~de Andrade~~ e nunca uma coerência²⁷⁷ entre as imagens criadas, como se pretendesse uma narrativa unificada a partir da representação.

É por meio da crença na exatidão das imagens que nossos conceitos sobre as coisas são formados, mas uma certa *miopia* é necessária para que possamos enxergar os signos e as coisas por meio de deslizos, cada vez mais próximos de uma colisão de linhas, de um entrelaçamento. É por meio da tensão entre esses limites, de uma estranha combinação entre uma forma e outra, que uma *miopia* nos ajuda a (re)criar o mundo: para que possamos experimentar o mundo, é necessário deixar o foco menos claramente definido.

Arlindo Daibert propõe uma crítica à estrutura clássica e às dicotomias. Por este motivo, nas suas ilustrações-escritura, ~~Arlindo Daibert~~ emprega as palavras utilizando artifícios diversos, visando desestruturar a dicotomia

²⁷⁵ DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P.: 19

²⁷⁶ Segundo "(...) a propósito de Sade, o prazer da leitura é compreendido como oriundo "de certas rupturas" "ou de certas colisões", em que "a língua no estado canônico" convive com uma outra margem de linguagem, subversiva e violenta. Justamente a fenda, o corte entre os dois registros ocasionaria o prazer como "o lugar de uma perda (...) a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no auge da fruição". (GLENADEL, Paula; Nova, Vera Casa. (Org.). **Viver com Barthes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. P. 137)

²⁷⁷ Arlindo Daibert cria uma ilustração por capítulo, mas algumas vezes desenvolve mais uma imagem. Este é o caso de 'Carta pras Icamíabas' em que o artista cria quatro artes para esse momento da rapsódia de Mário de Andrade.

presente na idéia de discurso verbal e visual na ilustração. De diferentes formas, as palavras estão presentes em todas as ilustrações-escritura criadas para *Macunaíma*, pois são usadas não apenas como uma grafia-imagem²⁷⁸, mas também como registro do depoimento do artista no momento da criação. No já conhecido *Diário de Bordo Arlindo* Daibert desenvolve, entre outras coisas, um memorial descritivo (depoimento do artista) da elaboração do trabalho.

Se considerarmos o trabalho em estudo a partir de dois fatos (pictóricos e escritos) – conforme sugere Roland Barthes no trabalho de Cy Twombly²⁷⁹ – notaremos que seu criador pensa nitidamente na grande vontade de se dissolver até misturar as formas. Ele se recusa a exprimir formas indissolúveis, duras e solitárias. Este é um princípio que orienta a idéia de Arlindo dispondo-se a trazer a sensação de flutuação, proporcionando uma desestrutura da dicotomia entre imagem e texto.

Certamente há fatos escritos, o 'Nome'²⁸⁰ no trabalho de Arlindo Daibert. Porém, existem diferenças entre Arlindo e Twombly, pois o primeiro considerava a escrita de Twombly uma "caligrafia poética"²⁸¹, espaço onde "...a palavra ou o texto escrito transformam-se em grafismos ilegíveis, próximos da garatuja infantil ou dos *grafitti* anônimos dos muros"²⁸². Daibert diz mais:

Em Cy Twombly a caligrafia se desarticula, transformando-se no registro do impulso gestual que antecede o traçado da letra. Podemos constatar um curioso jogo de contrastes e tensões entre o fascínio pela espontaneidade do grafismo infantil e dos 'grafitte' e a referência crítica aos temas da cultura ocidental. Assim, não são de se estranhar os eruditos títulos de suas composições ou mesmo que, entre rabiscos e garatuja, nos deparemos com a anotação "Estudos para a Estola de Atenas", numa alusão ao celebre afresco de Rafael. A anotação, na verdade, não se referencia ao contexto imagístico do quadro, atuando como elemento desencadeador de tensão na abertura de possibilidades para as inúmeras associações entre essas imagens da

²⁷⁸ Cabe enfatizar o uso de colagens de recortes de revistas, fotocópias, letraset e manuscritos sobre as ilustrações.

²⁷⁹ Em *O óbvio e o obtuso*, Barthes estuda a obra de Cy Twombly e destaca que a arte deste artista "não quer captar nada; equilibra-se, flutua, oscila entre o desejo – que, sutilmente, anima a mão – e a delicadeza, que a liberta". (BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284p. P. 159)

²⁸⁰ Barthes afirma que existem fatos escritos no trabalho de Cy Twombly – o 'Nome'. Para Barthes, o saber clássico é evocado pelo 'Nome' das obras. (Ibid., P. 159)

²⁸¹ DAIBERT, Arlindo. *Cadernos de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P. 125

²⁸² Ibid., p. 80

ruína do código lingüístico e a célebre reunião de sábios representada pelo pintor renascentista²⁸³.

Em um outro momento do texto, Arlindo Daibert nos fala do trabalho de um diferente artista: Antoni Tàpies²⁸⁴. Arlindo nos diz:

Em inúmeras pinturas de Tàpies, palavras e letras apresentam-se acumuladas e ilegíveis, e as inúmeras marcas de interdição, como as manchas, rabiscos, cruzeiros e veladuras procuram impedir qualquer possibilidade de deciframento do escrito. Na verdade, sua pintura está montada sobre a própria questão da interdição, do silêncio imposto. Mesmo ilegíveis, essas palavras silenciadas se deixam entrever sob as interferências que insistem em saturá-las ou submergi-las definitivamente. Não são palavras incompreensíveis mas ilegíveis, interditadas. Nessa pintura atormentada pela investigação filosófica dos destinos do homem frente às suas próprias contradições, palavras e números se confundem numa mesma trama visual, surgindo como representantes dos dois códigos básicos do pensamento ocidental fundado na idéia de nomear e de contabilizar.²⁸⁵

Arlindo considera o trabalho de Tàpies articulado com a questão da interdição, do silêncio imposto, ou seja, palavras silenciadas classificadas por uma noção moderna que assume a idéia de silêncio como uma base para a obra, na medida em que as palavras não podem gerar nem a realidade nem a verdade.

Todos os critérios e conceitos citados aqui poderiam ser tomados como ponto de partida para o estudo da tipografia e da imagem no trabalho de Arlindo ~~Daibert~~ para *Macunaíma*.

Mesmo assim não nos parece adequado considerar os trabalhos de Arlindo Daibert como pertencentes a uma corrente ou a outra, porque não se enquadram nem em uma série específica de características do trabalho de Cy Twombly, nem no significativo trabalho de Tàpies.

Podemos dizer que os trabalhos de escrita realizados por Arlindo em *Macunaíma* se caracterizam por mesclar diferentes tipos de escritas, e por causa disso se inserem em outros questionamentos, trabalhando com...

a subversão do código da escrita e sua tradução paródica para um sistema gráfico marcado pela ilegibilidade é somente uma das várias atitudes críticas das artes plásticas em relação aos sistemas 'legítimos' e

²⁸³ Ibid., p. 80

²⁸⁴ Tàpies é considerado um dos principais artistas espanhóis do período pós-guerra.

²⁸⁵ Ibid., p. 81

tradicionais de comunicação. Não só o código, mas também seu ícone principal, o livro, servirá de matéria de reflexão.²⁸⁶

Para ficar mais clara a relação do trabalho de Arlindo Daibert com as “várias atitudes críticas das artes plásticas em relação aos sistemas ‘legítimos’ e tradicionais de comunicação”, relembremos alguns conceitos desenvolvidos até aqui.

Na tradição ocidental, constantemente, a escritura é comparada a um corpo ou uma veste representada pela letra, escrita que sempre possui um espírito relacionado à voz, ao sopro. Tradicionalmente, existe a prioridade da fala sobre a escritura, porque a voz seria o primeiro significante. Neste caso, a escritura torna-se exterior e tem a função de uma ferramenta ou um utensílio que é imperfeito diante da voz.

Nesta idéia logocêntrica, a voz (centro, essência e origem) é compreendida como um porto seguro, pois está sustentada por duas bases: a voz possui mediação e os significantes são *invisíveis*. Como destaca Jonathan D. Culler (Culler, 1997): os significantes “desaparecem tão logo são enunciados; eles não interferem, e quem fala pode explicar quaisquer ambigüidades para assegurar que o pensamento foi transmitido”²⁸⁷. Nessa condição, a escrita é compreendida como secundária e instrumental: um suplemento, e isto se dá por meio da idéia de uma tradução de uma fala plena e presente.

Contudo, conforme vimos, a partir das idéias de Derrida, a noção de presença plena será abalada e passa a ser compreendida como uma diferença entre passado e futuro. A pesquisadora Adriana Córner Lopez do Amaral (Amaral in Nascimento, 2000) descreve: “...se por um lado a narrativa oral exige um tipo de presença, a escrita, marcando uma ausência e fundando outro tipo de presença, prolongará ainda mais a capacidade de repetição”²⁸⁸, pois, Claudia de Moraes Rego (Rego, 2006) diz “todo significado está submetido ao jogo das remessas significantes e isto é, no entender de Derrida, a própria escrita”²⁸⁹.

A partir das idéias trazidas por Derrida, que decorrem do mecanismo do Bloco Mágico estudado por Freud, podemos pensar na escrita não pela presença de um conteúdo nela mesma, mas pela sua diferença. Com isso, Para Claudia Moraes Rego, “...a *linguagem*,

²⁸⁶ Ibid., p. 81

²⁸⁷ CULLER, Jonathan D. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Tradução: Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. 348p. P. 106

²⁸⁸ AMARAL, Adriana C. L. do. Sobre a memória em Jacques Derrida. In: GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evandro (org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. P. 37

²⁸⁹ REGO, Claudia de Moraes. **Traço, letra, escrita**: Freud, Derrida, Lacan. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. 252p. P. 145

enquanto produção fonemática, *é a forma ou deformação de uma escrita primeira* que é mais fundamental do que aquela que era antes considerada como mero suplemento da fala”²⁹⁰.

Claudia de Moraes Rego (Rego, 2006) então compreende, a partir de Derrida, que “...a linguagem passa a ser um momento, um fenômeno, um aspecto, uma espécie da escrita”²⁹¹. E sua conclusão nos interessa neste momento:

A escrita pode incluir: os gestos físicos do escrever; a totalidade daquilo que possibilita a inscrição; a face significante e a face significada; a inscrição em geral: pictural, musical, escultural, cinematográfica, coreográfica, política, atlética: programa biológico e programa cibernético.²⁹²

Sob este prisma, a noção tradicional que concebia a idéia de fala como original torna-se ingênua e, portanto, podemos dizer, a partir da referida autora (Rego, 2006) que:

...quanto mais nos aprofundamos na questão da escrita, mais perdemos de vista a certeza ingênua acerca do que é uma escrita. A dimensão gráfica da escrita, isto é, o fenomênico, a aparência, poderia ser a base de qualquer tentativa de definição? Certamente sim, mas esta não é uma característica suficiente e, em se tratando da escrita psíquica, tampouco necessária. Mas, de fato, etimologicamente, em praticamente todas as línguas, encontramos nas raízes do significante escrever referências à dimensão gráfica: gravar, grafar, cortar, arranhar, pintar, desenhar, etc.”²⁹³

Os trabalhos de Arlindo ~~Daibert~~ inserem-se neste debate por meio da crítica e paródia, questionando os sistemas ‘legítimos’ e tradicionais de comunicação, não apenas por meio de desenhos, mas também pelas apropriações de reproduções de imagens, através da escrita como imagem ou como ilustração. Então, nosso olhar descobre a imagem representada por Arlindo Daibert também a partir da escrita impressa ou desenhada sobre o papel, e, ainda, da imagem como texto a partir da noção da “língua” dos sonhos, pois é uma escrita-imagem que possui lógica própria, diferente e sem definir o começo ou o fim. É como se a letra-imagem criada pelo artista nos despertasse, de repente, de um longo sono. Enquanto nosso olhar estava no quarto e à luz fechada, o desenho e a letra sobre o papel era mantido calado pela matriz platônica.

²⁹⁰ Ibid., p. 145

²⁹¹ Ibid., p. 146

²⁹² Ibid., p. 146

²⁹³ Ibid., p. 82

Sobre a questão entre tipografia e ilustração-escritura ao elaborar ilustrações para o texto *Macunaíma*, de Mário de ~~Andrade~~, Arlindo explorou as tensões entre a representação visual e verbal, propondo algumas inversões (a imagem como escrita e o texto como imagem) e, a partir disto, seus deslocamentos.

