

ILUSTRAÇÕES E INTERTEXTUALIDADE: O SERTÃO EM FLUIDAS TRAVESSIAS

ILLUSTRATIONS AND INTERTEXTUALITY: THE SERTÃO IN THE FLUIDS WAYS

Daniela Martins Barbosa COUTO¹

Resumo: o ato de ilustrar é, também, o ato de interpretar e reescrever e, por isso, é uma forma de tornar o discurso polifônico e híbrido, dada à abertura de significação que as imagens possibilitam. E quando essas imagens se originam da leitura e do estudo do romance *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, a intertextualidade se faz presente e as travessias entre os significados se multiplicam. Tecer uma dessas travessias é, pois, a proposta deste trabalho que tem como foco ilustrações do livro *Imagens do Grande Sertão*, do artista plástico mineiro Arlindo Daibert (1998). Cinco das 72 imagens da obra são aqui discutidas, considerando o conceito de intertextualidade segundo perspectiva de Bonnici (2009) e, ainda, tendo por base autores como Souza (1999; 2002), que elabora considerações sobre a crítica literária hoje; Guimarães (1998), que trata da obra de Daibert (1998); e Pereira (2009), no que se refere à ilustração. Nesse diálogo entre artes plásticas e literatura, busca-se, portanto, perceber algumas das travessias interpretativas pelas quais o sertão flui.

Palavras-chave: artes plásticas; intertextualidade; literature; sertão.

Abstract: the illustration is the act of interpret and rewrite. It's a form of discourse becomes polyphonic and hybrid, because the image's meanings are many. When this images are read and estudy considering the novel *Grande Sertão: veredas*, by Guimarães Rosa, the intertextually is present and the ways multiply. For discute this, the focus are the illustrations of book *Imagens do Grande Sertão*, by miner visual artist Arlindo Daibert (1998). It's intend to discuss five illustrations of book considering the intertextuality as discussed in Bonnici (2009) and too authors as

¹ Mestre em Letras. Docente da UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais. e-mail: daniela.couto@uemg.br / danielambc@gmail.com.

Souza (1999; 2002), which deals with literary criticism; Guimarães (1998), which discusses the work of Daibert (1998); and Pereira (2009) when it comes to illustration. Thus, in the dialogue between visual arts and literature, perceive some of the interpretive ways through which the sertão flows.

Keywords: visual arts; intertextuality; literature; sertão.

1 O mosaico

Dos recortes de palavras e papéis, mesclados a traços de pincel, grafite e lápis de cor surge uma interpretação visual sobre *Grande Sertão: veredas* que concede formas não apenas ao romance roseano, mas também aos conceitos que envolvem a própria narrativa enquanto construção múltipla e labiríntica, lembrando discussão que Bolle (2004) faz sobre o romance. Não é por acaso que muitas ilustrações que surgem desse diálogo entre texto literário e procedimentos artísticos são constituídas em meio a labirintos e na lógica do mosaico, ou seja, contém caminhos e cenas que se bifurcam a todo instante e o “todo” elaborado é a junção dos diversos fragmentos ali contidos, cada qual com características e significados peculiares, mas que na interação com os demais elementos de comunicação visual presentes na composição, constroem a imagem num constante movimento de percepção. Por isso, cada vez que se observa um mosaico e de acordo com o ponto de vista que é adotado para tal, é possível encontrar tons, cores, contrastes e, até mesmo, texturas e nuances diferentes.

Assim, as palavras, as imagens e as percepções, reunidas em labirintos e mosaicos, constituem a obra *Imagens do Grande Sertão*, do artista plástico mineiro Arlindo Daibert (1988). O livro é composto por 72 imagens, sendo 21 xilogravuras, que por meio de diversas técnicas, entre elas colagem, desenho a bico de pena, grafite, aquarela e pintura, concedem traços não apenas a diversos contextos do romance *Grande Sertão: veredas*, como também ao próprio autor, Guimarães Rosa, traços esses que ora são conotativos, pois transcendem o referente, ora são denotativos, pois o representam de maneira explícita. Junto a isso, há a reflexão do artista sobre a constituição da própria obra, e a crítica, então, envolve a produção artística, pois,

em suma, a relação entre artes plásticas e texto não se dá, no caso do trabalho de Arlindo Daibert, apenas como interesse por dados provenientes de outra linguagem que possibilitem a criação de novos dados plásticos. Na verdade, essa relação estaria diretamente ligada a uma perspectiva crítica que assumiu diversas conexões. Assim, a relação entre artes plásticas e texto está associada aos trabalhos que se voltam para a história da arte, aos textos críticos, à pesquisa e assim por diante (GUIMARÃES, 1998: 14).



