

5. Conclusão

Agindo de forma estratégica, a aranha se acomoda no centro da teia. Somente quando algum inseto se choca contra a rede e a vibração dos fios chama a atenção da aranha é que ela se move ao longo de um dos fios radiais, visando aproximar-se do inseto. Decerto, segundo todas as aparências, ela afasta-se do centro da teia para rapidamente segurar a presa e imobilizá-la com fios de seda como se houvesse a intenção de rasgá-la – por considerá-la sem importância no primeiro momento –, contudo, logo em seguida, a ação é adiada.

Mas se este posicionamento da aranha é tão necessário, por que colocá-la distante do centro? Por que Daibert criaria tal deslocamento? Ele desconhecia a importância da posição central na rede para as aranhas fiandeiras?

No centro da teia, a aranha parece indicar o pensamento logocêntrico e fonocêntrico ocidental da qual a crítica de Derrida, fundamentada na desconstrução, busca se desviar. Nesta representação da aranha e da teia, podemos levantar os olhos e abandonar a superfície do papel para fomentar em nossa imaginação uma estranha idéia: pensar que a visão logocêntrica não compreenderia a imagem da aranha flutuando na extremidade de um fio.

A série Macunaíma de Andrade realizada por Arlindo Daibert é tecida com o fio solto que oscila e possibilita o deslizar dos textos. Arlindo nos oferece a própria recriação da obra de Mário de Andrade por meio de uma espécie de sobreposição que busca, de modo apaixonado, temas e personagens para recriá-los.

Arlindo Daibert encena Macunaíma por meio de um olhar repleto de curiosidade, como quem observa um estranho. O olho de um observador atento que descobriu, utilizando mecanismos diversos, uma fenda possível por onde a obra estimula nossa imaginação: uma aranha com a pretensão de voar se lança ao ar para seu vôo. Ao saltar ao vento, ela cai como um pássaro sem asas, presa a seu fio ela oscila, balança e desliza. Deste modo, podemos visualizar o tremor de um ser de contorno indeciso e vacilante.

* * *

Para um tipo de pesquisa que visa resultados precisos, um pesquisador pode pretender criar uma teia que está pronta a capturar os resultados lógicos de um processo: esses resultados seriam concretizados, disponibilizados para, a qualquer momento serem capturados, inseridos em categorias, hierarquizados e, por fim, interpretados.

Trata-se de utilizar a rede como um dispositivo de pontos fixos, a partir, por exemplo, de um recorte histórico, antropológico ou outro recorte possível.

Uma nova visão se constrói a partir da idéia de que a obra artística está sempre pronta a escapar por entre os dedos da mão do pesquisador.

A pesquisa que realizamos diz respeito a várias teias entrelaçadas que, em camadas, articulam-se e sobrepõem-se a uma série de nós emaranhados. Somente desta forma, a pesquisa permite intercâmbio de informações e transposições sugeridas pela própria obra.

Parte-se de um ponto inicial e isso significa que sabemos de onde partimos, mas não é possível determinar exatamente o lugar da chegada. As teias emaranhadas são a representação de uma travessia sem fim e poucas vezes nos damos conta de que o trajeto se preserva e transforma, cria e recria, afina e desafina. Em outras palavras, sabemos a trilha que deixamos, mas não sabemos o que resultará desta caminhada: outras leituras que produzirão outros trajetos.

Nosso trabalho procurou realizar uma leitura de alguns trajetos recriados por Arlindo Daibert para *Macunaíma* de Mário de Andrade. Um projeto com um “ritmo do trabalho é absolutamente caótico”³⁵⁵, tal como sua escritura que justapõe diversos fragmentos de modo aleatório, dispersando não apenas os sentidos dos fragmentos que foram reordenados, mas da sua própria ilustração-escritura.

Mas este ritmo caótico não exclui uma organização particular, coerente com o percurso que pretendeu seguir. Deste modo, mas se esquivando de uma leitura *totalizante*, Arlindo Daibert desconstruiu as dicotomias, desconsiderando o termo ilustração e aproximando-se da idéia de tradução. Este termo admitido pelo artista não se propõe a uma transferência segura do original à sua cópia, mas visa a uma recriação (desvio de trajeto), conforme ele próprio destaca: “...trata-se de um exercício de tradução, absolutamente pessoal e arbitrário. O livro continua aberto, desafiador”³⁵⁶.