Para compreendermos essas aproximações e tensões provocadas pelas ilustrações-escritura de ~~Arlindo~~ Daibert, observaremos as imagens seguindo idéias que têm como base alguns termos apresentados por Jacques Derrida. Entre outros aspectos, Derrida nos oferece a noção da desconstrução como revelação da não-inocência dos discursos. Algumas vezes, o designer gráfico evita a vinculação de seus projetos às questões sociais, históricas e filosóficas, acreditando existir, nesta profissão, neutralidade na escolha e na criação de elementos gráficos, de tipografias, de estilos, de fotografias e de ilustrações. Esquivar-se dessas questões é manter uma postura que mitifica, ainda mais, a existência de neutralidade no campo do design.

Consideramos que as imagens também se relacionam com a linguagem verbal, sendo assim, estão associadas à fala e à escrita e colaboram, muitas vezes, com uma cristalização de sentido. Na publicação editorial como exemplo, percebemos que a ilustração foi reprimida pela crítica literária ao longo do tempo. Ao recalcque da ilustração associam-se vários efeitos que estão interligados: a imposição da idéia do escritor como único autor da obra (algumas editoras evitam inclusive publicar o nome do ilustrador na capa dos livros), a crença de que os livros para jovens e adultos deveriam possuir apenas textos (evitando a presença do desenho nas páginas impressas, pois, nesta visão, a imagem fixaria o sentido do texto) e a constante atribuição de valor menor à imagem no meio acadêmico (classificada como um objeto inferior para os estudos e pesquisas universitárias). Contudo, não devemos simplesmente inverter um mecanismo existente e aplicar uma redução, ou seja, seqüestrar o valor da palavra, visando a favorecer a ilustração. Os instrumentos utilizados por Derrida dispõem-se a evitar que uma linguagem se instale como dominante e exerça seu poder sobre a outra. Com uma certa freqüência, ouvimos a frase: uma imagem vale mais que mil palavras, mas esquecemos que a possibilidade da 'leitura' de tal imagem também está relacionada a outras linguagens, como a verbal e a escrita.

Não devemos hesitar, portanto, em deixar registradas duas observações iniciais neste capítulo: em primeiro lugar, enfatizamos que a relação entre texto e imagem é emaranhada e complexa; além disso, devemos considerar que a disseminação, produzida pela ilustração-escritura, a partir da imagem e do texto, deve ser notada como um fator que sempre favorecerá a poética.

Para o desenvolvimento dessas idéias, propomos, inicialmente, estudar uma cena presente na obra *Macunaíma*, que se refere à ilustração-escritura 'A francesa e o Gigante'. A encenação do sexto capítulo de *Macunaíma*, realizada por Arlindo Daibert forjou um lugar de fingimento, colagem-fragmento e de ironia e pode nos ajudar a compreender melhor a relação entre a escrita e as imagens no trabalho de (re)criação desenvolvido pelo artista.

A seguir falaremos desse emaranhado, ou entrelaçamento, a partir de alguns aspectos – a tipografia, o desenho, a colagem e o *Diário De Bordo* – que são usados como elementos que incessantemente 'trocam de papéis' na cena e, por isso, favorecem nossa (re)criação.

Chamaremos de 'pequenos roubos' ou 'flutuações' certas soluções que tem por finalidade possibilitar o texto e a imagem na produção incessante de significados e, com isso, escapar das dicotomias. O desenho produzido para 'A francesa e o gigante', no sexto capítulo de *Macunaíma*, nos apresenta algumas pistas sobre um 'pequeno roubo'.

Devemos compreender a idéia desse 'pequeno roubo' a partir da seguinte observação de Roland Barthes (Barthes, 1988) sobre a "guerra dos sentidos":

(...) numa sociedade submetida à guerra dos sentidos, e por isso mesmo adstrita a regras de comunicação que lhe determinam a eficácia, a liquidação da antiga crítica só pode progredir 'dentro' do sentido (no volume dos sentidos), e não fora dele. (...) A crítica ideológica está realmente, hoje, condenada a operações de roubo: o significado, cuja isenção é a tarefa materialista por excelência, o significado furta-se melhor na 'ilusão' do sentido do que na sua destruição".²⁹⁴ [grifo meu]

Buscando uma 'ilusão' do sentido e não a sua destruição, trabalharemos a operação de 'pequenos roubos' presentes em uma cena. Destacaremos o capítulo seis de *Macunaíma*, no intuito de evidenciar a ilustração-escritura por meio de uma 'cena' da tradução.

Inicialmente, vejamos como Mário de Andrade desenvolve este capítulo. Para isso, faremos um breve resumo do acontecimento que nos parece mais importante: o momento em que Macunaíma, vestido de francesa, procura recuperar a muiraquitã de Venceslau Pietro Pietra, o Gigante.

²⁹⁴ BARTHES, R. **O Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 327

4.1.

Um pequeno 'roubo'

No capítulo seis da rapsódia de Mário de Andrade, Macunaíma planeja um pequeno 'roubo'. Roubo não sugere apenas um ataque físico repentino e violento, mas também uma apropriação indébita de algum bem alheio.

Neste momento da narrativa, Macunaíma decide procurar o Gigante, Venceslau Pietro Pietra, a fim de recuperar a muiraquitã. O Gigante é um estrangeiro e inimigo de Macunaíma por possuir este amuleto, a muiraquitã, que um dia pertenceu ao herói. Além de ser antagônico ao herói, o Gigante é rico e representava um capitalismo que estava em desenvolvimento no país naquela época.

Apesar da riqueza do Gigante, o herói não pretende subtrair qualquer coisa móvel pertencente ao Venceslau. Macunaíma quer roubar a muiraquitã. Conforme dissemos, Macunaíma não visa recuperar este amuleto através de um ato violento, mas por meio de um fingimento. Portanto, o herói pretende enganar o Gigante, ludibriar a vigilância do Venceslau para depois roubá-lo.

Decidido a recuperar a muiraquitã, Macunaíma resolve encontrar o Gigante de forma inusitada: o herói vai à casa do inimigo vestido de mulher. Um homem vestido de mulher, em geral, privilegia algum tipo de caracterização e, pensando nos seus planos, Macunaíma escolhe ser uma francesa.

Para desenvolver seu plano, primeiro, o herói falou ao telefone, combinando um encontro com o Venceslau. Macunaíma precisava sair vestido de mulher, honesta e empresária; mas, como fazer isso? Interessado em enganar o Gigante, o herói pediu ajuda a dona da pensão que lhe emprestou roupas, perfume, batom, cinta. Para ficar uma francesa ainda mais linda, a dona pintou os olhos do herói com sombra azul. Num velho vestido de mulher, Macunaíma não continha mais o ímpeto do seu corpo e foi logo ao palácio do Piaimã "comedor de gente".

Lá chegando encontrou o gigante no portão, esperando. Depois de muitos salamaleques Piaimã tirou os carrapatos da francesa e levou-a pra uma alcova lindíssima com esteios de acaricoara e tesouras de itaúba. (...) ²⁹⁵

²⁹⁵ 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^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. Coleção arquivos; v. 6. 480p. P. 49

Para demonstrar sua riqueza, Venceslau decidiu apresentar toda a variedade de coisas que colecionava. Eram antiguidades (esculturas, cerâmicas, etc) que para o gigante significavam uma diversão de toda a vida. Transformando sua casa em um falso museu arqueológico e verdadeiramente cafona – pelo empilhamento dos objetos expostos – o Gigante constituiu toda uma coleção esdrúxula que combinava com um falso especialista. Apesar de toda a diversidade de sua coleção, o Gigante privilegiava algumas pedras, no interesse de parecer uma coleção de muitas pedras diferentes.

Entusiasmado com a francesa, o Gigante não reparou na arapuca preparada pelo herói ~~Macunaíma~~, pois na sua ótica Macunaíma era a maneira de uma mulher, através de seus gestos, seu corpo, sua aparência. Mas, existe uma paródia na francesa-Macunaíma, sutil demais para o Gigante perceber:

...é certo que suas distrações às vezes a tornam 'desastrada'; estava pronta a pensar em poesia quando devia pensar em tafetá; seu passo era um pouco largo demais para uma mulher, e seus gestos, por brusquidão, podiam pôr em risco, em certos momentos, uma xícara de chá.²⁹⁶

Depois de ter comido bem, e bebido melhor, Macunaíma resolveu, em seguida, perguntar se Venceslau tinha uma muiraquitã. O gigante respondendo afirmativamente foi a um de seus esconderijos e trouxe um caramujo. Deste caramujo, o gigante retirou uma pedra: a muiraquitã.

A francesa ~~Macunaíma~~ olhava para a carapaça abertamente, pois percebia o plano do pequeno roubo infalível. É curioso como temos esta visão de uma dupla farsa: Macunaíma como francesa e a fina casca do caramujo como proteção, onde o gigante esconde a muiraquitã.

Neste momento, a francesa perguntou se ele queria vender a pedra, mas o gigante disse que não. Então perguntou se ele emprestava o amuleto, mas Venceslau negou novamente: não...

Vai, ele sentou na rede mui rente da francesa, muito! e falou murmurando que com ele era oito ou oitenta, não vendia não emprestava a pedra, mas porém era capaz de dar... "Conforme..." O gigante estava mas era querendo brincar com a francesa.²⁹⁷

²⁹⁶ WOOLF, Virginia. **Orlando**. Tradução: Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 185p. P. 108

²⁹⁷ 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^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. Coleção arquivos; v. 6. 480p. P. 51

Travestido de francesa e desejando reaver a muiraquitã, Macunaíma percebeu que seu plano não se concretizaria: como mulher, por mais que o gigante a beijasse, o herói não mudaria de semblante. Por este motivo, ele decidiu fugir e superar o fracasso colecionando palavras, afinal, nos diz o herói: “pra que mais pedra que é tão pesado de carregar!”.

Por fim, o gigante descobre ter sido enganado e que se tratava de Macunaíma e não de uma francesa. Ele ficou furioso e o expulsa de sua casa. Nosso herói fugiu e chegou apavorado na pensão.

4.2.

Uma encenação

Para iniciarmos nossa discussão sobre a ilustração-escritura realizada para o capítulo ‘A francesa e o gigante’, visando o estudo de como evitar a manutenção da dicotomia entre texto e imagem, torna-se necessário destacar, mesmo que brevemente, o pretendemos fazer a seguir: para realizar uma leitura desta ilustração, resolvemos criar uma encenação a partir do texto de Mário de Andrade e da ilustração-escritura de Arlindo. Tendo em vista alguns mecanismos trabalhados por estes dois autores, afirmaremos que o desenho de Arlindo Daibert para o sexto capítulo de *Macunaíma* nos traz algumas pistas de um ‘pequeno roubo’.

Chamaremos de ‘pequenos roubos’ ou ‘flutuações’ alguns recursos que permitem ao texto e a imagem escapar das diferentes oposições binárias sustentadas pela matriz platônica.

A seguir, em ‘Um falso colecionador: o desenho como frase...’, afirmaremos que Arlindo Daibert é um falso colecionador, ou seja, ele seleciona ou descarta determinados elementos que julga importante. A título de exemplo, destacaremos a ilustração-escritura ‘A francesa e o gigante’, por se tratar de uma obra que possui um curioso recurso: esta imagem não foi criada exclusivamente para a obra de Mário de Andrade, pois fazia parte de um projeto anterior²⁹⁸. Além disso, este desenho é uma reprodução do

²⁹⁸ Segundo Arlindo Daibert, esta exposição foi realizada em “uma pequena galeria, recém-inaugurada” em Brasília. (DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. P. 27)

famoso quadro 'Banho Turco'²⁹⁹ do pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres, pintura que também utilizou recursos de uma apropriação.

Estas informações demonstram que Arlindo ~~Daibert~~ pretende ser um colecionador de 'pedras'. Contudo, diferente da intenção do Gigante da rapsódia de Mário de ~~Andrade~~, Arlindo não guarda as 'pedras' de sua coleção, mas com elas (re)cria um caleidoscópio, transformando pedras em um outro material que possui, ao mesmo tempo, peso e leveza. Esse artista nos ilude, pois ele coleciona falsificações: desenhos que copiam obras de arte, textos retirados de revistas, imagens mal impressas e que assumem o espaço de algum *original*.

Em um segundo momento, '...e a tipografia como desenho', observaremos que as frases "Loirinha, loirinha (...)
Este ano invés da moreninha / Serás a rainha do meu carnaval" escritas em Letraset sobre a ilustração-escritura 'A francesa e o gigante'. Ela é um trecho da letra de uma



Figura 17: Ilustração de Daibert para Macunaíma (A francesa e o Gigante).

antiga canção e foi usada por Arlindo Daibert para nos iludir, pois trabalhamos com a idéia que este artista, assim como Macunaíma, possui uma coleção de palavras. Entretanto, ao

²⁹⁹ Sobre a apropriação do 'Banho Turco' de Ingres, Daibert acrescenta que este foi um dos "primeiros trabalhos com análise sobre o erotismo". Este trabalho foi realizado a partir do momento em que ele começou a "detectar todas as contradições de uma moral burguesa na estruturação de uma ideologia do nu". (Ibid., p. 27)

invés de “palavras-feias de que gostava tanto”³⁰⁰, Arlindo Daibert coleciona palavras que têm a capacidade de se transformar em imagens a partir do ‘Diário de Bordo’ e das frases escritas em Letraset.

