

O “ilustrador” Arlindo Daibert e a relação entre texto e imagem na obra ‘Macunaíma’

Arlindo Daibert book’s “illustrator” and the relationship between image and text in Mario de Andrade’s ‘Macunaíma’

Ribeiro, Marcelo Gonçalves; Doutorando; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design; integrante do Grupo de Pesquisa Barthes, coordenado pela Profª. Denise Portinari.

marcelogoncalvesribeiro@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão acerca do texto e da imagem no campo do design. A partir da ilustração realizada por Arlindo Daibert para a importante obra modernista Macunaíma, de Mário de Andrade, e das proposições de Jacques Derrida sobre desconstrução.

Palavras Chave: ilustração; design; desconstrução.

Abstract

From the point of view of the illustration of Arlindo Daibert to Mário de Andrade's Macunaíma and the propositions of Derrida about deconstruction, this article proposes a reflection about the text and the images in design research.

Keywords: illustration; design; deconstruction.

Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design

8 a 11 de outubro de 2008 São Paulo – SP Brasil ISBN 978-85-60186-03-7

©2008 Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND|Brasil)

Reprodução permitida, para uso sem fins comerciais, desde que seja citada a fonte.

Este documento foi publicado exatamente como fornecido pelo(s) autor(es), o(s) qual(is) se responsabiliza(m) pela totalidade de seu conteúdo.

Introdução e método de pesquisa utilizado

Para desenvolver seu projeto artístico, Arlindo Daibert, conhecido artista plástico mineiro, decidiu ser um leitor crítico de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Nos anos 80, Daibert entrevistou pessoas que conheceram o escritor modernista e investigou detalhadamente a construção de *Macunaíma*, publicada em 1928. No desenvolvimento de seu trabalho, Daibert pensou a relação entre imagens e textos, deixando para nós diversos desenhos e inúmeras indagações sobre a tarefa do ilustrador.

Nas aulas, nos livros ou nos estudos acadêmicos no campo do design, observamos constantemente a manutenção das oposições entre imagem-texto por meio da diferenciação entre ilustração e tipografia. Alguns autores preferem acreditar na idéia da ilustração como uma expressão artística subordinada à palavra, enquanto a tipografia é muitas vezes percebida como um elemento gráfico neutro, que visa facilitar o ‘acesso’ do leitor ao conteúdo proposto pelo autor por meio da palavra.

Sobre a questão entre tipografia e ilustração, nossa proposta é pensá-la a partir do trabalho de Arlindo Daibert, mais especificamente, da elaboração de ilustrações para o texto *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Nesta obra, Arlindo explorou as tensões entre a representação visual e verbal, propondo algumas inversões (a imagem como escrita e o texto como imagem) e seus deslocamentos.

Ao buscarmos compreender essas aproximações e tensões provocadas pelas ilustrações de Daibert, observaremos as imagens seguindo princípios estéticos com base nas idéias oferecidas por Jacques Derrida. Consideramos que alguns conceitos, formulados por este pensador, nos permitem refletir sobre a tarefa da ilustração e do design. Entre outros aspectos, Derrida apresenta a desconstrução como revelação da não-inocência dos discursos. Algumas vezes, o designer gráfico evita a análise de seus projetos tendo por base as 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 dependem da linguagem verbal, sendo assim, estão associadas à fala e à escrita e colaboram com uma cristalização de sentido. Tendo em vista a publicação editorial, como exemplo, percebemos que a ilustração foi reprimida pela crítica literária ao longo do tempo. Ao recalque da ilustração associam-se vários efeitos que estão interligados. Podemos citar a imposição da manutenção do escritor como único autor da obra (algumas editoras evitam inclusive publicar o nome do ilustrador na capa dos livros), a crença que os livros para jovens e adultos deveriam possuir apenas textos (evitando a presença do desenho nas páginas impressas) 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 favorecer a ilustração. Os instrumentos utilizados por Derrida visam evitar que uma linguagem se instale como dominante e exerça seu poder sobre outra. Com uma certa frequência ouvimos a frase *uma*

imagem vale mais que mil palavras, mas esquecemos que a possibilidade da ‘leitura’ de tal imagem depende da linguagem verbal e escrita.

