

ENGRAMAS: POLARIDADES DINÂMICAS NA IMAGEM “DIADORIM II”, DE ARLINDO DAIBERT

Gustavo de Castro Silva

Leandro de Bessa Oliveira

Universidade de Brasília

RESUMO

A xilogravura do artista plástico brasileiro Arlindo Daibert (1952 – 1993) *Diadorim II* é o meio pelo qual se investiga a noção de *engrama* e *páthosformel* segundo Aby Warburg (1866 – 1929). Imagem motivada pelo romance de João Guimarães Rosa (1908 – 1969) *Grande sertão: veredas* (1956), em que se debatem forças dinâmicas contrastantes – lógica e magia, razão e

desrazão, aparição e ocultamento, semelhante ao fluxo narrativo rosiano. Deste modo, com os procedimentos metodológicos de Warburg (aproximativo, analógico, pelas reminiscências e filológico), explorou-se o caráter de transmissão presentes na imagem e na dimensão do *páthos* na personagem Diadorim, o que permitiu encontrar a sua dimensão cosmológica.

Palavras-chave: Warburg. Engramas. Imagem. Diadorim. Arlindo Daibert.



Introdução

o reconhecido trabalho dedicado ao artista de escola florentina Sandro Botticelli, Aby Warburg (2013) demonstrou seu interesse por uma análise das relações complexas entre o artista e o seu meio, mobilizando um estudo em que se valoriza as forças emotivas da criação artística (*pathetikos*), tanto herdadas quanto reavivadas no contato com a tradição antiga – as *pathosformeln* ou “fórmulas do *pathético*”. Seu interesse pelas formas superlativas, ou objetos móveis (*accessoires mobiles*) conforme definição do próprio Warburg, percebidas nos cabelos e vestimentas agitadas pelo vento na pintura *O nascimento de Vênus*, o levou à noção de pós-vida das formas (*Nachleben*), ou o retorno da forma pagã no renascimento. Tal gesto, suscitou uma problemática de ordem temporal, quer dizer: Como as formas transitam no tempo e de que maneira elas reclamam uma exterioridade? Warburg observou que a energia que impulsiona esse movimento dos gestos expressivos na pintura, sua capacidade de emergir e persistir em nossas lembranças, está ligada a uma força atávica, numa espécie de memória primitiva dos movimentos, ou *engramas*.

Em contato com a série de xilogravuras dedicadas a personagem Diadorim, na obra *Imagens do Grande sertão* (1998), do artista brasileiro Arlindo Daibert, percebemos esses traços de vínculo com tradições antigas, fato que nos motivou à presente investigação. Diante da imagem *Diadorim II*, nós nos questionamos, que forças suscitaram a emergência das formas nesta imagem? E nos impressionamos pelo modo como a imagem permite recordar elementos mágicos da obra de Guimarães Rosa, vínculo que se estabelece pelos símbolos primitivos da natureza: círculos em forma de oito, ou infinito; o fundo escuro hachurado; a serpente; os polos escuro e luminoso; lua, sol e estrela (**Fig. 1**). Desse modo, no percurso do texto, trataremos de apresentar o artista Daibert e sua técnica; passando por uma apresentação da personagem Diadorim, bem como sua filiação com o padrão literário da *donzela-guerreira*; e discutiremos sobre a expressão da forma segundo a noção de *engramas* em Warburg.