Notamos no acetato da Letraset a evidência de um ‘roubo’ das letras, tendo em vista a marca aparente da fricção, o espaço vazio existente na folha transparente e as tipografias auto-adesivas presas a um outro suporte (folha de papel).

Há na rapsódia de Mário de Andrade um roubo inicial: a apropriação da muiiraquitã pelo Gigante. Contudo, outros roubos são realizados e frustrados ao longo da narrativa, na tentativa de Macunaíma reaver a pedra mágica. A aventura do herói nos permite pensar que a flutuação só existe no ‘roubo’ do sentido e esta noção de apropriação nos remete ao fundamento da tarefa do tradutor:

Se a apropriação do texto de autores anteriores é consubstancial à atividade do filósofo, do escritor, enfim, do intelectual em geral, para o tradutor, ela é a premissa concreta, a origem e a possibilidade mesma de seu trabalho³⁰¹.

Em todos os casos de tradução, a apropriação é o reconhecimento que não existe um original e que, de fato, não se consegue guardar o sentido das palavras e das imagens. Conseqüentemente, precisamos sublinhar que a apropriação enfatiza a (im)possibilidade de ilustrar qualquer texto.

Neste momento do nosso trabalho, a ilustração-escritura da ‘A francesa e o gigante’ se torna mais uma peça da nossa coleção: a cena está (in)completa.

4.3.

Um falso colecionador: o desenho como frase...

Em 27 de novembro de 1990, Arlindo Daibert escreveu sobre ‘O Colecionador’, exposição que reuniu as diferentes fases de toda a sua produção artística. Pretendia-se mostrar alguns trabalhos mais ‘experimentais’ do artista que, naquele momento, compreendia sua criação a partir de uma

³⁰⁰ 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^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. Coleção arquivos; v. 6. 480p. P. 54

³⁰¹ LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002. P. 264. P. 36

visão mais ampla: “...apesar de os trabalhos pertencerem a momentos diferentes de minha trajetória pessoal e artística, são muitos os pontos em comum”³⁰².

~~Arlindo~~ Daibert notava em ‘O Colecionador’ as seguintes características: “...os trabalhos mais recentes parecem apontar para um casamento mais harmônico entre a palavra e o desenho. Ou melhor, sinais gráficos despidos de leitura literária e reduzidos à sua condição intrínseca de marca”³⁰³. Neste depoimento, ele fala de uma apropriação: a letra como imagem, sinais gráficos que ficavam reduzidos à condição de marca, que, por sua vez, pode ser compreendida como uma ação que desvia e adia um encontro (im)possível com um significado, conforme vimos no capítulo anterior³⁰⁴.

Sugerimos pensar neste momento que Arlindo Daibert é um colecionador de peças de um pequeno ‘roubo’. Em outras palavras, ele apropria-se de aspectos centrais na obra marioandradina para refletir sobre seu trabalho de recriação. Além disso, veremos no estudo da ilustração-escritura para o capítulo ‘A francesa e o gigante’ que o artista apodera-se de sua própria criação artística e não apenas dos mecanismos da obra de Mário de Andrade.

Entre estas ‘engrenagens’, destacamos o enxerto como a evidência do movimento de um colecionador que, seguindo o princípio de suas próprias idéias, decide reunir elementos distintos. Percebemos que as ilustrações-escritura de ~~Arlindo~~ Daibert reúnem desenho com recorte, recorte com escrita ou desenho com desenho, procurando colocar em funcionamento um mecanismo que impede a manutenção de dicotomias. A idéia de enxerto nos lembra a combinação de linhas verticais e horizontais que mais desorientam do que formam uma estrutura.

A série ~~Macunaíma~~ de Arlindo Daibert representa um entrelaçamento de diversos fios: o diário de bordo, os textos teóricos, o próprio trabalho artístico de Arlindo e de Mário de Andrade. Estes elementos formam um emaranhado de discursos visuais e verbais que, combinados, criam a rapsódia *Macunaíma* e sustentam uma obra aberta a outras leituras.

Nas ilustrações-escritura do artista Daibert, existe uma repetição que pode ser compreendida como apropriação dos mecanismos usados por Mário de Andrade na rapsódia.

³⁰² DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. P. 55

³⁰³ LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002. P. 264. 56

³⁰⁴ 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

Arlindo, propositalmente, resolveu dar continuidade a esta engrenagem, conforme podemos verificar no seguinte trecho do *Diário de Bordo*: “[Mário de Andrade] admite ter 'copiado' Koch-Grümbert e ter 'inventado' todo o resto. É mais ou menos o que tenho feito: o *Macunaíma* de Mário está para mim assim como o [texto] do alemão estava para ele”.³⁰⁵

Esta repetição realiza-se no processo de constituição das imagens, pois o artista cria recriando a obra de Mário de Andrade, por meio de apropriações da produção de outros artistas e, também, de suas próprias obras. Isto demonstra sua paixão pela linguagem, manifestada em um depoimento em abril de 1987: “Poderia mesmo dizer que abandonei a literalidade do texto na medida em que me envolvi mais com a linguagem”³⁰⁶.

O método de trabalho por ele adotado dá um tom repetitivo às imagens, construindo uma prática, de certo modo, monótona, mas é esta repetição operada na linguagem, através da tradução, que permite que a ilustração-escritura permaneça aberta a infinitas leituras. Ao assumir esta ‘fala’ o artista cria a oportunidade do espectador/leitor entrar em ‘cena’, atuando para ‘implantar’ um sentido que será instável e provisório diante das imagens e do texto sempre ambíguos.

A ilustração-escritura de Daibert é sustentada pela sedução da imagem e da palavra, pois possibilita que o espectador construa uma nova escritura a partir do desejo de escrever outras imagens e outros textos. Do mesmo modo, a possibilidade de leitura conferida ao espectador/leitor gera uma repetição que é a mesma encenação produzida por Arlindo, “leitor apaixonado” de *Macunaíma*, que pretendeu devolver ao texto de Mário de Andrade sua contribuição por meio de imagens (uma recriação)³⁰⁷.

Deste modo, a prática escritural de Arlindo Daibert autoriza o espectador/leitor a repetir uma cena, porém, instiga-o a realizar trajetos diferentes daquele realizado pelo artista. Em outras palavras, é necessário construir a leitura por meio de uma (des)leitura – desconstrução da leitura –. Esta desconstrução é a forma pela qual propomos o estudo da obra de Daibert e Mário de Andrade.

O constante entrelaçamento entre as obras dos dois autores não surge inocentemente na criação de Arlindo Daibert. Uma observação feita pelo próprio artista sobre o trabalho do poeta Murilo Mendes nos chama a atenção, ao elogiá-lo como “um de nossos poetas modernos que maior

³⁰⁵ DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. P. 20

³⁰⁶ Ibid., p. 70

³⁰⁷ Ibid., p. 28

afinidade mantiveram com as artes plásticas ao longo de sua obra”³⁰⁸.

Para Daibert, uma característica essencial na obra desse importante poeta brasileiro era “a afinidade entre as artes plásticas e a poesia”³⁰⁹, caminhando para um ponto de convergência.

Mas que espécie de entrelaçamento ele sugere? Na visão deste artista, Murilo Mendes compreende que “...a imagem, o quadro, já não ‘contaminam’ o poema, tornam-se seu tema”.³¹⁰

A noção de entrelaçamento é tão fundamental para Arlindo que o termo não é apenas citado no comentário sobre a obra de Murilo Mendes, ‘A poesia e a pintura surrealista’³¹¹, mas apresenta-se como um dos principais temas destacados por Arlindo ~~Daibert~~ (Daibert, 1995), ao estudar o trabalho do poeta.

O interesse de Arlindo pela idéia de entrelaçamento nos serve de ponto de apoio para desenvolver alguns pensamentos sobre a obra *Macunaíma de Andrade*. O próprio artista destacava a intenção de se “aproximar ao máximo da narrativa através da superposição e justaposição de temas”³¹².

Mas como compreender essa idéia de entrelaçamento? Como ‘contaminar’ a imagem com o texto de Mário de Andrade? É importante lembrar da noção de *rastro* que significa que “um elemento sempre se relaciona com outro”, também impuro. Cada elemento é, então, impregnado por uma característica de um elemento “passado”, mas que já oferece a marca de sua relação com um elemento “futuro”.

Para a produção da ilustração-escritura, Arlindo reproduz vagarosamente a ação de um colecionador de selos: ajeita-se na cadeira em frente à mesa, tomando uma atitude cerimoniosa e, apesar da folha em branco, tudo ali se apresenta como já era há muito tempo. Mas como escapar desses ‘clichês’?

A associação entre seus desenhos e as colagens, produzidas muitas vezes a partir de materiais feitos por outros artistas, colabora na produção de um efeito: a dependência das circunstâncias, do acaso. O olhar de Arlindo ~~Daibert~~ é inquieto e impaciente, não refletindo o levantar imperceptível da mão que, cuidadosamente,

³⁰⁸ DAIBERT, Arlindo. **Cadernos de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P.: 112

³⁰⁹ Ibid., p. 91

³¹⁰ Ibid., p. 91

³¹¹ Segundo o organizador de Cadernos de escritos, Júlio Castañon Guimarães, o texto ‘A poesia e a pintura surrealista’ foi publicado na ‘Revista do Brasil’, Rio de Janeiro, ano 5, nº 11, 1990.

³¹² DAIBERT, Arlindo. **Cadernos de Escritos**. P.: 23

posiciona suas colagens ou desenha seus traços sobre alguma reprodução (fotocópia-xerox).

Cada fragmento sobreposto provoca nosso olhar e a idéia dessas colagens está em conformidade com o que diz Italo Paz em carta à Haroldo de Campos sobre a crítica ao discurso poético desenvolvido por Mallarmé em *Un coup de dés*:

A revolução de *Un coup de dés* (perdoe o jogo de palavras) é a rotação das frases. O texto em movimento anula os significados anteriores ou os desvia e de ambas as maneiras emite outros que, por sua vez, se anulam. A e-nunciação vira re-nunciação. Poema crítico que através dessa destruição do significado, é uma metáfora da busca desse significado. Crítica do discurso poético – por meio do discurso. Porque Mallarmé não renuncia ao discurso: fragmenta-o e, ao confrontar um fragmento com outro, põe em movimento o conjunto. E o que ele chama *constelação*: signos em rotação.³¹³

No entanto, acreditamos que a obra de Arlindo não anula os significados anteriores dos fragmentos, mas os inverte e desloca, sem, contudo, destruí-los. É por meio desta engrenagem de colagem e repetição que este artista faz desviar o fragmento de sua contextualização anterior, e, deste modo, afasta por um segundo nossos olhos da superfície do papel, e nos ajuda, por instantes, a subverter o vínculo tradicional entre uma determinada representação e um significado.

Esse instante é fundamental para o ilustrador, o escritor e o leitor: “o leitor lê justamente naquele momento em que levanta a cabeça: é nesse tempo de esquecimento que a leitura significa”³¹⁴. Esta marca temporal também é sublinhada no *Diário de bordo*, texto do dia 3 de janeiro de 1982: “...já não faço mais estudos prévios. Tudo se elabora inconscientemente e quando coloco a folha branca sobre a prancheta é só uma questão de composição. Leio muito, armazeno dados e faço associações absurdas, às vezes”.³¹⁵

Daibert trabalha o enxerto sugerindo a existência de uma lógica em experimentar histórias e estilos diferentes a partir de um mesmo suporte. Cada elemento é isolado de seu contexto, pois não é percebido por Arlindo Daibert como clichê, mas objetos vagos, como luzes que brilham silenciosamente afastadas e solitárias, como pedras da coleção do Gigante Venceslau da rapsódia ~~Uccurcúma~~ de Mário de Andrade. Mas Arlindo não entende a solidão como

³¹³ PAZ in PERRONE-MOISÉS, Leyla. Casos exemplares. In PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P. 118.

³¹⁴ NOLASCO, Edgar Cezar. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001. P. 67

³¹⁵ DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 19

um material livre e, por isso, interfere na imagem e a põe em rotação com outras imagens: recorta, risca e desenha sobre as figuras. Algumas ilustrações de Daibert demonstram que cada elemento se agrupa a outros díspares para proporcionar leituras distantes da preservação de idéias estereotipadas. Ele atua como se soubesse que as peças isoladas a partir de sua interferência podem ser recriadas novamente sob a idéia de caleidoscópios que favorecem a (re)criação de 'pedras' originárias, como traços que, reorganizados, se repetem, mas de forma diferente. São traços que não visam à recuperação de uma memória, um conjunto de idéias sociais.