Não devemos hesitar em destacar, portanto, duas observações iniciais: em primeiro lugar, gostaríamos de enfatizar que a relação entre texto e imagem é emaranhada e complexa; posteriormente, devemos considerar que a disseminação, produzida a partir da imagem ou do texto, deve ser notada como um fator que sempre favorecerá a poética.

Macunaíma: um texto tecido por Mário de Andrade

Antes de observarmos o trabalho de Arlindo Daibert, devemos dizer que, freqüentemente, sustentamos a diferença entre texto literário e texto informativo e, conseqüentemente, entre ilustração literária e ilustração informativa. Devemos rejeitar esse padrão de pensamento dicotômico, pois, por esta perspectiva de oposições, o texto (palavra ou imagem) informativo é percebido como produto e não como processo longo de interpretação. Deste modo, verificamos que perfilam alguns argumentos que reduzem a complexidade dessa questão e acabam por sustentar uma oposição entre literário e informativo, tornando-se necessário acrescentar que esta separação, que alguns teóricos afirmam, não é tão simples quanto possa parecer.

Justamente por este motivo propomos revisitar *Macunaíma* e as ilustrações confeccionadas para este texto modernista, que se caracteriza por explorar a pluralidade dos signos lingüísticos e, principalmente, por romper com a naturalização do elo entre signo e referente, ou seja, evita-se acreditar que as palavras “são o reflexo das coisas”¹. Podemos dizer que a pluralidade é essência em *Macunaíma*, porque seu texto suscita imagens que tanto podem assumir sentido metafórico ou literal.

O próprio Mário de Andrade, ao questionar esses mecanismos, nos explicita que os textos são também fios de discursos que impedem a formação de uma base sólida e de limites precisos. Ao longo da rapsódia criada por esse autor, a personagem principal se alterna entre o jabuti que “caça o Tapir na armadilha”, Padre Anchieta viajando “à sombra dos papagaios e araras” e, também é o próprio Mário quando a personagem, depois de participar da macumba, sai em companhia de Manuel Bandeira, entre outros amigos do escritor². Obviamente, este texto se caracteriza como uma obra moderna e, por este motivo, está interessada em explorar a tensão dos limites, a flutuação dos significados e, principalmente, a exposição de diversos enxertos que configuram qualquer texto.

Macunaíma serviu de base para vários artistas gráficos que, em diferentes épocas, representaram a aventura do (anti-) herói por meio da imagem. Ilustrações de Carybé, Rita Loureiro, Gyulai, entre outros, exploraram a visualidade desta obra. Não podemos nos esquecer da transposição do texto para a produção cinematográfica dirigida por Joaquim Pedro de Andrade.

Entre eles, um dos artistas que se interessou em investigar a obra modernista foi Arlindo Daibert, que considerou seu trabalho a partir do texto de Mário de Andrade como uma tradução. Mas o termo pareceria um pouco estranho ao se referir a um trabalho de ilustração,

¹ Souza, 1999: p.46-47

² Proença, 1977: 9

se não estivesse acompanhada do seguinte depoimento: “Afastei a idéia de ilustrar o livro e preferi uma recriação (TRADUÇÃO [grifo meu], se preferirem) do universo lingüístico do *Macunaíma* através das possibilidades e limitações das diferentes linguagens gráficas”³.

Não é apenas Arlindo Daibert que trabalha com este conceito, Julio Plaza também contribuiu desenvolvendo uma abordagem próxima a esta. Plaza na carta ao leitor do livro *Tradução Intersemiótica* diz que Roman Jakobson foi o primeiro autor a definir a “tradução intersemiótica” ou “transmutação”, significando que a interpretação dos signos verbais também se realizava por meio de sistemas de signos não verbais, ou seja, “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, como enfatiza Plaza⁴.

