

Gislane Gomes Neto

***EROS E BABEL NA OBRA INTERMIDIÁTICA DE ARLINDO  
DAIBERT: PROCESSOS DE LEITURAS INTERTEXTUAIS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2007

Gomes Neto, Gislane, 1969 -

Eros e Babel na obra intermediática de Arlindo Daibert :  
processos de leituras intertextuais / Gislane Gomes Neto. –  
2007.

169 f. : il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Daibert, Arlindo, 1952-1993 - Crítica e interpretação  
- Teses 2. Arte e literatura - Teses 1. Veneroso, Maria do  
Carmo de Freitas, 1952 - II. Universidade Federal de Minas  
Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 709.81



Dissertação defendida em 21 de setembro de 2007 e aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

---

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora  
EBA – UFMG

---

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex  
Faculdade de Letras – UFMG

---

Prof. Dr. Claus Clüver  
Indiana University – USA

---

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes  
Escola de Belas Artes – UFMG

Aos meus pais, Ziolita e Mário, pelo apoio incondicional às minhas investidas no delicado campo da arte e no universo obsedante da pesquisa.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por cada pessoa que colocou, providencialmente, em meu caminho, para incentivar-me, dar-me apoio e orientação. Agradeço, especialmente:

- ✓ a Ziolita Gomes da Silva, minha mãe, pela amizade e confiança; pelo suporte afetivo e financeiro; pelo trabalho de sensibilização e envolvimento do meu pai, Mário Neto, neste projeto que é uma conquista tanto minha quanto deles.
- ✓ as minhas irmãs, Norma e Gisele, pela acolhida em Juiz de Fora; pela paciência com os livros espalhados pela casa e os estudos madrugada a dentro.
- ✓ a Maria do Carmo de Freitas Veneroso, minha orientadora, pela generosidade no compartilhamento de seus conhecimentos, delicadeza e respeito na orientação; pelo acesso ao seu arquivo e biblioteca; pelas reflexões que possibilitaram definir o recorte na produção de Arlindo Daibert; pela pesquisa conjunta que empreendeu e pela imensa disponibilidade.
- ✓ a Profa. Dra. Márcia Arbex, da Faculdade de Letras – UFMG e ao Prof. Dr. Claus Clüver, da Indiana University – EUA pela leitura, comentários e orientações fundamentais a esta pesquisa, na ocasião do exame de qualificação.
- ✓ a Íris Martins Griffiths pelo constante incentivo; pela generosidade da acolhida, abrigo e hospitalidade em Belo Horizonte. Agradeço também a Neil e Iram.
- ✓ a Iane, que, além da hospitalidade, compartilhou comigo as alegrias e dificuldades desse mestrado.
- ✓ Ao Prof. José Alberto Pinho Neves, da UFJF, pela co-orientação informal que prestou na fase da pesquisa que se complementou em Juiz de Fora; pelo facilitamento do acesso à Biblioteca Arlindo Daibert; pelo acesso a seu acervo particular; pela agilização de contatos a instituições e pessoas do relacionamento do artista e pela disponibilidade.
- ✓ a família Alciones Amaral, especialmente Eveline Daibert Amaral, pelo acesso ao acervo da família referente ao artista; pela rara oportunidade de realizar uma pesquisa

em contato direto com os objetos investigados; pela disponibilidade e gentileza de me receber em sua residência.

- ✓ Aos professores da EBA e da FALE, especialmente aos professores do Seminário sobre Intermedialidade e ao professor Wellington (Francês / Cenex).
- ✓ ao Prof. Afonso Rodrigues, da UFJF, pelo acesso inicial à Biblioteca Arlindo Daibert.
- ✓ aos bolsistas da Biblioteca Arlindo Daibert.
- ✓ ao Instituto de Arte e Design da UFJF que abriga a Biblioteca Arlindo Daibert, de grande significado para o acesso à pesquisa e à construção do conhecimento através da arte, tão caros ao artista.
- ✓ aos amigos pessoais do artista: Neysa Campos, Rubem e Walquíria Correia, Shirley Torres, Afonso Rodrigues e José Alberto Pinho Neves, pelo compartilhamento de informações referentes a aspectos de sua vida e produção artística.
- ✓ a Hélio Lauar pelas reflexões iniciais conjuntas que possibilitaram efetivar um projeto de pesquisa para a apreciação da Escola de Belas Artes da UFMG.
- ✓ a Ernani Scofield Pimenta pelo fortalecimento da coragem de empreender buscas em direção ao conhecimento do que me é substancialmente significativo.
- ✓ a Cristiane Gazzinelli pelo incentivo na fase de elaboração do projeto de pesquisa.
- ✓ a Consuelo Salomé pela revisão atenciosa na redação deste texto.

## RESUMO

Este estudo aborda as relações intertextuais na obra tridimensional do artista plástico Arlindo Daibert através de um recorte em sua produção, o qual se fez pelo crivo da intermedialidade, ressaltando de modo especial as artes plásticas e a literatura. O enfoque dado ratifica e explora a existência de duas recorrências substanciais no texto daibertiano: o erotismo e o conceito de *Babel*. Compõem o quadro teórico as investigações a respeito da Intertextualidade a partir de Mikhail Bakhtine e Julia Kristeva, revisitados por Leyla Perrone-Moisés, além da contribuição de Antoine Compagnon, no estudo da citação.

A abordagem da produção do artista foi favorecida pela associação da *crítica textual* – que possibilita uma análise a partir do ponto de vista da *recepção* da obra, o que demandou a construção de um processo de leitura pessoal – e da *crítica genética* respaldada na *produção*, investigando grifos, rascunhos e anotações do artista.

Para o estudo dos diálogos intertextuais, encontrados nos trabalhos orientados pelo caráter erótico, foram selecionados: *Catulli Carmina* (1991), *Cântico dos Cânticos* (década de 1980) e *Alice* (cerca de 1989). Já o conceito de *Babel* pôde ser observado em *Moradas* (1992), *Pequeno Livro* (1987) e *Babel* (cerca de 1989). Todos os trabalhos selecionados estão integrados à Coleção Família Alciones Amaral, em Juiz de Fora, o que facilitou a investigação diretamente aos objetos originais.

## ABSTRACT

This study discusses the intertextual relationships in the plastic artist Arlindo Daibert's three-dimensional work through a cutting of his production. This cutting was based on intermediality, highlighting especially the plastic arts and literature. The focus given in our research confirms and explores the existence of two substantial recurrences in Daibert's work: eroticism and the concept of *Babel*. The theoretical framework consists of Mikhail Bakhtin's and Julia Kristeva's approach to Intertextuality, which was revisited by Leila Perrone-Moisés; as well as Antoine Compagnon's contribution towards Quotation.

The approach to the artist's production was favored by the association between *textual criticism*, which demanded the construction of a personal reading process; and *genetic criticism* supported by the *production* and investigation of the artist's underlinings, drafts and notes.

In order to study the intertextual dialogues found in the works oriented by the erotic factor, we selected the following texts: *Catulli Carmina* (1991), *Cântico dos Cânticos* (1980's) and *Alice* (circa 1989). The concept of *Babel*, however, can be observed in *Moradas* (1992), *Pequeno Livro* (1987) and *Babel* (circa 1989). All the works analysed are part of the Alciones Amaral Family Collection in Juiz de Fora, which made the direct investigation of the objects easier.

## LISTA DE FIGURAS

- Fig. 01 (p. 16): Arlindo Daibert trabalhando. Juiz de Fora/MG.
- Fig. 02 (p. 16): *Atelier* do artista em Juiz de Fora/MG. 1993.
- Fig. 03 (p. 33): Daibert. *Matança dos Cavalos*. n. 40. 1984. Grafite, nanquim, lápis de cor e *gouache* sobre papel. 33 x 36. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM - RJ.
- Fig. 04 (p. 35): Duchamp. *L.H.O.O.Q.* – 1919. Coleção Particular. Paris.
- Fig. 05 (p. 35): Daibert. *Sem Título*. Desenho. Coleção Particular.
- Fig. 06 (p. 38): Grifos de Arlindo Daibert. *In: PAZ. O Arco e a Lira*. p. 71. (EBAD).
- Fig. 07 (p. 39): Grifos de Daibert. *In: ZEITEL. Nelson Rodrigues – Autor vital*. p. 4. (EBAD).
- Fig. 08 (p. 39): Livro árabe, de 1811 e recortes de frases. Arquivo do artista.
- Fig. 09 (p. 40): J. A. Dominique Ingres. *O banho turco*. 1863. Óleo sobre tela, 108 cm de diâmetro. Museu do Louvre, Paris.
- Fig. 10 (p. 40): Daibert. *A francesa e o gigante*. 1981. Lápis de cor sobre papel. 36 x 40. Série *Macunaíma de Andrade*. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM - RJ.
- Fig. 11 (p. 41): Jan Vermeer. *O Estúdio do Artista*. 1660-65. Óleo sobre tela, 129,54 x 111,12.
- Fig. 12 (p. 41): Daibert. *Pintor III* – 1983. Técnica mista sobre papel, 50 x 70. Da série *Retrato do Artista*.
- Fig. 13 (p. 41): Grifo de Daibert. *In: Paz. O arco e a lira*. p. 29. (EBAD).
- Fig. 14 (p. 42): Daibert. *Sem Título*. n. 2. Década de 1980. Da série *G.S.: V*.
- Fig. 15 (p. 45): Daibert. *Sem Título*. Década de 1980. Técnica mista.
- Fig. 16 (p. 46): Ficha preenchida por Daibert. Projeto *Portrait of the Artist*. Coleção Família Alciones Amaral.
- Fig. 17 (p. 51): Daibert. *Oibê-Lobisomem*. 1981. Lápis de cor sobre papel. 36 x 40. Série *Macunaíma de Andrade*. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM - RJ.
- Fig. 18 (p. 52): Anotações de Daibert em página de *Grande Sertão: Veredas*. *In: ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 5. ed. (EBAD).
- Fig. 19 a 21 (p. 53): Grifos de Daibert. *In: ROSA. Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 9, 10 e 11. (EBAD).
- Fig. 22 (p. 53): Daibert. *Riobaldo, o Urutu Branco*. n. 4. Década de 1980. Aquarela e grafite sobre papel. 24,7 x 24,7. Da série *G.S.: V*. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM - RJ.
- Fig. 23 (p. 53): Daibert. *Riobaldo*. 1984. Xilogravura. 12,5 x 12. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM - RJ.
- Fig. 24 (p. 54): Carta de Daibert à Neysa Campos. 1983. Acervo Particular.

Fig. 25 (p. 56): Daibert. *Sem Título*. Década de 1970. Nanquim sobre papel.

Fig. 26 (p. 57): Daibert. *Maria d'Avalos*. 1974. Técnica mista sobre pergaminho, 27 cm de diâmetro. Da série *Memórias de Gesualdo da Venosa*.

Fig. 27 (p. 57): Daibert. *Gesualdo*. 1974. Técnica mista sobre fragmento de pergaminho, 35 x 26. Da série *Memórias de Gesualdo da Venosa*. Coleção particular.

Fig. 28 (p. 58): Daibert. *Prahós*. s/d. Da série *Prahós*. Nanquim sobre papel.

Fig. 29 (p. 60): Darcy Penteadó. *Sem título*. S/d. Publicado em LEYLAND (org.). *Now the Volcano – An Anthology of Latin American Gay Literature*. p. 246. (EBAD).

Fig. 30 (p. 60): Daibert. *Sem título*. 1978. Da série *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Publicado em LEYLAND. *Now the Volcano – An Anthology of Latin American Gay Literature*. p. 189. (EBAD).

Fig. 31 (p. 61): Daibert. *Gula*. 1977. Crayon e lápis de cor sobre papel, 31 x 28. Da série *Sete Pecados Capitais*. Coleção Particular.

Fig. 32 (p. 62): Daibert. *Sem título*. 1976. Crayon e lápis de cor sobre papel, 40 x 30. Da série *Gran Circo Alegria de Viver*. Coleção particular.

Fig. 33 (p. 62): Marcos Coelho Benjamim. *Calipígia*. 1974.

Fig. 34 (p. 63): Daibert. *Sem título*. 1974. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 35 (p. 63): Duchamp. *Prière de toucher*. 1947. Intervenção em capa de catálogo de exposição.

Fig. 36 (p. 63): Daibert. *Sem título*. 1975. Fragmento. Técnica mista sobre pergaminho, 49 cm de diâmetro. Da série de *Mandalas*. Coleção particular.

Fig. 37 (p. 63): Daibert. *Pandora*. 1989. Objeto. Técnica mista em caixa de madeira, 36 x 24 x 9,5. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 38 a 42 (p. 64; 67; 68; 68 e 69): Daibert. *Catulli Carmina*. 1991. Objeto. Técnica mista em caixa de madeira. 8 x 55 x 7. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 43 (p. 69): Daibert. *Sem título*. n. 31. 1988. Pastel oleoso, grafite, aquarela, lápis de cera e guache sobre papel. 27 x 19. Da série *G.S.: V*. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM – RJ.

Fig. 44 (p. 72): Daibert. *Crônica*. 1992. Técnica mista em caixa de madeira, 25 x 35 x 10. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 45 (p. 76): Fotografia de família no açougue *Brasil* do avô de Arlindo Daibert. 1935.

Fig. 46 (p. 76): Daibert. Desenho da série *Açougue Brasil*. 1978. Crayon sobre papel, 33 x 33. Coleção particular.



Fig. 47 (p. 77): Daibert. Desenho da série *Açougue Brasil*. 1978.

Fig. 48 (p. 77): Pedro Américo. *Tiradentes Esquartejado*. 1893. Óleo sobre tela. Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora/MG.

Fig. 49 (p. 78): Daibert. *Cântico dos Cânticos*. Década de 1980. Pintura-Objeto. Técnica mista sobre lona, 40 x 330. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 50 (p. 80): Daibert. Da série *Gabriel-Journal Intime*. 1974. Técnica mista sobre pergaminho.

Fig. 51 (p. 80): Anônimo. *La dame à la licorne*. Tapeçaria medieval (séc. XV).

Fig. 52 (p. 82): Prancha I. *Le Cantique des Cantiques – Canticum Canticorum*. Exemplar n. 669. p. 17. (EBAD).

Fig. 53 e 54 (p. 83): Daibert. *Cântico dos Cânticos*. Década de 1980. Pintura-Objeto. Técnica mista sobre lona, 40 x 330. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 55 (p. 85): Daibert. *Sem Título*. 1976. Desenho publicado em *Cadernos “Doença”*.

Fig. 56 (p. 88): Daibert. *Cântico dos Cânticos*. Década de 1980. Pintura-Objeto. Detalhe. Técnica mista sobre lona, 40 x 330. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 57 (p. 89): *The Letters of Abelard and Heloise*. Penguin Classics. p. 134. (EBAD).

Fig. 58 (p. 90): Citação bíblica (Romanos 7, 24) feita por Heloísa em um trecho apropriado por Daibert. In: *The Letters of Abelard and Heloise*. p. 133. (EBAD).

Fig. 59 (p. 92): Daibert. *Terra*. S/d. Mandala sobre pergaminho.

Fig. 60 (p. 93): Daibert. *Cântico dos Cânticos*. Década de 1980. Detalhe. Pintura-Objeto. Técnica mista sobre lona, 40 x 330. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 61 (p. 93): Daibert. *Babel*. (c. 1989). Técnica mista sobre papel. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 62 (p. 94): Grifo de Daibert. In: PAZ. *Conjunções e Disjunções*. p. 15. (EBAD).

Fig. 63 (p. 96): Grifo de Daibert. In: BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*. p. 209. (EBAD).

Fig. 64 (p. 96): Genjimom. Pintura *Shunga*. (c. de 1840). <[uncovering.org](http://uncovering.org)>.

Fig. 65 (p. 97): Daibert. *Cântico dos Cânticos*. Década de 1980. Pintura-Objeto. Técnica mista sobre lona, 40 x 330. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 66 (p. 97): *Torah* sobre uma mesa. Disponível em <[pt.wikipedia.org](http://pt.wikipedia.org)>.

Fig. 67 (p. 100): Daibert. *Alice* (c. de 1989). Objeto. Técnica mista em caixa de madeira, 34 x 22 x 7. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 68 (p. 101): Daibert. *Alice*. (c. de 1989). Objeto. Técnica mista em caixa de madeira, 34 x 22 x 7. Coleção Família Alciones Amaral. (Objeto incompleto). Foto do Catálogo *Arlindo Daibert – Objetos*. 1995.

Fig. 69 (p. 103): Daibert. *My dear Alice Liddell*. 1977. Grafite e lápis de cor sobre papel. Da série *Alice no País das Maravilhas*. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM – RJ.

Fig. 70 (p. 103): Daibert. *Alice I – le bombyx*. 1977. Grafite e lápis de cor sobre papel.

Fig. 71 (p. 104): Grifo de Daibert. In: STRAVINSKI; CRAFT. *Conversas com Igor Stravinski*. p. 26. (EBAD).

Fig. 72 (p. 104): Grifo de Daibert. In: PAZ. *O arco e a lira*. p. 55. (EBAD).

Fig. 73 a 78 (p. 107; 109; 109; 109; 110 e 111): Daibert. *Alice*. (c. de 1989). Objeto. Detalhes. Técnica mista em caixa de madeira, 34 x 22 x 7. Coleção família Alciones Amaral.

Fig. 79 (p. 111): Lewis Carroll. *Alice*. Desenho. In: CARROLL. *Alice's Adventures Under Ground*. 13ª página do capítulo 11. (EBAD).

Fig. 80 a 82 (p. 112): Daibert. *Alice*. (c. de 1989). Objeto. Técnica mista em caixa de madeira, 34 x 22 x 7. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 83 (p. 112): Duchamp. *Objet-Dard*. 1951. Bronze. 7,5 x 20,1 x 6. Coleção particular.

Fig. 84 (p. 114): Grifo de Daibert. In: LÉVI-STRAUSS. *O Pensamento Selvagem*. p. 20. (EBAD).

Fig. 85 (p. 115): Grifo de Daibert. In: PAZ. *O arco e a lira*. p. 62. (EBAD).

Fig. 86 (p. 115): Grifo de Daibert. In: PAGLIA. *Personas Sexuais*. p.16. (EBAD).

Fig. 87 (p. 116): Daibert. Prólogo para Leo. 1989. Decalque de letras sobre papel.