Uma outra perspectiva nos permite vislumbrar um caminho possível para o design gráfico e a ilustração, se nos apoiarmos nas idéias desenvolvidas por este artista. Referimo-nos aqui ao signo não como 'marca' que recupera impressões de acontecimentos sociais, mas o signo como manifesto desta tentativa de 'totalidade' e que é, por meio do próprio signo, a evidência da (im)possibilidade de se 'gravar' algum acontecimento.

Em carta a Sousa da Silveira, Mário de Andrade (Andrade in Souza, 1990) escreveu dizendo que a 'ausência total de memória' era o "principal defeito de sua formação intelectual", porém, transformava-se em qualidade, pois "a prática brilhante da memória" é "a arma utilizada pela erudição e por aqueles que cultivam a lembrança pelo viés conservador", pelo pensamento do Gigante da rapsódia ~~Macunaíma~~.³¹⁶ Diz o autor:

O meu principal defeito intelectual, falha espantosa pela sua enormidade, é a falta de memória. Não tenho absolutamente memória nenhuma, mas absolutamente nenhuma (...). Em mim só conservo melancolicamente como que um salão depois do baile. Pelos riscos no chão, pelas migalhas, pela desordem das cadeiras, a gente percebe que muita coisa se passou ali...³¹⁷

Mesmo que encontrássemos em *Macunaíma* uma certa relação com a história ou com a utilização de 'imagens' daquela década, podemos enfatizar que o texto de Mário de Andrade impede uma única abordagem ou uma abordagem objetiva, porque sua obra, insistentemente, resulta de um impasse. Para Eneida Maria de Souza (Souza, 1990),

a postura sempre conflituosa do escritor diante da fragmentação da realidade, da leitura pelas brechas ocas da parede antiga, ou dos restos do salão depois do baile. O sujo que resta, o desarrumar da casa, alimentam a

³¹⁶ SOUZA, Eneida Maria de de. **Grafias do desejo**. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, 1990. 13p. P. 4

³¹⁷ Andrade, Mário de. In SOUZA, Eneida Maria de de. **Grafias do desejo**. Rio de Janeiro : Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, 1990. 13p. P. 4

imaginação e permitem conceituar a memória pelo seu avesso, pela traição ou pelo esquecimento das 'grandes' cenas.³¹⁸

A insistência na prática da releitura do passado por meio do processo marioandradino de 'rememoração' significa dizer que ele busca a impossível "totalidade" ou o impossível "caráter autêntico dos objetos" e opta "pela via dupla do desejo de ser tudo e da impossibilidade de se deter na escolha deste ou daquele fato".³¹⁹

A minha vaidade hoje é ser transitório. Estraçalho a minha obra": a tarefa do leitor de Mário é a de assumir esse texto-fragmento que deverá ser continuamente recomposto por ele e pelos outros, juntando diferentemente os tijolos dessa parede em ruínas, ao procurar aqui e ali um quadro para restaurar ou uma folha escondida atrás do reboco da biblioteca labiríntica que foi sua vida. (...) Trair conceitos e brincar com o sério da tradição constitui a arqueologia da memória marioandradina ao revelar ora o 'close' indiscreto das personagens das fotografias, ora o lado mais banal do encontro entre amigos, recolhendo jocosamente a face 'esquecida' do instante cotidiano, a fala impura do papagaio ou a coleção de preciosismos nacionais.³²⁰

No trabalho de Arlindo Daibert, o branco do papel não significa vazio e é constantemente mantido como espaço visível que integra a tensão entre o texto e a imagem: uma teia de aranha leve e tenra da violência, da vibração e do embate.

No trabalho material com os recortes ou mesmo no desenho firme feito a lápis, Arlindo Daibert procura provocar inversões de sentido, mantendo algumas oposições sobre o mesmo suporte. Este mecanismo cria ruído e gera espaços por onde o espectador/leitor inventará outras marcas significativas para ele próprio e não já forjadas na intenção de limitar os significados. Em outras palavras, o espectador/leitor cria o traço pela linguagem e não por uma memória vinculada a uma origem, texto ou imagem sedimentada culturalmente. Sobra, portanto, o traço por onde a memória retorna, mas, desta vez, destituída de um original, recriada por meio de uma tradução (recriação) que inaugura um outro texto. Este retorno é sempre uma visão crítica, pois nos permite compreender que o sentido não estava encerrado no texto, em uma matriz original.

A seguir, desenvolveremos mais detalhadamente alguns pontos importantes do trabalho de Arlindo Daibert a partir, principalmente, da ilustração-escritura 'A francesa e o Gigante'.

³¹⁸ SOUZA, Eneida Maria de. **Grafias do desejo**. Rio de Janeiro : Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporaneos, 1990. 13p.P. 4

³¹⁹ Ibid., p. 4

³²⁰ Ibid., p. 2

4.3.1.

‘A francesa e o Gigante’: desenho sobre o *papel*/Ingres³²¹

Figura 18: ‘Banho turco’ de Jean-Auguste-Dominique

Na ilustração realizada para o capítulo ‘A francesa e o gigante’, Arlindo Daibert explora a idéia de fragmento. Inicialmente, usa um antigo desenho, confeccionado por ele para uma exposição realizada anos antes da idéia de criar ilustrações para *Macunaíma*. Este desenho tem, como base, a apropriação da imagem neoclássica ‘Banho turco’ (Figura 18), de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Daibert desenhoun cuidadosamente as mulheres e decorou o corpo das figuras clássicas com grafismos dos índios Karajá. Ele descreve sua criação: “Macunaíma é um eterno citar e acabei citando a mim mesmo, repetindo um desenho que já havia exposto”³²².

Um olhar apressado poderia observar na ilustração de Arlindo Daibert apenas uma clara referência ao quadro ‘Banho Turco’ do pintor francês Ingres. Todavia, em um

³²¹ Papel Canson Ingres é um papel com textura vergé, muito usado para desenho a lápis e pastel. Este papel é colorido na massa e possui alto teor de algodão e, também, é muito resistente à luz. De marca francesa, é um produto sem ácido, com exceção do papel da cor preta.

³²² DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P. 90-91

segundo momento, a partir de informações do artista, essa ilustração-escritura pode ser lida como uma citação que nos impõe uma conduta mais investigativa da obra do pintor francês e levanta algumas questões provocadas pela escolha dessa imagem para ilustrar um dos capítulos de *Macunaíma*.

Isso ocorre porque 'Banho Turco' não é mais uma pintura para o artista Jean-Auguste-Dominique Ingres, pois ele levou quase toda a sua vida para que pudesse realizar este quadro. Pequenos detalhes da imagem são a 'prova' de sua atividade como pintor: a tocadora de um instrumento musical, por exemplo, é extraída de outro quadro do artista (Figura 19): 'A banhista de Valpinçon'³²³. A mulher dançando ao fundo da pintura é também uma apropriação de outro quadro de Ingres. Em outras palavras, para criar o quadro 'O Banho Turco', Ingres se apropria das suas próprias criações, diversos desenhos e pinturas que havia realizado ao longo de sua vida.

Este pintor compõe seu quadro como um colecionador: seleciona e descarta imagens antigas de sua própria obra. A pintura não é apenas um espaço de apresentação de um tema, porque a tela se torna um local de estranhamento de seu próprio trabalho. Ao copiar seus desenhos, ele cita a si mesmo como pintor, mas ao fazer escolhas e descontextualizar cada fragmento produz uma infinidade de sentidos. O 'Banho Turco' não se constitui apenas como uma soma global de vários estudos de nus ao longo de sua carreira, mas revitaliza também 'A banhista de Valpinçon', pintura que, anos antes, Ingres havia enviado a um salão de arte em Paris, julgando ser uma de suas principais pinturas, no entanto, desprezada de forma quase unânime pela crítica francesa.

Estas breves referências sobre o pintor francês servem para enfatizar a necessidade de análise mais atenta do trabalho de Arlindo ~~Deliber~~, que se revela uma obra aberta, favorecendo uma infinidade de sentidos a partir da ilustração para o capítulo 'A francesa e o Gigante', que é uma citação apoiada em outra que, por sua vez, remete a outras obras.

Roland Barthes (Barthes, 1988) nos fala que o texto se realiza como uma rede de citações, frases que são retiradas de inúmeros núcleos culturais, por onde é possível um espaço de múltiplas dimensões, local onde habitam diversas escrituras sem ser possível encontrar um centro original³²⁴.

³²³ Valpinçon era o nome do colecionador que comprou esta obra pela primeira vez.

³²⁴ BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. P. 75

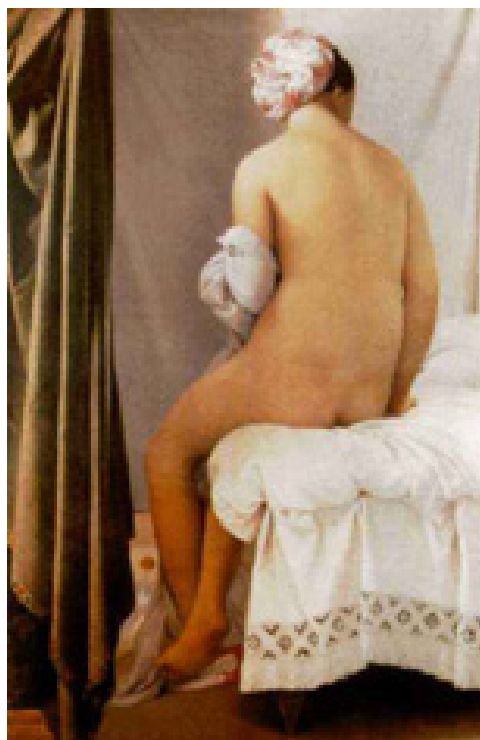


Figura 19: Jean-Auguste-Dominique Ingres, 'A banhista de Valpinçon'.

Daibert destaca o seguinte fragmento: os diversos recortes de elementos são camuflados por meio de uma 'uniformidade' de traço realizado pelo desenho (Daibert) ou pela pintura (Ingres).

Uniformidade que apenas ilude um olhar superficial ou a crença na simplicidade de sua criação. Cada fragmento colocado por Daibert em 'A francesa e o Gigante', possui uma riqueza significativa de sua imersão com a obra de Mário de Andrade e do jogo de apropriações de diversos elementos existentes na arte da cultura ocidental. O artista destaca, assim, a existência da remissão em todo texto e em toda imagem de qualquer época. As citações são exploradas em benefício de suas invenções, demonstrando que os desenhos são apenas aparentemente gratuitos.

Na rapsódia de Mário de Andrade, por meio de um emaranhado de discursos, forma-se uma sutil inter-relação de esquecimento e de lembrança, de coexistência do passado com o presente. Na ilustração-escritura 'A francesa e o gigante', ~~Adindo~~ Daibert também reforça esta idéia trabalhando referências da cultura européia, do passado colonial brasileiro e da pintura ameríndia. Deste modo, por meio de uma sobreposição das imagens, ao invés de escapar para um passado idealizado pelos intelectuais brasileiros, a obra apenas evoca as tradições européias, o olhar estrangeiro sobre o povo brasileiro e os grafismos realizados pelos índios a partir do mesmo suporte de papel.

A partir da ilustração-escritura 'A francesa e o Gigante', pretendemos apresentar outras obras criadas para *Macunaíma* na intenção de evidenciar esses mecanismos usados por Arlindo Daibert.

4.3.2.

Pedras que flutuam estão em rotação dentro de um Caleidoscópio

No trabalho de ~~Arlindo~~ Daibert, os signos possuem uma circulação intensa: um signo faz as vezes de outro, produzindo uma transformação, um 'solavanco' na nossa expectativa de leitura. A ilustração-escritura está inserida no processo de (re)utilização de pinturas, elementos tipográficos, fotografias, recortes de revistas, fotocópia, etc, como meio de escapar ao que Deleuze chamava de 'clichê'.

Por meio desses mecanismos de colagem, a criação de Daibert permite que uma imagem esteja no lugar de outra, possibilitando a relação entre representações distintas. Compondo um novo arranjo, notamos que os significados são deslocados e adquirem novo significado.