Contudo, não focalizaremos uma abordagem semiótica para este trabalho. Existiriam outros motivos para que Daibert defina a ilustração como tradução. Inicialmente, podemos crer que este termo rompe com o rótulo de ilustração no sentido do elemento que elucida ou ornamenta o texto de livros. Um pouco além deste argumento, por meio das observações de Derrida, notamos que a tradução não pode ser considerada mímese, muito menos um simulacro de algum original. Como nos diz Leda Tenório da Motta, a tradução é pensada por Derrida também como desconstrução da idéia de transparência das línguas, evitando recuperar um “mito da justeza perdida dos vernáculos, que a arte do tradutor viria conjurar”. A desconstrução revela a “irreducibilidade dos significantes” por meio da tradução, revelando que ela é a própria diferença e poesia. Por estes motivos, a tradução é também um termo fundamental para a desconstrução desenvolvida por Derrida.⁵

Assim, Arlindo Daibert ao aproximar a ilustração do termo tradução, cria um espaço para pensarmos também a relação entre o ofício do ilustrador e o conceito de desconstrução realizado por Derrida. Deste modo, a ilustração criada a partir de uma obra literária moderna, como realizada por Arlindo, não expõe uma fratura entre texto e imagem, observada por alguns autores, mas demonstra uma resistência da imagem em seguir, passo a passo, um caminho construído pelas frases escritas no livro.

A tipografia como desenho...

Daibert utiliza o recurso da escrita ou, melhor dizendo, apropria-se do desenho-escrita no seu trabalho. Inicialmente, nas suas criações, Daibert utilizava o manuscrito como recurso em diversas obras. Posteriormente, abrangendo o período da confecção das ilustrações para *Macunaíma*, Daibert não se afasta totalmente do manuscrito (Figura 1), mas passa 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 (Figura 2). Júlio Casteñon Guimarães observou esta fase e nota que a escrita no trabalho de Daibert se torna ainda mais amplificada pela utilização da tipografia impressa, pois recupera um universo visual existente na reprodução mecânica. Do mesmo modo, as tipografias

³ Daibert, 2000a: 34

⁴ Plaza, 1987: XI

⁵ Motta in Santos, 2006: 127

coladas ou decalcadas sobre os seus desenhos valorizaram a característica fragmentária dos textos, integrando-se “ao conjunto sobretudo como elemento visual”⁶.



Figura 1: Ilustração de Daibert para *Macunaíma* (Carta pras Icamiabas)

Esta observação de Guimarães pode ser notada nas ilustrações realizadas para *Macunaíma* que nos possibilitam refletir sobre a co-habitação de dois estrangeiros (texto e imagem) no espaço de um 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.

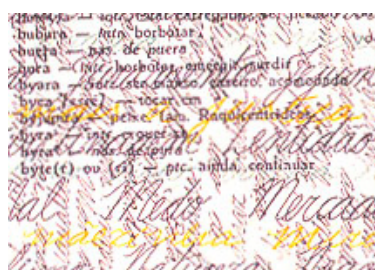


Figura 2: Detalhe da Ilustração de Daibert para *Macunaíma* (Carta pras Icamiabas): letras manuscritas sobre página impressa em off-set.

Em suas pranchas ilustradas, Daibert negocia esta relação entre as duas forças, estimulando um comércio recíproco que, às vezes, resulta na redução ou eliminação de elementos gráficos tanto de um lado, como do outro. Para o artista, o papel surge como um espaço possível, local onde a “palavra como recurso visual” assume uma nova leitura⁷. Depois de combinados, o texto literário e a 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

⁶ Guimarães in Daibert, 1998: 17

⁷ Daibert, 2000a: 128

Mário de Andrade. Isso ocorre porque as palavras colocadas sobre a imagem não repetem o texto criado pelo escritor modernista, ao invés disso, muitas vezes, as próprias palavras se desarticulam com a obra literária.

Para melhor compreender esse recurso, citamos a imagem produzida por Daibert para o capítulo ‘A francesa e o gigante’ (Figura 3). No texto, a personagem Macunaíma se veste de francesa na tentativa de seduzir o gigante, Venceslau Petro Pietra, e convencê-lo a entregá-lhe a muiraquitã (amuleto indígena) que, naquele momento, fazia parte da coleção particular de artefatos de Venceslau. 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 Caldas⁸.



Figura 3: Ilustração de Daibert para Macunaíma (A francesa e o Gigante).

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 um dos espaços de cada ilustração. 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, 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

⁸ 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]

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 confeccionada por Daibert não existem oposições entre o texto de Mário de Andrade e os versos da música ou entre o texto modernista e os seus desenhos. Deste modo, o ilustrador seria como um ‘coleccionador’ que seleciona ou descarta determinados elementos que julga importante. Existe, portanto, uma constante revelação de estranhamento.