Considerando essas reflexões de Júlio Castañon Guimarães (1998), pode-se dizer que a construção artística de Daibert torna-se uma colcha de retalhos em que cada parte ganha um sentido peculiar dada à relação estabelecida no contexto. Assim, várias temporalidades e estilos artísticos podem se encontrar em uma única peça: aspectos ligados à arte clássica como, por exemplo, os traços da escultura grega, conversam com a tipologia moderna, e a inscrição feita em letra cursiva e a bico de pena, inserida junto à colagem de recortes de jornais, revela processos da história e da escrita, e todos esses elementos juntos imprimem, na ilustração, a reflexão e a crítica sobre o próprio fazer artístico e os caminhos que ele percorreu até aqui. O todo, por sua vez, surge com um novo significado: não há, ali, apenas uma ilustração relacionada a *Grande Sertão: veredas*, mas a construção simbólica sobre um texto literário inter-relacionado com a memória cultural e a com a própria história da arte. Ao final, a produção não é somente a junção de partes distintas, mas algo diferente que, embora converse com as várias raízes de onde veio, se apartou delas e ganhou vida própria: as imagens vão para além do espaço do sertão roseano.

Desse modo, os textos verbais ou visuais, ao caminharem por terras distintas e trazerem de cada uma delas elementos, expressões, rastros e vestígios variados, ressurgem em outro território e promovem significados novos. Tais significados, segundo Genette (*apud* BONNICI, 2009), podem estabelecer a relação entre determinado texto e os demais textos que existem. É, pois, a transtextualidade que, por sua vez, abrange as seguintes distinções:

1) A intertextualidade é a presença efetiva de um texto dentro de outro; 2) a paratextualidade é a relação do texto com tudo o que o acompanha, como título, prefácio, ilustrações, notas, epígrafes; 3) a metatextualidade consiste no comentário ou crítica de um texto por outro texto; 4) a arquitekstualidade é a relação que une o hipertexto a um texto anterior chamado hipotexto (GENETTE *apud* BONNICI, 2009: 144).

Todas essas modalidades podem ser encontradas no livro *Imagens do Grande Sertão*. A intertextualidade é, principalmente, o que fundamenta as peças uma vez que as produções são elaboradas tendo por base o romance *Grande Sertão: veredas*. A paratextualidade também se faz presente, pois cada ilustração é acompanhada por dados que indicam tamanho, suporte e técnica utilizada para a composição da peça e, além disso, ou é nomeada ou é acompanhada pela indicação “sem título”, termo que, embora não identifique a peça, acaba por se tornar um modo de nomear que, no caso de ilustrações, permite a abertura da significação da imagem. A metatextualidade, por sua vez, são os textos críticos que acompanham a obra e, ainda, as produções que giram em torno dela. Já a arquitekstualidade pode ser percebida na medida em que cada ilustração, considerada como a junção de vários textos e técnicas diferentes, mantém diálogo com outras produções anteriores, inclusive, através dos processos de criação adotados por Daibert e por meio da memória cultural que ressoa na produção da obra.



Mas, ainda que intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade e arquitextualidade tenham características próprias, observa-se, contudo, que tais fatores mantêm rico diálogo entre si, de tal forma que, muitas vezes, torna-se difícil classificar os elementos que compõem determinada materialidade. Além disso, na medida em que existem ligações de um texto com outro, já é possível falar em hibridização de discursos. Diante disso, pode-se considerar que a relação dos textos com outros sistemas significantes, conforme discute Souza (1999), é, pois, uma prática intertextual. Assim, os discursos se articulam, criam novas possibilidades e abrem margens para que as coisas possam ser compreendidas e (re)significadas umas em relação às outras. O trânsito entre as diversas áreas do conhecimentos acontece e o olhar crítico sobre o objeto pode, com isso, utilizar referências, não apenas literárias, mas também históricas, artísticas e filosóficas para tecer as análises sobre diversos tipos de textos. A interdisciplinaridade ganha corpo e as reflexões se amplificam.