Este recurso também está presente no texto de Mário de Andrade, na característica discursiva da rapsódia que impulsiona o deslizamento do sentido próprio para o figurado.³²⁵

Tomemos, para esclarecer alguns pontos tratados neste capítulo, as ilustrações realizadas por Arlindo Daibert para a série "Carta pras Icamíabas" do capítulo nono de *Macunaíma*. Ao escrever as memórias da criação das imagens (Diário de Bordo) para *Macunaíma*, em março de 1982, Arlindo admite a preferência por esta série de ilustrações:

Carta pras Icamíabas: São Paulo. Muita poluição e uma foto antiga do Brás coberta com o texto do capítulo [de *Macunaíma*] Bonito. A Carta está se transformando num dos conjuntos mais interessantes graficamente de toda a série. Amanhã devo terminar o último trecho, a alusão aos políticos (...)³²⁶

Arlindo Daibert resolve dividir em quatro partes o capítulo 'Carta pras Icamíabas' (Figura 20). Para isso, desenvolve quatro desenhos: Língua Pátria, Cunhas, São Paulo e Políticos. No texto de Mário de Andrade, *Macunaíma* resolve escrever uma carta às Icamíabas, visando explicar-lhes sua aventura em busca da muiiraquitã,

³²⁵ SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**: 2a ed. Ver e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 233p. P.98

³²⁶ DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P. 130

acrescentando, inclusive os problemas encontrados com o gigante Venceslau Pietro Pietra. A intenção do herói é também conseguir dinheiro para que ele possa se sustentar na cidade. Para demonstrar as diferenças entre a terra das Icamíabas e a metrópole, resolve descrever São Paulo, os hábitos e costumes dos habitantes que, para a personagem, eram bastante exóticos.



Figura 20: Cartas pra Icamíabás: políticos

A carta escrita por Macunaíma pode ser entendida como uma crítica de Mário de Andrade à concepção de mundo dos intelectuais brasileiros que escreviam de modo conservador e exigiam a manutenção das regras gramaticais e da 'pureza' da língua portuguesa. Para criar este capítulo, Mário de Andrade faz alusão aos escritos de Olavo Bilac, Rui Barbosa, Alberto de Oliveira, entre outros intelectuais que, naquele momento, serviam de referência ao pensamento de parte da elite brasileira. A linguagem desenvolvida por Mário de Andrade também lembra Camões, visando demonstrar que, buscando evitar estrangeirismos na pronúncia, os escritores ainda se mantinham submissos às regras estabelecidas pelo Classicismo. Ao mesmo tempo, 'carta às Icamíabas' destoa da escrita desenvolvida por Mário de Andrade em outros capítulos, levando alguns críticos a considerá-lo um corpo estranho na obra.

O deslocamento produzido pela escrita do autor colabora para criar um espaço ambíguo no livro. Essa escrita é uma outra 'voz' das inúmeras que atravessam as

cenar de aventura do herói, artifício notado por Arlindo Daibert, favorecendo a confecção das quatro ilustrações.

Os exercícios de tradução-imagem produzidos por Arlindo estão vinculados, tanto no tempo de descrição (modernismo, ambientes descritos por Mário de Andrade e Brasil do início do século XX) como no tempo de realização das ilustrações (inserção da escrita na obra pictórica). No entanto, o primeiro resulta de uma leitura particular de Arlindo: ele usa as imagens clichês que reverberam quando pensamos em São Paulo, nos políticos ou na língua portuguesa. Deste ato estão as imagens das grandes indústrias, a poluição, as frases políticas, os discursos e verbetes de dicionários. Pode-se dizer que o uso das imagens iniciais são livres e ‘inocentes’, pois não há intenção de se desvencilhar do senso comum.

Em ‘Carta pras Icamias’, os elementos de uma carta (selos, envelope, manuscrito) atuam como instrumentos de troca. Os elementos – pequenos quadrados recortados de textos de revistas – não são agrupados por semelhança ou dessemelhança, mas de modo aleatório. Deste modo, cada elemento da imagem que também contém algum texto impõe, inverte e desloca o sentido através da narrativa da rapsódia. Os elementos da imagem sofrem um processo de inversão e deslocamento, na medida em que podemos ou não percebê-los como signos que compõem um conjunto ‘carta’. Traços verdes e amarelos formam, assim, uma imagem ‘carta’, mas esta figura não está apenas relacionada à impressão no envelope, pois também sugere a relação entre a pintura e a moldura.

Rosalind Krauss, em um texto chamado *grid*, nota que a moldura cria um espaço, um simples fragmento como peça que é confeccionada de modo arbitrário, a partir de um tecido muito mais amplo. Por este aspecto, Rosalind Krauss destaca a moldura como possibilidade de pensarmos a obra de arte em direção ao mundo fora da obra³²⁷.

Voltando-se para dentro da moldura da carta criada como imagem para as ilustrações-escritura do texto de Mário de Andrade, podemos pensar nas frases como imagens, pois Arlindo compreende que “o universo das palavras anda muito perto do universo das imagens”³²⁸.

Utilizando as oposições como se fossem pólos convergentes, Arlindo Daibert proporciona uma ambigüidade nas imagens, resultando em estímulo para nossa própria leitura. A série ~~Macunaíma~~ *de Andrade* que Arlindo Daibert

³²⁷ KRAUSS, Rosalind E. *Grid*. In KRAUSS, Rosalind E. **In The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1981.

³²⁸ DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. P. 56

realiza é tecida com o fio solto que assegura o deslizar dos textos.

São evidentes, por exemplo, os traços de peso-leveza que, embora muitas vezes compreendidos como oposição, promovem um deslocamento de sentido.

No famoso ciclo de seis conferências na Universidade de Harvard, em Cambridge, Ítalo Calvino (Calvino, 1990) destacou uma freqüente oposição entre leveza e peso:

Esta primeira conferência será dedicada à oposição leveza-peso, e argumentarei a favor da leveza. Não quero dizer que considero menos válidos os argumentos do peso, mas apenas penso ter mais coisas a dizer sobre a leveza.³²⁹

Arlindo Daibert não busca destacar somente o peso ou a leveza, e sim combinar os dois elementos.

Princípio de leveza-peso

Utilizando o lápis e o pincel úmido pela água e aquarela sobre o papel, Arlindo demonstra várias faces possíveis destes instrumentos: um princípio de leveza-peso. Como são frágeis e delicadas as linhas e as manchas criadas para algumas ilustrações, descobertas pela suavidade da transparência que nos transmite uma idéia da imagem sem proteção; todavia, podemos também perceber várias camadas: a textura do papel, a suavidade da mancha pigmentada pela aquarela e a fina poeira do grafite.

Estas conhecidas características da aquarela – suavidade do pincel sobre o suporte – poderiam manter um contraste com as características do lápis, porém, a rígida ponta do grafite falsifica sua rigidez e tenta se transformar em uma bruma. Algumas ilustrações se aproximam no trabalho de Arlindo pela combinação de princípios leveza-peso: quase regularmente, percebemos que o pigmento mais intenso vai se desfazendo como matéria. A partir desses pigmentos depositados no suporte, podemos até ter a impressão de sonho misturado com a realidade, como se rememorássemos algum dia passado.

Encontramos este princípio de leveza-peso no trabalho ‘Lenda do Automóvel’³³⁰. Um mundo morno, quase ingênuo, concentra-se silenciosamente nestas matérias. As características de força da onça e da máquina-automóvel se desfazem: desviam-se da característica de ‘pedra’.

³²⁹ CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1990. P. 15

³³⁰ DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P. 53

Na fusão entre onça e automóvel (Figura 22), Arlindo ~~Daibert~~ demonstra a seguinte transformação: a metamorfose animal-máquina está relacionada ao material, como exemplo do extremo desta (im)possível fusão para obter a forma desejada. Em outras palavras, a ilustração que busca fidelidade nas coisas ou no texto de partida já demonstra

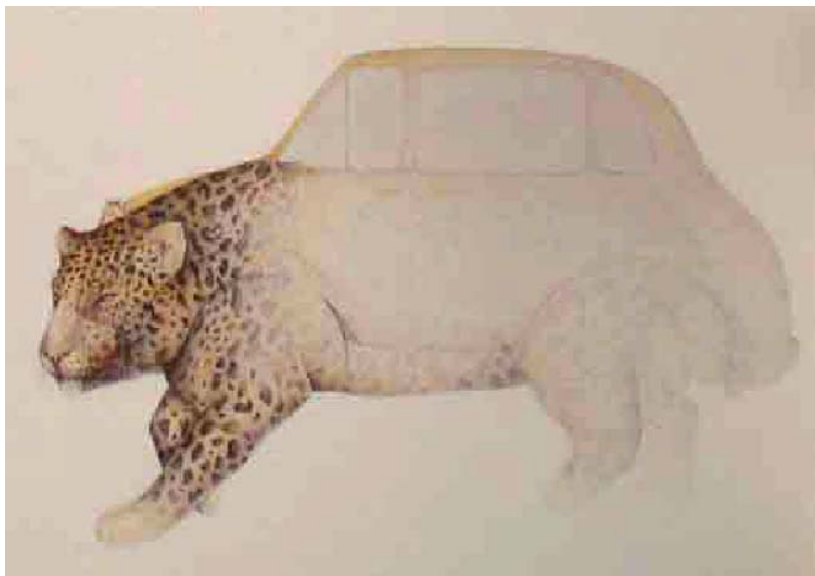


Figura 21: 'Lenda do Automóvel'

esta impossibilidade: o resultado sempre será um mito e permanecerá suspenso entre um ser e outro, entre uma matéria e outra, ou seja, impossível de qualquer classificação.

O princípio de leveza também está presente nas cartas que Arlindo Daibert escreve como pretexto de depoimento e registro do artista no momento de criação desta ilustração. No texto, este artista diz: "...terminei a onça-automóvel e os desenhos vão tomando corpo"³³¹.

Assim como a abertura que esta ilustração permite, os desenhos não estão concretizados em uma única matéria, mas formam evidências dessa transformação: "tomando corpo"...

Princípio de peso-leveza

Há uma idéia de peso-leveza em algumas imagens de Arlindo ~~Daibert~~. Estas ilustrações podem ser associadas a alguns termos: profundo, denso e grosso, como se as imagens se enroscassem ao redor delas mesmas, mas se evaporassem com o passar do tempo. A folha de papel parece feita de grãos, pois enquanto o peso do corpo – da matéria – imprime sua vontade e se afunda na 'areia', o grão arenoso – textura do papel – parece adormecer silenciosamente, deixando-se marcar sem grande

³³¹ Ibid., p. 54

resistência. Podemos dizer, em resumo, que o peso dessas manchas formam baixos-relevos.

A idéia de peso está relacionada à resistência do papel e do lápis: tentativa de domínio do traço sobre o suporte. Algumas ilustrações são desenhos que parecem feitos por alguém que aprendeu a riscar um dia desses. É um traço inseguro, que nos dá a idéia de ter sido construído de modo precoce.

Os resultados da sensação desses traços inseguros considerados infantis ou realizados por mãos eloqüentes – como as de um inábil – podem ser vistos nas seguintes ilustrações: ‘Curupira’, retrato de Monteiro Lobato³³² e ‘Piamã, o gigante comedor de gente’³³³, retrato de Getúlio Vargas na cédula de dinheiro da época. Mas, não é apenas isso: em várias camadas, embrulhadas como uma fina folha de papel que se dobra sobre a outra, esses vários materiais sobrepostos formam um outro conjunto: colagem, desenho, riscos, manchas, diferentes desenhos.

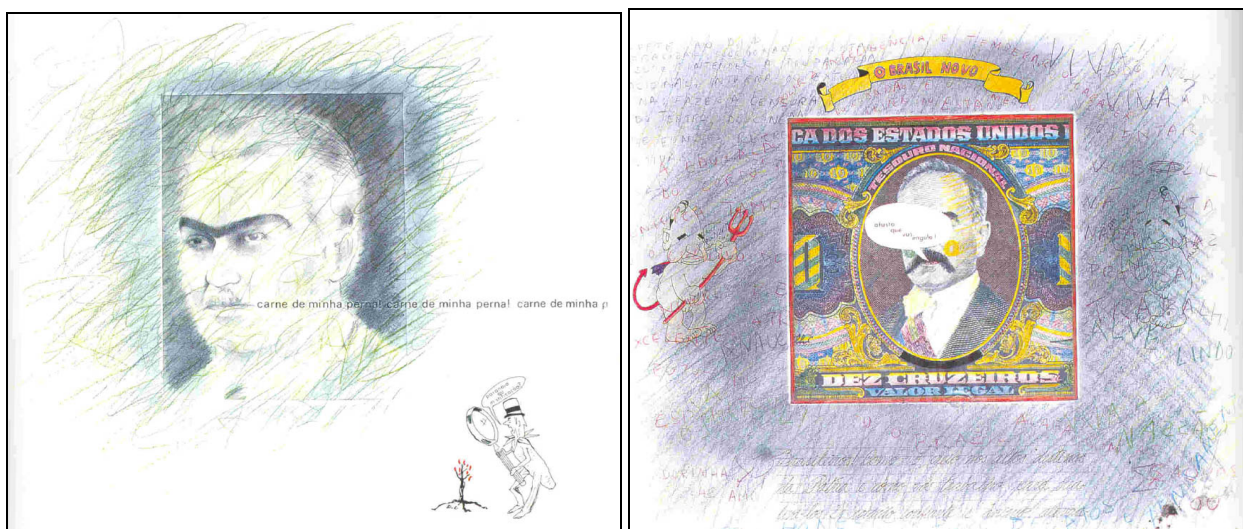


Figura 22: ‘Curupira’ e ‘Piamã, o gigante comedor de gente’

Outras vezes o desenho é o resultado da mão que segura firme o lápis, como se, forçando de modo violento, o grafite permanecesse espetado num pedaço de papel. Deste modo, o risco-grafite é realizado crispando a superfície e arranhando nervosamente, na ânsia de já terminar o trabalho. Até mesmo as tipografias adesivas (Letraset) são exemplos desta ação do artista.