1. A obra de Arlindo Daibert

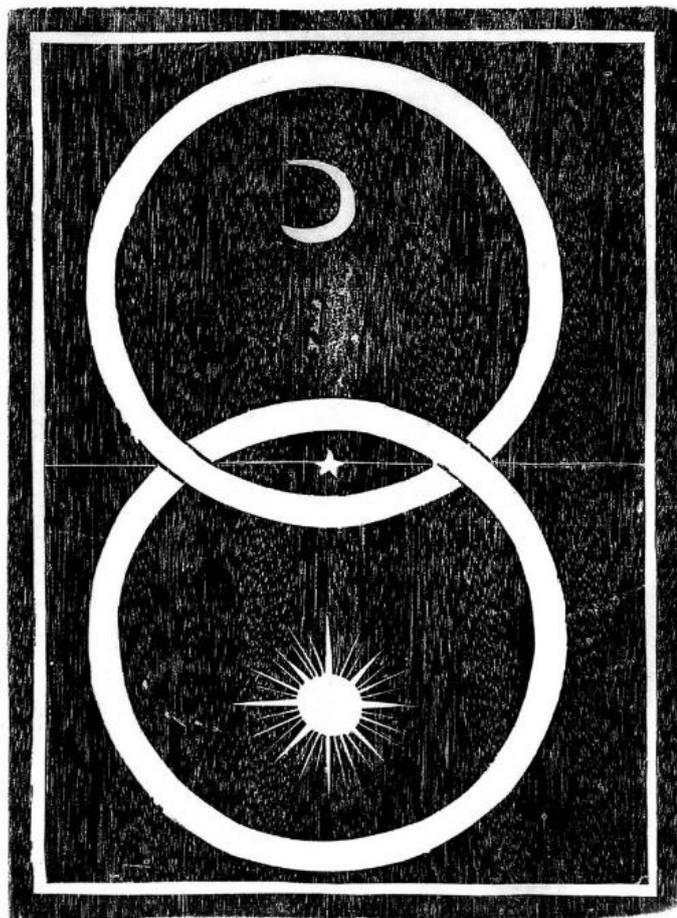


Figura 1. Diadorim II, de Arlindo Daibert (1984). Fonte: Daibert, 1998

Diadorim II pertence à uma série de desenhos realizados no início dos anos 80 pelo artista brasileiro, nascido em Juiz de Fora (MG), Arlindo Daibert (1952 – 1993). A criação artística de Daibert esteve, ao longo de sua carreira, intimamente relacionada à dimensão literária. Compôs séries que provinham de textos da literatura brasileira, como *Macunaíma* de Mário de Andrade, poemas de Murilo Mendes e o romance *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. O legado de Daibert não goza de tanto prestígio quando as obras literárias que escolheu transpor para o terreno das artes plásticas. Isso é, uma produção que se mostra latente e aberta às investigações futuras concernentes a sua vida e obra. Contudo, o seu trabalho possui uma potência estética tanto no que diz respeito ao estilo quanto em sua dimensão simbólica. A série *Imagens do Grande sertão* empreende, entre outras técnicas, a xilogravura. O que permite aproximar o trabalho de Daibert ao estilo pictórico que se incorporou nos livros de cordel, alinhando-se a uma estética popular e folclórica, comum ao universo da literatura brasileira¹. As xilogravuras da série de Daibert nos remete aos

¹ A temática referente à técnica de gravura em madeira e a literatura de cordel é bem mais complexa e necessitaria de um aprofundamento que não compreende o objetivo deste trabalho. Também, ao citarmos Poty Lazarotto e Arlindo Daibert, não estamos afirmando que os dois artistas se inspiraram em xilogravuras de cordel para a criação de seus desenhos. No entanto, podemos observar, numa postura aproximativa, a dimensão estética ligada ao primordial, ao folclórico e o aspecto rústico que os efeitos dessa técnica podem provocar.

trabalhos visuais elaborados por Poty Lazzarotto² para as publicações de Guimarães Rosa (conforme aproximação entre **figuras 2 e 3**). Obviamente, o que há em comum nos dois trabalhos é a dimensão literária que descendem dos escritos de Guimarães Rosa e, sobretudo, a técnica.

A xilogravura, enquanto efeito, produz uma espécie de rudeza e brutalidade estética, tanto pelos traços bruscos e linhas robustas quanto pelo gesto do entalhe que é, inevitavelmente, duro e áspero. O seu *telos* (finalidade, para os gregos) advém da sua própria matéria, a *hylé* (que pode significar tanto madeira quanto material). Segundo Benedito Nunes, “o estofa das coisas, o material de que são feitas, nada pode gerar por si mesma. Simples potência ou possibilidade” (1991, p. 42). No entanto, a potência da xilogravura está especialmente no seu caráter originário, em sua própria *hyle* – a *madeira*, tanto primária quanto selvagem. A língua alemã guarda na palavra *Holz* uma polissemia curiosa a esse respeito, sugerindo tanto madeira quanto floresta, ou ainda, o habitante da floresta, o lenhador.

Daibert, na tentativa de transpor o sertão rosiano para imagens, fez da própria técnica um meio de acesso à textura áspera do romance, “Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (Rosa, 2015, p. 28), exclama Riobaldo ao se referir à brutalidade e violência do sertão. De tal modo, os efeitos proporcionados pela técnica de entalhe na madeira tocam a dimensão sensível inerentes a narrativa de *Grande sertão: veredas*. Uma experiência visual, provocada pelos rasgos e veios, próximo ao tom bruto e cortante da linguagem de Guimarães Rosa. Uma técnica inóspita para uma poética dura, ligadas à realidade e existência do sertanejo.



Figuras 2 e 3. Esquerda: *A Deus dada*, de Arlindo Daibert (1984). Fonte: Daibert, 1998
Direita: *Ilustração do livro Sagarana*, de Poty Lazzarotto. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2020

² Poty Lazzarotto (1924 – 1998), artista paranaense, elaborou gravuras a pedido do próprio Guimarães Rosa para a segunda edição do *Grande sertão* e para edições de *Sagarana* e *Corpo de baile*. O resultado do trabalho conjunto entre Rosa e Poty foi a construção de um “céu de imagens” pertencentes, hoje, ao imaginário da literatura rosiana.

Tanto a técnica quando o estilo de Daibert produzem um efeito que resulta num afastamento da noção tradicional de ilustração e adota um procedimento de tradução, focado na recriação de processos criativos tendo em vista a problemática da mudança de linguagem. É um processo cujo universo místico do escritor em contato com a vida de suas personagens – suas questões problemas, suas respectivas *psiques*, embates e dilemas existenciais, são levados, fortemente, em consideração. Deste modo, o artista transpõe o universo da escrita para imagem, não por uma representação, mas por uma apresentação, um modo de tradução que é ao mesmo tempo releitura e recriação. O que nos permite dizer que o conjunto de imagens elaboradas por Daibert são “construções visuais desencadeadas por construções verbais, num processo de tradução de códigos” (Guimarães, 1998, p. 30). Uma tradução que não escapa ao modelo simplista da reprodução. O artista não busca uma visão objetiva e direta das cenas e personagens, mas uma complementariedade à obra, desvencilha-se da pura explicação, irrompendo-se num material de cunho simbólico e imaginativo:

O convívio de diversas técnicas tem a ver provavelmente com a tentativa de resgatar as incontáveis repercussões, no imaginário, de componentes do romance, por sua vez um desafiador complexo de recursos de linguagem literária; o signo verbal sem dúvida se torna nestes trabalhos, além do mais, uma forma de inserir na composição visual uma imagem concreta do universo verbal rosiano (Guimarães, 1998, p. 30).

O que nos interessa na imagem *Diadorim II*, em especial, é o modo como ela aporta uma espécie de filiação imagética com marcas e fenômenos externos, outros objetos culturais, e que ao longo das civilizações, tanto ocidental quanto oriental, ressurgem numa forma ou expressão sensível. Estaríamos espreitando uma espécie de *páthos* desta imagem, que se configura pelos encontros culturais em torno da temática que a circunda.