A discussão sobre os estudos culturais, a crítica literária comparada e a teoria literária consistiria, segundo alguns teóricos, na transformação da interdisciplinaridade em um *novo gênero* (Ricardo Rorty) ou numa outra *teoria* (Jonathan Culler), em uma nova disciplina ou *pós-disciplina*, como a definem os críticos culturais. Sem que esse debate seja levado a termo, persistirão as dúvidas e as acusações (SOUZA, 2002: 66).

Sendo assim, o debate permanece e conforme a perspectiva adotada, ganha caminhos diferentes. Em todo caso, o percurso pelo qual segue este estudo considera a intertextualidade enquanto um dos modos de construção simbólica que, além de integrar a transtextualidade, é um dos mecanismos pelo qual a memória cultural se articula. A intertextualidade, por sua vez, se torna a prática de inter-relacionar textos, sejam eles de quais tipos forem, e passa a ser mais percebida nas obras contemporâneas, sendo que a busca pelos diálogos entre as produções – ora silenciosos, ora ruidosos – instigam os leitores e os críticos. As probabilidades de significação tornam-se múltiplas e o texto abre-se cada vez mais à interpretação. No entanto, ressalta-se que tanto a interdisciplinaridade quanto a intertextualidade sempre existiram, porém, a ênfase nos diálogos entre distintos sistemas sóicos começou nos últimos tempos. Bonnici (2009) observa que a interdisciplinaridade ganhou realce com as contribuições pós-estruturalistas “na ruptura da presumida diferença entre o texto literário e não literário” (BONNICI, 2009: 152). Já o termo intertextualidade, que traz consigo a ideia de que não existe o isolamento entre os textos, foi cunhado na década de 1970 por Júlia Kristevá.

Dessa forma, elaborada por meio de um processo que agrega diferentes textos e, nessa mescla, os transforma, reescreve e reinterpreta, a obra intertextual agrega a estrutura do hipertexto e contesta não apenas a questão da autoria, mas também da autenticidade. Diante disso, o que é autêntico se o sentido já não é o primeiro e nem o contexto é mesmo? E a autoria: seria, portanto, o nome que



assina o texto ou que está grafado na capa do livro ou inserido à margem de uma peça artística? A discussão ainda está aberta, mas cabe ressaltar que essa marca, emblema ou registro, enfim, a assinatura do autor “mimetiza o gesto do conquistador que deixa a marca da conquista no território [...] ideia de se penetrar, fixar e reter para sempre o traço de legitimidade no espaço nômade e fugidio do texto” (SOUZA, 1999: 39), e, ainda da imagem que concede feições plásticas ao que, até então, era texto literário, como no caso da obra de Daibert aqui enfocada. Tal marca, porém, também é fluida, pois, de certa forma, contém, ainda que aparentemente inaudíveis, os ecos de um processo criativo que é plural.

Segundo Hutcheon (1991), o espaço paraliterário do debate, da citação, é o próprio espaço do pós-moderno, em que a poética, enquanto estrutura teórica, permanece em constante mutação tornando possível a organização do conhecimento cultural e dos procedimentos críticos. Ao lidar com tal contexto, os debates entre os estudos literários e os estudos culturais acabam por colocar em relevo a diversidade das tendências críticas. A interdisciplinaridade, por sua vez, ganha fôlego e, conforme reflexões de Souza (2002: 73), “de vilã da história poderia receber tratamento mais condizente com sua força de aglutinação de diferenças e de pulverização dos limites fechados dos campos teóricos”. Nessas confluências, a arte se frutifica e, através das constantes absorções, transformações e transposições entre os diferentes sistemas de signos, possibilita novas articulações. É o que acontece na obra *Imagens do Grande Sertão*, de Arlindo Daibert (1998), que será discutida adiante.