Fig. 88 (p. 121): Daibert. *Moradas*. 1992. Objeto. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão, 26 X 20. Quando fechado: 27 x 21 x 4. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 89 (p. 122): Bruno Conte. *Antitesto*. 1973. Livro-Objeto. Madeira e pregos.

Fig. 90 (p. 122): Daibert. *Le silence des vers*. 1992. Pintura-Objeto. Tachas de metal sobre lona, 72 x 20. Coleção Particular.

Fig. 91 (p. 123): Maria Lai. *Sem título*. 1978. Livro-Objeto em tecido costurado.

Fig. 92 (p. 123): Lygia Clark. *Bicho*. 1960. Alumínio (peças triangulares), 27 x 17 x 17.

Fig. 93 e 94 (p. 123 e 124): Daibert. *Moradas*. 1992. Objeto. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão, 26 X 20. Quando fechado: 27 x 21 x 4. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 95 (p. 124): *Ávila es el castillo de las Moradas*. Fotografia. In: MARTIN. *Ávila*. (EBAD).

Fig. 96 (p. 126): Daibert. *Moradas*. 1992. Objeto. Detalhe. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão, 26 X 20. Quando fechado: 27 x 21 x 4. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 97 (p. 127): Grifo de Daibert. Citação de Schubert In: BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*. p. 215. (EBAD).

Fig. 98 (p. 130): Daibert. *Moradas*. 1992. Objeto. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão, 26 X 20. Quando fechado: 27 x 21 x 4. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 99 (p. 130): Daibert. *Babel*. (c. de 1989). Colagem de papel sobre madeira.

Fig. 100 e 101 (p. 132): Daibert. *Moradas*. 1992. Objeto. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão, 26 X 20. Quando fechado: 27 x 21 x 4. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 102 (p. 134): Gian Lorenzo Bernini. *O Êxtase de Santa Teresa*. 1646-52. Conjunto escultórico. Santa Maria della Vittoria, Roma.

Fig. 103 (p.134): Capa do livro *O Erotismo – ensaio*. Georges Bataille. (2004).

Fig. 104 (p. 135): (Anônimo). *Santa Teresa*. S/d. Óleo sobre tela.

Fig. 105 (p. 135): Daibert. *Moradas*. 1992. Objeto. Detalhe. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão, 26 X 20. Quando fechado: 27 x 21 x 4. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 106 (p. 135): Daibert. *Diário de Bordo* (o artista). 1993. Técnica mista sobre papel, 24 x 30,5. Da série *Retrato do Artista*. Coleção particular.

Fig. 107 (p. 135): Daibert. *Retrato do Artista*. 1986. Objeto. Técnica mista sobre conglomerado de madeira. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 108 (p.135): Daibert. *Retrato do Artista*. (“pincelada-signo”). 1982. Aquarela sobre papel. Da série *Retrato do Artista*.

Fig. 109 a 111 (p. 136; 137 e 137): Daibert. *Moradas*. 1992. Objeto. Colagem de fragmentos de livro sobre papelão, 26 X 20. Quando fechado: 27 x 21 x 4. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 112 (p. 138): Daibert. *Pequeno Livro*. 1987. Objeto. Técnica mista sobre tela. 25 x 36 x 4. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 113 (p.140): Joseph Kosuth. *Zero & Not*. 1986. Instalação no Sigmund Freud Museum, Viena.

Fig. 114 (p. 140): Ann Hamilton. *Tropos*. Detalhe. 07/10/1993 – 19/06/1994. Instalação no Dia Art Foundation.

Fig. 115 (p. 141): Anselm Kiefer. *Das Buch (O Livro)*. 1979-85. Acrílica, emulsão e verniz sobre tela (em duas partes), com zinco e chumbo, 330 x 555.

Fig. 116 (p. 141): Anselm Kiefer. *Book 43. The High Priestess*. Chumbo.

Fig. 117 (p. 142): Anselm Kiefer. *The High Priestess*. 1985-91. Chumbo. Instalação.

Fig. 118 (p. 143): Karen Wirth. *Geomyth*. 1989. Livro-objeto. 22,9 x 30,5 x 20,3. Bronze colado com pedras de fundição, chumbo e bronze.

Fig. 119 e 120 (p. 145 e 146): Daibert e Leonino Leão. *Sem Título*. 1987. Pastel oleoso, lápis de cor e grafite sobre papel. Coleção Particular.

Fig. 121 (p. 147): Daibert. *Babel*. (c. de 1989). Objeto. Técnica mista em caixa de madeira. 30 x 16,5 x 9. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 122 (p. 149): Marcel Duchamp. *Boîte-en-Valise*. 1938 - 41. Maleta contendo reproduções em miniatura de obras de Marcel Duchamp.

Fig. 123 (p. 150): Pieter Brueghel. *A Torre de Babel*. Séc. XVI. Óleo sobre tela. 60 x 74, 5. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen.

Fig. 124 e 125 (p. 151 e 153): Daibert. *Babel*. (c. de 1989). Objeto. Detalhe. Técnica mista em caixa de madeira. 30 x 16,5 x 9. Coleção Família Alciones Amaral.

Fig. 126 (p. 154): Juan Brossa. *Alfabeto Hierárquico*. 1994. Instalação em Barcelona.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	07
ABSTRACT.....	08
LISTA DE FIGURAS.....	09
APRESENTAÇÃO.....	17
CAPÍTULO I:	
BREVE INVESTIGAÇÃO CONCEITUAL.....	26
1.1 – INTERTEXTUALIDADE.....	31
1.2 – CITAÇÃO.....	37
1.3 – INTERMIDIALIDADE.....	43
1.4 – DOS PONTOS DE ABORDAGEM.....	50
CAPÍTULO 2:	
NAS ASAS DO EROTISMO.....	55
Imagem e referências de <i>CATULLI CARMINA</i> .....	64
2.1 – <i>CATULLI CARMINA</i> –	
Paradoxos amalgamados pela alquimia artística.....	65
Imagem e referências de <i>CÂNTICO DOS CÂNTICOS</i> .....	78
2.2 – <i>CÂNTICO DOS CÂNTICOS</i> – “escutas” eróticas.....	79
Imagem e referências de <i>ALICE</i> .....	100
2.3 – <i>ALICE</i> – uma viagem especular.....	101
CAPÍTULO 3:	
SOB O ENCANTO DE <i>BABEL</i> .....	116
Imagem e referências de <i>MORADAS</i> .....	121
3.1 – <i>MORADAS</i> – <i>Locus</i> da palavra incrustada na imagem.....	122
Imagem e referências de <i>PEQUENO LIVRO</i> .....	138
3.2 – <i>PEQUENO LIVRO</i> – um tributo velado.....	139
Imagem e referências de <i>BABEL</i> .....	147
3.3 – <i>BABEL</i> – uma obra se fazendo.....	148
CONCLUSÃO.....	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	161
DOCUMENTOS ELETRÔNICOS.....	168
VÍDEO.....	169



Fig. 01: Arlindo Daibert Amaral (1952 – 1993). Juiz de Fora/ MG - Brasil

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Arlindo'.



Fig. 02: *Atelier* do artista. Juiz de Fora – 1993

## APRESENTAÇÃO

Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa.  
Guimarães Rosa.

Nesta dissertação pretendo abordar obras do artista plástico Arlindo Daibert<sup>1</sup> através de um recorte em sua produção visando analisar, sobretudo, as relações intertextuais que o artista estabelece em sua tecedura. Pretendo desvelar o diálogo que o artista promove entre a imagem e a letra, ao entrelaçar artes plásticas e literatura, e, também, ao explorar as possibilidades do texto como imagem, situação em que a visualidade do texto é enfatizada. O artista trabalha, ainda, inter-relacionando diferentes linguagens plásticas. Assim, desenho, pintura, colagem e gravura convivem com objetos, montagens e instalações, sendo que suas obras situam-se, muitas vezes, nas interseções dessas linguagens. Seu principal foco é a combinação de artes plásticas e literatura na criação de objetos híbridos: pinturas-escritas, caixas e montagens a partir de poemas, romances, textos de amor místico, narrativas mitológicas ou enredos eróticos. Friccionando signos verbais e signos visuais, ele faz a conexão de mídias distintas e as impele a um diálogo prenhe de criatividade.

A intenção é me posicionar na fronteira tênue e dinâmica entre artes plásticas e literatura, no chamado *lugar limítrofe* por Maria do Carmo Veneroso e *espaço híbrido* segundo Márcia Arbex, onde a imagem e a letra se encontram ou se confrontam. E, partindo desse lugar de onde Arlindo Daibert amalgamava suas criações plásticas, tecendo as mais intrincadas relações intertextuais e friccionando mídias distintas, pretendo estabelecer um processo de construção de uma leitura da sua obra.

Optei por abordar seu trabalho a partir da perspectiva da Intertextualidade já que fortes traços intertextuais se fazem evidentes em quase toda a sua produção.

Percebe-se uma tendência de uma nova postura frente à noção tradicional de *obra de arte* e um encaminhamento para a afirmação do termo *texto*. Claus Clüver reforça o uso do termo no momento em que tanto mais difícil se torna julgar o que é ou não arte. Ao se chamar uma obra de arte de *texto*, está subentendida a independência do sistema de signos envolvido em sua elaboração. Tudo isso denota o quanto a Semiótica ainda pode ter um papel relevante no estudo das relações entre diferentes obras.

Partindo da relatividade interpretativa inerente ao leitor, a leitura que empreendo do texto de Arlindo Daibert é pautada, dentre outras, na colocação de Roland Barthes:

---

<sup>1</sup> Arlindo Daibert Amaral: artista plástico mineiro, natural de Juiz de Fora – MG (12/08/1952 –28/08/1993).

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino<sup>2</sup>.

Aventuro a empreitada da leitura consciente de se tratar apenas de um olhar que, pela sua singularidade, nem sempre vai ser consoante com outros olhares. Aliás, é exatamente aí que reside o prazer da leitura: a consciência de sua pluralidade, de seu caráter dinâmico, renovável e aberto.

Mas, já o recorte em sua produção foi, no mínimo, um processo instigante, pois que não se resolvia facilmente. Entre idas e vindas, a proposta inicial era focalizar a série de desenhos e xilogravuras *G.S.: V. Imagens do Grande Sertão*<sup>3</sup>. O assunto era fascinante, mas ao mesmo tempo pulsava a tentação de enveredar por outros e tantos trabalhos, igualmente sedutores, pois Arlindo Daibert não é apenas aquele artista que recriou ou traduziu plasticamente o *Grande Sertão* de Guimarães Rosa. Ademais, essa é a sua produção mais estudada, divulgada e já reconhecida. Sua obra é vastíssima, seus temas são plurais.

Em busca de subsídios que pudessem ajudar a desvendar o seu fazer artístico, passei a visitar sua biblioteca<sup>4</sup> – doada oficialmente, após seu falecimento, ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora pelos familiares, tendo como intermediador o professor José Alberto Pinho Neves. Mas, à medida que a explorava e que, simultaneamente, travava contato com amigos e conhecedores da obra plástica de Daibert e que descobria tantos outros trabalhos ainda não comentados, despertava a vontade obsedante de investigá-los. O difícil era escolher este ou aquele, pois como alertou Camille Paglia (1992,

<sup>2</sup> BARTHES. *O Rumor da Língua*. p. 64.

<sup>3</sup> Série composta de 20 xilogravuras e 51 desenhos (técnicas diversas), elaborada em interlocução com o romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa e realizada num período de, aproximadamente, dez anos. Encontra-se integrada à Coleção Gilberto Chateaubriand (MAM – Rio de Janeiro). A série completa foi exposta em 1993, alguns dias após a morte do artista, no Anexo do Museu da Inconfidência (Ouro Preto/MG), em seguida Belo Horizonte (Centro Cultural UFMG), Vitória/ES (UFES), em 1994 no Museu de Arte Contemporânea da USP e na UFJF (Juiz de Fora). Somente após doze anos a série voltou a ser exposta, em 2006, no Palácio das Artes (Belo Horizonte), durante as comemorações do cinquentenário do livro *Grande Sertão: Veredas*, de Rosa.

<sup>4</sup> A *Biblioteca Arlindo Daibert* será aberta, definitivamente, ao público após a catalogação do acervo – o que vem sendo feito com a intervenção e orientação da Biblioteca Central da UFJF. O acervo é composto de 961 títulos nacionais e estrangeiros sobre a arte em geral (literaturas inglesa, francesa, italiana, alemã, portuguesa, livros sobre pintura, cinema, desenho, arquitetura, música, romances, crônicas e dicionários, incluindo um Tupi-Guarani), o que demonstra a abrangência da área de interesses de Daibert e da importância desse acervo para o Instituto de Arte e Design (onde está abrigado) como fonte de estudos e pesquisa. O meu acesso inicial foi permitido pelo professor Afonso Rodrigues, então responsável pela biblioteca, mas a utilização efetiva do acervo, num momento ainda de acesso restrito, deu-se graças às intermediações do professor José Alberto Pinho Neves junto às autoridades da Biblioteca Central.



p. 26), todo olhar é *peremptório*. Toda escolha é, ao mesmo tempo, inclusão e exclusão. Também, não era possível abraçar tudo. Então, a seleção era mesmo necessária, mas o processo tornava-se sobremaneira complexo.

Observei a grande relação existente entre os livros de seu acervo particular e a sua obra plástica. Nesse ponto, também traços da sua biografia surgiram, confirmando a sua grande familiaridade com a literatura, já que Daibert graduou-se em Letras e mantinha com os livros uma relação muito próxima e rica.

Parcela enorme do seu acervo bibliográfico tem um caráter marcadamente erótico. São desde obras literárias – com muitos grifos e anotações do artista – até obras de artes plásticas. Assim, romances, poesias, tratados sobre o erotismo na arte e na essência humana, obras literárias eróticas ilustradas na linguagem dos quadrinhos e catálogos de fotografias sobre o nu confirmavam o seu interesse pelo assunto. Encontrei vestígios vários de referências eruditamente eróticas da sua biblioteca no corpo da sua própria produção plástica. Não havendo como ignorar esse traço licencioso e provocativo no artista aventei a possibilidade de abordar o erotismo em sua obra.

Juntamente com a percepção da recorrência do erotismo, encontrei outros aspectos verdadeiramente significativos em sua produção. O confronto entre palavra e imagem é marcante em sua trajetória, bem como a desconstrução da palavra, sua atomização e conseqüente esvaziamento de significação semântica, ou mesmo, de mudança de significação: uma singular e maravilhosa Babel! Seguramente, o conceito de *Babel* permeou seu texto e convidava a entrever o seu processo criativo pelo viés mesmo do conceito, a partir do mito bíblico e de suas ressonâncias e reverberações.

Firmou-se o desejo de prestigiar, de dar relevância aos seus grifos e anotações para, a partir daí também, tentar compreender a tessitura do seu movimento criativo. Assim, optei pela combinação de dois pontos de abordagem da obra daibertiana: a *crítica textual*, cuja abordagem passa pelo crivo do leitor – logo, ancorada na perspectiva da recepção da obra – e o processo de investigação conhecido como *crítica genética* que a analisa a partir de sua produção, como esclarece Cecília Almeida Salles:

A crítica genética utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente. Quando falo em percurso, refiro-me aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. (...) Processos e pegadas são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta. (...) Lida-se, assim, com índices de materialidades diversas: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, cópiões, ensaios, *story-boards* e cadernos de artistas<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> SALLES. *Gesto Inacabado* – processo de criação artística. p. 13 – 15.

A Biblioteca Arlindo Daibert apresentou-se como uma poderosa fonte de pesquisa neste sentido. Optei, convencionalmente, por utilizar as iniciais EBAD<sup>6</sup> junto às referências em notas de rodapé todas as vezes que citar ou utilizar algum exemplar do seu acervo. A recorrência a outras bibliotecas deu-se, principalmente, quando publicações recentes (posteriores a 1993 – ano do falecimento de Arlindo Daibert) puderam fortalecer o corpo da pesquisa e oferecer um comentário mais atualizado.

Tomada pela profusão de temas, recorrências e características *polifônicas* que emanavam de sua obra, experienciei um processo *babélico* de idas e vindas no recorte que faria da sua produção plástica. A partir do contato com os trabalhos, atualmente integrantes do acervo da família Alciones Amaral<sup>7</sup>, vislumbrei e deslumbrei-me com um artista que foi muito além do desenhista reconhecido nacional e internacionalmente: saindo da bidimensionalidade, Arlindo Daibert foi um fabuloso construtor de objetos. Embora tenham sido expostos em algumas ocasiões, esses objetos são pouco conhecidos, e por não integrarem um acervo público, o acesso a eles fica ainda mais restrito. Percebendo neles a existência de diferentes níveis de diálogos entre algumas mídias, além da riqueza das abordagens de cunho erótico, do caráter babélico, do conhecimento aprofundado sobre os símbolos, constatei que grande parte da sua produção plástica estava de alguma forma ligada à literatura.

A percepção da inteligente habilidade com que “transmutava” obras literárias por ele eleitas para dialogar, ou mesmo, para pretexto de suas investidas artísticas foi um fator determinante para a escolha do enfoque e da seleção das obras para estudo e deleite. A solução veio como consequência do insistente processo de ponderar. Uma solução apaziguadora, com efeito balsâmico sobre a fervilhante vontade de não abrir mão de nada. Foi assim, então, que ainda sob um véu babélico, decidi centrar o meu estudo nas ricas conexões intertextuais de Daibert, onde o erotismo e o conceito de *babel* são marcantes e optei por selecionar apenas trabalhos tridimensionais pelo crivo da intermedialidade para, a partir daí, desenvolver meu processo de leitura do seu texto plástico. A opção pelos objetos foi fruto do desejo de apontar um trabalho menos conhecido do artista, uma vez que os desenhos já vêm recebendo maior enfoque em estudos acadêmicos, talvez por serem mais acessíveis, já que existem dois álbuns publicados: *G.S.: V. Imagens do Grande Sertão e Macunaíma de*

---

<sup>6</sup> EBAD = Exemplar da Biblioteca Arlindo Daibert.

<sup>7</sup> A família do artista conserva em residência da irmã, Eveline Daibert Amaral, em Juiz de Fora, um importante acervo com trabalhos de Arlindo Daibert (telas, objetos, livros raros por ele utilizados, o seu material de trabalho, enfim, peças significativas na sua vida e profissão que foram recolhidas quando do falecimento do artista e do posterior fechamento do apartamento onde ele morava).

*Andrade*, cujas referências aponto a seguir. Os objetos escolhidos – embora com técnicas e temáticas díspares – mantêm uma unidade e similitude.