Não sabemos dizer se estas imagens nos chamam atenção por repugnância, por fascínio, ou ambos. A mancha e o traço dos desenhos são forças intensas, como se nada fosse capaz de unir esses baixos-relevos.

³³² Ibid., p. 103

³³³ Ibid., p. 106

A impressão de um princípio de peso-leveza está presente em 'Exú'³³⁴. Inicialmente podemos imaginar um princípio de leveza, pois temos a impressão que a figura está alojada numa parte impossível: localizada atrás da folha, enquanto na superfície estão as manchas de dedos e os riscos que correm 'dentro' da folha de papel. As manchas, um pouco avermelhadas, movem-se violentamente, mas, apesar disso, nos dão a impressão de nuvens suaves sobre um fundo azul claro. Daibert não cria imagens apenas por meio do lápis e do pincel, pois também

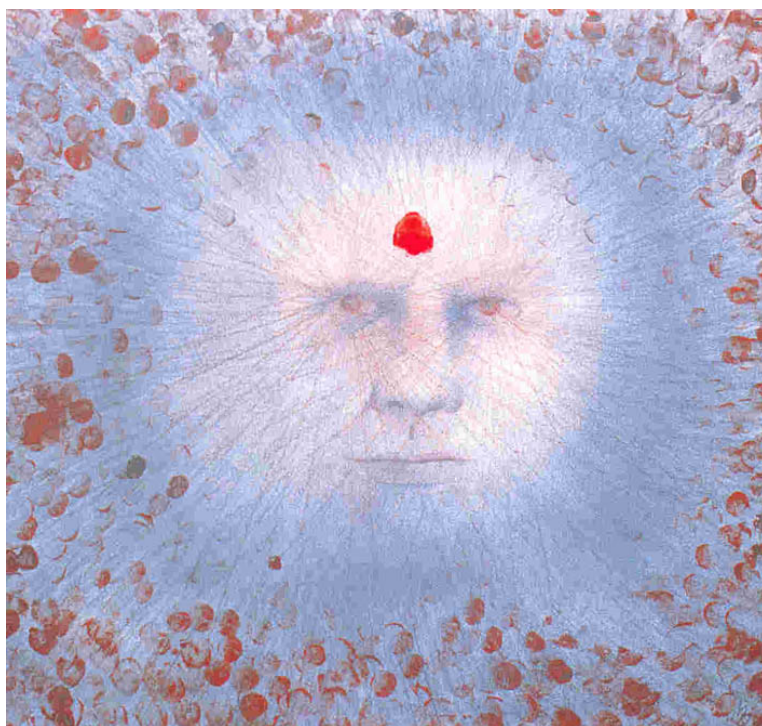


Figura 23: 'Exú'

usa o discurso presente no *Diário de bordo*³³⁵. Por meio das palavras, existe um princípio de peso nesta ilustração-~~escritura~~, pois ela está no amedrontador depoimento de Daibert a respeito desta imagem criada para *Macunaíma*: "Exu é um desenho inquietante com marcas de dedos por todos os lados e manchas de sangue. Acho que não é muito saudável olhá-lo por muito tempo"³³⁶. Desta maneira, as palavras do artista acrescentam um peso ainda maior à superfície do papel. Na nossa imaginação, visando evitar esta intensidade e buscando provocar uma tensão na figura, desejamos pensar no céu azul, sobretudo nas nuvens que, como gelatina, poderiam oscilar vagarosamente.

³³⁴ Ibid., p. 107

³³⁵ Arlindo Daibert escreveu um memorial de sua produção para *Macunaíma*. Estes textos são datados e estão reunidos com as imagens na publicação *Macunaíma de Andrade*.

³³⁶ DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P. 106

Podemos acrescentar que o princípio de leveza-peso formam o pano de fundo dos fatos de algumas ilustrações de Arlindo Daibert.

Ângulo-maçã

Agora, tomemos a ilustração “A árvore Volomã” (Figura 24). Segundo Daibert, “Volomã é uma colagem com as naturezas-mortas pernambucanas de Eckhout. Ao lado uma fruteira com as frutas impossíveis de nascer nesta árvore tropical: as maçãs de Cézanne”³³⁷.



Figura 24: A árvore Volomã

As maçãs de Cézanne foram tema de estudo de Meyer Schapiro (Schapiro, 1996), que pretendia destacar a representação desta fruta pelo pintor modernista na obra ‘O Pastor Enamorado’ (1883-85). Schapiro observa a pintura da maçã no quadro por meio da relação entre esta fruta e as fantasias sexuais: “...é um símbolo de amor, um atributo de Vênus e um objeto ritual em cerimônias de casamento”³³⁸. Contudo, um depoimento de Cézanne é lembrado por Schapiro: “Em seus últimos anos, ele lembrou em conversa que um presente de maçãs selara sua grande amizade com Zola”.³³⁹

A colagem em quadrados forma um quebra-cabeça. As maçãs de Cézanne estão ao lado e não pertencem ao

³³⁷ Ibid., p. 118

³³⁸ SCHAPIRO, Meyer. As maçãs de Cézanne. In: SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos**. Trad.: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo. 1996. P. 352. PP. 39

³³⁹ Ibid., p. 37

conjunto árvore, contudo, dividem o mesmo espaço da ilustração. Esta idéia também pode ser uma resposta ao pensamento que compreende, conforme Fayga Ostrower (Ostrower, 1987), que...

(...) um ângulo contrasta com uma curva. Mas um ângulo e uma maçã, já não seriam nem semelhantes nem dessemelhantes. Seriam categorias diversas, não comparáveis. Não haveria como associá-las numa ordenação de grupo³⁴⁰.

Contudo, é sobre estas categorias desconsideradas por Ostrower, justamente por não serem comparáveis, que Arlindo Daibert desenvolve seu trabalho e aprofunda seu estudo.

As maçãs pouco mudaram em relação ao início do século, conforme, Arlindo Daibert demonstra nessa obra. Este artista destaca não somente a (im)possibilidade da fruta nascer daquela “árvore tropical”, mas também ressalta o gesto de Cézanne lembrado por Schapiro: Daibert, através de sua ilustração para *Macunaíma*, colabora com uma grande amizade entre as diferentes produções artísticas sobre o mesmo papel.

4.3.3. Caleidoscópio

Para se criar um caleidoscópio são necessários, dentre outros, os seguintes materiais: três espelhos cortados no mesmo formato, um cilindro e pequenas pedras transparentes coloridas.

Tomamos a imagem do caleidoscópio na intenção de articular a nossa idéia ao trabalho de Arlindo Daibert como "desenhos" variáveis num movimento imprevisível, que formam configurações a cada novo movimento, reportando-se à novas experiências para o leitor, num jogo interminável de agenciamentos a produzir outras (re)leituras. Em um caleidoscópio, os pontos estão em constante movimento e combinação. Mas como se desenvolve esta idéia no trabalho do artista em estudo?

No meio editorial gráfico, usa-se retícula para a impressão de peças gráficas. As retículas são formadas por pontos ou traços ordenados, mas, assim como caleidoscópios, produzem uma combinação infinita de cores e meio-tom. Então, por meio da ilusão ótica, as impressões gráficas possuem uma variação de cores combinadas a

³⁴⁰ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987. 188p. P: 92

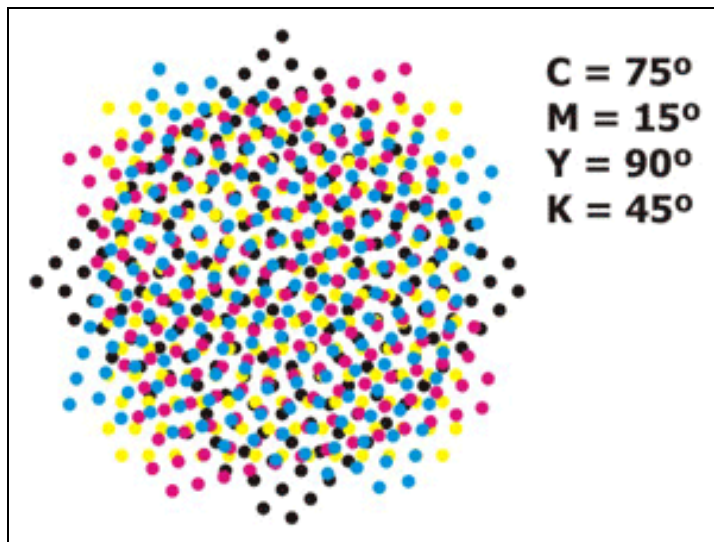


Figura 25: imagem de retícula comum, usada em revistas impressas em off-set e, ao lado, a indicação de cada grau de inclinação das cores: cian = 75°, magenta = 15°, amarelo = 90° e K [preto] = 45°. A ampliação da impressão off-set resulta na imagem de uma sobreposição de pontos. Esta ampliação evoca a idéia de caleidoscópio. As retículas estão presentes na obra de Arlindo Daibert a partir das colagens de diversos impressos: revistas, livros, etc.

partir das quatro básicas: cian, magenta, amarelo e preto, retículas posicionadas simetricamente, de forma espelhada.

Uma ilustração de Arlindo Daibert pode representar visualmente a idéia de caleidoscópio: trata-se da ilustração-escritura 'Uiara' (Figura 26).

Esta imagem reproduz o 'auto-retrato'³⁴¹ pintado por Tarsila do Amaral³⁴². O rosto da Tarsila é uma nave frágil e quieta flutuando sobre o mar pálido da superfície do papel e está em sintonia com o pensamento de Arlindo que visa a romper com algumas dicotomias. Ele afirma em janeiro de 1982:

Primeiramente o retrato é belíssimo e um tanto enigmático. A legenda "muiiraquitã, muiiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela" referencia o retrato também com Ci. Dessa forma a imagem feminina tem dupla leitura: nostalgia/felicidade e mistério/ameaça. Evidentemente não pretendi 'ilustrar' o caráter da pintora mas acho que Mário [de Andrade] aprovaria plenamente minha escolha!³⁴³

³⁴¹ Auto-retrato ou Manteau Rouge foi uma das obras que Tarsila pintou em Paris em 1924. Depois do jantar em homenagem a Santos Dumont, pintou este auto-retrato. Tarsila era também conhecida por usar roupas muito elegantes e exóticas para os hábitos franceses da época.

³⁴² DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. P. 75

³⁴³ Ibid., p. 74

O rosto de Tarsila do Amaral desenhado por Daibert dissolve-se, quando tudo parece exato demais, demonstrando a impossibilidade de ser tocado – assim como a superfície de um espelho embaçado. A imagem é simétrica, perfeitamente rebatida de um lado a outro e formando os olhos fixos e largos, boca carnuda e cabelo penteado. O desenho do rosto não escapa à exatidão do modelo clássico, como se um espelho se posicionasse no centro do desenho e nele pudéssemos ver a imagem refletida: tudo é perfeito porque seguiu, de escala em escala, o caminho fatal em relação à proporção da figura humana de medidas clássicas. A fórmula realizou-se tantas vezes que já sabemos que esta simetria nos faz sentir uma tranquilidade incômoda, por ser irreal: a figura é perfeita como se possuísse uma certeza de felicidade, como se conhecesse o fim a ser alcançado.