Antes, importa descrever um breve percurso reminiscente da personagem da qual Daibert se ocupou. Numa espécie de força atávica, *Diadorim* retoma a herança das chamadas *donzelas-guerreiras*. Na investigação de tese da professora Elizabeth Hazin (1991), *Nonada, o infinito: (da gênese do Grande sertão: veredas)*, em correspondência com o escritor Ariano Suassuna, é apresentado o que teria sido o “guião” para o enredo de *Grande sertão: veredas*:

Outra coisa de que falamos sobre o *Grande sertão: veredas* – desta vez por iniciativa minha – foi ligada à possível presença do romance ibérico, *A donzela que foi à guerra* como fio condutor do enredo do *Grande sertão: veredas*. Guimarães Rosa confirmou isso. Lembro-me até de que, como para a pergunta eu tivesse usado a palavra guião, Guimarães Rosa se interessou logo por ela, considerando-a “um achado”, e dizendo que realmente o romance medieval lhe serviria de guião para o enredo de seu grande romance guerreiro (Suassuna *apud* Hazin, 1991, p. 70).

Não só o relato de Suassuna demonstraria essa estreita relação da gênese do *Grande sertão* com os romances de cavalarias, como a própria anotação de Rosa nos seus cadernos de estudos ao transcrever trechos de *A Guerra dos Mascates*, de José de Alencar. Para Hazin “[...] dois pormenores nela (nas anotações)” chamaram-na a atenção: “O primeiro é o grifo em donzela guerreira: o segundo, o círculo em lápis e caneta ao lado do verso ‘Conheceu-me pelos olhos’” (1991, p. 72).

O mito da *donzela-guerreira*, segundo Walnice Galvão (1998), foi constantemente difundido na história, na literatura, nas civilizações e nas mais diversas culturas. Sua herança é marcada por ser “[f]ilha de pai sem concurso de mãe”, cujo “destino é

assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade” (Galvão, 1998, p. 116). É, pois, um mito que se faz presente tanto no imaginário oriental, quanto no ocidente.

Em publicações mais recentes Diadorim reaparece por meio dos estudos comparativos, por exemplo, a pesquisa de Edilene Ribeiro Batista, *Análises comparativas entre as donzelas guerreiras Diadorim e Monja Alferez*, de 2016, em que Catalina de Erauso, La Monja Alférez, uma freira que viajou na primeira metade do século XVII ao redor do País Basco, Espanha e América espanhola sob a identidade masculina, fez-se passar por Alonso Díaz e alguns outros nomes masculinos, lutou contra os índios mapuches na guerra do Arauco, no Chile. Segundo a autora, a figura da donzela-guerreira “encontra-se, portanto, presente nos mitos, na literatura, ou mesmo em documentos da História de diversas nações tal como é o caso da Monja Alferez” (Batista, 2016, p. 163).

Para nós, o mito “viaja” e sobrevive ao tempo pelo seu caráter trágico, por uma força que ocorre na própria fisionomia ou na própria dinâmica do mito, de modo que nossa interpretação a respeito dessa *difusão* citada por Walnice, se dá por meio do *páthos* da forma trágica, ou seja, a *pathosformeln* de Aby Warburg. Didi-Huberman (2013), escreve que a *Pathosformeln* foi pensada por Warburg como um modo de encarar a imagem segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditória, uma espécie de psicomaquia, do grego: alma (*psyco*) e luta (*mach*). Ou seja, o *páthos* é veículo do medo, do sofrimento, da doença e das paixões. Derivaria daí o embate existencial vivenciado por Riobaldo, justamente pela contradição dos seus impulsos e confusão de sentimentos decorrentes do atormentado embate de sentimentos *com* Diadorim e derivados *de* Diadorim.

O rastro histórico envolvido por este *páthos* é imenso, pois condensa um elemento de tragicidade: vida, paixão, medo e morte. Adiante, trataremos de apresentar um quadro composto por personagens míticas, literária e históricas que compõem o chamado imaginário das *donzelas-guerreiras*. Faremos um sobrevoo no intuito de apresentar um pouco as reminiscências desta *fórmula pathética*.

A tradição ocidental não deixará de se referir a Palas Athena como imagem primordial da deusa da guerra. Nascida unicamente do pai, é a figura mitológica que guia Ulisses com sua astuta inteligência. Vale destacar que, na Odisseia, a deusa é constantemente descrita pela característica dos seus olhos: “a de olhos glaucos”. Do mesmo modo, Guimarães Rosa concebe Diadorim com olhos verdes: “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro” (2015, p. 36). A mesma observação aparece na investigação de Hazin pelos cadernos de Rosa: “[...] os olhos são uma peça chave para o desvendamento do mistério que envolve Diadorim.” (1991, p. 72).

Neste prisma, numa dimensão mitológica, panteão das deusas e figuras míticas que simbolizaram a forma feminina por meio da guerra, semelhantes pela coragem e bravura, geralmente caçadoras e guerreiras, podemos citar as Amazonas, figuras do universo imaginário brasileiro, mutiladas no peito direito para aumentar a habilidade e agilidade com arco e flecha; Diana, a caçadora, correspondente romana da deusa grega Artêmis, ambas divindades da lua, protetoras da natureza, dos animais, das mulheres e das meninas. Na mitologia iorubá, Iansã é “a que roubou o raio de dentro da boca de Xangô tornando-se senhora das tempestades e das mulheres de cabeça forte” (Galvão, 1998, p. 8). Senhora dos ventos, controla os raios, trovões e o fogo, ela representa o movimento, a rapidez de raciocínio e a coragem, é símbolo da lealdade e da luta contra as injustiças. Galvão resgata as festas de Imaricumá, observadas no Xingu: “Nessa festa, as mulheres se apossam da parafernália masculina [...] incluindo a temível flauta sagrada, que normalmente não pode nem ser vista por elas” (1998, p. 115).