Mesmo a partir desse recorte, os temas maiores escolhidos são eles próprios atravessados por outras constantes temáticas, o que demanda uma postura atenta. O mais importante é empreender um estudo com um olhar de cuidado, respeito e, principalmente, de afetividade, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés, seguindo as trilhas de Michel Butor: “O afeto deve ser a força motriz de toda desmontagem de signos, conduzindo a uma remontagem mais conforme à dignidade e à completude humana”<sup>8</sup>.

Sua obra tem suscitado investigações por parte de historiadores da arte, críticos e pesquisadores de diferentes instituições. Imprescindível lembrar uma das primeiras iniciativas de divulgação do pensamento do artista através, principalmente, de Júlio Castañon Guimarães<sup>9</sup> que organizou textos vários, da autoria de Daibert e os publicou com o título *Caderno de Escritos*<sup>10</sup>. O livro oferece uma oportunidade de se conhecer o Arlindo Daibert engajado, crítico, consciente do seu papel de artista e da arte na produção do saber. Posteriormente, a Editora *C/ Arte*, através do projeto *Circuito Atelier*, numa iniciativa conjunta da família Amaral, publicou o livro *Arlindo Daibert – Depoimento*<sup>11</sup> com apoio da Funalfa<sup>12</sup> e da Lei Municipal Murilo Mendes de Incentivo à Cultura. As editoras da UFMG e UFJF viabilizaram meios de publicar o álbum *G.S.: V. Imagens do Grande Sertão*<sup>13</sup>. A publicação do livro/álbum *Macunaíma de Andrade*<sup>14</sup> foi outra feliz iniciativa da UFJF, pois aí Daibert exercita toda sua criatividade, seu humor erótico e cáustico nas recriações das aventuras de *Macunaíma* – o herói sem nenhum caráter! – de Mário de Andrade.

Estudiosos das relações entre texto e imagem têm feito referência ao trabalho de Daibert: Maria do Carmo de Freitas Veneroso, da Universidade Federal de Minas Gerais, lhe dedicou um capítulo da sua tese de doutoramento em Literatura Comparada<sup>15</sup>. Vera Casa Nova, em seus textos sobre Semiótica e Artes analisa a abordagem da imagem por vários artistas brasileiros, e inclui o artista juizforano no ensaio *Letra, traço e olho: Guimarães Rosa*,

<sup>8</sup> PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*. p. 108.

<sup>9</sup> Júlio Castañon Guimarães é pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro), era amigo pessoal de Arlindo Daibert e grande conhecedor do seu pensamento e obra, além de estar sempre engajado em iniciativas de divulgação e preservação do legado do artista.

<sup>10</sup> DAIBERT. *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES (org.). 1995.

<sup>11</sup> DAIBERT. *Arlindo Daibert: Depoimento*. SILVA; RIBEIRO (coord.). 2000.

<sup>12</sup> FUNALFA: Fundação Alfredo Ferreira Lage, em Juiz de Fora.

<sup>13</sup> DAIBERT. *G.S.: V. Imagens do Grande Sertão*. MIRANDA; ARBACH (coord.). 1998.

<sup>14</sup> DAIBERT. *Macunaíma de Andrade*. ARBACH (coord.). 2001.

<sup>15</sup> VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX*. 2000.

Arlindo Daibert e Maureen Bisilliat<sup>16</sup>. Solange Ribeiro de Oliveira<sup>17</sup> fez uma abordagem sobre o mito a partir da iconografia do álbum *G.S.: V.*, de Daibert. Outros professores/pesquisadores da UFMG têm publicado estudos sobre ele e orientado acadêmicos, cujos projetos também versam sobre sua obra. Da parte dos pesquisadores da UFJF, vale lembrar a pesquisa de mestrado de Maria Perla Araújo Morais<sup>18</sup> que reúne Daibert, Borges, e Guimarães Rosa. Elza de Sá Nogueira, também lança novas luzes sobre a obra do artista através da adaptação de sua tese de doutoramento para a publicação do livro *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*<sup>19</sup>.

Imagens de seus trabalhos têm figurado – com a autorização da família – em capas de diversos livros, catálogos e *folders* de eventos, principalmente os relacionados à obra de Guimarães Rosa. Um caso especial, nesse sentido, foi a publicação, em 2006, do livro *Quartas Histórias* – contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa<sup>20</sup> que traz inúmeras reproduções, de página inteira, das xilogravuras de Daibert relacionadas ao *Grande Sertão*, de Rosa, além de fazer uso de detalhes das xilogravuras como vinhetas para os quarenta e seis contos, de autores consagrados da literatura brasileira. A capa traz uma montagem com as xilogravuras e a contracapa, um dos desenhos da série *G.S.: V.* Esse tipo de veiculação de suas imagens não deixa de ser uma forma de reconhecimento e divulgação numa época em que com extrema facilidade se perde a memória cultural.

Importantes, também, são os ensaios publicados em suplementos e revistas especializadas em Arte e Literatura Comparada<sup>21</sup>. Somam-se os esforços de um amigo e ex-colega de trabalho, José Alberto Pinho Neves<sup>22</sup> que, entre outros empreendimentos<sup>23</sup>, coordenou a catalogação e restauro do registro iconográfico (*slides*) deixado pelo artista e que já estava em processo de deterioração. O projeto contou com a parceria do Instituto da Fotografia da FUNARTE – RJ e a FUNALFA, envolvendo profissionais do Departamento de

<sup>16</sup> CASA NOVA. *Texturas: ensaios*. 2002. A primeira publicação do ensaio fez-se na Revista *Alea*, V. 2, n. 1; Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

<sup>17</sup> OLIVEIRA. *Satanás e Lúcifer – a Ambigüidade do Mito em Imagens do Grande Sertão*, de Arlindo Daibert. In: *Veredas de Rosa*.

<sup>18</sup> MORAIS. *Quem tem medo de lobisomem?* – lembranças e esquecimentos em algumas coleções, arquivos e imagens de Borges, Guimarães Rosa e Arlindo Daibert.

<sup>19</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. 2006.

<sup>20</sup> FERNANDES (Org.). *Quartas Histórias* – contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa. 2006.

<sup>21</sup> Vale citar as revistas juizforanas: *Aboio* – revista de literatura e idéias; *AZ Revista de Cultura*. Do Rio de Janeiro, a revista *Alea*. Bem como, as de Belo Horizonte: *Revista de Estudos de Literatura e Veredas de Rosa*.

<sup>22</sup> José Alberto Pinho Neves é professor titular do Instituto de Arte e Design da UFJF.

<sup>23</sup> Vale lembrar as curadorias das exposições: *O Grande Sertão* – xilogravuras por Arlindo Daibert (7º Salão do Livro e Encontro de Literatura de Belo Horizonte/MG, 2006); *Arlindo Daibert – Desenho/Pintura* (Pace Galeria de Arte, Belo Horizonte, 2000); Exposição Coletiva República do Paraibuna (Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, 1996), dentre outras.

Química da UFJF. Todos esses esforços vão concretizando uma merecida conquista de espaço para a obra do artista no cenário acadêmico e na arte contemporânea brasileira.

Sob a aprovação da família Amaral, cogita-se iniciar um processo de leitura e organização do diário pessoal de Daibert – repleto de comentários e reflexões sobre o seu próprio fazer artístico – para disponibilização à consulta e pesquisa. Igualmente importante para se aproximar do universo do artista são os contatos com seus contemporâneos, amigos que partilharam alegrias, reflexões, atitudes, enfim, um modo de vida. Nesse aspecto, é importante lembrar Neysa Campos<sup>24</sup>, que não poupa esforços para divulgar a obra do amigo e manter viva sua memória, organizando freqüentes exposições que incluem peças de seu acervo pessoal.

A par de todas as iniciativas referidas, busca-se nesta dissertação aprofundar os estudos já realizados sobre a obra de Arlindo Daibert e tratar, dentre outras coisas, das relações intertextuais presentes nos objetos selecionados pelo viés da intermedialidade, abordando o erotismo, o caráter babélico e o seu modo singular de confrontar palavra e imagem. Faz-se conveniente esclarecer que os intertextos apresentados neste estudo são em parte os direcionados pelo artista – quer sejam pela referência explícita nos títulos, nas citações literárias ou plásticas, ou colhidos de textos críticos e entrevistas do próprio artista – além dos intertextos que a minha leitura (afetada pelo olhar acadêmico) agenciou, acrescidos de outras relações intertextuais livres originadas/criadas a partir do meu horizonte de expectativas. A dissertação estrutura-se da seguinte maneira:

No capítulo 1 será feita uma breve investigação conceitual sem pretender um estudo teórico aprofundado. O conceito de intertextualidade, que percorrerá todo este estudo, será buscado em Julia Kristeva, que pontua: “Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”<sup>25</sup>. A análise da intertextualidade passará, ainda, pelo enfoque de Leyla Perrone-Moisés que muito tem contribuído para a compreensão da obra de Kristeva. O estudo da *Citação* na produção artística será em consonância com Antoine Compagnon. Já a abordagem da intermedialidade objetivará distinguir em que terreno intermediário se transita no enveredamento pela obra de Daibert, uma vez que ela se situa distintamente dos

---

<sup>24</sup> Neysa Campos é professora aposentada da UFJF e tem se empenhado em expor principalmente as xilogravuras de Daibert, do seu acervo: Centro de Estudos Murilo Mendes, Juiz de Fora; Sobrado Ramalho, Tiradentes/MG; Festival de Inverno de São João Del Rei/MG (2005); Sociedade de Medicina e Cirurgia, Juiz de Fora (2006); *Gravuras do Grande Sertão de Arlindo Daibert*, Ateliê da Imagem, Rio de Janeiro (2006), dentre outras.

<sup>25</sup> KRISTEVA, *apud* PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*. p. 63.

fenômenos atuais da chamada *Artemídia*, onde os recursos tecnológicos avançados são um forte referencial.

Durante todo o percurso desta pesquisa, entre as incursões pelo universo dos trabalhos selecionados, a intenção foi de revelar um artista *construtor* de singularidades e *desconstrutor* da palavra. Um artista cuja obra ressoa referências *polifônicas*, vozes e tons engendrados na erudição. O intuito é vislumbrar a sua visão crítica da arte, do papel do artista na produção do conhecimento e da sua peculiaridade em vincular criação artística e atividade cultural. O artista *multifacetado* transitava com igual mestria entre o desenho, a pintura, a xilogravura e a colagem. Saindo da bidimensionalidade, ele construiu objetos – plásticos, literários e lúdicos – que fisgam o observador e os convidam a entrar no jogo sedutor da arte. Daibert também foi um estudioso, crítico atento, interventor no conhecimento humano através da linguagem plástica e do texto escrito.

No Capítulo 2 aborda-se um fator recorrente em sua produção: o Erotismo. Sexualidade e erotismo tomados pela condição de intrínsecos ao homem. É relevante a preferência e o destaque que o artista deu ao trio vida-morte-sexualidade entrelaçado na tecedura da condição humana. Igualmente ímpar foi o seu modo de abordar aspectos diversos dos devãos íntimos e a sua maneira de dialogar com autores das obras literárias que utilizou em suas construções plásticas. Os trabalhos escolhidos para análise são: *Catulli Carmina* (1991), *Cântico dos Cânticos* (década de 1980) e *Alice* (c.1989). Esses trabalhos ratificam a intensidade com que o erotismo perpassou sua produção, mesmo em temáticas tão diversas como a poesia, os textos de amor místico e as obras literárias, em alguns casos, para exercitar um humor ácido ao especular devãos íntimos até mesmo de alguns autores<sup>26</sup>.

No Capítulo 3 a atenção volta-se para o conceito de *Babel* e de como o caráter *babélico* se faz ver na produção plástica daibertiana. Os objetos selecionados são: *Moradas* (1992), *Pequeno Livro* (1987) e *Babel* (c.1989). Abordam-se esses textos em diálogo também com Jorge Luis Borges, em sua poética sobre a *condição babélica*, no conto A Biblioteca de Babel (1941)<sup>27</sup>. O estudo vai possibilitar, dentre outras coisas, a percepção da amplitude do corpo de citações de Arlindo Daibert e de seus intertextos colhidos ao longo da sua intensa e diversificada atividade de leitura – que ecoaram principalmente em sua produção plástica.

---

<sup>26</sup> A caixa *Alice* é elaborada a partir do livro *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carrol (Ed. MacMillan and Co., Londres, 1894. (EBAD). Especula-se a predileção do escritor por meninas, em especial, Alice Lidell. Daibert também produziu uma série de desenhos intitulada *Alice no País das Maravilhas* e que se encontra incorporada à Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM – Rio de Janeiro.

<sup>27</sup> BORGES. A Biblioteca de Babel. In: BORGES. *Ficções*.

A seguir, uma Conclusão não obrigatoriamente conclusiva: pois, todo texto se renova a cada nova leitura. Espero ter realizado um estudo proveitoso da intertextualidade na produção tridimensional e intermediática do artista. E, principalmente, ter reaberto as portas para leituras outras desse artista de imaginação inflamada. Enfim, espero à maneira de um *voyeur*, afetosamente, descobrir e revelar aspectos poéticos do artista mineiro que, apesar da sua breve estada entre nós, deixou-nos uma fantástica amostragem da sua genialidade e da sua particular maneira de *estar-no-mundo* e de permanecer na magia de sua obra.

## CAPÍTULO I

### BREVE INVESTIGAÇÃO CONCEITUAL

Vivemos sim um esgotamento dos termos tradicionais ‘pintura’, ‘escultura’, ‘desenho’. Não é uma questão de estarem mortos ou não, como forma de expressão, estão é cansados. Não dão mais conta da complexidade atual do mundo. (...) A precisão ou nitidez de campos não interessa mais. O que interessa, hoje, é a diluição de fronteiras ou uma nova precisão que não teme incorporar o que está fora de definição, fora do controle, fora do saber.

Márcio Doctors.

Leyla Perrone-Moisés seguindo as trilhas de Julia Kristeva e Mikhail Bakhtine, diz que a literatura, longe de um final unificador, “se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas”<sup>28</sup>. Textos gerando novos textos, às vezes sob forma de contestação do primeiro; outras, como forma de retificar seus pressupostos. Negando ou reafirmando obras e gêneros, o ato de escrever caracteriza-se, cada vez mais, pelo “dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea”<sup>29</sup>. É prerrogativa também das artes plásticas esse diálogo entre obras de épocas distintas. Independente do objetivo, esse sempre foi um recurso muito utilizado por artistas. Às vezes, cenas, personagens, objetos ou traços são solicitados a visitarem um sem-número de obras, a qualquer tempo ou circunstância. A obra de Arlindo Daibert exemplifica essa atitude, pois é rica em citações plásticas, além das incontáveis citações literárias, num diálogo produtivo com a história da arte e com a literatura.

A arte contemporânea tem sido marcada pela confluência de duas ou mais modalidades artísticas para o espaço da obra. O que resulta daí é ora uma co-habitação de linguagens e mídias distintas desejosas de aproximação, ora um confronto resistente que só se mantém por certa força de penetração ou de interpenetração. Assim, os signos de cada uma das artes envolvidas mantêm uma relação/“ralação” que os possibilita comporem esse novo texto. Independente de existir ou não um limite/fronteira entre as artes, o que não se pode ignorar é que elas se relacionam ou se friccionam. E mesmo que essa relação nem sempre implique numa combinação pacífica, ou sem dilemas, ela se estabelece, muitas vezes, na heterogeneidade, no dinamismo e na instabilidade transformadoras.

No contexto de maior penetração dos meios de comunicação na vida cotidiana, a cultura do consumo interfere nas relações entre pessoas e objetos, resultando numa crescente banalização que vai ecoar e refletir-se na arte. Assim, imagens e textos que proliferam também banalizados, levando a sociedade à beira da saturação visual, instigaram nos artistas

<sup>28</sup> PERRONE-MOISÉS. *Flores da Escrivantina*. p. 94.

<sup>29</sup> *Ibidem*.



uma busca por novas alternativas, precipitando a ruptura das fronteiras entre as categorias artísticas através da apropriação dos novos meios e tecnologias, que se tornaram suporte e material para a arte, apontando para novas possibilidades.

Mudanças significativas podem ser percebidas entre a arte moderna e a arte pós-moderna: enquanto o modernismo primou pela valorização do sentido, da autenticidade, da ordem, da estética, da separação da arte em diferentes categorias estanques e fechadas à interação, a essência do pós-modernismo está na subversão desses valores, na quebra dos princípios e regras, na ruptura das barreiras que impõem limites. “É assim que a arte pós-modernista desconstrói significados e mina, de dentro do sistema da arte, a própria arte. Há uma passagem da ‘obra’ modernista ao ‘texto’ pós-modernista”<sup>30</sup>. Hal Foster, em consonância com Roland Barthes, fornece alguns subsídios que ajudam a elucidar a questão dessa mutação da *obra* em *texto*: “*Obra* para sugerir um todo estético, simbólico, selado por uma origem (isto é, o autor) e um fim (isto é, uma realidade representada ou significado transcendente); e *texto* para sugerir uma a-estética”<sup>31</sup>. Entende-se que os pressupostos de Foster estão, de alguma forma, levando em conta um contexto que se manteve até o modernismo, bem como, inserindo-se nas preocupações próprias ao ambiente moderno e se estendendo até a chamada pós-modernidade. O que caracteriza o modernismo – gerado numa sociedade industrial – é a crise da representação realista do mundo e do sujeito na arte. A arte moderna nega o passado e a estética tradicional que preconizava que a arte devia ser uma ilusão perfeita do “real”, tendência presente desde o Renascimento.

Novas formas artísticas trazidas pelos artistas modernistas fornecem ao sujeito moderno – de uma sociedade industrial e cheia de conflitos sociais – novas linguagens que lhe possibilitam “não mais *representar*, mas *interpretar* livremente a realidade, segundo sua visão particular”<sup>32</sup>. Mas, uma atitude crítica vem permear esses procedimentos, como aponta Marília Andrés Ribeiro:

O esteticismo foi superado pelas vanguardas históricas – o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo – movimentos que questionaram a concepção de arte autônoma e o próprio estatuto social da arte na sociedade capitalista. Os artistas de vanguarda, ao contrário dos modernistas, não visavam apenas a criação de uma obra de arte experimental e inovadora do ponto de vista formal, e sim usavam a arte como pretexto para o questionamento da instituição artística burguesa e do circuito artístico, desde a produção até a recepção, passando pelo mercado de arte e pela crítica<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 420.