...e o desenho como frase

Ainda na ilustração realizada para o capítulo ‘A francesa e o gigante’, Arlindo Daibert explora a idéia de fragmento. Inicialmente, usa um antigo desenho seu, confeccionado para uma exposição e realizado anos antes da idéia de criar ilustrações para *Macunaíma*. Este desenho tem, como base, a apropriação da imagem neoclássica ‘Banho turco’ (Figura 4), de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Daibert desenhou 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”⁹.



Figura 4: Jean-Auguste-Dominique

Um olhar apressado poderia ver na ilustração de Arlindo Daibert apenas uma clara referência ao quadro ‘Banho Turco’ do pintor francês Ingres. Mas, em um segundo momento, a ilustração 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 qualquer pintura para o artista Jean-Auguste-Dominique Ingres. A importância desta obra pode ser medida por sua ligação com os principais momentos de atividade do pintor Ingres, pois 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 de outro quadro do artista (Figura 5): ‘A banhista de Valpinçon’¹⁰. 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

⁹ Daibert, 2000: 90-91

¹⁰ Valpinçon era o nome do colecionador que comprou esta obra pela primeira vez.

Turco’, Ingres se apropria das suas próprias criações, diversos desenhos e pinturas que havia realizado ao longo de sua vida.



Figura 5: Jean-Auguste-Dominique Ingres, ‘A banhista de Valpinçon’.

Ingres compõe seu quadro como um colecionador: seleciona e descarta imagens antigas de sua própria obra. Deste modo, 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, mas que a crítica francesa, quase de modo unânime, desprezou.

Essas breves referências sobre o pintor francês nos servem para enfatizar a necessidade de análise mais atenta do trabalho de Arlindo Daibert, pois ele revela uma infinidade de sentidos que o artista sintetizou na ilustração para ‘A francesa e o gigante’. De fato, esta ilustração é uma citação que se apóia em outra citação que, por sua vez, cita outras obras.

Roland Barthes 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 original¹¹.

Daibert destaca o 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.

Mais uma vez, Daibert aproxima a ilustração da desconstrução. É com a desconstrução que encontramos os recursos teóricos para pensar a ilustração na contemporaneidade. Estas citações mescladas comprovam as contradições que existem em todo texto (imagem e palavra) e que jamais podem ser compreendidas como fato verídico cristalizado.

¹¹ Barthes, 1988: 75

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 podemos nos apoiar na legenda confeccionada em letreset por Daibert. Da mesma forma, não se deve esperar encontrar, no texto de Mário de Andrade, a solução deste dilema, na medida em que o texto convoca constantemente as transformações do (anti-) herói: o texto está sempre a flutuar, aberto para inúmeras questões.

Referências

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Trad.: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DAIBERT, A. **Arlindo Daibert: depoimento**. Coordenadores: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2000a.

_____. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000b.

DUQUE-ESTRADA, P. C. (org.). **Às margens: a propósito de Derrida**. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

GUIMARÃES, J. C. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert. in DAIBERT, A. **Imagens do Grande Sertão**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998. PP. 11-34

LUPTON, E; MILLER, J. A. **Design Writing Research: writing on Graphic Design**. London: Phaidon Press Limited, 2000.

MOTTA, L. T. da. O arbusto de segunda ordem no jardim das musas. In: SANTOS, A.C. dos (org). **Desconstruções e contextos nacionais**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006. PP.115-130.

NOGUEIRA, E. de S. **Descrever as veredas ou narrar o GrandeSertão?: a tarefa de Arlindo Daibert ao traduzir o romance em imagens**. Orientador: Karl Erik Schollhammer. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2004.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; CNPq, 1987.

PROENÇA, M. C. **Roteiro de Macunaíma [por] M. Cavalcanti Proença**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ROSENBLUM, R. **Ingres**. New York: Harry N. Abrams, 1990.

O “ilustrador” Arlindo Daibert e a relação entre texto e imagem na obra ‘Macunaíma’

SOUZA, E. M. **A pedra mágica do discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

STOCKER, B. **Routledge philosophy guidebook to Derrida on deconstruction**. New York: Routledge, 2006.