³⁵⁵ DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. P.17

³⁵⁶ Ibid., p. 31

Destacamos neste trabalho alguns mecanismos usados por Arlindo Daibert para realizar aquilo que chamamos de ilustrações-escritura para *Macunaíma* de Mário de Andrade. Conforme vimos nos capítulos anteriores, considerando sua obra como tradução, Daibert se manifesta a favor de uma profunda mudança do ponto de vista dos conceitos tradicionais da ilustração. No caso das ilustrações para *Macunaíma*, Daibert utiliza algumas principais facetas da obra de Mário de Andrade para propor uma renovação da relação entre texto e imagem. Por isso, logo no primeiro capítulo, propusemos uma reflexão a respeito da noção de ilustração, com apoio na idéia de Roland Barthes sobre escritura.

A obra *Macunaíma* nos permitiu pensar em alguns procedimentos de criação das ilustrações ou do texto *Macunaíma*, formando as próprias linhas (fios-seda) que nos conduziram a refletir sobre um outro conceito: ilustração-escritura.

Isto porque Arlindo Daibert acreditava que a obra precisava ser aberta, fundamental para permitir a convivência tolerante com diferentes leituras.

A partir dessa idéia, decidimos que os capítulos não poderiam ser encerrados como módulos, vinculados apenas a outros capítulos, mas desenvolvidos como partes abertas a enxertos, enquanto estes estão abertos ao capítulo seguinte, não como um aglomerado de informações, mas como tecidos-teias de ligações entre vários planos que se atravessam.

Uma linha delicada pode servir de imagem para a intenção de manter-se criando uma escritura. Em um texto do catálogo de uma exposição³⁵⁷, Arlindo Daibert descreve a turbulência do processo criativo que determina um limite tênue entre emoção e razão:

Muitas vezes no processo de criação, emoção e razão aparecem como opostos inconciliáveis e o artista se arrisca a ver sua obra ser esterilizada pela aridez do “projeto” ou diluída pela emocionalidade incontida. O árduo exercício de manter-se firme e equilibrado sobre o fio da navalha, essa linha estreita e tensa que medeia os dois campos é, ao mesmo tempo, um desafio e uma conquista.³⁵⁸

É fato que Daibert se divertiu neste ofício inquieto de colecionador/construtor de imagens. Considerando o projeto da série para a obra *Macunaíma*, procuramos realizar uma seleção de poucas obras. A prioridade foram as imagens

³⁵⁷ Exposição das pinturas de Ruy Merheb realizada na Galeria Bonino no Rio de Janeiro, em 1985.

³⁵⁸ DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 140

que nos motivaram posições críticas ou que, de alguma forma valorizaram a ilustração-escritura. Outras imagens foram também incluídas, procurando sustentar o fluxo de uma certa 'correspondência', ou melhor, trânsito entre as diversas obras, procurando permitir uma leitura mais abrangente do diálogo entre Arlindo e Mário e suas correspondentes obras.

O princípio que orientou nossa escolha não foi formalizado com o objetivo de criar categorias para um futuro estudo da obra de Arlindo Daibert ou *Macunaíma*. As diversas idéias traçadas até aqui não pretenderam servir de estrutura para outros estudos do trabalho de recriação de Arlindo.

Vale ressaltar que as escolhas das obras não seguiram uma regra objetiva, pois, a seleção surgiu do interesse pela imagem e sua curiosa tensão com o texto correspondente nos escritos, *Diário de bordo*, ou ainda do confronto entre o texto de Mário e a imagem de Arlindo, mantendo nosso estudo coerente com a proposta de tradução desenvolvida pelo artista:

Como nas experiências com Carroll e Mário de Andrade, a investigação do universo rosiano também não é conclusiva. Trata-se de um exercício de tradução, absolutamente pessoal e arbitrário. O livro continua aberto, desafiador, e, talvez, como queria o profeta [no livro 'Grande Sertão: Veredas']: 'amargo nas entranhas, mas na boca, doce como o mel'³⁵⁹.

Deste modo, concluímos que a obra de Arlindo permanece aberta, desafiadora. O trabalho desenvolvido por este artista se aproxima de um dos principais aspectos do texto de Mário de Andrade e atualiza o pensamento deste escritor: em *Macunaíma*, a imagem criada por este artista diz respeito à escrita de Mário de Andrade que, na busca por uma produção textual, 'forja', na própria estrutura do texto, a produção de uma abertura, fenda, que não permite que se observe essa obra como um texto fechado, impossibilitando sua leitura com a intenção de uma investigação científica, ainda que estivéssemos dispostos a isto.