<sup>31</sup> FOSTER. *Recodificação – Arte, Espetáculo, Política Cultural*. p. 176.

<sup>32</sup> SANTOS. *O que é Pós-Moderno*. p. 33.

<sup>33</sup> RIBEIRO. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. p. 26.

Marcel Duchamp teve um importante papel ao trazer novos questionamentos à arte, instaurando um discurso sobre arte e artista que afetaria profundamente a arte contemporânea. Duchamp mostra que o estatuto de *arte* não é inerente ao objeto, mas lhe é conferido pelo artista e também por seus leitores. Uma ruptura significativa de paradigmas pode ser percebida na aceitação de seu polêmico *ready-made*<sup>34</sup> – *Fonte* (1917) – como objeto de arte. A *Fonte* é tão somente um urinol que o artista datou e assinou com o pseudônimo de R. Mutt, enviando-o em seguida à uma exposição de arte. A respeito do que esse objeto provocou na noção tradicional de obra de arte, Clüver comenta:

Depois da fase inicial de ridicularização e rejeição, a discussão em torno do objeto tem sido dominada pela questão do que realmente faz dela [*Fountain* – *Fonte*] uma obra de arte: o próprio objeto exibido, se visto de acordo com o convite de Duchamp, o gesto de selecionar, assinar e exibir o objeto numa mostra de arte, ou a proposta e a aceitação do próprio conceito de *ready-made*<sup>35</sup>.

Tornou-se cada vez mais difícil definir o objeto do discurso artístico, mas qualquer discurso sobre a arte, atualmente, tem que dar conta desse fenômeno. Segundo Paulo Menezes, “Após essa ‘obra’, o que está em jogo não é mais nem a *obra*, nem o *processo* artístico. É o próprio *ato*. E, se a arte é um ato, nada mais pode definir o que é arte”<sup>36</sup>. A tendência mais viável é seguir com a noção de arte compreendida como *texto*, pois que implica em um construto cultural e ideológico.

Mas, o que aqui é chamado de texto não permite uma identificação a partir de bases cronológicas, pois como lembra Barthes, “pode haver ‘texto’ numa obra muito antiga, e muitos produtos da literatura contemporânea não são em nada textos”<sup>37</sup>. Esse raciocínio se estende a qualquer outra arte. O que surge é totalmente novo e sua abordagem é complexa. A leitura de um texto não passa pela via da simples interpretação, antes, implica numa *explosão*, numa *disseminação*, numa *passagem* e *travessia* de *sentidos*, como coloca Barthes. A abordagem de um texto exige, por isso, uma nova postura do leitor: que ele esteja aberto ao jogo implícito no texto para poder jogar com ele e através dele. Pela atitude dinâmica do

<sup>34</sup> *Ready-made*: nome dado por Duchamp aos objetos comuns por ele selecionados, assinados e expostos em galerias de arte. Sobre os critérios para a seleção, Duchamp esclareceu: “É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto”. Cf.: CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. p. 80. (EBAD).

<sup>35</sup> CLÜVER. Estudos Interartes: introdução crítica. In: BUESCU; DUARTE; GUSMÃO (org.). *Floresta Encantada...* p. 338–39.

<sup>36</sup> MENEZES. A Trama das Imagens. In: *Texto e Arte 14*. Contracapa.

<sup>37</sup> BARTHES. *O Rumor da Língua*. p. 67.

leitor, escritura e leitura ficam mais próximas: o leitor *joueur*<sup>38</sup> não é só intérprete, mas também co-autor, ligado ao texto por uma mesma *prática significante*.

É no ambiente pós-modernista<sup>39</sup> – da sociedade de massa, pós-industrial, consumista, saturada de informações, bombardeada por signos, imagens e informações que atitudes radicais por parte dos artistas acontecem: a antiarte pós-moderna quer transpor o espaço dos museus, das galerias de arte e dos teatros e se lançar nas ruas com os signos e objetos da massa. O ensaísta brasileiro Jair Ferreira dos Santos fala da *desestetização* e da *desdefinição* da arte. A pós-modernidade não quer mudar a estética, antes ela quer destruí-la, esvaziá-la, *desestetizá-la*: “Ela põe fim à ‘beleza’, à ‘forma’, ao valor ‘supremo e eterno’ da arte”<sup>40</sup>. A antiarte elimina qualquer tentativa de conceituação, abandona o pedestal, a moldura, faz opção pelos materiais não-artísticos, pelos objetos banais do seu cotidiano. Já não cabe mais a noção de *obra de arte*.

A antiarte da pós-modernidade é portadora do prefixo “des”: esvaziador, questionador, desconstrutor, subversivo, demolidor de conceitos e valores estéticos que sustentaram a arte até a era modernista. Essas *desconstruções* pós-modernas geraram reflexos e criaram um cenário profícuo para a interação entre as artes:

Em geral, a arte pós-modernista está preocupada não com a pureza formal dos veículos artísticos tradicionais, mas com a ‘impureza’ textual – as interconexões de poder e do conhecimento nas representações sociais. É nesses termos que o objeto de arte – de fato, o campo da arte – mudou, na medida em que o velho decoro iluminista de formas distintas de expressão (visual *versus* literária, temporal *versus* espacial), enraizado em áreas separadas de competência, já não é mais obedecido. E, com essa desestruturação do objeto e de seu campo, surgiu um descentramento do sujeito, tanto em relação ao artista quanto ao público<sup>41</sup>.

Seguindo as trilhas de Foster, Maria do Carmo Veneroso aponta: “Assim como não há mais um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam e o que Hal Foster chamou de ‘impureza’ textual pode se estender até a quebra de limites entre as diferentes linguagens”<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> *Joueur* (jogador). Roland Barthes em *O Rumor da Língua* (p. 73) reflete sobre a origem etimológica de *jouer* (jogar): tem um sentido lúdico (brincar, jogar); um sentido cênico (representar); um sentido musical (tocar). O jogo implica numa participação ativa.

<sup>39</sup> A discussão sobre o pós-modernismo não será ampliada, pois não é o objeto deste trabalho, tendo sido abordada apenas com o intuito de fornecer pistas sobre o ambiente em que tem se desenvolvido a arte contemporânea.

<sup>40</sup> SANTOS. *O que é Pós-Moderno*. p. 37.

<sup>41</sup> FOSTER. *Recodificação...* p. 178.

<sup>42</sup> VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 421.

O uso concomitante de linguagens distintas é uma forte tendência das artes plásticas atuais, abolindo as já tênues fronteiras entre as linguagens artísticas tradicionais como a pintura, o desenho, a gravura ou a escultura, entre outras. Ao mesmo tempo, o surgimento de novas mídias tem possibilitado expressões artísticas que já não mais se enquadram numa única categoria, antes são obras híbridas e nômades que circulam entre artes plásticas, dança, teatro, cinema, música, vídeo, literatura, fotografia e tudo que se queira ou que se demande incluir. Uma vez rompidos os limites entre as artes, é de se crer que uma análise da arte contemporânea tem, obrigatoriamente, que levar em consideração o entrelaçamento de linguagens e artes produzidas em e a partir de mídias diferentes.

Rosalind Krauss, no texto *A escultura no Campo Ampliado*, também aborda a questão da quebra de limites precisos entre as diferentes linguagens e da interação entre as mídias:

Para a arte pós-modernista, a prática se define em função não de um determinado meio dado – aqui a escultura, mas de operações lógicas efetuadas sobre um conjunto de termos culturais, e para os quais todos os meios podem ser utilizados: fotografias, livros, linhas sobre o muro, espelhos, ou a própria escultura<sup>43</sup>.

Essa clara tendência da arte contemporânea de atuar num “campo ampliado” pode ser notada não só na escultura, mas também com relação às outras áreas e aponta para uma integração entre as artes e entre as mídias na arte. Buscam-se formas mais adequadas para pensar o que seja *arte* e *as artes* em geral a partir das mudanças de paradigmas que possibilitaram entendê-las como *construtos culturais*. Isso implica abraçar as possíveis alterações no entendimento desses conceitos com o passar do tempo.

Barthes considera que “o texto é tecido de signos verbais e a imagem um texto de signos visuais<sup>44</sup>”, e propõe ainda, situar a relação entre as artes onde estas possam ser ultrapassadas ou transformadas, onde um quadro não é somente percebido como uma obra, mas como um texto. E, Jean-Louis Schefer coloca o desafio ao leitor: “um texto já pronto, mas que urge ainda construir”<sup>45</sup>. A mesma visão de obra como texto é compartilhada pela Semiótica que aborda a obra de arte sob o ângulo da produção de sentido, das diferentes categorias de signos e dos processos particulares de significação dos próprios textos. Novas perspectivas se abrem na crítica de arte a partir da abordagem intersemiótica, que rompe com

<sup>43</sup> KRAUSS. *A escultura no campo ampliado*. In: Revista *Gávea*. p. 87-93.

<sup>44</sup> BARTHES, *apud* CASA NOVA. Antonin Artaud: o assassino da magia – esboço de um estudo de desenhos. In: VAZ; CASA NOVA. *Estação Imagem – Desafios*. p. 100.

<sup>45</sup> SCHEFER, *apud* OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas* – o *künstlerroman* na ficção contemporânea. p. 18.

algumas práticas antigas nas quais as obras de arte costumavam ser separadas em nichos isolados uns dos outros.

A semiótica, segundo Clüver, dá perfeitamente conta da literatura e seus signos verbais, mas quando o assunto envolve a relação com outras artes o ideal é que se fundasse uma *semiótica das artes* que não privilegiasse a palavra em detrimento da imagem. E que, também, a questão não se resolveria tão facilmente: o conhecimento de códigos pictóricos, musicais, visuais encontraria uma enorme dificuldade de determinar – fora do verbal – analogias ou correspondências sustentáveis, pois há toda uma tradição de supremacia do *logos*, da palavra sobre a imagem.

## 1.1 – INTERTEXTUALIDADE

A investigação da intertextualidade fornecerá o principal referencial teórico para a análise da obra de Daibert.

Ao analisar romances de Dostoievski, em 1929, Mikhail Bakhtine percebe uma pluralidade de vozes no texto em detrimento da antiga *voz unificadora*. Percebe que além de um diálogo interno na obra, há um diálogo da obra com outras obras e chamou a esse novo tipo de discurso de *dialogismo*. Partindo daí, Julia Kristeva funda as bases da sua *teoria da intertextualidade*. Essa pluralidade de vozes também se faz presente no texto plástico de Arlindo Daibert.

O princípio da intertextualidade encontra-se, pois, na teorização de Bakhtine sobre o que ele chamou de *romance polifônico*<sup>46</sup>, onde a tamanha pluralidade de vozes impedia uma “*audição unitária*”. O que Bakhtine ressalta é que essa pluralidade semântica é portadora de um diálogo, uma relação da palavra em Dostoiévski com as palavras de outros discursos. Ferdinand de Saussure acreditava no diálogo interno ao texto, propiciado por uma *palavra indutora*, e que os seus fonemas, dispersos através do texto, estabeleceriam “um diálogo interno entre essa palavra e o texto todo” – tratava-se da sua leitura “anagramática”<sup>47</sup>. Alargando o raciocínio de Saussure e Bakhtine, Kristeva defende um novo método: o “paragramático” – que supõe a “abertura do código e pluralização dos sentidos pela fricção dos gramas no interior do texto, ou com outros gramas, situados em outros textos”<sup>48</sup>. O método paragramático distingue no texto palavras que dialogam no interior do próprio texto,

<sup>46</sup> Percebido na obra de Dostoievski. Cf.: PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*. p. 61.

<sup>47</sup> PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*. p. 62.

<sup>48</sup> *Ibidem*. p. 63.

chamadas “*gramas escriturais*” e os “*gramas leituras*” que dialogam com *gramas* de outros textos.

O conceito de *intertextualidade*, também formulado por Kristeva nasce da percepção de que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”<sup>49</sup> e, nessa vertente, Leyla Perrone-Moisés vê na intertextualidade:

Um trabalho constante de cada texto em relação aos outros, esse incessante diálogo entre obras que constitui a literatura, [onde] cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes interiores, arrancando-lhes novas entonações<sup>50</sup>.

A teoria da intertextualidade de Kristeva objetiva examinar de que maneira ocorre a construção dos novos textos, e como textos anteriores são apropriados e absorvidos sem a preocupação com a manutenção do sentido original. Essa questão da junção de diferentes textos numa obra é prática antiga, palavras alheias sempre constituíram textos novos, vale lembrar as citações, paródias, imitações, montagens, simples alusões ou, até mesmo, plágios. O interessante é que esses *elementos alheios* inserem-se de tal maneira na “tessitura do discurso poético” que se torna impossível “destrinçá-lo daquilo que lhe seria específico e original”<sup>51</sup>. O crítico Laurent Jenny no ensaio *A Estratégia da Forma*<sup>52</sup> pontua que uma obra seria incompreensível fora da intertextualidade e que seu sentido e estrutura se relacionam com seus *arquétipos* – também esses, subtraídos de extenso repertório de textos. Jenny busca nesses arquétipos intertextuais a chave para o entendimento da literatura: “Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão, e é, em grande parte, essa relação que a define”<sup>53</sup>. Ele vê nesse relacionamento entre textos – ou como diz, no “conluio que a obra literária tem com a intertextualidade”<sup>54</sup> – uma ligação *genética*. Cada vez mais o texto se inscreve numa relação com a multiplicidade dos outros textos que nele circulam e se tornam impensáveis fora de um sistema.

O texto daibertiano tem como característica fundamental a intertextualidade e as suas associações e agenciamentos são tão elaborados e diversificados que encontrei aí respaldo para abordar sua produção a partir das suas relações intertextuais. Não é possível afirmar que as associações por mim feitas sejam condizentes com as que o artista possa ter

<sup>49</sup> KRISTEVA, *apud* PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*. p. 63.

<sup>50</sup> PERRONE-MOISÉS. *Op. cit.* p. 63.

<sup>51</sup> *Ibidem.* p. 58.

<sup>52</sup> JENNY. *A estratégia da forma*. In: *Poétique*. n. 27.

<sup>53</sup> *Ibidem.* p. 6.

<sup>54</sup> *Ibidem.*

intencionado, mas uma evidência se impõe: certamente, suas associações eram bem mais abrangentes e numerosas. Justifico com a exemplificação de um trecho do “roteiro” escrito pelo artista e que esclarece os trabalhos da série *G. S.: V.*, o desenho é identificado como *Prancha 40* e corresponde à *Matança dos Cavalos* (figura 03), onde ele revela suas ricas associações<sup>55</sup>:



Fig. 03: Daibert. *Matança dos Cavalos*. n. 40. 1984.

PRANCHA 40 – Cavalos sempre têm papel de destaque nas grandes narrativas épicas, quer na *Ilíada*, nas narrativas mitológicas (o Pégaso, nascido do sangue da cabeça da Medusa; os centauros, etc.) ou nos romances de cavalaria. Para os jagunços de *Grande sertão: Veredas* o cavalo tem função de complementaridade. No plano real representa mobilidade e poder de fuga ou agilidade de combate; no plano simbólico, os cavalos do livro revivem os grandes arquétipos desse animal ligado ao mundo das trevas e mediano entre o céu e o mundo subterrâneo sem perder sua leitura como personificação do psiquismo inconsciente. O cavalo branco de Joca Ramiro é o símbolo de sua fidalguia; o cavalo Barzabú amansado por Riobaldo representa o controle das forças inconscientes e do instinto marcando seu ingresso na chefia do bando. A descrição da cena do massacre nada fica a dever, em carga dramática, ao episódio onde as éguas de Pátroclo choram a morte do dono, descrita por Homero na *Ilíada*<sup>56</sup>.

O estudo da intertextualidade já despertou o interesse de muitos e várias também, são as linhas de entendimento das questões intertextuais: cada uma a seu modo tenta uma

<sup>55</sup> O texto sobre a *Prancha 40* integra o “roteiro” acima mencionado e foi publicado em: DAIBERT. *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES (org.), p. 55 – 56.

<sup>56</sup> DAIBERT. *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES (org.), p. 55 – 56.



chave para sua leitura. Harold Bloom associa os fatos intertextuais a uma condição psicológica do *sujeito criador* ao dizer que o poeta sofre de uma “angústia da influência”<sup>57</sup>, uma espécie de *Complexo de Édipo* onde o autor, que ele chama de “seguidor” trava embates com o “pai” do texto fonte. A literatura seria, então, fruto desse embate: ora o “seguidor” prolonga a obra do precursor – levando-a ao ponto em que ela deveria ter chegado; ora a reinventa, transformando-a num novo conjunto pela adição de um elemento inédito; ora tenta romper-se radicalmente com a fonte (morte do “pai”). Preso nesse círculo, o criador, segundo Bloom, viveria uma eterna angústia por purgar da sua obra a herança imaginária que a atrela à obra precursora, num exercício paradoxal de se impor como ponto de origem e não como consequência da outra. Atrelado às preocupações com a sua teoria sobre as fontes e os dilemas do criador, Harold Bloom, parece sinalizar que “só vê na história literária uma consequência de conflitos de gerações, ciosas de se afirmar na sua originalidade”<sup>58</sup>.

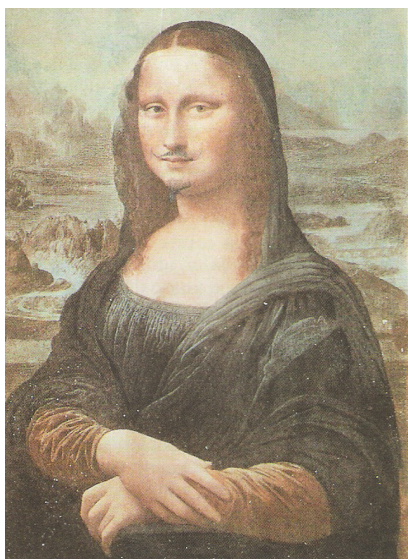


Fig. 04: Duchamp. *L.H.O.O.Q.* 1919.