2 A ilustração

Segundo Pereira (2009: 379) “a ideia de unir a literatura com a representação imagética remonta às antigas civilizações”, ainda que as artes produzidas em tal período estejam distantes do que, hoje, é conhecido como obra ilustrada. De acordo com a autora, a ilustração, em especial, a gravura, tem seu desenvolvimento atrelado ao das artes gráficas e ao surgimento dos gêneros literários. A ilustração impressa é uma derivação das pinturas em miniatura, entre elas, as iluminuras medievais² que, no Ocidente, são tidas como os primeiros produtos da arte ilustrativa. Já o livro ilustrado, em grande medida, relaciona-se com o surgimento do romance.

No Brasil, de acordo com Pereira (2009), a produção de obras ilustradas demorou a chegar. A impressão foi instalada apenas em 1808, com a vinda da corte

2 Pintura que explora os recursos de iluminação, cores vibrantes e explora o uso do dourado e prateado.



portuguesa para o país e a instalação da Impressão Régia – hoje, Imprensa Oficial – pelo príncipe regente D. João VI. No entanto, apenas no início do século XX, com a proliferação e modernização da indústria gráfica brasileira, é que a produção de gravuras no país avançou.

Além de tais questões, cabe citar que a produção da ilustração passa por decisões conceituais referentes ao “momento exato a ser ilustrado e a distância a partir da qual a cena será apresentada” (PEREIRA, 2009: 385), o que se relaciona com a questão do ponto de vista. Outras definições a serem feitas referem-se às capas que serão produzidas – se tipográficas, e nesse caso, há prevalência do uso de tipos (fontes), ou figurativas, que, por sua vez, são focadas na gravura –, e os tipos de ilustrações escolhidas. Nesse caso, Pereira (2009) apresenta duas possibilidades: a ilustração autônoma, feita para obras canônicas e, normalmente, publicadas em catálogos ou expostas em galerias de arte; e a ilustração literária, que compõem os livros ilustrados.

Em se tratando de *Imagens do Grande Sertão*, observa-se que a ilustração autônoma é o tipo que se relaciona com as imagens produzidas, uma vez que a produção artística de Daibert (1998) é singular e se refere a uma obra canônica, com a qual mantém rico diálogo intertextual. Nos últimos tempos, conforme avalia Pereira (2009), o olhar da crítica tem se voltado para a interação entre literatura e ilustração, campo de estudo interdisciplinar que tem como vertente recente de análises, o exame da imagem como um tipo de tradução do texto, pois

seu principal fundamento é a qualidade interpretativa da imagem que dá margem à observação dos tipos de relação que o texto pode desenvolver com os desenhos, à discussão de questões como a tradução literal ou a adaptação da imagem às necessidades da publicação [...] e ao estudo da função dos desenhos na obra ilustrada (PEREIRA, 2009: 391).

No caso de *Imagens do Grande Sertão*, cabe observar que as ilustrações promovem uma leitura visual do romance roseano, sendo que a significação das imagens modifica-se conforme a memória cultural de cada leitor/observador e, ainda, segundo o lugar de onde cada um se coloca. Assim, perceber as referências e os diálogos com outras produções é também um exercício de crítica do próprio modo de produção; crítica essa que Daibert (1998) realizava e que pode ser percebida, em particular, nas cinco imagens selecionadas para a discussão neste artigo³. Considerando que “os artistas tentem a visualizar as obras do passado de acordo com seu próprio tempo” (PEREIRA, 2009: 381), observa-se que as imagens retiradas da obra *Imagens do Grande Sertão* transitam entre técnicas, representações e referências diversas, que vão desde a

3 Ver Tópico 3: Grande Sertão em imagens



arte clássica, cuja alvura que lembra o mármore é ressignificada pela inserção de pinceladas leves e coloridas que remetem ao impressionismo, sendo a imagem emoldurada por tipologia bastão, muito comum na arte moderna. Assim, o recorte para este artigo observou, dentro das 72 ilustrações da obra, algumas daquelas cujos traços remetiam tanto ao diálogo com o romance roseano, quanto à interface com elementos relacionados à escrita crítica sobre a produção artística e à história da arte.

