

As neblinas da travessia: uma tradução intersemiótica

Josina Nunes Drumond

Universidade Federal do Espírito Santo

Doutora em Comunicação e Semiótica: intersemiose na Literatura e nas Artes, pela PUC/SP.

Resumo Entre uma e outra margem da vida, interpõe-se uma densa neblina que dificulta a travessia. “Viver é muito perigoso” devido às aporias que eventualmente bloqueiam o fluxo dos acontecimentos. Em *Grande sertão: veredas*, o narrador/personagem demonstra obsessão em resolver os processos dialéticos que vão surgindo durante suas andanças pelo sertão. No entanto, seu discurso se presta tão somente a condensar e estender ainda mais a neblina da dúvida e da indefinição. Levado pelo fluxo da vida, Riobaldo se debate de balde, sem baldear seu próprio rio. Nesse trabalho não se pretende dissipar essas neblinas e sim focalizar sua formação e densidade. Pretende-se seguir o curso das veredas e dos signos no discurso literário de Guimarães Rosa e nas imagens do artista plástico Arlindo Daibert. Busca-se a leitura semiótica da tradução de um sistema sógnico para outro. Faz-se uma curiosa e prazerosa incursão pelas dobras e redobras do discurso em ambas as construções artístico-narrativas. Nessas diferentes linguagens, dois sistemas sógnicos interagem e muitas vezes se imbricam. Cada signo torna-se irradiador de policonotações. Há em ambas uma “clareza relativa” que oscila entre possibilidade e impossibilidade de leitura, uma dinâmica renovadora e uma profusão barroca de elementos. Rosa e Daibert são criadores de obras polissêmicas, cujos signos se desdobram infinitamente.

As neblinas da travessia: uma tradução intersemiótica

Grande sertão: veredas (doravante designado pelas iniciais GSV), do mineiro Guimarães Rosa, considerado como um dos melhores romances da literatura mundial, representa um marco na literatura brasileira. Um outro mineiro, o artista plástico, professor, crítico e ensaísta Arlindo Daibert (1952-1993), passou parte de sua vida estudando essa obra rosiana. Após exaustivas pesquisas literárias e iconográficas referentes a GSV, Daibert criou uma série de desenhos (51 em técnica mista e 20 em xilogravura), intitulada também *Grande sertão: veredas*, que foi reproduzida no livro *Imagens do Grande Sertão* (Daibert, 1998).

Propomo-nos, neste trabalho, a analisar a tradução intersemiótica da prancha número nove (Daibert, 1998:57), na qual o artista retrata o sertão rosiano. Em ambos os sistemas sógnicos (verbal e plástico), deteremos nosso olhar em duas ressonâncias barrocas detectadas: a profusão de elementos e o prazer da imprecisão.

Baseando-nos na classificação pearceana dos signos, começaremos pela leitura dos quali-signos da imagem (ícones), ou seja, de seus aspectos qualitativos, tais como linhas, cores, volumes, movimentos. Passaremos, em seguida à referencialidade dos sin-signos (índices) e, finalmente, ao caráter geral dos legi-signos (símbolos).

Sabe-se que a rapidez da percepção visual e do reconhecimento da imagem figurativa, dá a esta uma certa universalidade. Porém, sua interpretação varia segundo o contexto sociocultural do receptor. As intenções do autor não coincidem necessariamente com a recepção da imagem, pois ele é incapaz de dominar toda a gama de significações que ela pode suscitar na mente do receptor. Segundo Martine Joly (1999:45), a preocupação com as intenções do autor é uma tirania herdada das explicações de textos tradicionais, fato esse que impediu muitas gerações de crianças e adolescentes de refletir por conta própria. Concorramos com a afirmação da autora de que a análise de uma obra de arte não bloqueia o prazer estético. Ao contrário, pode aumentá-lo e permitir uma melhor apreensão da mesma, pelo fato de aguçar os sentidos e aumentar os conhecimentos do receptor.

As aporias da travessia

As aporias ou “neblinas” da travessia do sertão, expressas pela nebulosidade da linguagem rosiana, correspondem aqui aos percalços físicos e metafísicos do ser humano na travessia da vida. Em GSV, nada é focalizado com nitidez, num sertão paradoxal e labiríntico. Tudo “é e não é”. A narrativa não se presta a desvelar ou desvendar os enigmas da vida nem os sentidos das coisas. Ela se desdobra numa densa trama de imagens e numa nebulosa de signos, tendo um narrador que usa “palavras tortas”, no afã de contar o que não sabe, de ponderar o imponderável e de buscar o infinito. Riobaldo balda-se em “desmisturar” as coisas do mundo.