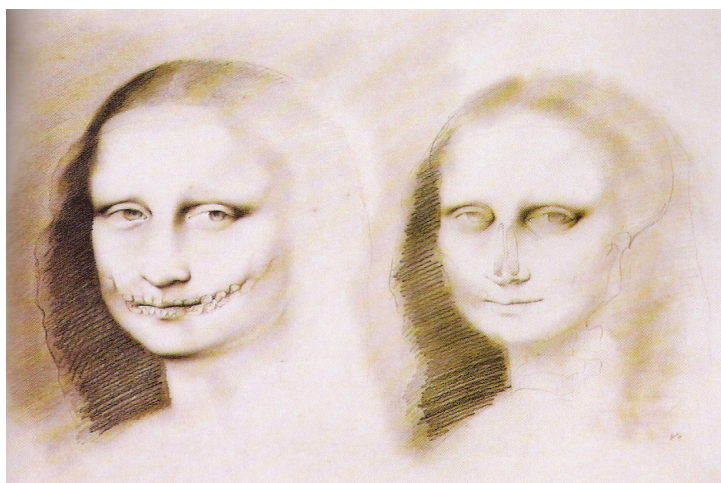


Fig. 05: Daibert. *Sem Título.* 1980.

Há que considerar que textos são sempre reescritos e as práticas contemporâneas se caracterizam mais por uma prática revolucionária do que por uma preocupação com a originalidade. Haja vista as incontáveis interferências feitas sobre a *Mona Lisa* (1503), de Leonardo da Vinci, por diversos artistas, dentre eles, Marcel Duchamp (figura 04) e Arlindo Daibert (figura 05) que disseca seu sorriso em diversos estudos, numa crítica corrosiva aos cânones da história da arte ocidental.

<sup>57</sup> BLOOM, *apud* JENNY. A estratégia da forma. In: *Poétique*. n. 27. p. 8.

<sup>58</sup> JENNY. A estratégia da forma. In: *Poétique*. n. 27. p. 8.



Numa outra vertente, contrária a Bloom, encontra-se McLuhan, que procura entender a intertextualidade não na história do sujeito criador, mas na evolução das mídias. Ele afirma que “toda a memória literária resulta da capacidade de memorização própria dos ‘media’ duma época”<sup>59</sup>. Segundo McLuhan, isso explica os períodos de crises intertextuais que surgem após a introdução de novas mídias. Ele cita o exemplo do poder [e, acrescento a morosidade] da imprensa, antes do advento da eletricidade, em recuperar o passado e de servir de *memória coletiva* e do seu salto após a energia elétrica: a nova imprensa, de mecânica rápida, dissemina um sem número de textos que até então eram acessíveis a poucos: “Essas ‘leituras para todos’ formam um público novo e dão origem ao florescimento de gêneros novos”<sup>60</sup>.

Embora atraente, a teoria de McLuhan deixa transparecer um elemento consideravelmente redutor ao atrelar a discussão sobre a intertextualidade apenas às condições de ordem sociológica, além do que “esvazia a intertextualidade de qualquer significação ideológica”<sup>61</sup>, como afirma Jenny. Nesse sentido, interessante lembrar os *cut-ups*<sup>62</sup> de William Burroughs, onde ele demonstra que o sentido de uma mídia pode ser perfeitamente desviado, isto por que Burroughs faz uso dos instrumentos de linguagem do poder em sua “guerrilha anti-media”. Segundo Burroughs, todas as informações poderiam ser misturadas, confundidas e depois veiculadas na mídia. Assim, “as técnicas de *cut-up* poderiam submergir os *mass media* na ilusão total”<sup>63</sup>.

A questão que Jenny levanta sobre a teoria de McLuhan é: “não se pode, portanto, deixar de perguntar em relação a cada época, quem detém os ‘media’ e como são esses ‘media’ utilizados”<sup>64</sup>. Mas, o que se coloca como questão fundamental, e disso compartilho com Jenny, Kristeva e Perrone-Moisés, é a visão de que a essência da intertextualidade consiste no “trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual”<sup>65</sup>, para ir além da visão de Bloom ou McLuhan que procuram uma explicação para as questões intertextuais em condições psicológicas ou sociológicas, como se fossem sintomas de uma crise cultural. Entretanto, mesmo reconhecendo o caráter assimilador/transformador do processo intertextual que McLuhan deixa escapar, há em suas

<sup>59</sup> JENNY. A estratégia da forma. In: *Poétique*. n. 27. p. 8.

<sup>60</sup> McLUHAN, *apud* JENNY. A estratégia da forma. In: *Poétique*. n. 27. p. 9.

<sup>61</sup> JENNY. *Op. cit.* p. 9.

<sup>62</sup> *Cut-ups*: técnica de escrita sugerida por William Burroughs, através de recortes e embaralhamento de frases com o objetivo de confundir o leitor. Também pode ser aplicada em imagens, sons e vídeos. Segundo Burroughs, os *cut-ups* seriam instrumentos de dominação e alienação, uma vez que todas as informações são manipuláveis.

<sup>63</sup> BURROUGHS. *A revolução eletrônica*. p. 51.

<sup>64</sup> JENNY. *Op. cit.* p. 10.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

considerações sobre as mídias uma conseqüência incontestável: o olhar crítico intertextual se “opera mais facilmente quando os ‘media’ novos favorecem a memória de um público letrado”<sup>66</sup>.

Roland Barthes também prossegue nas investidas de leitura e construção do texto via intertextualidade e chega a falar de “roubo” ao se referir às formas de apropriação e transformação. Segundo ele, o texto antigo deve ser *fragmentado e disseminado* nos novos textos de modo que seus fragmentos fiquem irreconhecíveis, “do mesmo modo que se disfarça (*maquille*) uma mercadoria roubada”<sup>67</sup>. Na polifonia intertextual, com vozes disfarçadas (maquiladas) ou não, ou mesmo plagiadas, uma condição se impõe: que as obras suscitem um prosseguimento, que se abram a uma nova palavra e isso implica em que se dêem como inacabadas, que demandem uma invenção capaz de prolongá-las. Partindo daí, pode-se dizer que Arlindo Daibert retoma obras como *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ou ainda, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll e *Metamorfoses*, de Ovídio e mantém com elas um diálogo capaz de ampliá-las, *traduzindo-as* ou recriando-as plasticamente.

Há uma relação dialógica entre os textos: o novo não é feito apenas de memórias e, muitas vezes, lança novas luzes sobre os seus precursores. A intertextualidade favorece uma visão crítica dos dois. “As obras literárias, [os *textos*], nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores”<sup>68</sup>, diz Jenny, lembrando Borges.

Michel Butor idealiza uma crítica que seja capaz de dar continuidade à obra e estende a concepção de inacabamento quando diz que “a ‘inspiração’ manifesta a própria realidade como inacabada”<sup>69</sup>. Perrone-Moisés vê a obra acabada como uma obra: “historicamente liquidada, aquela que nada mais diz ao homem (ao escritor) de hoje, que não lhe permite dizer mais nada”<sup>70</sup>. Barthes também se refere à obra inacabada, àquela “escritível”, mas seu intuito é *reescrevê-la*<sup>71</sup> e não continuá-la como Butor.

Barthes assume a apropriação, o roubo, a infidelidade – inerentes à escrita; Butor louva o crítico “exato e respeitoso”. A diferença entre os dois está, exatamente, no ponto em que concordam: que há uma *circularidade infinita* das linguagens. Mas, para Butor, a obra que precisa ser continuada – visto que é fragmentada – busca sua totalidade na junção de seus

<sup>66</sup> JENNY. A estratégia da forma. In: *Poétique*. n. 27. p. 10.

<sup>67</sup> BARTHES, *apud* PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*. p. 67.

<sup>68</sup> JENNY. *Op. cit.* p. 10.

<sup>69</sup> BUTOR, *apud* PERRONE-MOISÉS. A intertextualidade crítica. In: *Poétique*. n. 27. p. 73.

<sup>70</sup> PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*. p. 73.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

fragmentos (nos textos derivados) enquanto para Barthes, essa circularidade infinita não conduz à totalidade, mas serve para *disseminar* seus fragmentos, “avança em espiral e em perda, apagando os rastros de outrem como os próprios”<sup>72</sup>. A absorção de textos na tecedura de uma nova obra remete à noção de uma obra sem fronteiras, espaço de apropriação cultural. A visão da obra como inacabada faz com que a intertextualidade se coloque como uma “recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma”<sup>73</sup>, arremata Jenny.

O conceito de intertextualidade, apesar de ter nascido vinculado à literatura, oferece um viés pelo qual se podem compreender outros campos da arte. Independente da mídia em que é composta, a arte sempre dialoga com formas anteriores ou contemporâneas e sempre deixa margens para que outras se relacionem com ela. A intertextualidade é uma característica marcante no texto de Daibert e, por isso mesmo, uma apreciação do seu trabalho plástico solicita que se mergulhe, também, num processo de leitura intertextual.

## 1.2 – CITAÇÃO

Toda citação produz intertextualidade e a citação é inerente a qualquer escrita. Retomo a evocação de Kristeva por Leyla Perrone-Moisés: “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”<sup>74</sup>. A presença desses *outros textos* numa obra dá-se através da citação, da referência explícita ou não a um texto anterior e implica sempre um elemento transformador, propiciador de afetações, de uma repetição transformadora. Escrever é sempre reescrever, é citar!

A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto é a prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança<sup>75</sup>.

Antoine Compagnon diz que a citação une o ato de leitura ao de escrita: “Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação”<sup>76</sup>. A leitura não é isenta, ela solicita constantemente o que o poeta Murilo Mendes chamava de “o olho armado”. Assim, a leitura vai se processando sob a mira do leitor “numa operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a

<sup>72</sup> PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escrita*. p. 73 –74.

<sup>73</sup> JENNY. A estratégia da forma. *In: Poétique*. n. 27. p. 46.

<sup>74</sup> KRISTEVA, *apud* PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escrita*. p. 63.

<sup>75</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 23.

<sup>76</sup> *Ibidem*. p.17.

imitação, ou seja, para a citação”<sup>77</sup>. Aquilo que de alguma forma é selecionado/grifado no texto, pelo leitor, é uma potencial citação que ele fará.

Retomando a questão do grifo como força de citação, é possível encontrar na biblioteca de Arlindo Daibert – pelas centenas de grifos – sinalizações de sua comunhão com autores diversos, além de pistas de fontes ou pretextos para as suas lucubrações plásticas.): em *O arco e a lira*, de Octavio Paz, Daibert sublinha (figura 06): “O ritmo não é medida – é visão do mundo. Calendários, moral, política, técnicas, artes, filosofias, tudo enfim que chamamos de cultura tem suas raízes no ritmo. Ele é a fonte de todas as nossas criações”<sup>78</sup>; e em uma publicação sobre Nelson Rodrigues<sup>79</sup>, ele grifa e reescreve: “expressão ao nível do próprio símbolo” (figura 07).

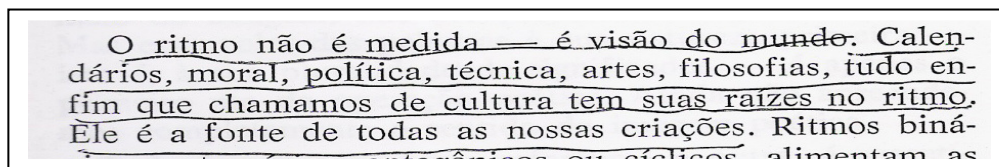


Fig. 06: Grifo de Arlindo Daibert.

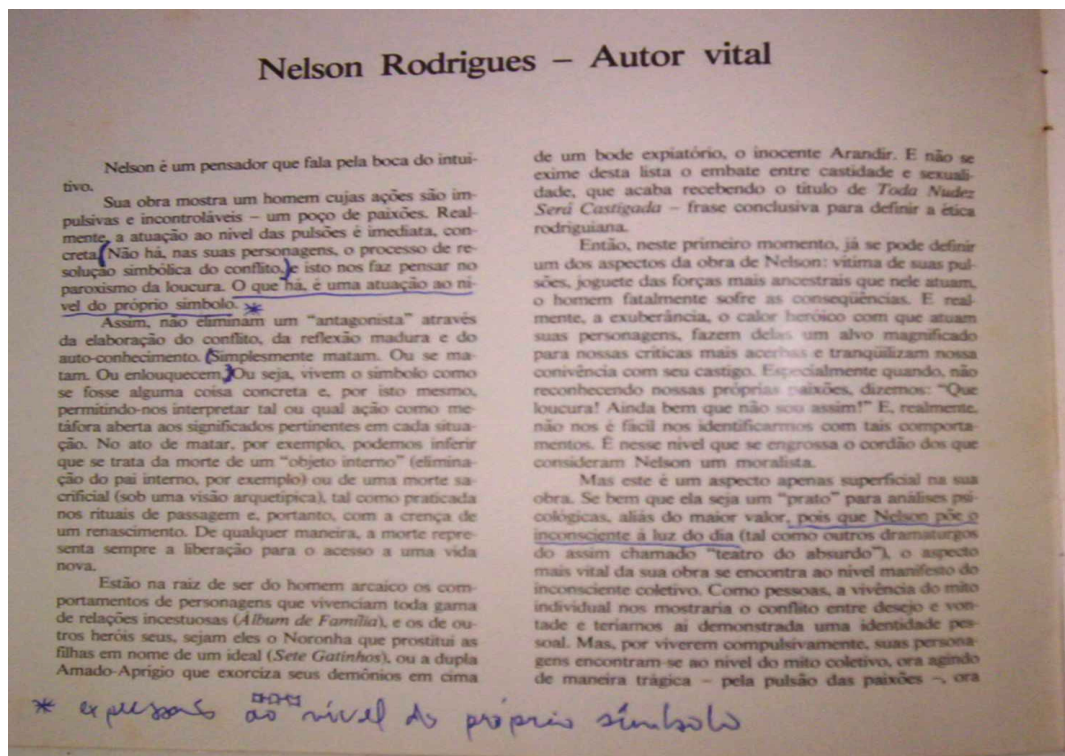


Fig. 07: Grifo de Arlindo Daibert.

<sup>77</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 14.

<sup>78</sup> PAZ. *O Arco e a Lira*. p. 71. (EBAD).

<sup>79</sup> ZEITEL. *Nelson Rodrigues – Autor vital*. p. 4. (EBAD).

É interessante notar que o estudo da citação é rodeado de metáforas que tentam encurralá-la e extrair dela uma noção que permita, se não conceituá-la, ao menos vislumbrar suas possibilidades e abrangências. Compagnon diz que essa união de leitura e escrita acontece de forma tal que remete à prática do *enxerto*: de se retirar um fragmento de um lugar e o transplantar em outro. Para André Topia a citação torna-se um “texto-enxerto que ‘pega’, que se enraíza no seu novo meio e nele tece laços orgânicos”<sup>80</sup>. A metáfora do enxerto faz pensar a citação como uma palavra extraordinária, pois indica a simultaneidade dos “incompatíveis fundamentais que são a disjunção e a conjunção, a mutilação e o enxerto, o menos e o mais, o exportado e o importado, o recorte e a colagem”<sup>81</sup>. O grifo e o recorte são constantes no trabalho de Daibert, sendo esse recorte, muitas vezes, de forma literal (figura 08).

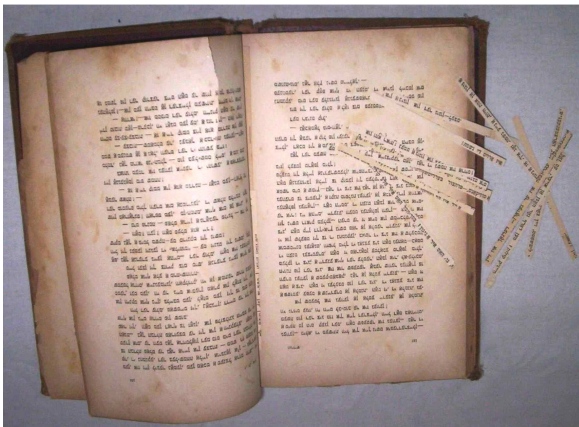


Fig. 08: Livro árabe de 1811 e recortes de frases.

Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu <sup>82</sup>.

Essas são palavras de Compagnon, mas bem poderiam ser de Daibert que recorta/extrai, literalmente, as frases que lhe são significativas ou que lhe sejam convenientes pela mera visualidade, para a elaboração de seus trabalhos plásticos.

Portadora de tamanha dialética, a citação, por si mesma, torna-se inconcebível e Compagnon vê como saída a abordagem da citação a partir da noção do trabalho dela, ou seja, da potência em ação. Ele vê no poder mágico e simbólico da palavra um trabalho que se faz por dentro, um *labor intus* onde tudo parece um enigma: “O que eu trabalho e me trabalha ao mesmo tempo? O texto, a citação”<sup>83</sup>. Há todo um caráter paródico na citação, por mais literal que seja, pois citar pressupõe um recorte na obra de alguém e esse recorte se faz pela via da

<sup>80</sup> TOPIA. Contrapontos Joycianos. In: *Poétique*. n. 27. p. 175.

<sup>81</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 25.

<sup>82</sup> *Ibidem*. p. 16.

<sup>83</sup> *Ibidem*. p. 33.



subjetividade de quem seleciona e recorta. O mesmo acontece com a *citação plástica*, uma imagem retirada de seu contexto original pode adquirir significados outros imputados pelo artista que a utiliza: as odaliscas européias de Ingres (figura 09) vêm descansar no Brasil tropical do *Macunaíma* de Andrade<sup>84</sup> que Daibert “traduz” plástica e criativamente em sessenta desenhos. Além do acréscimo da pintura corporal indígena, o artista carnavaliza a arte européia com a citação da marchinha *Lourinha! Lourinha! Dos olhos claros de cristal / Este ano invés [sic] da moreninha tu serás rainha do meu carnaval!* (figura 10).



Fig. 09: Ingres.  
*O banho turco*. 1863.

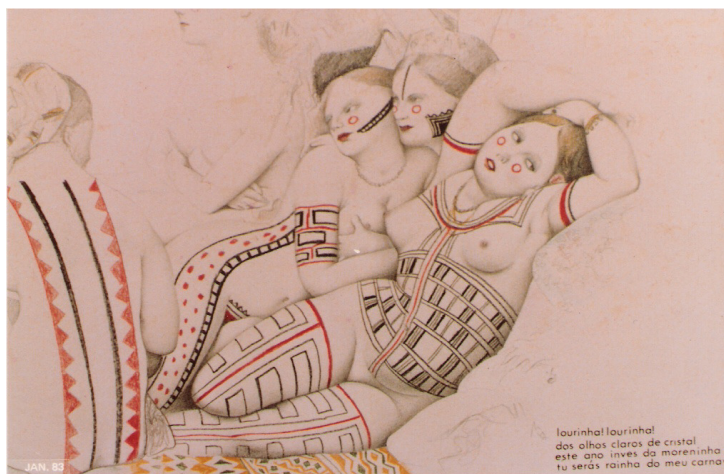


Fig. 10: Daibert. *A francesa e o gigante*. 1981.