Segundo Guimarães (1998), a elaboração das ilustrações envolveu bastante pesquisa, pois nos arquivos e na biblioteca de Daibert há vasta bibliografia sobre João Guimarães Rosa, além de roteiros de trabalho, recortes de imagens e de textos referentes à obra do escritor. Santos (2007: 1) avalia que “a literatura e as artes plásticas, quando se fundem, abrem um leque de possibilidades gráficas ou caligráficas na qual a escrita, na literatura, é o veículo, enquanto o pigmento, nas artes plásticas, é um instrumento”. No entanto, na arte de Daibert aqui observada, a escrita também é elemento plástico e intertextual que possibilita a abertura para significações plurais, ao invés de, simplesmente, delimitar a interpretação como normalmente acontece na relação texto-imagem.

A produção artística de Daibert, ainda de acordo com Guimarães (1998), dialoga não apenas com a obra literária enfocada no trabalho, mas também com algumas referências que podem ter marcado a formação do artista. “Em relação aos últimos trabalhos, seria o caso de lembrar nomes como Cy Twombly, Antoni Tàpies, Tom Philips” (GUIMARÃES, 1998: 12). O crítico Roberto Pontual (*apud* GUIMARÃES, 1998: 11) observa que nos primeiros trabalhos de Daibert, “de 1973 e 1976, as imagens estruturavam-se como fantasias oníricas, seguindo uma montagem de indicações eróticas e/ou cabalísticas” e, posteriormente, o trabalho se desloca para uma investigação conceitual: o ato de desenhar tornou-se, também, instrumento de análise, inclusive, textual, pois a tipologia é elemento estruturante da obra plástica e o texto, enquanto discussão crítica, também permeia a produção do artista.

Cabe observar que texto, aqui, é entendido em sentido ampliado: pode ser tanto a caligrafia quanto o livro, tanto o texto crítico quanto o recurso plástico que ganha significações próprias conforme o contexto em que é inserido, estabelecendo associações com outros elementos sógnicos e contribuindo com a composição das figuras. Conforme discute Guimarães (1998), há o uso da escrita manuscrita, muitas vezes com a caligrafia do próprio Daibert, em desenhos com predominância da simbologia erótica e do misticismo, havendo, também, em outra fase do artista, a escrita sob a forma impressa, o que impõe significados que se relacionam com a produção mecânica e a produção de massa. Ainda de acordo com Guimarães (1998), Daibert conjuga técnicas diversas, do desenho a bico de pena e grafite, à xilogravura e aquarela, incluindo a interação de uma técnica com a outra para a elaboração de uma mesma ilustração. Além disso, como já discutido, há a matéria textual e a reflexão crítica sobre a atividade, tornando múltipla a produção artística.



3 Grande Sertão em imagens

Na obra *Imagens do Grande Sertão*, de Daibert (1998), a intertextualidade se faz presente num diálogo constante entre realidade e imaginário: “vários desenhos apresentam personagens reais, como Guimarães Rosa criança, a esposa do escritor ou o escultor G.T.O., num procedimento de mescla com a realidade cultural” (GUIMARÃES, 1998: 31). Um exemplo é a ilustração 1: num quadro emoldurado por vários símbolos que lembram a arte egípcia, o desenho em grafite do rosto de Rosa mistura-se a uma escrita cursiva e é contornada por buritis em aquarela. O símbolo do infinito, em tom vermelho, se destaca na tela, e está posicionado no canto inferior ou zona secundária, espaço que, segundo a discussão de Silva (1985) sobre as zonas de visualização da página impressa⁴, é valorizado na distribuição de elementos. A imagem emoldurada é, ainda, transpassada por riscos ondulados que, ao mesmo tempo lembram as montanhas, ícones de Minas Gerais, e remetem também às formas de dois corpos humanos nus, visualizados de costas e que, não por acaso, referem-se à outra ilustração da série (ilustração 2). O estilo de comunicação visual relacionado ao primitivismo, que tem como característica a simplicidade do traçado, é percebido na definição das linhas dos corpos e do símbolo do infinito. Já a arte figurativa se apresenta na definição dos traços de Rosa, enquanto que os traços impressionistas, feitos com lápis de cor, sugerem os buritis do sertão ao fundo da ilustração. O conjunto é, assim, constituído na interação entre formas, tons e representações que mesclam o escritor e a obra.