Com maior grau de verossimilhança, existem as donzelas guerreiras históricas, lutadoras dos injustiçados, participaram geralmente de batalhas pela independência de um povo ou nação, da qual deriva a dramática história de Joana D'Arc, importante personagem da história francesa, durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), quando seu país enfrentou a rival Inglaterra. Foi aceita no exército francês, chegando a comandar tropas. Durante uma batalha em Paris, foi ferida e capturada pelos borgonheses, que a venderam para os ingleses. Foi acusada de praticar feitiçaria, em função de suas visões, e condenada à morte na fogueira. Foi queimada viva no século XV e posteriormente canonizada no século XX; no Brasil, Maria Quitéria de Jesus ou o Soldado Medeiros (1792 – 1853) nasceu na Bahia e foi uma militar brasileira, heroína na luta pela Independência. Foi condecorada com a Ordem Imperial do Cruzeiro do Sul. Conta-se que o seu sexo nunca foi sabido até que seu pai requereu a seu oficial comandante que a procurasse. Maria Úrsula de Abreu e Lencastre, ou Baltazar do Couto Cardoso, lutou por mais de doze anos pelo exército português na Índia Portuguesa. Maria Curupaiti (século XIX) e Jovita Feitosa (1848 – 1867) lutaram na Guerra do Paraguai. Anita Garibaldi, a guerreira-consorte, tal qual Maria Bonita. Na Argentina, Juana Azurduy de Padilla (1780 – 1862), nascida em Toroca, lutou nas guerras de independência hispano-americana pela emancipação del Virreinato do Rio da Prata, converteu-se em Tenente Coronel das Milícias e obteve o título póstumo de Generala do exército argentino e Mariscal das forças armadas do estado Plurinacional da Bolívia. Foi homenageada com uma gigantesca estátua, em Buenos Aires, pelo governo da presidente Cristina Kirchner (**Fig. 4**). Nos Estados Unidos, Deborah Sampson, natural de Boston, lutou pela campanha da independência norte-americana, só foi descoberta quando ferida, ganhou a patente de tenente e foi condecorada. A portuguesa Antónia, ou António Rodrigues, viveu no século XVI, militar da coroa portuguesa, conhecida como “terror dos mouros” por conta das suas vitórias em Mazagão, atual Marrocos. Na Agóla, Nzinga M'bandi (1583 – 1663) lutou contra o domínio e a escravidão portuguesa.

Por fim, há tantas donzelas guerreiras que, segundo Galvão, seria preciso considerar que esta figura “[...] completa, armada e vestida de homem, aparece com tal profusão que quase se pode exagerar um pouco e afirmar ser difícil ter notícia de uma guerra sem a participação de uma mulher disfarçada” (1998, p. 82).



Figura 4. Estátua em homenagem a guerreira Juana Azurduy, de Andrés Zeneri.
Fonte: fotografia do autor

Duas evidências, de caráter metalinguístico, podem ser apontadas como responsáveis da consensualidade a respeito da descendência de Diadorim enquanto *donzela-guerreira*. Para nós, importa destacar que essa herança descende do *páthos* da forma. No entanto, tais evidências são também rastros e pistas simbólicas deixadas pelo autor no conjunto de sua criação, e podem ser tratados como gestos indiciários no interior da narrativa rosiana: escrita esfíngica, forjada por meios de mistérios e velamentos.

O primeiro caso, refere-se à “estória” contada pela personagem Joana Xaviel no conto “Uma história de amor”, de *Corpo de baile*. Na festa de Manuelzão, Joana narra aos convidados as aventuras de um Príncipe “que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua casa, e fora ficando gostando de outro guerreiro, Dom Varão, que era uma moça vestida disfarçada de homem” (Rosa, 2015, p. 146). No íterim da história, Joana declama os seguintes versos: “Os olhos de Dom Varão / é de mulher, de homem não!”. Ora, se considerarmos que a novela *Corpo de baile* foi escrita anteriormente ao romance *Grande sertão: veredas* (Hazin, 1991) e ambas publicadas no mesmo ano de 1956, há uma relação de proximidade com o tema e interesse de Guimarães Rosa por esta imagem de recorrência histórica.

A segunda evidência, elemento indiciário de caráter metalinguístico, aparece no próprio *Grande sertão*, quando Riobaldo se depara com um livro de romance.

Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o *Sinclair das Ilhas*, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias (Rosa, 2015, p. 312).

O livro *Saint Clair das Ilhas* foi, segundo Galvão (1998), um dos livros mais lidos no Brasil no século passado. Um romance escrito em 1803 por uma novelista inglesa, Elisabeth Helme, e que penetrou no Brasil por uma versão francesa idealizada por Madame de Montolieu. Com enredo de cavalaria³, a história narra a saga de Sinclair, um herói abandonado pela mãe malvada e criado pelo tio, que conhece uma bela fidalga donzela recém-chegada à ilha, habitada pelo “misógino herói” e vestida de rapaz. Sobre o desfecho da história, Marlyse Meyer resume:

A destemida mocinha se transforma, mal se casam, em recatada, virtuosa e diligente esposa, e mãe extremosa de três filhos, sem falar no filho adotivo de Sinclair, peça fundamental do enredo. Transforma a rude fortaleza no lar mais aconchegante e o heroico Sinclair num perfeitíssimo esposo e pai. O Riobaldo da Otacília, em suma (Meyer, 1973, p. 62).

A busca de Meyer (1973) pelo misterioso romance deu-se no momento em que a pesquisadora se propôs a investigar os problemas da origem do romance brasileiro. Tocada pelo curioso interesse do livro e pelas explicitadas referências em obras de três importantes escritores brasileiros: Machado de Assis, José de Alencar e Guimarães Rosa⁴, Meyer, questionava se não haveria alguma relação de sentido para

³ Acerca dos estudos que compõem a fortuna crítica de Guimarães Rosa e que aproximam *Grande sertão: veredas* do romance medieval, sobretudo, ao que remontam a temática da donzela-guerreira, vale registrar o ensaio *Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais*, de Cavalcanti Proença (1991).