Trilhar este caminho significa escapar de regras definitivas, demonstrando que a ilustração-escritura de sua criação se sustenta não apenas por meio da imagem e do texto de Mário de Andrade, mas no entrelaçamento de vários elementos. Se mantivéssemos a perspectiva da imagem por meio da pretensão em ligar-se ao texto, fracassaríamos na idéia de tradução e retornaríamos ao conceito de ilustração tradicional: a criação apta a revelar alguma verdade, desvendar algum enigma oculto no texto.

³⁵⁹ Ibid., p. 31

Sob esta perspectiva, colocamos em questão a idéia de ilustração associada apenas à uma imagem-desenho-pintura, pois a ilustração-escritura também foi ‘desenhada’ por Arlindo Daibert a partir de seu *Diário de bordo*, conforme vimos, em várias ilustrações. Desta maneira, não há como considerar a ilustração apenas a imagem externa ao texto de obras literárias. A dificuldade em expor esses limites entre a imagem propriamente dita e o texto do *Diário de bordo* como ilustração não significa que devemos desconsiderá-las.

O *Diário de bordo* não significou uma tentativa de cercar todos os sentidos provocados pelo texto de Mário e que escapavam da tentativa de ilustrá-lo. Não significa também que o *Diário* seja uma substituição da imagem. O que afirmamos é que Arlindo, por meio da criação das imagens e da tensão entre o *Diário* e o texto de *Macunaíma*, relança a obra de Mário de Andrade para outras produções representativas, pois a ilustração-escritura não significa fidelidade ao texto, conforme Arlindo mesmo afirma:

Em *Macunaíma de Andrade* o texto [de Mário] se comporta como um pretexto para a investigação e atualização do pensamento de Mário de Andrade. Mantida uma certa fidelidade à narrativa literária cometi inúmeras infidelidades carnavalizando o texto original.³⁶⁰

Podemos considerar Arlindo Daibert um artista (in)fiel, como ele próprio se declara: infiel na intenção de seguir literalmente o sentido de cada palavra da obra, de transposição do conteúdo do texto para uma imagem. A ilustração clama por uma fidelidade, mas o artista reconhece que a intenção é sempre frustrada pela tentativa de manter-se fiel à noção de um conteúdo original. Essa é uma vertente que se aproxima da idéia de desconstrução apresentada por Jacques Derrida: a ilustração-escritura demonstra instabilidade e imprecisões que afetam nossa leitura do texto, desvinculando-o do rígido propósito de manter-se fiel a um único sentido.

Arlindo demonstra nesse depoimento que a fidelidade para com a obra significa estar próximo do exercício de linguagem como instrumento e não mais como pretensão de tocar o que não pode ser tocado, de descobrir algum segredo impossível de ser revelado. E é este o modo de se conquistar a tradução: por meio da recriação do texto amado, a quem Arlindo Daibert declara a sua paixão ao falar do projeto das séries de ilustrações que iniciaram com *Alice*: “...àquela altura, pensar graficamente um texto literário parecia-me um exercício de gratificação acima de qualquer outra coisa. Algo como o leitor apaixonado que devolvesse ao texto sua contribuição enquanto imagens”³⁶¹.

³⁶⁰ Ibid., p. 29

³⁶¹ Ibid., p. 28



Figura 32: Cartas pra Icamabás

Essa 'exercício de gratificação' inaugura um novo texto. Para Arlindo, inaugura alguns textos e muitas imagens. Sobre essa 'devolução' apaixonada de Arlindo ao texto de Mário de Andrade, separamos para a conclusão uma leitura da ilustração-escritura realizada para o capítulo nono de *Macunaíma*, a fim de encenar um último ato sobre as diversas questões tratadas até aqui como entrelaçamento, enxertos, *double bind*, entre outros temas.

Falaremos, portanto, de uma carta. Uma carta que, inicialmente, poderia se ater à informação da legenda da obra: *Carta pras Icamabás: Políticos*. Esta imagem se refere à ilustração-escritura do nono capítulo de *Macunaíma* de Mário de Andrade³⁶².