Gilles Deleuze enfatiza que “uma palavra quer dizer alguma coisa na medida em que aquele que a diz quer dizer alguma coisa dizendo-a”<sup>85</sup>. Por esse ângulo, a mesma palavra, o mesmo objeto muda de sentido de acordo com a força que se apropria dela, que a parodia. Butor compartilha dessa visão da citação como paródia:

O simples fato de ser retirada do seu contexto a transforma, assim como o novo contexto no qual a introduzo, o seu fracionamento, os cortes que opero no interior, que podem substituir a gramática original por outra, e naturalmente o modo como a abordo, como me aposso dela no meu comentário<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> A obra literária *Macunaíma*, de Mário de Andrade serviu de pretexto para a criação da série composta de desenhos e colagens por Arlindo Daibert, na década de 1980. Atualmente, a série *Macunaíma de Andrade* integra a Coleção Gilberto Chateaubriand (MAM – RJ). As *traduções/recriações* do artista revelam um envolvimento não somente com o texto de Mário, mas também com a sua biografia, com os contextos históricos e culturais das duas épocas distintas (do autor e do artista), além de representar personalidades relacionadas ao convívio de ambos.

<sup>85</sup> DELEUZE, *apud* COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 36.

<sup>86</sup> BUTOR, *apud* PERRONE-MOISÉS. *Intertextualidades*. In: *Poétique*. n. 27. p. 210.

Outro forte exemplo de citação plástica, como procedimento crítico, na produção daibertiana é *O Estúdio do Artista* (figura 11) de Jan Vermeer, onde o pintor retratado é solicitado a integrar uma série de desenhos (cerca de sessenta), e se tornar o interlocutor e propiciador de uma gama de investigações plásticas e críticas da história da arte, regidas por Arlindo Daibert (figura 12).



Fig. 11: Vermeer.  
*O Estúdio do Artista*. 1660-65.



Fig. 12: Daibert. *Pintor III* – 1983.  
Da série *Retrato do Artista*.

Tudo na citação põe em jogo a subjetividade de quem a opera, na ação do trabalho. Compagnon relembra que os ingleses se referem a alguns textos como *working paper* aludindo ao papel sendo trabalhado, ao texto se construindo. A noção de um trabalho dinâmico se impõe e a análise etimológica, proposta por Compagnon, do verbo citar (em latim, *citare*) a justifica: *citare* é pôr em movimento e fazer vir a si, chamar: para se apropriar. E o autor adverte sobre uma possível ambigüidade: “apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outrem que de si”<sup>87</sup>. Pensamento similar pode ser encontrado num grifo de Daibert (figura 13) sobre o livro *O Arco e a Lira*, de Octavio Paz: “Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si”<sup>88</sup>.

com nitidez. Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.

Fig. 13: Grifo de Arlindo Daibert.

<sup>87</sup> COMPAGNON. *O trabalho da citação*. p. 94.

<sup>88</sup> PAZ. *O Arco e a Lira*. p. 29. (EBAD).



Embora a citação seja deflagradora de intertextualidade não se deve reduzir a intertextualidade ao uso da citação, pois, bem mais do que como uma soma de textos, uma obra deve ser vista no seu trabalho de absorção e transformação destes textos. Um desenho de Daibert para a série *G.S.: V.* (figura 14) apresenta citações plástica e literária transformadas pela sensibilidade do artista: a partir de uma foto de Guimarães Rosa, surge um desenho em papel pautado, com dunas de areia e buritis de onde Rosa parece emergir e, ao mesmo tempo, se integrar/fundir à paisagem do sertão. Fragmento do seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras surge adornado com o símbolo do infinito, próximo ao trecho do discurso em que o autor poetiza que “as pessoas não morrem, ficam encantadas”. Uma infinidade de símbolos emoldura a imagem e trechos do *Grande Sertão: Veredas*: Veredas são evocados na fala de *Riobaldo*: “Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo. Se foi... Existe é homem humano. Travessia”<sup>89</sup>. O jogo de planos superpostos provoca uma leitura de idas e vindas no universo do romance e na biografia do autor. A citação, literária ou plástica, foi um recurso muito utilizado por Daibert, apontando para novas possibilidades, produzindo belas relações intertextuais.

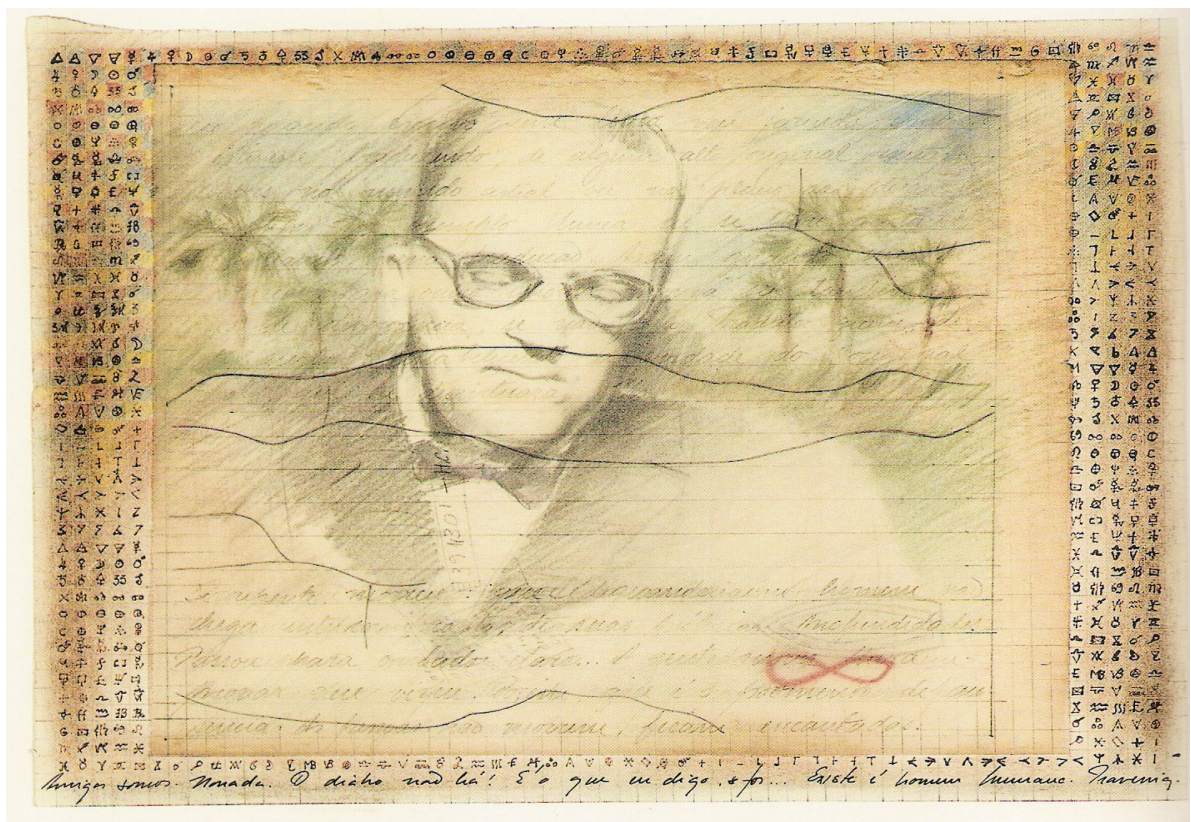


Fig. 14: Daibert. *Sem Título*. n. 2. Década de 1980. Da série *G.S.: V.*

<sup>89</sup> Trechos de *Grande Sertão: Veredas* apropriados por Arlindo Daibert.



### 1.3 – INTERMIDIALIDADE

Se no século XX foi marcante a interatividade existente entre as artes e as mídias, essa tendência se mantém e é intensificada no século XXI. Claus Clüver reforça que:

A intermedialidade não é um fenômeno recente na produção literária. Os escritores sempre tiveram a tendência para atravessar não apenas as fronteiras nacionais e lingüísticas, mas também as que separam as artes. [Sendo assim] qualquer paradigma para os estudos literários [e/ou artísticos] que exclua esta dimensão acabará por se mostrar deficitário<sup>90</sup>.

Ao processo de conjugação e interação de várias mídias, como elas se contaminam e geram novos discursos é que se tem chamado de intermedialidade. As mídias se inter-relacionam no campo das artes, se afetam e produzem esse discurso novo e complexo, precisamente por que se trata da investigação de obras híbridas, criadas a partir da fusão e/ou fricção de mídias distintas. Se a prática da intermedialidade é antiga, por outro lado, a reflexão sobre questões da intermedialidade nas obras de arte ainda está se construindo, muito ainda falta à compreensão do assunto que surge à força das novidades e constantes mutações no campo das artes.

Um primeiro esclarecimento para se abordar a intermedialidade deve partir da definição do termo *mídia*, uma vez que ele vem sendo usado com significados e enfoques diversos. Buscando-se uma definição de mídia [*medium*] aceitável para os estudos da intermedialidade, a mais apropriada encontra-se no dicionário *The Heritage*: “um tipo específico de técnica artística ou meios de expressão determinados pelos materiais usados ou pelos métodos criativos envolvidos”<sup>91</sup>. E exemplifica que se pode falar em mídia da litografia, mídia da pintura, etc. Na mesma fonte citada, o termo mídias [*media*] é associado aos meios de comunicação de massas e tem sido empregado no singular.

Clüver aponta que veio da Alemanha a tendência a se denominar os fenômenos gerados pelo inter-relacionamento de mídias no espaço mesmo da arte de fenômenos “intermediáticos”, resultando daí o uso da terminologia “intermedialidade” (proposta por Jörg Helbig, 1995). Segundo Clüver, o “termo pode ser entendido, na medida em que é usado para designar as inter-relações entre os vários *media*, bem como formas específicas de

<sup>90</sup> CLÜVER. Estudos Interartes: introdução crítica. In: BUESCU; DUARTE; GUSMÃO. *Floresta encantada...* p. 359.

<sup>91</sup> MORRIS (ed.). *The Heritage Illustrated Dictionary of the English Language*. p. 815.

transferência entre *media* (ou transposição intersemiótica)<sup>92</sup>. O conceito de transposição intersemiótica é abrangente: remete ao trabalho mesmo realizado em obras de arte que se “inspiram” em outras obras, produzidas em sistemas sígnicos diferentes, e buscam “recriá-las”, transpondo seus signos – de maneira mais autônoma, logo sem restringir a criatividade – para a nova abordagem que se pretende.

Daibert não realiza transposições intersemióticas literalmente, ou seja, ele não busca equivalentes sígnicos (visuais) para cada signo verbal do texto-base. Suas transposições são consideravelmente autônomas, não apresentam uma estreita dependência em relação ao texto fonte, coincidindo com as colocações de Julio Plaza: “nessa medida, toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais”<sup>93</sup> ou com o “equivalente de essência”<sup>94</sup>, de que fala Clüver.

Arlindo Daibert, *artesão das palavras*<sup>95</sup> – como já foi chamado – com a mesma mestria foi um *poeta da forma*. Essa sua fluidez no âmbito das artes e a maneira singular de relacioná-las denotam um artista impregnado das tendências da contemporaneidade. Frequentemente ele colocava em contato ao menos duas mídias na elaboração de diversos trabalhos. Acredito que a sua formação em Letras foi determinante na escolha dessas mídias, de forma que a literatura tornou-se a preferida para dialogar com as artes plásticas. Daí surgem suas lucubrações plástico-literárias, peças híbridas, reescritas através da fricção de duas mídias. O livro e a tela, a palavra e a imagem: referências norteadoras do trabalho de Daibert.

Mas o seu texto intermediático é de natureza diversa do que atualmente se tem chamado de *artemídia*, e de cujas reflexões trata Arlindo Machado no livro *Arte e Mídia*<sup>96</sup>. Segundo o autor, artemídia (forma aportuguesada de ‘*media arts*’) tem se generalizado para designar “formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão para propor alternativas qualitativas”<sup>97</sup>.

O trabalho de Daibert não envolvia esses recursos tecnológicos em sua elaboração. Por isso, as reflexões sobre a intermedialidade em sua produção não serão, obviamente, da mesma ordem dos fenômenos intermediáticos da atualidade (artemídia) que envolvem, entre

<sup>92</sup> CLÜVER. Estudos Interartes: introdução crítica. In: BUESCU; DUARTE; GUSMÃO. *Floresta encantada...* p. 358.

<sup>93</sup> PLAZA. *Tradução Intersemiótica*. p. 29.

<sup>94</sup> CLÜVER. Da Transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do Visível*. p. 108.

<sup>95</sup> MENDES. Arlindo Daibert: Veredas. *Aboio*. Ano I. n. 2. p. 3.

<sup>96</sup> MACHADO. *Arte e Mídia*. 2007.

<sup>97</sup> *Ibidem*. p. 7.

outras: “criação colaborativa baseada em redes, intervenções em ambientes virtuais, aplicação de recursos de *hardware* e *software* para geração de obras interativas, probabilísticas, potenciais, acessáveis remotamente, etc”<sup>98</sup>. Muito embora grande parte da sua produção demonstre uma similitude com os efeitos causados pela artemídia: “como o estranhamento, a incerteza, a indeterminação, o desconforto existencial”<sup>99</sup>. Isso certamente porque já era um trabalho envolvido com questões essenciais da arte contemporânea, o que independe do uso de recursos tecnológicos avançados.

O artista, entretanto, não era avesso ao uso da tecnologia visto que em muitos trabalhos valeu-se dos recursos disponíveis. Um exemplo é a montagem *Sem Título* (figura 15) a partir de cópia xérox de uma foto digitalizada e com intervenções em pintura. O rosto que se insinua na imagem ampliada a ponto de revelar os *pixels*<sup>100</sup> tem enorme semelhança com o do próprio artista, o que faz cogitar a possibilidade de se tratar de um “auto-retrato”, misto de fotografia e intervenção pictórica do artista.

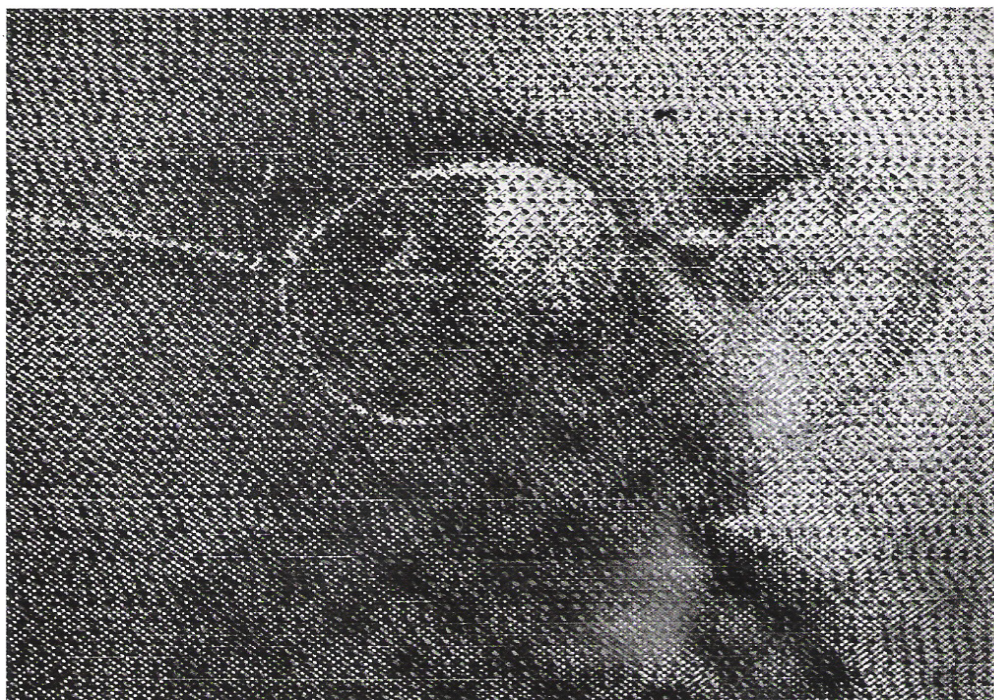


Fig. 15: Daibert. *Sem Título*. Década de 1980.

Vale lembrar também, que não era uma realidade brasileira o acesso – até o início da década de 1990 – ao aparato disponibilizado pelo uso da internet no Brasil, “cujo início se

<sup>98</sup> MACHADO. *Arte e Mídia*. p. 8.

<sup>99</sup> *Ibidem*. p. 13.

<sup>100</sup> *Pixel* (abreviatura de *picture element* ou de *picture cell*). Trata-se do menor elemento de imagem em um periférico gráfico (geralmente vídeo). Cf.: *Enciclopédia Prática de Informática*. Editor Victor Civita. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 1037.

deu em 1995, com a abertura da conectividade aos provedores de acesso comerciais”<sup>101</sup>, como esclarece Elza Nogueira. Apesar de a obra daibertiana não envolver recursos tecnológicos de ponta e nem a mídia eletrônica, ele procurou criar algum tipo de conexão mundial da arte, bem antes da interconectividade da internet, como se vê em carta ao jornalista Ângelo Oswaldo, onde o artista comenta um projeto em andamento:

O projeto se chama *'Portrait of the Artist'*. O título é uma alusão àquela minha série de trabalhos *d'après* Vermeer. Mandei imprimir uma espécie de ficha com três espaços a serem preenchidos e que tentam estabelecer uma catalogação estético/afetiva da arte contemporânea. O primeiro quadro é preenchido com a marca biológica do artista (normalmente, impressão digital, embora outras 'impressões' também possam ser registradas...), o segundo é reservado à marca social (assinatura, n.º de registro, etc.) e finalmente, o terceiro se destina à marca estética ou à interferência gráfica do artista. O projeto deve ser desenvolvido ao longo dos próximos dez anos para que possa ter alguma abrangência e significação. Já mandei umas 300 fichas e começo a receber algumas respostas muito interessantes de gente como Sol Lewitt, Richard Long, Otto Piene, etc.<sup>102</sup>.

Iniciado em 1990, o projeto que ficou inacabado com a morte do artista em 1993, pretendia “romper com o isolamento da arte produzida no primeiro mundo [elaborando] um mapeamento da arte contemporânea através do contato com artistas do mundo inteiro”<sup>103</sup>, a intenção também era realizá-lo “sem a intermediação do mercado de arte”<sup>104</sup>. Na abertura do álbum, em processo de montagem, está o original da carta-convite enviada aos artistas (previsão de 500 cartas).