⁴ “Hipótese talvez fantasiosa de minha parte. Mas, de qualquer forma, esse Saint-Clair das Ilhas, primeiro ‘de romance’ lido pelo menino Alencar, pelo moço Riobaldo, pelo velho Major, foi também o único ‘de romance’ saído da oficina de um editor que se pode considerar *engagé*. O que sempre permite perguntar se tal escolha não teria tido particular significação” (Meyer, 1973, p. 59).

além da popularidade do romance – descobre que o vínculo se dá para além de simples coincidências. Para Meyer, há semelhanças do herói com uma realidade vivida no Brasil colônia, pois o citado romance trata de um herói banido, “[...] figura essencialmente pré-romântica. Banido num espaço histórica e geograficamente determinado” (1973, p. 59), além de tocar na dor do ressentimento e melancolia ao recordar os heroicos feitos, diante da mesquinhez dos inimigos do herói: “injustamente banido de suas terras, exilado nas ilhas onde o acompanharam os antigos companheiros de armas” (1973, p. 59). Com bastante fôlego investigativo, Meyer interroga o próprio Guimarães Rosa a respeito do misterioso personagem Sinclair, e que impacto a popular história de teor medieval teria tido na criação e visão de Riobaldo. A resposta de Rosa é incerta, sem uma causalidade. Segundo a autora, Guimarães Rosa não se lembrava do motivo, o que queria era fazer um livro sobre o sertão, cujas lembranças de infância traziam como certo um exemplar do livro *Sinclair das Ilhas* encadernado em couro, ele conta a Meyer que “em todas as fazendas do Centro e Centro Norte de Minas por onde andara, – onde, aliás, muita gente se chamava Sinclair”. E completa:

Tenho quase como certo que, quando romance havia, este era o *Sinclair*. O Carlos Magno, a gente contava de cor. Vinha às vezes encadernado com outro livro, imprescindível, o Chernoviz, que existia sempre. Nas casas mais cultas havia um terceiro livro, a mãe-livro, o dicionário; este, vinha trancado na gaveta. [Guimarães Rosa] Lembrava-se de ter lido o *Sinclair* quando menino, mas só guardava recordações vagas, nunca mais o relera, não o tendo reencontrado; ao passo que relera, adulto, o Carlos Magno em prosa. O *Sinclair* misturava-se na memória com o *Kidnapped* de Robert Louis Stevenson (Rosa *apud* Meyer, 1973, p. 39).

A novela dentro do romance ou “a coisa dentro da coisa” (Galvão, 1986), nos remete a uma imagem *en abîme*⁵, e reforça a ideia de transmissão que há na constituição da narrativa em *Grande sertão*, e, por consequência, um movimento que nos apontaria para a hereditariedade constitutiva de Diadorim. Assim, explorar o imaginário de Diadorim no rastro das *donzelas-guerreiras* pressupõe, para nós, acessar o seu *páthos*. Isto é, perscrutar a dinâmica trágica que envolve a sua condição de sobrevivência. No entanto, a narrativa de Riobaldo em *Grande sertão* não se desenrola puramente por associações da ordem de causa e efeito. Ao leitor, é preciso ter consciência de que se está sempre numa espécie de tocaia simbólica e linguística, própria à escrita rosiana. Por isso, quando os diversos estudos apontam para uma estreita relação entre temática medieval das personagens femininas vestidas de guerreiros à figura de Diadorim, é preciso estar atendo aos possíveis logros dessa estratégia de linguagem. No entanto, alertar a respeito da dupla imagem que atravessa a história, “da coisa dentro da outra”, nos é útil como ponto de atenção para qualquer forma de interpretação, análise, adaptação ou imagens que se queira extrair do contexto da obra. Afinal: “O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (Rosa, 2015, p. 22). Passaremos a imagem de Daibert, a fim de investigarmos as possibilidades de análise de suas forças e polaridades dinâmicas segundos as ideias agitadas de Aby Warburg.

⁵ *Mise en abyme*, ou “narrativa em abismo”, é um termo que expressa sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, foi usado pela primeira vez pelo escritor francês e Nobel em Literatura, André Gide (1869 – 1951). A técnica pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura.