³⁶² Segundo Maria Augusta Fonseca, este capítulo IX é "enxertado no meio do livro, como uma espécie de 'silêncio' da narrativa oralizada, em que o herói Macunaíma escreve uma carta para as índias do 'mato virgem'". Este capítulo, no entanto, não agradou a todos os leitores. Alguns amigos de Mário de Andrade aprovaram este capítulo: Paulo Prado e Oswald de Andrade, por exemplo. Outros amigos reprovaram o texto, como os autores Manuel Bandeira, Tristão de Athayde, entre outros. Mário de Andrade destacava este capítulo como 'intermezzo'. (FONSECA, Maria Augusta. A carta pras Icamabás. in 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. 278-294)

Contudo, não podemos esquecer que se trata de uma carta onde reinam manobras desconstrucionistas e que, por isso, nossas expectativas devem ser suspensas. É indispensável dizer que em *Carta pras Icamíabas: Políticos* há desenhos sobrepostos a figuras recortadas na forma de quadrados e coladas num fundo de papel.

É possível ler os recortes de jornais e de revistas e encontrar alguns termos e nomes que projetam as conhecidas imagens da política nacional e internacional. Palavras como 'Vargas', 'Nazismo', entre outras, podem ser lidas a partir dos quadrados colados sobre o papel.

Poderíamos seguir a leitura dos nomes e, assim, imaginar que elas se aproximam de imagens relacionadas à política. Contudo, a criação de Arlindo Daibert sempre favorece outras leituras.

Há igualmente algumas interferências desse artista. Através da sua obra, existe uma atualização da idéia surrealista e que significa uma luta contra a situação política vigente à época. Resulta daí uma provocação do artista firmado na ação aleatória e na ironia, herdada também do dadaísmo. É uma ironia provocada pela mistura de ingredientes como insólito, absurdo e lúcido.

A representação desta ironia é percebida na intervenção que Daibert faz sobre os recortes quadrados de revistas. Ele desenha coração, flores e elementos decorativos. Há recortes de revista que mantêm encerradas, no mesmo quadrado, as palavras 'Vargas' e 'coração'. Na 6ª coluna, 3ª linha, além da palavra 'Vargas', encontramos as palavras 'corpo', 'pessoa', 'emoção'.

Todavia, a ação aleatória liberta muitos sentidos de um aprisionamento. Para desenvolver a descoberta de outras imagens, Daibert aproxima as idéias surrealistas de André Breton, processando suas colagens e desenhos por meio da metamorfose e da hibridação, ou seja, destacando a fragmentação e montagem como mecanismos de encontrar pedaços do real. Esta é uma *ótica* surrealista que pretende compreender esse acontecimento: "o encontro com um fragmento do mundo" que comporá para surrealistas como Breton³⁶³ "sob a forma de um signo, revelando e ao mesmo tempo confirmando as forças de sua própria vontade".³⁶⁴

Com o passar do tempo, no caso específico da ilustração *Carta pras Icamíabas: Políticos*, vai se esvaindo a certeza de se tratar exclusivamente de um tema político.

³⁶³ Breton 'vagava' pelas ruas, mas notava que sempre se direcionava a um mesmo lugar. Para ele, havia a expectativa de encontro com um acontecimento que combinasse sua vontade e as forças do mundo.

³⁶⁴ KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Trad.: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 133

Prestamos atenção nos desenhos em forma de coração ou outros grafismos e nos deparamos com novas palavras que nos remetem a outros caminhos.

Arlindo Daibert chama a atenção da palavra e do desenho por certas proximidades. Em seus trabalhos eles se transformam em “sinais gráficos despidos de leitura literária e reduzidos à sua condição intrínseca de marca”.³⁶⁵

É pertinente questionarmos a respeito da afirmação do artista que pretendia manter as escritas em seus desenhos para não “serem ‘lidas’”³⁶⁶. Então, várias palavras recortadas de revistas não são para “serem ‘lidas’”? Destacamos uma nota de rodapé no ensaio *A circulação do signo* de Rosalind Krauss, relatando que durante, um simpósio realizado a partir de um texto para a exposição de Picasso e Braque, iniciou-se um debate se haveria importância na leitura das letras miúdas do recorte de jornal na obra de arte. A questão era se Picasso teve a intenção de colocar um texto para ser ou não lido. No simpósio, Leo Steinberg defendia a idéia de que os textos deveriam “funcionar como ‘textura, um tipo de energia precisa dentro do campo’, os títulos, com letras maiores, podiam ser entendidos como comentários sobre o jogo formal da própria obra”. Para essa idéia havia um exemplo: “o subtítulo LA DISLOCATION “se situa ao lado do ponto do copo em que haste e círculo se encontram”, dando nome ao efeito visual de ‘deslocamento’ da obra”, mas concluía que “o corpo do texto não é para ser lido porque como matéria de leitura ele não funciona pictoricamente; a escala é errada”³⁶⁷.