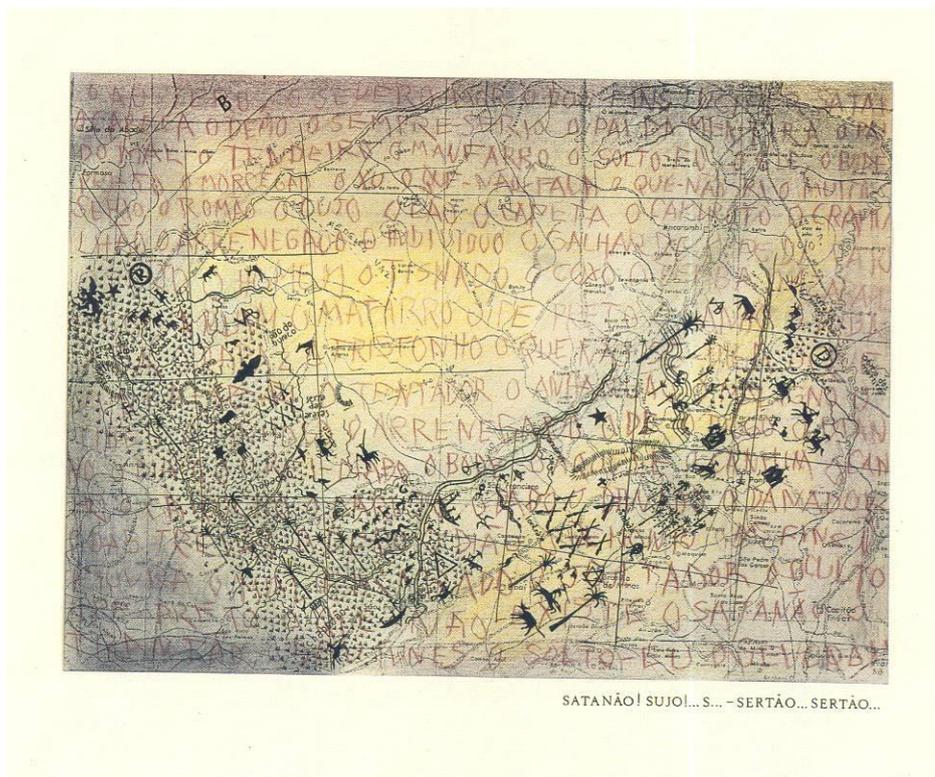
Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos os pastos demarcados (...) Ao que, este mundo é muito misturado (Rosa, 1986:192).

A dupla face das coisas e dos seres e a ausência da racionalidade cartesiana convulsionam a mente de Riobaldo que busca, em vão, a delimitação dos opostos. Ele não se decide entre o sim e o não; não exclui nem impõe nenhuma verdade. Em seu emaranhado discurso faz-se evidente a preferência pela dúvida, hesitação, indecisão ou insegurança. Na obra *Elogio da desarmonia* (1986), Gillo Dorfles afirma que na simetriação temporal e espacial, o sujeito procura e encontra uma âncora que lhe dá sensação de equilíbrio, de segurança, e lhe permite evitar a angústia do assimétrico. É como se a simetria estivesse relacionada à divindade, e a assimetria ao demoníaco. Daí, a obsessão de Riobaldo pela delimitação dos confins. O sertão não tem “fechos”. É um mundo fora dos eixos. Todo o romance, do início ao fim, é calcado em antinomias e marcado pela busca atormentada de definição fronteiriça entre elas. Essa obra pode ser paradoxalmente definida por sua indefinição, pela firmeza na constante fluidez de suas fronteiras, pela inconsistência das meias-verdades. Busca-se a linearidade do “existir” no labirinto da existência.

O acúmulo de contradições, as ambigüidades, os limites instáveis nas coisas e nos seres, a inversão de oposições, o hibridismo latente e os questionamentos existenciais, tudo isso mantém a tensão constante da narrativa numa obra que, no dizer de Arrigucci Jr., “não conhece frouxidão” (1994:8). Na travessia em busca do conhecimento, Riobaldo declara: “... eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa.” (Rosa 1986:8).