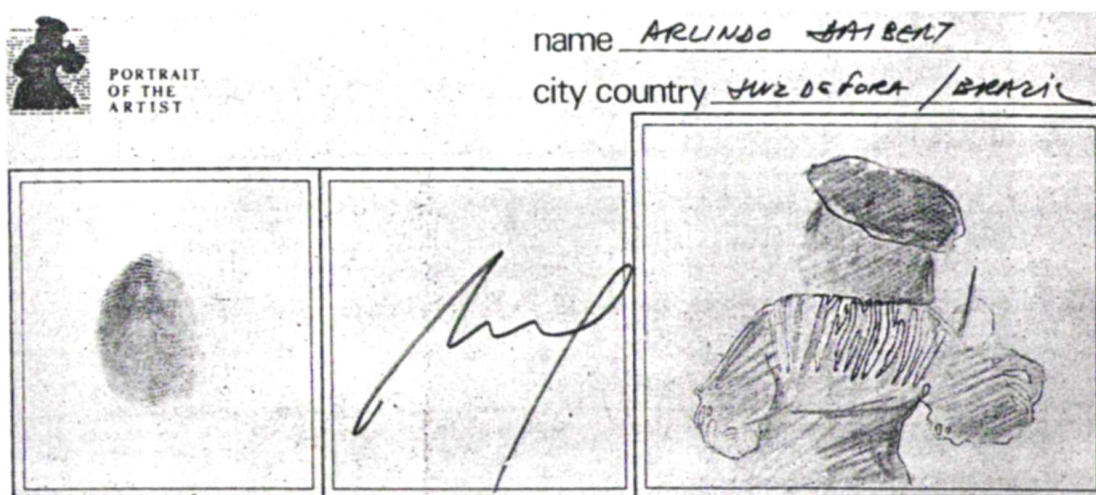


Fig. 16: *Portrait of the Artist*. Ficha preenchida por Arlindo Daibert.

<sup>101</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa – outras veredas do grande sertão*. p. 36.

<sup>102</sup> DAIBERT *In*: OSWALDO, Ângelo. *Cartas de Arlindo Daibert. Um projeto deixado no meio do caminho*. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 5.

<sup>103</sup> COELHO. Arlindo Daibert – A escrita como objeto estético-cultural. *Tribuna da Tarde*. 03/10/1991.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

Na ficha do próprio Daibert, estão suas marcas biológica, social e a provocativa marca artística<sup>105</sup> (figura 16). Vinte e nove artistas já estavam catalogados no álbum e um desdobramento desse projeto foi o convite pelo artista holandês Ko De Jonge a Arlindo Daibert para participar da *FAX ART*, na Holanda (1991):

Os trabalhos de artistas de todo o mundo foram enviados através de Fax para o correio da cidade de Middelburg/Holanda, durante os 10 primeiros dias de setembro. O público acompanhou a iniciativa a partir da colocação, na agência do Correio, de um Fax envolvido numa estrutura de vidro transparente com três metros de altura, onde os trabalhos ficaram expostos em rolo de papel contínuo<sup>106</sup>.

Daibert enviou dez trabalhos em tamanho ofício: “Para conseguir transmitir a sua obra, o artista contou com o apoio de uma firma de processamento de dados de Juiz de Fora [...] que realizou todos os testes com os originais para enviar pelo Fax as imagens fiéis”<sup>107</sup>. Na época, o serviço era novidade e pouco acessível como explica Daibert: “Este trabalho só foi viável pela parceria com a tecnologia de ponta já encontrada na cidade”<sup>108</sup>. Mas mantinha sempre um posicionamento reflexivo:

O inusitado da exposição é o uso da tecnologia de ponta com a linguagem expressiva. Através do Fax, um instrumento que permite a experiência de abolição do tempo e espaço, o objeto estético é o objeto de informação, possibilitando que a imagem criada em Juiz de Fora, no terceiro mundo, chegue à Holanda, no primeiro mundo, imediatamente<sup>109</sup>.

Particularmente, acredito que Arlindo Daibert tenha feito parte de uma estirpe de artistas com atitudes e procedimentos à frente do seu tempo que, de certa forma, só encontrariam seu ápice décadas mais tarde: As suas desconstruções e fragmentações de palavras e imagens, à beira da atomização – através de papel, tesoura e cola – podem remeter aos procedimentos dos quais se utilizam hoje artistas da artemídia, com todos os recursos da tecnologia digital onde “caracteres se tornam *bytes*, seqüências de texto [imagem] se convertem em seqüências de *pixels*”<sup>110</sup>. Arlindo Machado diz que a artemídia atua num plano híbrido:

<sup>105</sup> A ficha preenchida por Daibert não está no álbum, mas há uma foto publicada em: OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert. Um projeto deixado no meio do caminho. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 5. O álbum *Portrait of the Artist* encontra-se no acervo da família Alciones Amaral, em Juiz de Fora, onde tive a oportunidade de fotografá-lo.

<sup>106</sup> COELHO. Arlindo Daibert – A escrita como objeto estético-cultural. *Tribuna da Tarde*. 03/10/1991.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> DAIBERT. In: COELHO. *Op. cit.*

<sup>110</sup> MACHADO. *Arte e Mídia*. p. 40.



As fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, elas são compostas a partir de fontes as mais diversas – parte é fotografia, parte é desenho, [...] parte é texto (...) <sup>111</sup>.

E foi o que fez Daibert sem o uso do computador! É que a fonte da resposta parte dos mesmos pressupostos colocados, sabiamente, por Machado:

As técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história <sup>112</sup>.

Acrescente-se a isso que eles estão nas mãos do artista, seguindo e realizando os propósitos deste e isso faz toda a diferença. A intermedialidade que Daibert exercitou diz respeito ao modo como aproximou e inter-relacionou as mídias da pintura, do desenho, dos objetos tridimensionais com as mídias do universo literário, a poesia, o romance, o texto antigo – quase esquecidos, raros – e como essa aproximação gerou textos capazes de instaurarem, criativamente, discursos novos.

Seguindo a linha de “visionários”, penso que os procedimentos de Daibert remetem aos de William Burroughs, que propôs uma revolução eletrônica através dos seus *cut-ups*, dizendo:

Eu avento a teoria de que um vírus é uma unidade ínfima de palavra e imagem. [...] tais unidades podem ser biologicamente ativadas para atuarem como espécies de vírus transmissíveis. [...] E talvez três gravadores e alguns biólogos possam libertar essa força <sup>113</sup>.

Burroughs ainda não tinha noção do que a *era digital* iria produzir a partir do *bit* <sup>114</sup> e do *pixel* e do poder disseminador da internet, mas já os pressentia. É importante ressaltar que não há nenhuma intenção ou possibilidade de comparação ou julgamento de valores entre produções artísticas de épocas distintas neste estudo, antes “a consciência de linguagem própria da arte, onde noção de evolução, progresso ou regresso não existe, colocando em seu lugar a noção de movimento e pensamento analógicos, isto é, de transformação” <sup>115</sup>. Do

<sup>111</sup> MACHADO. *Arte e Mídia*. p. 69.

<sup>112</sup> *Ibidem*. p. 16.

<sup>113</sup> BURROUGHS. *A Revolução Eletrônica*. p. 26.

<sup>114</sup> *Bit* [ing.] INF. dígito binário. 1- menor parcela de informação processada por um computador. Cf.: HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. p. 463.

<sup>115</sup> PLAZA. *Tradução Intersemiótica*. p. 1.

mesmo modo, quando aproximo o trabalho de Daibert ao de outros artistas não é em estreita dependência, nem tampouco numa subordinação, e sim, no sentido de revelar afinidades fecundas.

Clüver distingue em seus estudos sobre a intermedialidade, tipos diferenciados de textos, de acordo com o grau de intrincamento das mídias. Os seis trabalhos de Daibert que serão analisados se aproximam do que o autor chama de textos *mixed-media* [mixmídias], pois que “contém signos complexos em *media* [mídias] diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”<sup>116</sup>. O tipo de relação entre palavra e imagem é a *combinação*, por isso, até poderiam ser separados, mas perderiam a coerência e a sua leitura/interpretação ficaria prejudicada. Como não é objetivo desta dissertação um aprofundamento teórico sobre a intermedialidade, julguei pertinente não abordar o estudo classificatório dos textos proposto pelo autor e citar apenas, e *en passant*, a definição do texto *mixed-media*<sup>117</sup>, em cuja linhagem parecem se encontrar os trabalhos de Daibert.

Critério semelhante foi adotado na abordagem dos estudos de Leo Hoek – que também postula sobre as relações entre a literatura e as artes, porém, analisadas a partir das suas situações de produção e recepção<sup>118</sup> – de modo que apenas o essencial a esta dissertação será aqui tratado. Na perspectiva da produção, Hoek diz que a situação de comunicação estabelecida leva em conta: o “texto existindo antes da imagem, ou imagem existindo antes do texto”<sup>119</sup>.

No caso do recorte na produção daibertiana, todos os trabalhos partem da *primazia do texto* (Hoek), uma vez que dialogam com textos já existentes. Um diálogo capaz de lançar novas luzes sobre textos raros, antigos, apontando para outras possibilidades de leituras: as que a imagem agencia, numa bela evocação de Marin: “A imagem atravessa os textos e muda-os; atravessados por ela, os textos transformam-na”<sup>120</sup>.

<sup>116</sup> CLÜVER. Estudos Interartes: Introdução Crítica. In: BUESCU; DUARTE; GUSMÃO. *Floresta Encantada...* p. 341.

<sup>117</sup> Os textos são classificados em *multimedia*, *mixed-media* e *intermedia* ou intersemiótico. As conceituações e aprofundamentos podem ser buscados em: CLÜVER. *Op. cit.*

<sup>118</sup> Para melhor conhecimento desse estudo de Hoek sobre as relações entre a literatura e as artes plásticas, cf.: HOEK. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do Visível* – ensaios sobre a escrita e a imagem. p. 167 – 189.

<sup>119</sup> *Ibidem*. p. 168.

<sup>120</sup> MARIN, *apud* JOLY. Introdução à análise da imagem. p. 131.

## 1.4 – DOS PONTOS DE ABORDAGEM

Um estudo que leva em conta os modos de produção e também de recepção, divide sua atenção entre o processo de criação do artista e o processo de construção de uma leitura pelo espectador/fruidor. Na *crítica textual*, a importância do leitor para a concretização da obra vem sendo ressaltada e defendida por inúmeros estudiosos: “os traços intertextuais que descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está ‘no texto’, e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura”<sup>121</sup>, como reforça Clüver.

Já a *crítica genética* é uma investigação que vê a obra de arte a partir da sua construção: analisando rascunhos, anotações, esboços, registros de qualquer natureza, deixados pelo autor/criador e que sirvam de *pistas* para se aproximar do complexo processo da criação. A todos esses *rastros* que guardam o registro de uma intenção, reflexão, decisão ou raciocínio do artista/autor, Cecília Almeida Salles chamou de *documentos de processo*<sup>122</sup>. Nesse sentido, são imprescindíveis também, as entrevistas, depoimentos do artista, correspondências, enfim tudo que possa revelar alguns princípios de seus projetos artísticos.

A opção pela associação da crítica genética<sup>123</sup> à crítica textual, neste estudo, deve-se a dois aspectos fundamentais: primeiro, uma carência de abordagem sistemática da produção do artista (sequer há uma catalogação da sua obra), muito ainda se tem que recorrer à memória de seus amigos pessoais para compor trechos de sua trajetória artística, esclarecer informações desconhecidas, confirmar situações, preencher lacunas deixadas pela imprensa na abordagem da sua obra. Segundo, devido à riqueza de anotações, grifos e comentários do artista encontrados fartamente nos livros da sua biblioteca pessoal e nos arquivos da família e que servem de pistas a serem investigadas para uma melhor percepção de seu fazer artístico.

Espera-se conseguir abordar o texto de Daibert, tentando compreender o quebra-cabeça que a sua morte prematura<sup>124</sup> precipitou, deixando incógnitas muitas questões. Graças

<sup>121</sup> CLÜVER. Estudos Interartes – conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade* 2. p. 40.

<sup>122</sup> SALLES. *Gesto Inacabado*. p. 17.

<sup>123</sup> A Crítica Genética nasceu na França em 1968, quando Louis Hay, do *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS) e uma equipe de pesquisadores organizaram os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, recebidos da *Bibliothèque Nationale de France*. No Brasil, a Crítica Genética chegou, oficialmente, através do professor Philippe Willemart no *I Colóquio de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as Edições*, ocorrido em 1985 na Universidade de São Paulo. Atualmente, a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo mantém o Centro de Estudos de Crítica Genética. Cf.: SALLES. *Gesto Inacabado*. p. 14.

<sup>124</sup> Tragicamente, Arlindo Daibert sofreu um aneurisma cerebral durante uma palestra no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas (21/08/93), em Juiz de Fora, em um ciclo de debates sobre o cineasta Alfred Hitchcock, no exato momento em que iria comentar o filme “*Um corpo que cai*”. O público, apreensivo, não entendia se estava diante de uma *performance* do artista ou de uma fatalidade. Daibert entrou em coma e faleceu no dia 28/08/1993.



aos seus generosos *documentos de processo* pode-se tentar vislumbrar a amplitude do seu pensamento estético e do seu trabalho de investigação artística e cultural. Seu “Diário de Bordo”<sup>125</sup> revela o nível de diálogo que ele pretendia com o texto de Mário de Andrade e principalmente, com a sua biografia e contexto. A série *Macunaíma de Andrade*, de Daibert é composta de sessenta desenhos e colagens, sendo que o primeiro desenho (figura 17) só ganhou corpo após a maturação de onze meses:

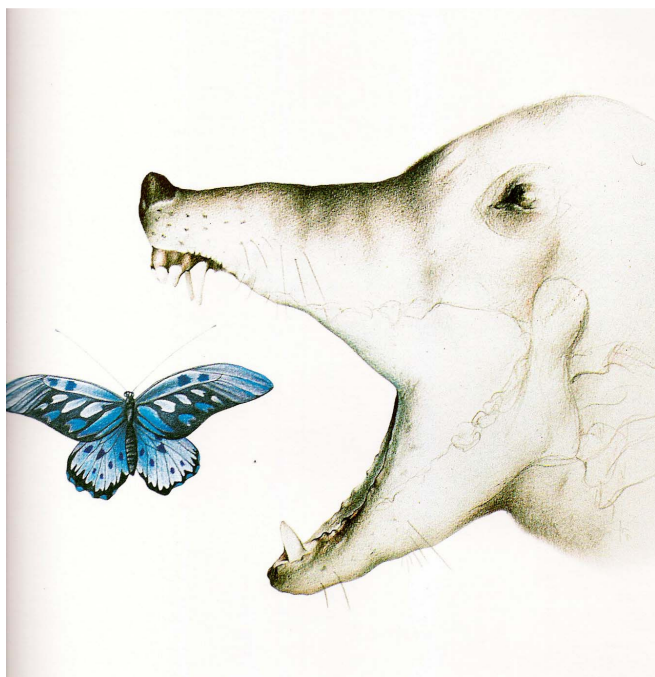


Fig.17: Daibert. *Oibê-Lobisomem*. 1981.

JF 24.4.81

Finalmente comecei a desenhar. Trabalho no Oibê-Lobisomem que vomita a borboleta azul. Não sei ainda qual é o meu critério na escolha dos personagens e situações a serem ilustradas. Não me preocupo muito com isso. Releio constantemente o livro. O Oibê é parte de um episódio de segundo plano, mas a imagem do monstro que vomita a borboleta me pareceu rica em sugestões poéticas, e é o que me interessa no momento. Meu plano é me envolver muito mais com o raciocínio de Mário do que, propriamente, com o texto: o texto é mero pretexto. Faço um organograma e divido os episódios em diferentes ‘climas’: do lirismo, passando pela crítica até o humor e a putaria mais saudável<sup>126</sup>.

A série foi editada em forma de álbum<sup>127</sup>, como queria o artista, através da editora UFJF em 2000, incluindo o Diário de Bordo e textos de Telê Ancona Lopez e Eneida Maria de Souza. Outro belo *documento de processo* daibertiano pode ser encontrado em uma das primeiras páginas do livro *Grande Sertão: Veredas*<sup>128</sup>, de Guimarães Rosa, referente à série

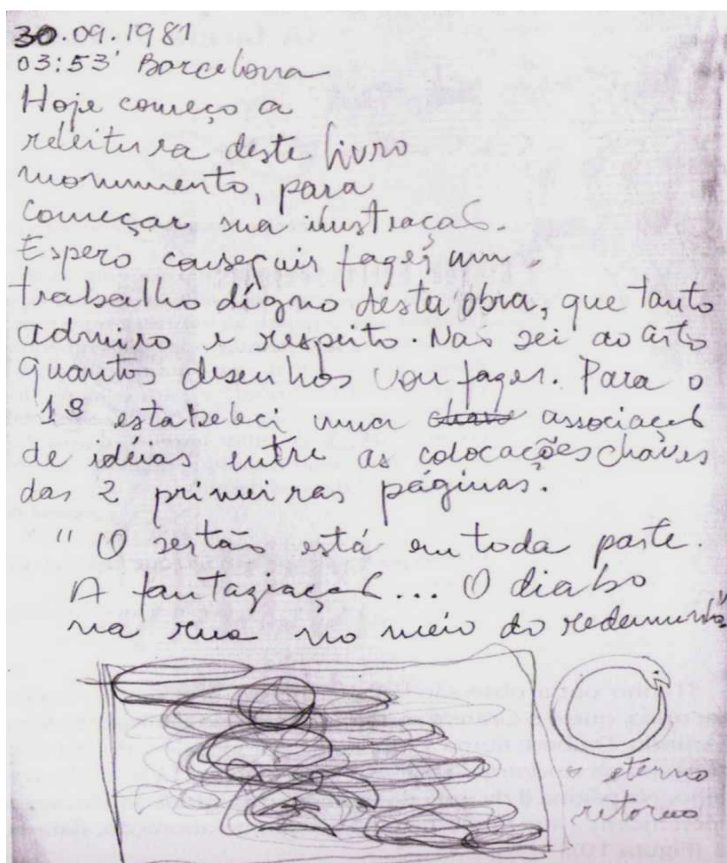
<sup>125</sup> O “Diário de Bordo” apresenta 49 anotações datadas de 08/05/1980 a 08/04/1982, inicialmente em Juiz de Fora e depois em São José dos Campos a partir de 22/10/1981. Consta de anotações desde a inicial intenção de Daibert em abordar plasticamente a narrativa de Mário de Andrade – *Macunaíma* – até a execução do último desenho da série e sobre a qual trabalhou por dois anos (1980 a 1982). Neste período, Daibert empreendeu um vasto estudo do universo do autor: mobilizou artistas vinculados a ele, como Pedro Nava, Caribé e Rubem Braga; pesquisou as correspondências publicadas de Mário com alguns amigos; freqüentou o arquivo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da USP; pesquisou matérias jornalísticas sobre o ambiente político, social e cultural do Brasil nos anos 1920-30-40, além das diversas leituras de *Macunaíma*. Tudo isso, em busca de subsídios para estruturar o seu projeto gráfico que visava muito além do texto propriamente dito, podendo ser considerado uma reflexão sobre a noção de identidade de um povo através da busca de um imaginário mítico que atravessasse as fronteiras entre as Américas.