2. Polaridades dinâmicas na imagem *Diadorim II*

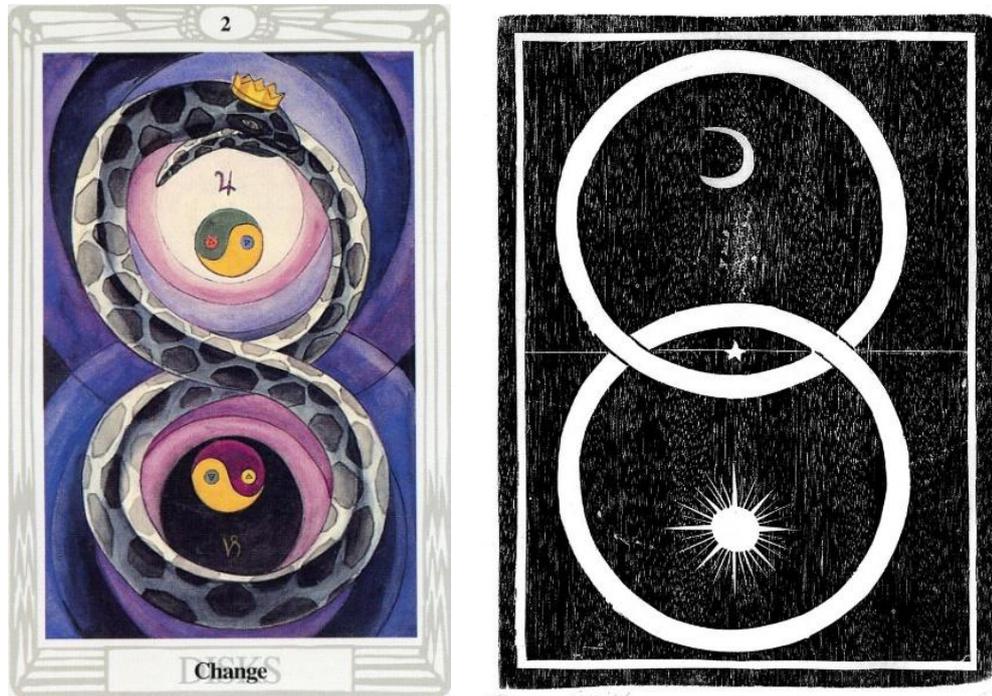


Figura 5. Carta *Change* do Tarôt de Thoth, de Aleister Crowley.
 Figura 1. *Diadorim II*, de Arlindo Daibert (1984). Fonte: Daibert, 1998

Na imagem de Daibert, há uma ruptura com os traços figurativos e tradicionais dos quais descendem as *donzelas-guerreiras*, não há nada que nos remeta diretamente a uma imagem estereoscópica da descrição física de Diadorim, que oscila entre aspectos femininos: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho” (Rosa, 2016, p. 122); e aspectos de guerreiro: “Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão aposto – surgindo sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho” (Rosa, 2016, p. 151).

O que aparece enquanto imagem não porta uma objetividade figurativa, é antes uma enunciação intrínseca aos duelos essenciais *em* e *a partir de* Diadorim do que uma repetição da forma enquanto personagem histórica (como na Fig. 4, de Juana Azurduy). Os círculos enlaçados da imagem de Daibert, em posição vertical, impõe-se enquanto fórmula patética⁶ da dualidade cósmica – cima e baixo, lua e sol, noite e dia. Nela, ou através dela, podemos acessar o *páthos* simbólico do infinito, a lemniscata (∞), tão valorizado por Rosa. A imagem do infinito, que pressupõe as

⁶ Segundo Didi-Huberman, “é preciso acabar com as definições puramente negativas ou primitivas do *páthos*, que tradicionalmente o opõem à ação [*poiein*], à substância [*ousia*], em virtude da qual a paixão se aproxima ontologicamente do conceito de acidente, à impossibilidade [*apatheia*] e, portanto à sapiência [*sophia*]. É preciso abrir, matizar, dialetizar tudo isso. É preciso reconhecer o essencial, a *plasticidade* positiva do paradigma patético: o ser *pathetikos*, o ser a quem pode suceder qualquer coisa, não seria capaz de transformar sua fraqueza (abrir, dar flanco) em força (abrir o campo do possível)? Será que sua capacidade de ser afetado não lhe daria também um poder de agir no sentido inverso? (...) não deve o historiador das imagens buscar, nessa condição paradoxal do *páthos*, a própria riqueza de um poder de figurar? (Didi-Huberman, 2013, p. 177).

noções de mudança e fluxo, pode ser compreendida como o símbolo da travessia, palavra que encerra o romance: “Existe é homem humano. Travessia” (Rosa, 2016, p. 561), e o relança para o seu início “– Nonada”. O infinito também era chamado pelo escritor como “[e]ternidade e, outras vezes, utilizava o símbolo como agente mobilizador de atração de forças” (Castro, 2018, p. 42).

Semelhante forma (infinito e eternidade), em posição vertical, reaparece na carta de número dois do Tarô de Thoth, [*change*] a mudança (Fig. 5). Nesta carta, no lugar de dois círculos em intersecção, uma serpente que se fecha em si mesma, mordendo o seu próprio rabo, o ouroboros, forma primitiva da totalidade, recomeço e autoconhecimento. Para Warburg, o círculo em forma de serpente simboliza o rítmico do tempo (2003, p. 75). A carta ainda retorna o símbolo do taoísmo *yin-yang*⁷ como princípios da dualidade cósmica, onde o escuro remonta ao princípio feminino, frio e misterioso; o claro ao princípio masculino, quente e solar. No tarô, a carta é regida pelo naipe que diz respeito à terra, e segue uma doutrina pela qual a mudança seria o suporte da estabilidade. Os seus regentes celestiais são Júpiter e Capricórnio, símbolos desarmoniosos, a duplicação do pantáculo *yin-yang* sugere a interação harmoniosa dos quatro elementos em movimento constante. Pode-se considerar a carta como o retrato do completo universo manifesto relativamente à sua dinâmica.

Ao olhar para o movimento de transmissão da imagem *Diadorim II*, é possível perceber as *engramas*⁸, resultado de marcas e atividades mnemônicas identificadas por Warburg. Na concepção do iconoclasta, as *engramas* são um conjunto de marcas (traços ou gestos) em trânsito, que se imprimem na psique por meio de determinados estímulos externos. Tais impressões ocorrem mediante condensações de mecanismos sensíveis, as *pathosformeln*. Warburg acreditava que as formas artísticas intencionavam uma exterioridade e que estas suscitavam uma experiência ancestral da humanidade. Assim, as formas ondulantes e serpentinadas das ninfas pagãs em movimento, pintadas nas paredes da cidade de Pompeia, por exemplo, reaparecem nas pinturas modernas por meio dos artistas do Renascimento, como as ninfas de Botticelli (Warburg, 2013).