Os gêneros épico, lírico e dramático se imbricam. A narrativa se faz por meio de um falso diálogo, ou melhor, de um monólogo com desdobramento dialógico, que no entanto não se concretiza. Toda a complexidade da obra rosiana, na opinião de Finazzi-Agrò, tenta reproduzir a complexidade da existência humana. Referindo-se ao mote “viver é muito perigoso” (Rosa, 1986:9), repetido insistentemente ao longo da narrativa de *Grande sertão: veredas*, ele diz que o perigo de viver consiste no próprio fato de existir, o que o faz lidar com a falta de sentido da existência. Na busca de certezas, encontram-se apenas dúvidas. Segundo ele, *Grande sertão: veredas* é o lugar universal da dúvida.

Prancha n.º 09



Na prancha n.º 09, sem título, à primeira vista, o olhar é atraído pela cor amarela que faz fundo e se destaca na parte central da composição. Em seguida, o olhar faz automaticamente um movimento pendular, atraído pelas duas diagonais, onde se vê uma profusão de elementos: formas variadas de diferentes dimensões, em preto, linhas sinuosas traçadas em todas as direções e algumas linhas retas, meio oblíquas e segmentadas.

Sobre a composição vêem-se garrafais letras manuscritas em marrom, que se superpõem a minúsculas letras de imprensa, distribuídas de modo não uniforme em toda a extensão da obra. O centro da composição é mais nítido e mais limpo, desprovido de figurações. À medida que se afasta o olhar para as bordas, sobretudo na metade inferior da prancha, nota-se que um *esfumato* se sobrepõe ao amarelo e ao emaranhado de linhas, desenhos e letras.

A profusão de elementos, o grande detalhismo e a interpolação de imagens, tanto podem atrair o intérprete para as minúcias da obra quanto podem afastá-lo devido ao acen-tuado grau de dificuldade.

Passando à referencialidade da imagem, pode-se notar que muitas formas despertam cadeias associativas de semelhança. Muitos signos indiciais icônicos sugerem animais, seres humanos, vegetação, seres mitológicos e armas. A veladura em marrom corresponde a uma cortina de palavras, todas elas precedidas por um artigo definido. As palavras miúdas tipografadas lembram a toponímia de um mapa geográfico. Fora do enquadramento, no canto inferior direito, há uma referência que substitui o título inexistente, tipografada em caixa alta: SATANÃO! SUJO!... S...- SERTÃO... SERTÃO, palavras extraídas do romance GSV. (1986:523).

Buscando a “ancoragem barthesiana” sobre essa composição, no registro deixado pelo artista (Daibert, 1995:37), somos informados de que essa referência marginal se refere à invocação do jagunço Riobaldo superpondo a realidade do Diabo à natureza complexa do sertão. Somos também informados dos diferentes planos na composição da obra. Há um mapa ficcional, desenhado por Poty, no qual há alusões a algumas passagens de Riobaldo, que se sobrepõe ao mapa real, geográfico, dos territórios onde se passa a ação. Sobre ambos, foi feita uma veladura, em pastel, contendo denominações indiretas da entidade demoníaca.

Todos os índices da composição envolvem ícones que funcionam por similariedade. Mesmo as palavras, que são genuinamente simbólicas, exibem seu aspecto icônico na materialidade da escrita por meio dos tipos gráficos e do corpo da letra.

Observando mais detalhadamente os três planos, vê-se no primeiro, o mapa real do sertão, compreendendo as cercanias do Urucuia, do São Francisco e o sertão da Bahia com toda a toponímia referente a essa região. No segundo, o mapa ficcional, há uma rica iconografia referente ao sertão, composta de:

Onomástica do sertão: rios, montanhas, cidades, florestas.

Personagens do sertão: cavaleiros, vaqueiros, jagunços, barqueiro.

Animais: bois, onça, peixes, aves variadas, serpentes, lobo, veado, cabeça de gado, carcaça de animal.

Ser fictício: diabo

Letras: à esquerda a letra “R”, de Riobaldo, de Rosa ou de rio dentro de um círculo, no alto, e em baixo, a mesma letra dentro de um triângulo, um “G” de gado ou de Guima-

rães. À direita, no alto, a letra “D” inicial de Diadorim, dentro de um círculo. “VAB” (2 vezes) talvez designando a marca do gado, ou a representação do Capricórnio.

Vegetação: rasteira e buritis

Símbolos: estrela de 5 e de 6 pontas, cruz, lemniscata (2 vezes), símbolo de Saturno (um “h” encimado por uma cruz), de Marte, ou do gameta masculino e de Vênus ou do gameta feminino.

Outros desenhos: barco com três pessoas (Riobaldo, Diadorim e o remador), notas musicais estilizadas e sinais de clave, remetendo à canção de Siruiz, um crepúsculo e rifles.