Ilustração 1: sem título, nº 2, déc. 80. Lápis de cor, grafite, colagem de papel e tinta sobre papel. 23,5 x 30,5 cm.



Fonte: DAIBERT, 1998: 52.

4 Baseada nos estudos da Psicologia da Gestalt, segundo Hurbult (2002), as zonas de visualização consideram o movimento que o olhar faz ao “caminhar” na página impressa. No alto da página, à esquerda, está a zona primária; no inferior da página, à direita, a zona secundária; no alto da página à direita e no inferior à esquerda, constam as zonas mortas; há, ainda, o centro óptico e o centro geométrico.

Ilustração 2: sem título, nº 26, déc. 80. Grafite e letraset sobre papel. 22,1 x 19,5 cm.



Fonte: DAIBERT, 1998: 75.

Observa-se ainda que as imagens mantêm um diálogo tanto com o romance, a paisagem e os personagens de *Grande Sertão: veredas*, quanto com o autor da obra, e, ainda, com outros elementos culturais, tais como a escrita cursiva, que traz a ideia de humanização, e a hieroglífica que, no contexto, pode ser interpretada enquanto aquilo que é indecifrável ou mítico. Nessa interação de símbolos, a leitura abre-se à significação.

A inserção da matéria textual no trabalho plástico e o trabalho plástico feito a partir de obras extraídas da arte interligam-se por sua dimensão crítica. Apresentam, porém, outro ponto de contato: a (im) possibilidade de ler a matéria textual, a fragmentação dessa matéria e também das obras que se tornam objeto de reflexão, com o que ambos os casos se trabalha com o detalhe (GUIMARÃES, 1998: 21-2).

Em relação à moldura, Nodelman (*apud* PEREIRA, 2009) discute que ela implica em destacamento e objetividade, pois o mundo dentro da moldura é um mundo demarcado para observação. Já a posição que a imagem ocupa na página origina também um ritmo, pois, como as palavras, ela possui temporalidade. “Assim, as ilustrações vão construindo outro tipo de narrativa, feita de imagens, mas, que, do mesmo modo, apresenta a progressão dos acontecimentos textuais [...] A imagem é capaz de narrar uma história tanto quanto as palavras” (PEREIRA, 2009: 387). Assim, do atravessamento entre escrita e desenho, entre signo visual e textual, a composição abre-se: torna-se, também ela, texto plural.

Segundo a diferenciação feita por Pereira (2009), observa-se que as figuras que compõem a série *Imagens do Grande Sertão* referem-se ao tipo de ilustração autônoma, pois, além de serem objeto de exposições de arte⁵ e constituírem uma obra indepen-

5 GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Exposições** – Gravuras do Grande Sertão / Arlindo Daibert. Ateliê da Imagem. Disponível em: <http://www.ateliedaimagem.com.br/mostraExposicao.php?exposicao_id=21>. Acesso em: 25 jul. 2014.

dente, têm a produção imagética inspirada em um cânone da literatura brasileira. Ressalta-se que a única ilustração contida no romance *Grande Sertão: veredas* é o símbolo do infinito (ilustração 3), que vem logo depois da última palavra do romance: “Travessia”(ROSA, 2006: 604).

Ilustração 3: infinito



Fonte: Rosa, 2006: 604.

O mesmo símbolo também aparece nas ilustrações de Daibert (1998), só que no formato que remete ao ouroboros, figura mitológica representada pela serpente que devora a si mesma. No romance roseano, Riobaldo, personagem principal, quando torna-se chefe do bando de jagunços, passa a ser chamado de Urutu Branco, ou seja, adota para si o nome de uma cobra e, quando deixa a jagunçagem, volta a ser Riobaldo: o personagem, ao contar sua história, lembra o que foi e reconhece o que é, e nessa alternância de identidades há, ao mesmo tempo, o retorno e o recomeço. A ilustração de Daibert (1998) capta esse movimento e, mesmo que não tenha título e não nomeie a imagem (ilustração 4), alia a mitologia à literatura nos traços do grafite e do lápis de cor sobre papel.