Segundo Forster, a teoria da expressão pictórica de Warburg é construída a partir de “contrastes dinâmicos entre lógica e magia, razão e desrazão, e ele concebe essas energias em termos de polaridade, não em termos de contradição” (2005, p. 140). Essa energia potencial, conservada no passado de cada imagem, são as *engramas*, isto é, a “capacidade de reagir a um evento ao longo de um período de tempo [...], uma forma de preservar e transmitir energia desconhecida para o mundo físico” (Burucúa, 2003, p. 29). Para Warburg, a arte era um mecanismo privilegiado de concentração de tais energias, as quais se condensavam precisamente em *Pathosformeln* capazes de “evocar, num caminho oposto ao do procedimento habitual da memória, os engramas originais, e suscitar com isso a recordação de experiências primárias da humanidade” (Burucúa 2003, p. 29).

⁷ A leitura de Francis Utéza a respeito da mobilização das forças masculinas e femininas em *Grande sertão* é exemplar. Para o autor, a morte de Diadorim é a revelação do *yin* que percorreu todo o romance de maneira a estabelecer o equilíbrio e a harmonia: “Em um clímax de violência, sua morte revela a parte que ela ocultava, ocultando a que ele manifestava até o momento” (2016, p. 269).

⁸ O termo *engrama* foi cunhado pelo biólogo evolucionista Richard Semon (1859 – 1918) e mais tarde investigado por Anton Pavlov (1849 – 1936), um cientista comportamental. Semon investigou o modo como uma experiência produz um traço mnêmico, ou engrama. Na espiritualidade hinduísta, existem os *Samskaras*, que são impressões mentais ou carimbos psíquicos. Na atualidade, o conceito também é explorado pela neurociência.

Se retornarmos ao desenho de Daibert, é evidente que não se vê a imagem de uma cobra, do modo como figura a carta da mudança. No entanto, os círculos unidos num fundo escuro, hachurado, ordenados com elementos cósmicos (sol, lua e estrela), apelam para o movimento de renovação do tempo eterno e não linear [*kairós*], do qual a serpente é símbolo exemplar. Para além da dimensão maligna que porta o imaginário das serpentes, é importante lembrar que ela é símbolo da capacidade regenerativa, especialmente pela maneira como foi associada aos cultos do deus da cura (grego de origem egípcia), *Asclépio*, e mantêm-se viva [*nachleben*] em nossa cultura ocidental, em pleno século XXI, na marca da Organização Mundial da Saúde (OMS), por exemplo. Sobretudo, a mitologia que envolve a serpente é tão importante para a compreensão do romance *Grande sertão* quanto para a compreensão da imagem movente em Aby Warburg⁹. No Brasil, a mitologia dos povos autóctones é rica em seres aquáticos e encantados, mas é ao mito da cobra-grande que estaria vinculada à origem dos rios, por exemplo. O fato de os rios possuírem uma forma de serpente os ligaria simbolicamente ao ouroboros, a serpente primordial, ao princípio e origem de todas as coisas, à totalidade primária. Vale lembrar que a “serpente tanto pode representar o conhecimento mais profundo do inconsciente quanto a emergência do conhecimento na consciência” (Cavalcanti, 1997, p. 133).

Para Warburg, a serpente pode ser vista como uma imagem primitiva que se arrasta na história cultural. Ela invoca um movimento, uma dança, forças e energias primitivas, tal qual o ritual da serpente dos índios *Pueblos*, no México, onde a invocação da forma de um raio pelo movimento de uma serpente, evocaria forças da natureza e, por extensão, a chuva.

Tomado pelo medo, o índio procura entender o fenômeno fugaz do raio, comparando-o a uma serpente, que ele é capaz de manipular concretamente [os dançarinos do ritual colocam efetivamente as serpentes (cascavéis venenosas) na boca durante a dança]. Melhor: as duas entidades fusionam – e o que é notável é o fato de que, nos seus pensamentos, ele, o índio, omite o “como” que mantém separados os dois elementos de sua comparação: para ele o raio é a serpente (Didi-Huberman, 2013, p. 133).

Na observação de Warburg, a atitude dos *Pueblos* em dominar o próprio medo, por meio de um ritual empático, nos demonstra como o pavor pode se transformar em pensamento. O ritual une dimensões trágicas da vida humana, como o medo e a morte numa espécie de ato transformador, mágico. A cerimônia “situa-se entre a empatia imitativa e o sacrifício sangrento: não se imitam os animais, os integram [...], como atores participantes” (Warburg, 2003, p. 111). As serpentes seriam, portanto, intercessoras entre duas dimensões.

Em Guimarães Rosa, a serpente também diz respeito à força que promove transformações. No trecho a seguir, o sentimento de Riobaldo por Diadorim é narrado invocando, do mesmo modo, uma “serpente”. Aqui a figura humana funde com a sua face selvagem e faz aparecer sua dimensão mística:

Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim - que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho

⁹ Georges Didi-Huberman (2013) afirma que a problemática da *pathosformen* surgiu do interesse de Warburg em tratar temas que pressupunham uma luta de morte. Lutas que se expressaram em análises realizadas através de temas históricos da arte tais como *A morte de Orfeu*, *O combate dos centauros* e a luta reptiliana de *Laocoonte e seus filhos*.

pegar. Mas – de dentro de mim: uma serpente. Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava (Rosa, 2015 p. 266, grifo nosso).

Num ato de imaginação cosmológica, a imagem de Daibert torna-se um operador de metamorfoses, que afeta Riobaldo por essa dupla sensação: dor e prazer. A partir daqui, é possível inferir a respeito da condição do *artista*, como quem dá passagem, em quem e no qual se inscreve um traço, uma marca, uma pegada. Na introdução do *Atlas Mnemosyne*, Warburg escreve que as engramas são como uma experiência apaixonada, gravada de tal maneira na memória que passa a sobreviver como uma espécie de patrimônio hereditário: “*Ces engrammes de l’expérience passionnés s’y gravent avec une telle intensité qu’ils survivent dans La mémoire comme patrimoine héréditaire*” (Warburg, 2012, p. 55). Esses ditos “carimbos” na memória servem de modelo aos contornos da criação, por intermédio das mãos dos artistas. Por onde, os valores mais altos da linguagem gestual anseiam e ganham forma.