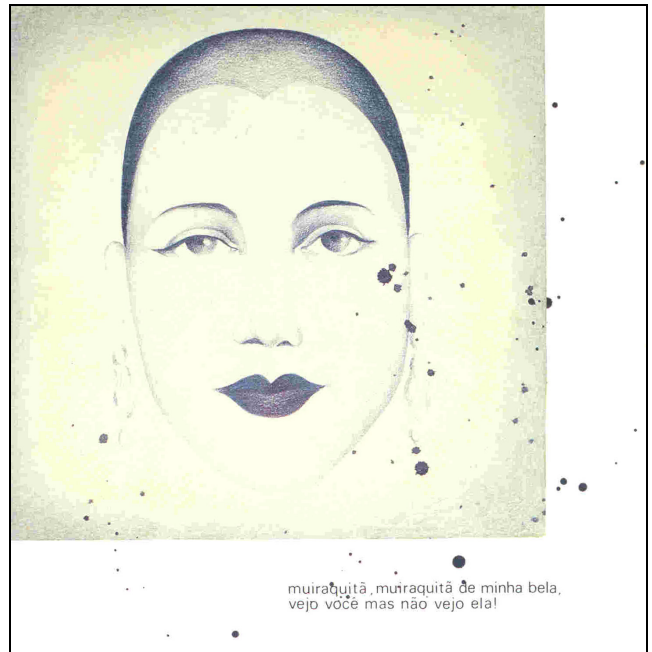


Figura 26: 'Uiaira' (1981)

Essa representação 'perfeita' do auto-retrato de Tarsila do Amaral é lembrada por Aracy Amaral (Amaral, 2003):

Entretanto, mais que sua coleção, sua suavidade ou sua beleza, o que impressionava era sua pintura. A sólida estruturação de seus quadros, seu geometrismo, fizeram também que fosse por Renato Almeida classificada de "cerebral": "A sra. Tarsila do Amaral, que foi impressionista, fez de pois o seu 'serviço militar' e hoje procura se libertar do cubismo integral, é por excelência uma artista cerebral". "O seu quadro Veneza que me causou uma profunda emoção, ou o admirável Retrato Azul do Sr. Serge Milliet, não são simples formas estáticas, procuram uma intenção e já revelam o esforço da artista para vencer o cubismo puro." Já Tarsila tinha feito seu famoso auto-retrato, que não deixa de impressionar o articulista: "O seu auto-retrato, apenas a cabeça, de que reproduzimos um desenho de estudo, é uma maravilha de justeza, de harmonia, de equilíbrio.mas por igual de intensidade psicológica"³⁴⁴.

A palidez dos lábios, o rosto relaxado e os olhos plácidos parecem representar pensamentos desconectados com a realidade: um instante paralisado, sem nada a realizar. Este retrato é um exemplo de que a mulher representada é uma substância apenas (lápiz e tinta), menos do que humana. O fundo ao redor nos enfatiza o rosto ideal, perfeito, leve e incapaz de agir e falar: um rosto em máscara lisa e de olhos vazios, boiando entre uma espessa nuvem branca.

³⁴⁴ AMARAL, Aracy A. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.

A frase é confeccionada em Letraset e está isolada, não está em contato com o rosto. Para que esta frase seja construída a partir de um catálogo da Letraset é preciso que o artista pressione o acetato com um objeto pontiagudo. Isso significa criar uma força para que a letra auto-adesiva fique presa à folha de papel. Mas Arlindo não quer marcar este rosto, não pretende arranhá-lo. E, também por isso, opta por escrever ao lado, como legenda. A frase como legenda é também uma ironia à nossa expectativa de buscar explicação no texto posicionado próximo ao desenho.

Para unir a frase e o rosto, ~~Arlindo~~ Daibert usa o artifício das manchas. As manchas escuras formam um elo entre a tipografia e o desenho da mulher. As manchas respingadas escuras nadando na superfície esbranquiçada marcam pontos de violenta lucidez. Estes são os únicos pontos aleatórios, como pequenas estrelas de brilho invertido, que nos lembram a desordem da vida. Pontos pesados e escuros que ressaltam levemente o sorriso da mulher emoldurada. Essas manchas parecem ser resultado do movimento nervoso e rápido do corpo, fugindo da ação calculada que desenhavam as medidas clássicas do rosto da figura humana, a simetria da composição e o sombreamento dos olhos vigilantes.

Neste trabalho, a apropriação da pintura de Tarsila do Amaral nos remete aos estudos sobre auto-retrato que também não nos deixa escapar a idéia do espelho ou do mito de Narciso. Desta maneira, estamos diante da encenação da própria cultura ocidental, a partir da repetição, consolidada no saber clássico e na reprodução de imagens criadas por outros artistas.

O efeito de espelhamento nos responde à pergunta 'como são feitas as coisas?', pois, no desenho, as coisas são construídas a partir de uma única metade que se completa quando refletida sobre a superfície do papel. A imagem em reflexo anuncia um jogo eterno, envolvendo rebatimentos da imagem: divididas no seu interior, fundindo-se infinitamente em uma repetição como um jogo de espelhos dentro de um caleidoscópio. Por este motivo, as ilustrações de Daibert podem ser identificadas por meio de um aspecto liso, porém difuso e acinzentado, como a superfície desgastada de um espelho.

Depois de se observar as criações ~~Daibert~~ para *Macunaíma*, constata-se que o artista construiu um caleidoscópio de imagens. A reunião de alguns elementos aleatórios e as combinações possíveis destas pequenas partes sempre resultarão em vertigens de leitura: mudanças infinitas que formatarão as diversas possibilidades de olhar para a ilustração e o texto.

Difícil classificar o trabalho deste artista, tendo em vista os desenhos que recriam obras de arte, os recortes de

revistas colados na folha e as várias camadas de escritas sobre as reproduções. Toda essa combinação leva a outro entendimento do termo ilustração e, por este motivo, o consideramos ilustração-escritura.

Seus trabalhos não caminham por um único estilo, fato que poderia sustentar a idéia de seqüência³⁴⁵ de imagens e, a partir daí, pensar a ilustração como uma narrativa. As ilustrações-escritura foram feitas em pranchas soltas, desvinculadas do texto de partida e não formam uma estrutura ordenada. ~~Arlindo~~ Daibert envolve sua obra no tempo experimentado, pois as imagens não contam uma história em seqüência e, com isso, desestabiliza a noção de ordem (um princípio e um fim). Deste modo, podemos dizer que tudo é apresentado de maneira fragmentada, privilegiando indagações constantes.

O artista trata esta obra como uma extraordinária saga de acontecimentos desconcertantes, como se as histórias do herói o mantivesse girando dentro de um caleidoscópio fascinante. Percebemos que não existe apenas um famoso auto-retrato, pois ele se transforma bruscamente: de uma figura para um inesperado lugar ou da pintura de retratos para a pintura de paisagem. É a mesma sensação obtida quando olhamos por meio do objeto denominado caleidoscópio: constrói-se um lugar – um espaço – através de um jogo de espelhos, um cilindro e algumas pequenas pedras de vidro transparentes.

4.4.

...e a tipografia como desenho

Arlindo Daibert utiliza o recurso da escrita ou, melhor dizendo, apropria-se do desenho-escrita no seu trabalho. Inicialmente, nas suas criações, ele utilizava o manuscrito como recurso em diversas obras. Posteriormente, abrangendo o período da confecção das ilustrações para *Macunaíma*, este artista não se afastou totalmente do manuscrito, mas passou a apropriar-se da tipografia impressa em embalagens, livros e revistas, da Letraset decalcada sobre o papel ou, ainda, das tipografias cuidadosamente desenhadas pelo próprio artista.

Júlio Casteñon Guimarães (Guimarães in Daibert, 1998) observou esta fase artística de Arlindo Daibert, destacando que a escrita se tornou ainda mais importante a partir da utilização da tipografia impressa em sua obra, recuperando, assim, um universo visual existente na

³⁴⁵ Já falamos mais profundamente sobre a idéia de seqüencialidade no trabalho de Arlindo Daibert para *Macunaíma* no primeiro capítulo desta tese, ao falar de escritura.

reprodução mecânica. Do mesmo modo, as tipografias coladas ou decalcadas sobre os seus desenhos valorizaram a característica fragmentária dos textos, integrando-se “ao conjunto sobretudo como elemento visual”³⁴⁶.

Esta observação de Guimarães pode ser notada nas ilustrações-escritura realizadas para *Macunaíma*, pois nos possibilitam refletir sobre a co-habitação de dois estrangeiros (texto e imagem) no mesmo suporte (folha de papel). Não se trata, todavia, de propor a existência de um lugar pacífico. O artista demonstra o papel como campo de batalha, de rivalidades e de oposições existentes na nossa cultura, mas sem esquecer da necessária integração entre palavra e figura: compartilhar significa, principalmente, não querer destruir.

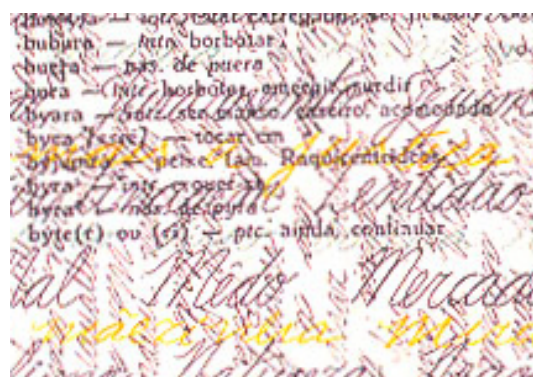


Figura 27: Detalhe da Ilustração de Daibert para *Macunaíma* (Carta pras Icamiabas): letras manuscritas sobre página impressa em off-set.

Em suas pranchas ilustradas, Arlindo ~~Daibert~~ negocia esta relação entre as duas forças, estimulando um comércio recíproco que, às vezes, resulta na redução ou eliminação



Figura 28: Ilustração de Daibert para *Macunaíma* (Carta pras Icamiabas)

de elementos gráficos tanto de um lado, como do outro. Para o artista, o suporte surge como um espaço possível, local onde a “palavra como recurso visual” assume uma nova leitura³⁴⁷. Depois de combinados, o texto literário e a

³⁴⁶ Guimarães in DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão: Arlindo Daibert**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998. 147p. p. 17

³⁴⁷ DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. P. 128

imagem (como texto) inserida na ilustração cumprem a tarefa de provocar o espectador e levá-lo a questionar, incessantemente, esta artificial separação.

O trabalho de Daibert para Macunaíma demonstra que a ilustração não se estabelece sem a incorporação da escrita, mesmo quando as imagens são apresentadas na ausência do texto de Mário de Andrade. Isso ocorre porque as letras sobrepostas à imagem não repetem o texto criado pelo escritor modernista, ao invés disso, muitas vezes, as próprias palavras se desarticulam com a obra literária.



Figura 29: Ilustração de Daibert para Macunaíma (A francesa e o Gigante).

Para melhor compreender esse recurso, citamos a imagem produzida por Daibert para o capítulo 'A francesa e o gigante' (Figura 29). Conforme vimos, no texto de Mário de Andrade, a personagem Macunaíma se veste de francesa na tentativa de seduzir o gigante, Venceslau Petro Pietra, e convencê-lo a entregar-lhe a muiraquitã (amuleto indígena) que, naquele momento, fazia parte da coleção particular de artefatos. Nesta ilustração, Arlindo faz uso de decalques de tipografias (Letraset) ao lado do desenho, escrevendo a seguinte frase: "Loirinha, loirinha / Dos olhos claros de cristal / Este ano invés da moreninha / Serás a rainha do meu carnaval". A frase é um fragmento da letra de música 'Linda Lourinha' de Silvio Caldas³⁴⁸.

O trabalho de ilustração é, portanto, utilizado por Arlindo Daibert para obrigar palavra e imagem a se declararem necessárias uma a outra; luta travada em cada

³⁴⁸ Quando comparamos a letra escrita por Arlindo Daibert com a de Silvio Caldas, notamos duas mudanças. A letra de Caldas foi encontrada desta forma: "Loirinha, loirinha / Dos olhos claros de cristal / Desta vez em vez da moreninha / Tu Serás a rainha do meu carnaval". [Grifo meu]

um dos espaços das ilustrações. Nesta imagem específica, texto e imagem são separados artificialmente: o verso da música forma uma legenda da imagem, mas esta não é uma legenda comum, pois as palavras não acompanham ou não estão associadas diretamente à imagem correspondente desse capítulo do livro. Deste modo, o texto de Mário de Andrade não corresponde à legenda com os versos da música de Silvio Caldas, acrescentadas pelo artista, assim como não possui nítida equivalência à imagem confeccionada por Daibert.

Por meio desses versos, Arlindo Daibert questiona nossa expectativa na correspondência exata entre imagem e texto como legenda: a ilustração não pode ser observada sem a legenda, imposta graficamente pelo artista, mas, ao mesmo tempo, ela não é exatamente um texto que se refere à imagem. A legenda é uma imposição de ~~Daibert~~, pois ela se torna um elemento que deve ser observado, ao contrário do que ocorre com o texto de Mário de Andrade que não é mencionado na ilustração.