Ilustração 4: sem título, nº43, déc. 80. Grafite e lápis de cor sobre papel. 22x19,5cm.



Fonte: DAIBERT, 1998: 91.



Embora com características e técnicas ilustrativas diversas, pode-se dizer que *Imagens do Grande Sertão* faz uma releitura e uma interpretação tanto do romance *Grande Sertão: veredas*, quanto de João Guimarães Rosa (2006), em um diálogo constante com outros elementos culturais. As ilustrações buscam significar não apenas o texto, mas as relações que ele estabelece com outros diversos signos e símbolos. Assim, encontram-se nessas imagens referências não apenas às cenas e personagens do livro, pois a ilustração vai além: trabalha os conceitos e traz, para o campo imagético, percepções extraídas de fontes diversas, inclusive, da arte clássica, como pode ser percebido na ilustração 5.

Ilustração 5: sem título, nº 46, 1988. Lápis de cor, lápis de cera, grafite, pastel e letraset sobre papel. 26 x 21 cm.



Fonte: DAIBERT, 1998: 94.

Além da interação clara com a arte clássica, há a interferência do artista na obra, por meio dos coloridos que são feitos na superfície da imagem, o que é uma característica da arte moderna. Outro ponto a ser observado é a frase em letra de imprensa que emoldura a ilustração: “deus te fez, deus te gerou, que tira todas as invejas, e todos os maus olhados mãe, maria santíssima passou, carregou todo mau. olhado, e inveja, e que-brante que tiver no seu corpo carreg (sic)”(DAIBERT, 1998:94). O texto, embora não conste no romance de Rosa (2006), remete a ele na medida em que religiosidade e misticismo são elementos que perpassam *Grande Sertão: veredas*.

Assim, o traço artístico trabalha com possibilidades não apenas de representação da obra literária, mas também de “apresentação”, já que presentifica o instante de uma leitura e de uma dada interpretação. Embora o objeto em si esteja ausente – a imagem de Riobaldo, por exemplo (ilustração 6) –, a gravura traz conceitos que remetem a ele. Novamente, o símbolo do infinito representado pelo oroborus se faz presente, mas, nesse caso, diferente da ilustração sem título nº 43, a imagem é nomeada e o título dado à ilustração o identifica: é Riobaldo, o Urutu Branco.



● ● ●

Ilustração 6: Riobaldo, o Urutu Branco, nº 4, déc. 80. Aquarela e grafite sobre papel. 24,7 x 24,7 cm.



Fonte: DAIBERT, 1998: 53.

A ilustração que leva o nome de Riobaldo, seguido do apelido que o narrador-personagem recebe no romance – Urutu Branco –, utiliza também a escrita cursiva enquanto recurso plástico, alcançando tanto o efeito de profundidade quanto o de movimento. Tal recurso lembra a optical art, movimento dos anos 1960, que explora as ilusões de ótica e a visualização da obra. Assim, um labirinto feito de letras se forma e confunde o olhar – e, também, os caminhos, assim como a narrativa do romance roseano – e o olhar do expectador é levado para a serpente, talvez, a urutu, que, por sua vez, ganha a forma do símbolo do infinito: torna-se, assim, o mito. No entanto, lembrando ainda reflexões de Schollhammer (2007: 158), “o visível não é suficiente para dar conta da verdade e o invisível se impõe para além dos limites da percepção e do registro mecânico das imagens”, e, mesmo – pode-se acrescentar aqui – artístico: as ilustrações, embora se inspirem na narrativa, na textualidade do romance, criam suas próprias veredas. Ressalta-se que as interpretações tecidas sobre as gravuras citadas são apenas algumas das múltiplas possibilidades que a ilustração oferece. Observa-se também que em *Imagens do Sertão*, muitas gravuras não são nomeadas, o que, entre outros possíveis, contribui para ampliar o sentido da obra de Daibert (1998) e da narrativa visual: sertão que não se acaba, sertão que é mundo.