Ora, tanto Daibert como Guimarães Rosa foram, portanto, *médiuns* desse circuito de emoções. Isso se considerarmos a emoção como a capacidade de abrir flanco, deixar ser tocado [*pathétikos*]. Pelo artista e através deles, a condensação de caracteres sensíveis permitiram a forma de um gesto singular, Diadorim. Ao passo que a filiação de Diadorim, no rastro desse percurso, aportaria uma dimensão de ordem mais primitiva do que àquela ligada a herança das donzelas-guerreiras. Assim, pela imagem de Daibert, é possível acessar uma dimensão cosmológica em que totalidade, equilíbrio, princípio e fim, medo e coragem, vida e morte, dor e prazer, seriam alguns dos operadores da sua face mística. Não distante do que intencionava Guimarães Rosa ao descrever sua busca literária:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida (Rosa, 2006, p. 77).

E no clímax da revelação (Diadorim enquanto feminino tragicamente assimilado), o narrador-personagem de *Grande sertão: veredas* recita um ritual de ordem completamente místico:

A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou — ah! — a pedra-de-ametista, tanto trazida... O Quipes veio, com as velas, que acendemos em quadral. Essas coisas se passavam perto de mim. Como tinham ido abrirem cova, cristãmente. Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: — ‘Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba... (Rosa, 2015, p. 485).

Utéza nos recorda que a morte de Diadorim é o ponto alto do seu feminino singular, unificada com o símbolo por excelência da totalidade, a rosa – cosmos interior e exterior: “[...] são os rosários, coroas trançadas em louvor da Mãe de Deus, rainha da natureza, flor entre flores” (Perrot *apud* Utéza, 2016, p. 270). A referência ao rosário depositado no peito de Diadorim é outra reminiscência aos desenhos que povoam as catedrais, sobretudo de estilo medieval. Não diferente, no centro da imagem de Daibert, a demonstração dialética das duas polaridades circulares. Esta estrela ou pentagrama desenhado no meio de uma forma ovalada aciona um terceiro elemento na imagem, gravado exatamente na zona intermediária dos círculos: espiritualidade, cosmos e equilíbrio ao mesmo tempo. Por fim, o *opus magnum*, figurando tanto no retângulo

branco que encerra a composição central de Daibert quanto na montagem de Guimarães Rosa, “quadral” em velas, onde o corpo de Diadorim foi velado.

Enfim, a tradição da crítica literária tende a recorrer ao padrão das *donzelas-guerreiras* na tentativa de encontrar um ponto de origem de Diadorim, o seu *porquê* ou *de onde* veio a inspiração. Aqui, a imagem de Daibert aponta que o vínculo com o seu passado é de outra ordem. Quer dizer, a dupla condição da personagem, isto é, ser guerreiro e donzela ao mesmo tempo, é aparência. A sua *exterioridade* desvela-se, sobremaneira, pela sua dimensão cosmológica. O ponto dessa dimensão se dá, exatamente, na tensão onde se articulam os contrários, no centro. De maneira pendular, o centro da imagem é o seu equilíbrio, mas também sua oscilação. Não obstante, Warburg intencionava encontrar o ponto de intersecção da criação artística, e a sua noção de engramas é um modo de sinalizar para a ambivalência latente não polarizada das imagens. O lugar entre uma aparição e outra. O entre. Onde ocorre o lugar de salto de um gesto a outro, no qual o traço se perpetua. O centro da imagem de Daibert é essa zona de irresolução, onde emerge Diadorim, zona de indeterminação e, por conseguinte, da criatividade artística por excelência.

Referências

BATISTA, Edilene Ribeiro. Análises comparativas entre as donzelas guerreiras Diadorim e Monja Alferéz. In: *Interdisciplinar*. Universidade Federal de Sergipe. Ano XI, v. 25, mai./ago. p. 157-168, 2016.

BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fundo de Cultura Económica, 2003.

CASTRO, Gustavo; MORAES, Vanessa (org.). Imaginário de Infinito em Guimarães Rosa. In: *Nove imaginários do INS*. Brasília: Fac Livros, 2018, p. 41-52.

CAVALCANTI, Raïssa. *Mito das Águas: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão – Arlindo Daibert*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

DIDI-HUBERMAN, George. *Imagem sobrevivente: a história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FORSTER, Kurt W. *Introducción*. El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert. In: *Imagens do Grande Sertão – Arlindo Daibert*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

HAZIN, Elizabeth. *No nada, o infinito: (da gênese do Grande sertão: veredas)*. Tese de Doutorado (Est. Comp. De Liter. de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

[ILUSTRAÇÃO do livro Sagarana]. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33241/ilustracao-do-livro-sagarana>>. Acesso em: 09 de Jan. 2020.

MEYER, Marlyse. "O Que é, ou Quem foi Sinclair das Ilhas?". In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 14, p. 37-63, 1973.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016

ROSA, João Guimarães. *Estas histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, João Guimarães. Guimarães Rosa por ele mesmo: o escritor no meio do redemoinho. In: *Cadernos de literatura brasileira: João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, p. 77-93, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidades no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PROENÇA, M. C. 1959. Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais. In: COUTINHO, Eduardo F. *Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande sertão*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2016.

WARBURG, Aby. *Le ritual du serpent: récit d'un Voyage en pays Pueblo*. Paris: Macula, 2003.

WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne*. Paris: L'écarquillé – INHA, 2012.

WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuição científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.