No terceiro plano, há uma veladura contendo uma nominata concernente ao demônio, chamada por Daibert de “ladainha do Demônio”. Há uma crendice popular de que o nome do Espírito do Mal deve ser evitado, pois a nomeação atrairia a sua presença. Isso explica a variada sinonímia existente na cultura popular. Em GSV há cerca de uma centena de eufemismos de origem supersticiosa, referentes ao Demo. Na composição de Daibert cerca de 50 são legíveis, outros parcialmente legíveis e alguns totalmente ilegíveis.

Passemos à ação do símbolo, que é mais complexa. Envolve a figuratividade dos quali-signos icônicos e a referencialidade dos sin-signos indiciais. A simbologia concerne aos padrões artísticos utilizados por um determinado artista ou por vários artistas de uma mesma época assim como aos signos comuns numa determinada cultura. O símbolo refere-se aos elementos culturais, às convenções da época, ou até mesmo à falta de convenções. É interessante ressaltar que aquilo que torna possível o reconhecimento ou a marca *sui-generis* de um artista e que acaba por, de certo modo, identificar ou simbolizar esse artista, torna-se mais ou menos inviável nas obras que constituem a série GSV, de Arlindo Daibert, devido a seu ecletismo. A falta de traços determinantes pode caracterizá-lo como artista de seu tempo, desde que consideremos o hibridismo estilístico, formal e técnico como um dos traços da pós-modernidade. Paradoxalmente, a falta de convenção passa a ser convencional. Ao fazermos essa análise, assumindo a função de intérprete, temos um objetivo específico. Atemo-nos a alguns signos indiciais, relacionados ao romance GSV, e a alguns signos simbólicos que convergem para a imprecisão, a ambigüidade, a dualidade e o hermetismo, traços esses que nos remetem à estética do Barroco.

Profusão de detalhes

Retomando os aspectos formais do Barroco, estabelecidos por Wölfflin (1989), podemos sublinhar nesta obra de Daibert, a falta de linearidade, a falta de precisão na distribuição dos planos, a ausência de simetria, o extravasamento dos limites físicos da obra e a clareza relativa, em que a luz privilegia certas partes da composição, obscurecendo outras.

A grande profusão de formas, o detalhismo exacerbado e o obscurecimento de partes da composição contribuem para a imprecisão de sua leitura. Símbolos, desenhos, sinais cabalísticos e figuras mitológicas contribuem para o hermetismo da mesma. O excesso de

interferências verbais e a distribuição totalmente caótica dos elementos são motivo de tensão e deixam o olhar do espectador completamente perdido, sem possibilidade de leitura linear e sem capacidade de apreensão do todo. Isso nos remete ao interior das igrejas barrocas e especialmente à profusão de detalhes que envolvem os retábulos joaninos, a capela-mor e o teto, de modo que o fiel, totalmente atordoado por não encontrar um ponto de apoio para o olhar, sente-se perdido diante de toda aquela magnificência e tenta apoiar-se na fé e na religião.

Voltando aos aspectos simbólicos da composição n.º 9, o emaranhado de coisas que se imbricam e se justapõem representa o intrincado e caótico sertão com troncos retorcidos, rios delineando as montanhas e trilhas que se serpenteiam mata adentro. Esse sertão, repleto de sinuosidades barrocas é tão complexo quanto a natureza humana. “Sertão: é dentro da gente” (Rosa,1986:270). Tanto na prancha de Daibert quanto no sertão rosiano, não há “pouso” para os olhos. “O senhor sabe o que é, de se navegar sertão num rumo sem termo, amanhecendo cada manhã num pouco diferente, sem juízo de raiz? *Não se sem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve*” (Rosa, 1986:275) (grifo nosso).

Não nos ateremos à análise da cada símbolo nem das formas figurativas, devido à limitação de espaço, mas vale a pena ressaltar a presença do Rio São Francisco, em cujas margens se vêem, em destaque, as letras “D” e “R”, respectivamente à direita e à esquerda, onde se vêem também, discretamente, os símbolos do feminino e do masculino. O primeiro encontro de Diadorim e Riobaldo se dá na travessia das águas desse rio. Do lado direito, portanto o lado feminino, a topografia é mais nítida e as relações são aparentemente normais, enquanto que do lado esquerdo, o masculino, a topografia é mais densa e acontecem fatos bizarros e descontraídos. Esse detalhe da divisão medianeira do rio em GSV, chamado por Antonio Candido de “o fasto e o nefasto”, pode também ser observado na tradução daibertiana, cujo lado esquerdo é mais obscuro e denso que o direito. No encontro das duas diagonais, pode-se observar uma canoa com um remador e duas crianças, referência ao encontro dos dois meninos à travessia do velho Chico. Pela posição do remador, a primeira travessia vai do lado feminino para o masculino e mais abaixo, vê-se novamente o remador voltado para o lado oposto, iniciando a retorno.