No entanto, Patrícia Leighton compreendeu que Picasso esperava que “seu círculo imediato ‘lesse suas colagens, além de contemplá-las’”. Outro pesquisador, Cottington, disse que Picasso ao menos procurou ler o material que recortou e decidiu o que ele queria incluir, porém, “a finalidade visual das colagens é fazer uma quebra entre o público e o pessoal, distanciando o primeiro” e, com isso, o pesquisador conclui que “o conteúdo dos recortes de jornal é secundário; o importante é que superfícies aproveitadas e referências a objetos substituem as pinturas e desenhos, e também as possibilidades que essa substituição encerra para a ambigüidade espacial e a contradição”. Patrícia Leighton observa que Juan Gris e Blaise Cendrars criam “obras paralelas”, procurando “jogar com palavras” e obtendo um “efeito irônico” como resposta “ao aspecto político das colagens de Picasso”. Os trabalhos

³⁶⁵ DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. P.: 56

³⁶⁶ DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a. 108p. P.: 56

³⁶⁷ KRAUSS, Rosalind E. **Os Papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006. 244p. P. 56

de Gris e Cendrars comprovariam a leitura dos textos na tela de Picasso.³⁶⁸

Rosalind Krauss não retoma este debate nesse ensaio, mas apenas o deixa deslocado na nota de rodapé. Além disso, nos chama a atenção também, a idéia de Cottington ao afirmar que “o conteúdo dos recortes de jornal [no quadro de Picasso] é secundário”.



Figura 33: Cartas pra Icamabás: Políticos
(Detalhe 1)

Então, neste momento, retornamos a ilustração-escritura ‘Carta pras Icamabás: políticos’, pois podemos pensar em uma inversão e deslocamento, visando a evitar alguma dicotomia. Para isso, se faz necessário voltar à imagem da ilustração-escritura de Arlindo Daibert, procurando detalhes miúdos que escapariam à leitura. Nosso objetivo é, portanto, “jogar com as palavras”,

³⁶⁸ Ibid., p. 56

procurando evidentemente evitar que “o conteúdo dos recortes” se torne “secundário” na obra de Daibert.

É nesse tempo de leitura sobre a possibilidade de (re)criação da obra que encontramos a palavra ‘O ARANHA’. Por intermédio dessa palavra reduzimos drasticamente as distâncias entre os capítulos e os enxertos deste nosso trabalho. Um novo espaço é (re)inventado e as teias novamente são entrelaçadas, construindo entre o texto e a imagem camadas, veladuras, sonhos, diários, blocos de notas, khóra, enxertos, etc. A partir desse texto-imagem criado por Arlindo Daibert, nossa leitura oscila, tendo em vista a imagem de ‘políticos’ e a evocação da imagem ‘do’ aranha. Neste trabalho, a imagem ‘do’ aranha favorece a idéia da construção da teia com laços frouxos.



Figura 34: Cartas pra Icamiabás: Políticos (Detalhe 2)

Mais uma vez, Daibert aproxima a ilustração da desconstrução. É com a desconstrução que encontramos os recursos teóricos para pensar a ilustração na contemporaneidade.

Arlindo Daibert não quer que as imagens e as palavras “sejam lidas” buscando uma essência original e verdadeira. As citações mescladas acima comprovam as contradições que existem em todo texto (imagem e palavra) e que jamais podem ser compreendidas como fato verídico cristalizado.

Arlindo Daibert teve cuidado para “manter-se firme e equilibrado sobre o fio da navalha”³⁶⁹, mas o suficiente para permitir que nossa visão e pensamento construíssem mais imagens e mais textos a partir da idéia de um sutil brilho de uma inútil estrela.

A apropriação/‘roubo’ utilizada com frequência por Arlindo Daibert e Mário de Andrade é o reconhecimento de que não há um original secreto a ser desvendado, favorecendo a noção de afastamento de uma ilustração-escritura que guarde o sentido do texto, pois existe a (im)possibilidade de ilustrar qualquer texto.

³⁶⁹ DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos**. Org.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 140

Como uma cicatriz que nos marca, o texto e as imagens em *Macunaíma* produzidas por Arlindo Daibert – o aranha – proporcionam um território de fios emaranhados. Para benefício da literatura e da ilustração, este é um espaço onde se agitam nossas expectativas de modo que a formação da empoeirada coleção de pedras do Gigante Piamã seja sempre adiada.