Na realidade, e para usar os termos do próprio Riobaldo, ‘toda história contada’ é objeto de uma construção que se faz a partir de uma constelação de imagens, fragmentos heterogêneos originários dos sonhos, dos devaneios, das fantasmagorias, dos desejos de seres humanos muito concretos e singulares, por onde se expressão a vida de uma época: um olhar lançada na direção do tempo, em permanente deslocamento, do presente para o passado, da fugacidade do evento para sua transformação em memória, do anonimato de uma vida privada para a redescoberta do brilho antigo que vem do mundo dos homens (STARLING, 1998: 39).



Considerações finais

O trabalho aqui elaborado agrega ao corpo do texto vozes e ressonâncias vindas de referências diversas: faz recortes, insere citações e ilustrações, tece releituras e interpretações e, por conseguinte, não escapa da dinâmica entre o lembrar e o esquecer. É, pois, uma prática intertextual: a escrita acontece permeada por conceitos, ideias e leituras também construídos ao longo de variados tempos.

Assim, ao refletir sobre a presença do texto verbal – o romance de Rosa (2006) –, no texto visual – as ilustrações de Daibert (1998) – esta breve reflexão encontrou a travessia fluida pela qual o sertão foi tecido através de escritas, aquarelas, grafites, colagens e lápis de cor. Por meio da linguagem visual, *Imagens do Grande Sertão* não apenas traz a intertextualidade para o espaço das artes plásticas, dada à interação com o romance *Grande Sertão: veredas*, como também a interdisciplinaridade, através dos diversos diálogos culturais e artísticos que as cores tecem em cada gravura.

A presença de outros textos e outras disciplinas nas ilustrações torna visível o processo constitutivo da obra, mas, ao mesmo tempo, deixa invisível outras tantas cores e nuances. Por isso, o diálogo com o expectador-leitor é constante: cada um, conforme suas experiências e referências, irá olhar e descobrir, na mesma imagem, distintas misturas e tonalidades.

O sertão, em Daibert (1998), encontra-se em fluidas travessias, pois, afinal, a imagem, por si só, já é polifônica e, ao conversar com uma obra que também é, amplia as possibilidades de leitura através da reescrita pelo desenho. Na fluidez dos textos, a intertextualidade tece as travessias da interpretação.

Referências

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BONNICI, Thomas. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. rev. ampl. Maringá, PR: Eduem, 2009. p. 131-157.

CHILDERS, Joseph; HENTZI, Gay. Selection of terms (Intertextuality; Modernism; Pastiche; Postcolonialism; Postmodernism; Structuralism). In: **The Columbia Dictionaries of modern literary and cultural criticism**. New York: Columbia University Press, 1995.



CUDDON, J. A. Selection of terms (Intertextuality; Parody; Pastiche; Post-modernism; Post-structuralism; Structuralism). In: **The Penguin Dictionary of Literary terms and literary theory**. London, England: Penguin Books, 1999.

DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte; Juiz de Fora: Editora da UFMG; Editora UFJF, 1998.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert. In: DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte; Juiz de Fora: Editora da UFMG; Editora UFJF, 1998.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Editora Nobel, 2002.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. Moldando o pós-moderno: a paródi e a política. In: **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 19-59.

PEREIRA, Nilce M. Literatura, ilustração e o livro ilustrado. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. rev. ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 379-393.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANTOS, Ana Paula Bandeira. Imagens do Grande Sertão: da literatura às artes plásticas, um estudo interdisciplinar da obra de Arlindo Daibert. **Anais do 3º Congresso de Estudos Literários e Linguísticos do Mato Grosso do Sul, 4º Encontro de Pesquisa da Graduação em Letras e 1º Encontro de Pós-Graduação em Letras - UEMS, Dourados, 8 a 10 de outubro de 2007**. Disponível em: <<http://www.uems.br/cellms/2008/documentos/29%20-%20IMAGENS%20NO%20GRANDE.pdf>>. Acesso: 25 jul. 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Blow upo* – a incerteza do sentido entre o visível e o invisível. In: **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SILVA, Rafael Souza. **O planejamento visual gráfico na comunicação impressa**. São Paulo: Summus, 1985.

SOUZA, Eneida Maria de. Os limites da propriedade literária. In: **A pedra mágica do discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. In: **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Nas asas do instante: sobre o uso de imagens em *Grande Sertão: veredas*. In: DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998. p. 35-48.