O pesquisador Arlindo Daibert criou a série GSV após diversas leituras da obra, da fortuna crítica da mesma e após pesquisas iconográficas. A aparente desordem, a falta de delimitação, as sinuosidades e o *chiaroscuro* da composição plástica são intencionais e refletem muito bem a obra traduzida. Nada é aleatório em suas composições.

O prazer da imprecisão

Na história da humanidade, há períodos em que prevalece a racionalidade, a exatidão, e outros, em que prevalece o gosto pela imprecisão. Paradoxalmente, a mentalidade contemporânea, detentora de instrumentos de precisão e de avançada tecnologia, entrega-

se ao prazer estético do vago, impreciso e indefinido. A prática da indefinição desafia as leis da representação, como na obra rosiana, cujo narrador propõe-se a narrar o inenarrável, dizer o indizível, traduzir o intraduzível.

Indefinição, imprecisão, instabilidade, incerteza, dúvidas, são termos iterativos na fortuna crítica referente a GSV. Nessa obra, as coisas, pessoas, paisagens e ações, às vezes, são apenas sugeridas, adquirindo algo indefinido, um *je-ne-sais-quoi* rosiano. Questionamentos metafísicos, crise do sujeito; conflitos de toda sorte, convivência de contrários e complexidade são tratados de forma confusamente clara, de modo que significativo e significado se harmonizam.

No interior da linguagem plástica e verbal, Daibert e Rosa usam técnicas de obscuramento que transmitem a inquietação do ser diante do indefinível ou inexplicável. Segundo Calabrese (Calabrese, 1988:173), trata-se de uma “prática teórica” que sempre existiu, principalmente em períodos com tendências barrocas, como no século XX.

Em algumas de suas obras, Daibert traduz essa nebulosidade por meio de técnicas como veladura, esfumato, bruxuleio e palimpsesto. Em algumas pranchas a profusão de detalhes e a fusão de formas dificultam a legibilidade plástica, assim como o preciosismo verbal rosiano dificulta a legibilidade verbal. Trata-se de um *beau désordre*, uma ordem desordenada, denominada pelo teórico do Barroco Wölfflin, de “clareza relativa”, oposta à clareza absoluta do Renascimento.

Personagens e paisagens muitas vezes têm contornos indefinidos, produzindo evocações na mente do leitor e do espectador, de modo que o “parecer” suplanta o “ser”. Rosa trabalha o efeito discursivo da obscuridade pela subversão sintática, pela quebra semântica e pela escolha lexical.

É interessante notar que, tanto na obra de Rosa quanto de Daibert, por um lado, há grande preocupação com o detalhismo, e por outro, grande incidência de imprecisões. A descrição dos feitos da jagunçagem é riquíssima em detalhes. Tanto é que Riobaldo ora pede desculpas, ora pede perdão ao interlocutor pelo excesso de minudências do relato.

No entanto, são imprecisos certos dados que normalmente requerem precisão. Outras imprecisões interessantes concernem aos nomes próprios. Um mesmo nome pode comportar diversas grafias e um só personagem pode receber diversas denominações.

Concluindo, a indefinição, a obscuridade, a profusão de detalhes, o embaralhamento dos fatos, a clareza relativa, o extravasamento das lindes e a aparência caótica, enfim, todos esses traços barrocos do romance GSV, foram transpostos para o retrato daibertiano do sertão na prancha nº 9. Outro aspecto a ser considerado é a temática da (in)existência do Diabo, que permeia todo o romance e que está presente na cortina de palavras que cobre a composição.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JR., Davi. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa". *Novos estudos* no. 40. São Paulo: CEBRAP, 1994, pp. 7-29.

CALABRESE, Omar. *A idade neo-barroca*. Trad. Carmem de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia. Ed. Nacional, 1964.

DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Juiz de Fora, Editora UFJF, 1998.

_____. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, 188p.

DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Trad. Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70. (Col. Arte e Comunicação), 1988.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 2 ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996. Col. Ofício de arte e forma. 152p.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Júnior. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 278p.