Desta forma, Arlindo nos revela que a legenda é também um artifício gráfico, um desenho tão importante ao conjunto da obra realizada pelo ilustrador quanto o risco do lápis sobre o papel. Nesta ilustração não existem oposições entre o texto de Mário de Andrade e os versos da música ou entre o texto modernista e os seus desenhos. Conforme sugere a frase da canção, existe uma inversão (“Loirinha, loirinha (...) invés da moreninha”) e um deslocamento provisório de fantasia: “Serás a rainha do meu carnaval”. Arlindo é, portanto, um ‘coleccionador’ que agrupa elementos distintos fazendo-os girar a partir da constante revelação de ironia e estranhamento.

4.4.1.

Letra-Set

Conforme vimos, a técnica da Letraset nas ilustrações-escritura em *Macunaíma* foi usada para escrever frases sobre os desenhos ou as colagens. Isto nos motivou a questionar: por que Arlindo Daibert prefere utilizar a Letraset na ilustração ‘A francesa e o gigante’ ao invés de escrever o trecho da canção manualmente? Podemos pensar que ironizando nossa relação com as legendas, o artista critica nossa expectativa de encontrar neste material (letras impressas ou confeccionadas pela indústria) uma informação sobre a imagem. Mas, ainda conseguiremos vislumbrar outras possibilidades de imagens a partir desta ilustração? Que tipo de leitura esse uso propõe?

A princípio, nas ilustrações-escritura, a Letraset constitui apenas um material auxiliar para escrever os textos sobre a imagem. Contudo, podemos criar uma correspondência mais próxima com as concepções da obra deste artista, articulando algumas idéias presentes no funcionamento da Letraset sobre o papel com alguns trabalhos de Arlindo ~~Deiber~~ para *Macunaíma*.



Figura 30: 'Letraset U.S.A Instant Lettering,"
Compacta Light 120pt, copyright 1968

A Letraset, termo bastante conhecido na área editorial gráfica, era compreendido como decalques tipográficos que correspondiam a letras auto-adesivas. Estas letras/tipografias eram usadas pelos designers, entre outras funções, na simulação de textos impressos ou em placas de sinalização. Os catálogos de Letraset eram comprados em papelarias e cada envelope possuía um conjunto de acetatos com as famílias tipográficas³⁴⁹ auto-adesivas. Para usar a Letraset, uma folha acetinada (que servia de proteção) era parcialmente retirada e a lâmina de acetato posicionada sobre um suporte (folha de papel, por exemplo). A partir da fricção de algum instrumento sobre o acetato, as letras, adesivas no verso, fixavam-se ao suporte. Depois, bastava o designer suspender a lâmina para ocorrer uma divisão: o

³⁴⁹ Família tipográfica é um termo usado por profissionais da área editorial para designar características do desenho de uma tipografia, apesar de suas variações Bold e itálico são variações da mesma família tipográfica, por exemplo, da Helvética.

acetato ficava com um espaço vazio e deformado pela fricção, mas sem a letra, enquanto que a tipografia permanecia presa ao suporte.

Para os designers formados antes da era da popularização dos computadores e impressoras, os catálogos da Letraset realizavam o primeiro contato efetivo deste profissional com a tipografia construída industrialmente. Contudo, seu uso praticamente desapareceu dos escritórios e das universidades após a revolução digital que transformou a atividade do designer, principalmente a partir da década de 90. Nos últimos anos, apesar de alguns artistas e designers terem resgatado³⁵⁰ a técnica de colagem e tipografia, a Letraset não detém a mesma popularidade de antes.

Em vários trabalhos da série *Macunaíma*, Arlindo ~~Deibed~~ prefere utilizar outros métodos de escrita: colagem de tipografias recortadas de revistas, letras manuscritas ou tipografias habilmente desenhadas. Contudo, em outras imagens produzidas para *Macunaíma*, a Letraset desfruta de maior prestígio, como é o caso da ilustração-escritura de 'A francesa e o Gigante'.

Nos anos 80, a Letraset era uma maneira conhecida de se escrever com letras, visando simular uma tipografia no impresso gráfico. Mas se o objetivo era representar visualmente uma frase – ou seja, a entrelinha, o posicionamento na página e a tipografia que seria usada –, de fato, não era fundamental ao projeto gráfico uma relação exata com o texto que, por fim, seria impresso. Em outras palavras, importava ao designer a imagem da letra e não uma coerência com o texto final.

Deste modo, na área editorial, a Letraset era usada muitas vezes para simular uma palavra impressa ao invés de escrever frases que produzissem sentidos³⁵¹. Por este motivo, ao menos naquela época, o designer usava um recurso curioso: escrevia-se um *texto cego* na publicação simulada³⁵², ou seja, frases incompreensíveis, como “nonono” ou “abarthiraeknso”, eram escritas em Letraset apenas para simular uma escrita, sem a preocupação com o sentido das frases.

A prática – não mais usual na era dos computadores e impressoras – era conhecida como *texto simulado* ou *texto*

³⁵⁰ Sobre esse uso da letraset atualmente, destacamos o texto de Steven Heller: HELLER, Steven. **Homage to Velvet Touch Lettering**. [on line], New York. Disponível: <http://www.designobserver.com/archives/entry.html?id=38424#more> [Capturado em 16 janeiro 2009].

³⁵¹ Obviamente que a Letraset era usada para outros fins e não se restringia a textos simulados ou cegos. Como exemplo, destacamos que esses textos adesivos eram usados em placas de sinalização e em arte-final, visando impressão em serigrafia.

³⁵² Esta impressão simulada é conhecida como boneca ou boneco

cego e a Letraset foi muito usada para este fim. O *texto cego* não tinha a pretensão de fazer sentido, pois o que importava era a representação visual, ou seja, a letra como desenho e sua organização na página.



Figura 31: Letraset: Folhas de acetato com algumas letras auto-adesivas ainda fixas nele e os vazios das letras que foram utilizadas.

Arlindo Daibert usa este recurso, mas ao invés de criar um texto com palavras que não existem, ele usa frases que produzem outros sentidos, como a letra de música no capítulo ‘A francesa e o gigante’.

A idéia da letraset nos permite fazer uma outra aproximação: se separarmos a palavra *Letra* da palavra *set*, podemos trilhar entre uma grafia e outra e, neste trajeto, surge uma idéia a respeito do trabalho de Arlindo Daibert: a palavra *set* pode ser compreendida como um termo cinematográfico, quando o cenário é preparado para representação e filmagem. É importante frisar que estamos, portanto, diante de uma encenação, onde mais um espaço é criado.

4.4.1.1.

...e o diário q(d)e (trans)borda

A abordagem que pretendemos fazer neste momento diz respeito ao *Diário de bordo* criado por Arlindo Daibert, mas publicado na edição *Macunaíma de Andrade*, posterior à morte do artista em 1993.

Aparentemente, os diários formam colagens e podem ser compreendidos como documentos anexos aos desenhos e ao texto de Mário de Andrade. Contudo, seria um engano acreditar que os apontamentos são projetados em ‘ambiente’ externo ao texto (de Mário ~~de Andrade~~) e às imagens (produzidas por Arlindo Daibert), na medida em

que se interpondo como um tecido maleável entre uma obra e outra, o *diário de bordo* não deixa, em nenhum momento, de dialogar constantemente com as obras dos dois artistas.

Para a ilustração 'A francesa e o Gigante', no dia 23 de janeiro de 1982, no *Diário de bordo* escrito em São José dos Campos, Arlindo Daibert diz:

A 'francesa e o gigante' é a retomada de um desenho antigo, uma apropriação do 'Banho turco', de Ingres, onde as lânguidas odaliscas francesas aparecem pintadas como índias carajás.' Meu Macunaíma' é um eterno citar e acabei citando a mim mesmo, repetindo um desenho que já havia exposto. As tatuadas odaliscas repousam sobre um tapete verde-amarelo. Como legenda a marchinha: 'Lourinha, lourinha...'. Me lembro de meu avô!³⁵³

Arlindo ~~Daibert~~ contribui para a reflexão sobre a tradução se considerarmos que ele elabora a noção de tradutor a partir de um mecanismo de apropriação, entendendo-se por este termo não apenas como o uso de imagem ou texto que está em posse de um outro artista, mas também do próprio ~~Arlindo~~ Daibert. Ao assumir o que é 'alheio' a sua própria arte, o artista considerou que a obra se deu em contexto diferente: tempo de lembranças e de esquecimentos.

Aqui podemos pensar em reordenar algumas letras: *Diário de bordo* ou *diário que bordo* seriam termos mais apropriados ao processo desenvolvido por Arlindo. Um *Diário de bordo* significa compreender que as anotações diárias estão à margem da obra principal. Aparentemente elas se apresentam em duas publicações: *Cadernos de escritos* e *Macunaíma de Andrade*: ambas publicadas depois da morte do artista. Em *Macunaíma de Andrade*, as anotações foram publicadas próximas às ilustrações: apesar do texto ter sido editado com as imagens, o *Diário de Bordo* criado por Arlindo não é considerado 'dentro' da 'cena' da ilustração-escritura e, por este motivo, o texto parece representar apenas uma percepção crítica do artista, mais afastada da obra. Aqui propomos que o *Diário de bordo* seja compreendido também como ilustração-escritura, atuando diretamente na proliferação de sentidos e, muitas vezes, na capacidade de 'produzir' imagens para o texto de Mário de Andrade, conforme observamos nas imagens 'Exú' e 'Lenda do Automóvel'.

Num processo contínuo, a ilustração-escritura produz uma espécie de entrecruzamento de idéias e linhas de ação que criam as redes, que produzem rastros e nunca colaboram com uma âncora de sentido entre os signos. As escritas de Daibert também fazem parte desta ação e por

³⁵³ DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b. 160p. p. 90

isso sugerimos a idéia de *Diário ~~de Borda~~ que borda ou transborda*.

Relacionando o *Diário ~~de Borda~~*, o texto de Mário de Andrade e as imagens de Daibert, temos um entrelaçamento complexo: palavras e figuras em metamorfose, ultrapassando níveis da imagem-escrita e para ecoarem como vozes. Já não são mais figuras que se relacionam à obra de Mário de Andrade, mas uma recapitulação de vidas: Arlindo, Mário, Macunaíma, entre tantas outras vidas que se formam a cada manhã, a cada fragmento da semana.

O diário possui datas, números que se localizam acima do texto-depoimento de Arlindo, formando uma categorização temporal. Esta linha do tempo organizada por Arlindo com local, dia, mês e ano poderia auxiliar nossa compreensão da linearidade da criação e leitura da obra *Macunaíma* em imagens, porém, se estabelece em contradição com a ordem de confecção das ilustrações ~~de Macunaíma~~. Um comprometimento é então rasurado, uma promessa adiada: uma forma desalinha a outra, em diferentes palavras, enquanto uma 'mão' escreve, a outra apaga. Estas ações não favorecem a manutenção de ordem cronológica, o encadeamento de série de acontecimentos. Um exemplo é "a sombra leprosa de Jiquê" que pela ordem dos capítulos do livro ~~de Mário~~ de Andrade significa o capítulo décimo sexto e foi ilustrada em janeiro de 1982, enquanto que a ilustração 'Cartas às Icamíabas': São Paulo, capítulo nono do livro, foi realizada no mês de março do mesmo ano.

Como disse o próprio Arlindo Daibert, ao escrever sobre a exposição do amigo e também artista Leonino Leão:

Cada dia, cada semana e cada mês são nitidamente diferentes, mas qual dia, qual semana ou mês temos diante de nós? Na verdade temos todos e... nenhum. (...) pois a matéria do trabalho do artista é justamente o atemporal, o eterno, a soma do tempo: o desde sempre (...)³⁵⁴

A partir dessa abordagem, é necessário pensar que as imagens de Arlindo Daibert para *Macunaíma* operam uma desconstrução do tempo cronológico, ou seja, uma desintegração com uma narrativa da imagem que contempla a elaboração da representação de personagens e do enredo ao longo do texto marioandradino. E como se opera esta desintegração?

A recusa por um método tradicional que sustenta uma coerência das personagens com suas características e a desestrutura de uma narrativa são a aposta de Arlindo para o trabalho de ilustração-escritura. A adoção de alguns artifícios foge de uma ordem cronológica de confecção das

³⁵⁴ DAIBERT, Arlindo. **Cadernos de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P.: 130-131

imagens, gerando uma organização espacial que proporciona diferentes relações entre a imagem e o texto de Mário de Andrade.

Na ilustração do capítulo 'A francesa e o gigante' não podemos afirmar qual das banhistas seria Macunaíma em seu disfarce de francesa, mas também não é possível apoiar-se na legenda confeccionada em Letraset por Daibert. Da mesma forma, o texto de Mário de Andrade não apresenta a solução deste dilema, na medida em que o texto convoca constantemente as transformações do (anti-) herói: a narração está sempre a flutuar, aberto a inúmeras questões.