<sup>126</sup> DAIBERT. Diário de Bordo (1982). In: DAIBERT. *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES (org). p. 15.

<sup>127</sup> DAIBERT. *Macunaíma de Andrade*. ARBACH (org.).

<sup>128</sup> ROSA. *Grande Sertão: Veredas*. 1967. 5. ed. (EBAD).

G.S.:V., de Daibert. Decidido pela *tradução* em imagens do texto roseano e tomado pela urgência que as decisões e inspirações de artista o impõem, ele não resiste à página branca e registra a lápis, numa madrugada de 1981 em Barcelona: a idealização do primeiro desenho a ser feito, explicitando a fonte de sua inspiração. Abaixo do texto, um esboço afoito da imagem no momento em que ela se configurou na sua imaginação (figura 18).



30.09.1981  
03:53' Barcelona

Hoje começo a releitura deste livro monumento, para começar sua ilustração. Espero conseguir fazer um trabalho digno desta obra, que tanto admiro e respeito. Não sei ao certo quantos desenhos vou fazer. Para o 1º estabeleci uma associação de idéias entre as colocações-chaves das 2 primeiras páginas.

"O sertão está em toda parte. A fantasiação... [SIC] O diabo na rua no meio do redemunho".

"eterno retorno".

Fig. 18: Anotações de Daibert em página de *Grande Sertão: Veredas*.

Arlindo Daibert se mantém fiel à inspiração inicial. De modo que os grifos, marcações e indicações de trechos e personagens a serem "ilustrados" se repetem, anos depois, em outra edição<sup>129</sup> do livro: "O sertão está em toda parte"<sup>130</sup> (figura 19), a seguir, "A fantasiação"<sup>131</sup> (figura 20) e, logo adiante: "O diabo na rua, no meio do redemunho..."<sup>132</sup> (figura 21).

<sup>129</sup> ROSA. *Grande Sertão: Veredas*. 1983. (EBAD).

<sup>130</sup> *Ibidem*. p. 9.

<sup>131</sup> *Ibidem*. p. 10.

<sup>132</sup> *Ibidem*. p. 11.

inho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou paes, é questão de opiniães... O sertão está em toda a parte.

Do demo? Não glosio. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio. desfalcam no nome dele — dizem só: o *Que-Diga*. Vote! não...

Fig.19: Grifo de Arlindo Daibert.



do nosso, custante viagem de uns três meses... Então? *Que-Diga?* Doideira. A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo: um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!

Fig. 20: Grifo de Arlindo Daibert.

go. Pois não é ditado: “menino — trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... *O diabo na rua, | DE MO*  
*no meio do redemunho...*

Fig. 21: Grifo de Arlindo Daibert.

A imagem da cobra mordendo o próprio rabo – símbolo do infinito – esboçada em Barcelona, irá se repetir em diversos desenhos (figura 22) e xilogravuras (figura 23) da série *G.S.: V.*, transformando-se numa espécie de ícone da série e do processo de resgate conseguido por *Riobaldo* através da palavra: “Contar é rever, e, sobretudo, reviver. Contando, Riobaldo faz sua travessia em direção ao entendimento”<sup>133</sup>, escreve Arlindo Daibert no roteiro que esclarece as pranchas, revelando mais uma vez, a gênese das suas lucubrações plásticas.

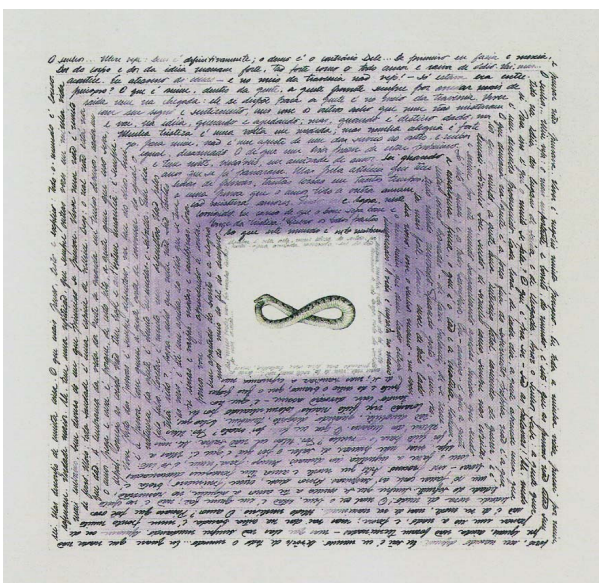


Fig. 22: Daibert. *Riobaldo*. Desenho. Déc. 1980.



Fig. 23: Daibert. *Riobaldo*. Xilogravura. 1984.

<sup>133</sup> DAIBERT. *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES (org.). p. 31.



As correspondências do artista com amigos foram bem mais do que ocasião de cultivar amizades, numa carta à Neysa Campos (figura 24), escrita sobre prova/tiragem de uma prancha xilográfica ainda inacabada, de G.S.: V. (*Maria Mutema*), Daibert reflete sobre seus projetos didático-culturais, sua produção plástica, revela o modelo (rapaz) que lhe inspirou o desenho do “moleque *Guirigó*” e exercita o esquema de emolduramento da imagem pelo texto, que é uma das suas características marcantes.



Fig. 24: Carta à Neysa Campos. 1983.

## CAPÍTULO 2 NAS ASAS DO EROTISMO

Para aquele que não pode se esquivar, para aquele cuja vida se abre à exuberância, o erotismo é, por excelência, o problema pessoal. É, ao mesmo tempo, por excelência, o problema universal.

Georges Bataille.

O corpo é erótico porque é sagrado.  
Octavio Paz.

Para Georges Bataille, erotismo é o aspecto imediato da experiência interior do homem<sup>134</sup>. Por isso, não se pode tencionar abordar o erotismo sem levar, também, o homem e suas complexidades em consideração. Sexualmente falando, o homem difere do animal pelo comportamento erótico que envolve as relações do primeiro. Embora o erotismo seja um aspecto da sexualidade, está dissociado da atividade sexual que visa unicamente à reprodução da espécie. O erotismo é uma exuberância da vida.

O assunto é complexo demais para ser abordado aqui, além de não estar ao meu alcance uma reflexão aprofundada, por isso, limitei-me a algumas abordagens que parecem pertinentes para se pensar o trabalho plástico de Arlindo Daibert.

Bataille, que dedicou toda sua vida ao estudo do erotismo, é quem dará algumas diretrizes nesse caso. Ele propõe que, embora a reprodução seja adversa ao erotismo, “o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo”<sup>135</sup>. É que a reprodução ocorre entre seres únicos e diferentes que geram outros seres diferentes deles e diferentes entre si, o que cria um abismo entre um ser e outro: “Só podemos sentir em comum a vertigem desse abismo”<sup>136</sup>. Se a reprodução marca a descontinuidade do ser, “a morte, aparentemente precipita o ser descontínuo na continuidade do ser”<sup>137</sup> e faz com que o abismo se torne vertiginoso e fascinante, ao mesmo tempo. A temática da morte fez história em Arlindo Daibert, talvez pelas marcas que o convívio pessoal com a morte tenha deixado em sua vida: em 1973, o falecimento de sua mãe, Daisy Daibert Amaral, “de uma leucemia que se arrastou por alguns anos, nos obrigando a um lento aprendizado da morte”<sup>138</sup>, e entre os anos de 1989 e 1992, a morte de treze amigos vítimas da *AIDS*: “Ela [a morte] faz parte do cotidiano e é material de leitura”<sup>139</sup>, comentou Daibert em entrevista.

<sup>134</sup> BATAILLE. *O Erotismo*. p. 45.

<sup>135</sup> *Ibidem*. p. 21.

<sup>136</sup> *Ibidem*. p. 22.

<sup>137</sup> *Ibidem*. p. 35.

<sup>138</sup> DAIBERT. *Arlindo Daibert – Depoimento*. SILVA; ANDRÉS (org.). p. 24.

<sup>139</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Arlindo Daibert abre mostra em BH. *Estado de Minas*. 19/09/1992.

Em um desenho da década de 1970, a morte oferece flores à jovem (figura 25) ao mesmo tempo em que a transpassa com um punhal-fálico mortal. As tais flores, conhecidas como dentes-de-leão são silvestres, têm sementes em forma de pétalas quase etéreas, que se dissipam no ar ao menor sopro do vento, flores que simbolizam a efemeridade da vida e, por isso, evocam a presença constante da morte.



Fig. 25: Daibert. *Sem Título*. Década de 1970.

Outra representação do trio punhal-falo-morte pode ser vista em outro desenho de Daibert: *Maria d'Avalos* (figura 26) da série *Memórias de Gesualdo da Venosa*. Esse segundo desenho é feito sobre um instrumento musical – o pandeiro – e é um belíssimo exemplo das relações intermediárias que o artista propunha. A presença do pandeiro é significativa na série por se tratar de trabalhos “inspirados” na vida do músico medieval Dom Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa. A coincidência da composição faz supor que o primeiro desenho faça parte dessa série que conta ainda com um desenho a bico-de-pena sobre um fragmento de pergaminho: *Gesualdo* (figura 27), caminhando impassível em direção ao ato de assassinio da esposa Maria d'Avalos e do amante dela.





Fig. 26: Daibert. *Maria d'Avalos*. 1974.



Fig. 27: Daibert. *Gesualdo*. 1974.

Segundo Bataille, “essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação”<sup>140</sup>, no ato sexual os corpos tomados pela convulsão erótica são violentamente despossuídos do seu ser, daquilo que os separava do outro e que resguardava o sentimento de descontinuidade. O gozo proporciona uma fusão explosiva que por um instante faz o ser experimentar a continuidade e, com ela, um gosto antecipado de morte. Uma violência que a razão não controla mais.

<sup>140</sup> BATAILLE. *O Erotismo*. p. 27.

O erotismo só atinge a sua plenitude se envolver proibição e violação: são as interdições que determinam o movimento explosivo da transgressão. “As únicas coisas dignas de constituir matéria de tabu são aquelas das quais o homem tenha um desejo natural de fruir”<sup>141</sup>. Arlindo Daibert figurou e conquistou um precioso espaço no universo artístico a princípio como desenhista – exímio e autodidata. O desenho surge em sua vida como uma necessidade de travar algum tipo de comunicação íntima com o mundo hostil que o rodeava, nos primeiros anos da década de 1970 (figura 28). Imerso no clima tenso da ditadura militar instalada no Brasil desde 1964, acontecem aí os seus primeiros contatos com o desenho e com a sua carreira artística:



Fig. 28: Daibert. Da série *Prahós*. S/d.

A partir das próprias circunstâncias em que começa a desenhar: precisamente em 27 de dezembro de 1971, logo depois de um amigo ter sido preso por motivos políticos e ele se ver envolvido num enredo fantástico que o transformava ao mesmo tempo ‘em amante do suspeito, em inocente útil e em drogado’. [Em crise familiar] durante dois meses Arlindo (então com 19 anos) literalmente não abriu a boca. Pôs-se a rabiscar demônios com fúria<sup>142</sup>.

O homem se distingue do animal pelo trabalho, pela organização que garante a sua subsistência, então ele cria – e impõe um ao outro – algumas restrições, ou seja, interdições (tabus) que lhe parecem garantir a sobrevivência. A razão está ligada ao trabalho e nela não há lugar para os excessos. Bataille cita como principais as interdições de matar e as ligadas ao sexo, adquiridas e reforçadas ao longo do tempo:

Esses intermináveis milênios correspondem à mudança através da qual o homem desprende-se da animalidade primeira. Desprende-se dela ao trabalhar, ao compreender que morreria e ao passar da sexualidade sem pudor para a sexualidade vergonhosa, da qual o erotismo resultou<sup>143</sup>.

<sup>141</sup> HUXLEY. *O Sagrado e o Profano*: duas faces da mesma moeda. p. 16. (EBAD).

<sup>142</sup> ARAÚJO. Morte no papel. Revista *Veja*. Arte. 21/06/1978. p. 123.

<sup>143</sup> BATAILLE. *O Erotismo*. p. 48.



A religião – sem tratar de qualquer religião específica – tem um enorme poder na determinação do erotismo, na condução das interdições e das transgressões. Bataille acredita mesmo que “a determinação do erotismo é primitivamente religiosa”<sup>144</sup> e que o seu desenvolvimento não é exterior ao campo da religião. A interdição gera uma angústia sem a qual a transgressão não existiria, essa angústia é a experiência do pecado. “A experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la”<sup>145</sup>. Sentimentos de angústia, náusea ou horror são tão próprios do erotismo quanto os de prazer e fazem parte da experiência interior do homem de superação e transformação. “É a sensibilidade religiosa que liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia”<sup>146</sup>.

Daibert tem seu trabalho inicial aproximado, pelos críticos da época, ao dos desenhistas Vinício Horta e Darcílio Lima pela “obsessiva limpeza e precisão da minúcia”<sup>147</sup>. Particularmente, vejo maior similitude com o trabalho de Darcy Penteadado (figura 29), artista que partilhou com ele a publicação de trabalhos (figura 30) na antologia *Now the Volcano*<sup>148</sup>, em 1978 nos Estados Unidos e que tratam de temática polêmica no campo das interdições e das transgressões: o relacionamento homossexual. O desenho de Arlindo Daibert primou pela “álgida morbidez agressiva do arsenal fálico que mobilizava”<sup>149</sup>, como disse o crítico Roberto Pontual, mas também primou pelo requintado virtuosismo, pela exuberância de detalhes e referências intertextuais advindas do seu rico contato com a literatura e da sua predileção por textos raros e antigos. O erotismo foi quase uma constante em seus trabalhos, mas passou por transformações consideráveis:

Quando eu comecei, o erotismo era uma necessidade de agressão. Era agressão pura. Depois foi mudando, o erotismo passou a ser um dado a mais na situação toda. Porque, no fundo, acho que o impulso erótico é um negócio vital. Um dos mais vitais que a pessoa tem. [...] Desde 1970 até hoje, sinto dois períodos. Um agressivo. Outro de provocação. Ficou muito mais afetivo. Melhor provocar que agredir. A pessoa agredida corta, é vital. [...] Mas quando você provoca, intriga; e aí há a possibilidade de se transformar a pessoa. Ela vai pensar naquilo<sup>150</sup>.

<sup>144</sup> BATAILLE. *O Erotismo*. 50.

<sup>145</sup> *Ibidem*. p. 59.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> PONTUAL. *Entre dois séculos...* p. 450. (EBAD).

<sup>148</sup> LEYLAND (org.). *Now the Volcano – An Anthology of Latin American Gay Literature*. Figura de Daibert na p. 189 e de Darcy Penteadado na p. 246. (EBAD).

<sup>149</sup> PONTUAL. *Op. cit.* p. 450.

<sup>150</sup> DAIBERT. Entrevista concedida à revista *Momento* em outubro de 1974 (p. 2 - 4), em Juiz de Fora e reproduzida em: *Arlindo Daibert – Depoimento*. p. 13 -14.



Fig. 29: Darcy Penteadado. *Sem título*. S/d.

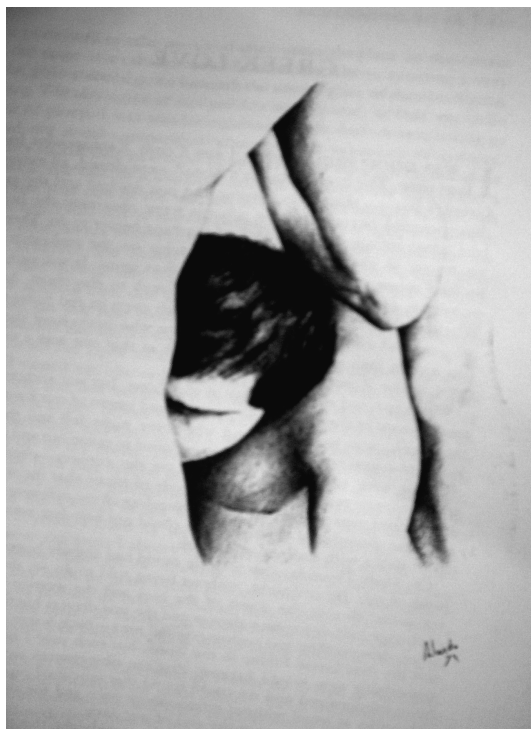


Fig. 30: Daibert. Da série *Fragmentos de um Discurso Amoroso*<sup>151</sup>. 1978.

Georges Bataille vê no trabalho o responsável pela divisão do tempo do homem em *tempo sagrado* e *tempo profano*: “Ele [o trabalho] é o próprio princípio das interdições que opuseram a recusa do homem à natureza”<sup>152</sup>. No tempo *profano* o homem trabalha, acumula recursos e interdita a violência do curso habitual das coisas. No tempo *sagrado* predomina a festa. Os excessos e a transgressão de algumas interdições, muitas vezes, são consentidos em virtude da necessidade de elaborar ritualisticamente a violência. O assunto é bem mais complexo, uma vez que culturalmente adquirimos a noção de que o *sagrado* é apenas o sublime, afastada qualquer noção de excesso ou violência e que o *profano* diz respeito ao que é “condenável” na natureza humana, desrespeitoso ou vergonhoso. Tanto que *Profanar* encontra no dicionário a definição: “v.t.d. 1- Tratar com irreverência, desrespeitar a santidade de (coisas sagradas). 2- ofender, afrontar, macular 3- transgredir, violar [...]”<sup>153</sup>. Nesse sentido, o *profano* é colocado como contrário às coisas sagradas e, de certa maneira,

<sup>151</sup> A série de desenhos *Fragmentos de um Discurso Amoroso* foi elaborada a partir do livro *Fragments d'un Discours Amoureux*, de Roland Barthes. O exemplar do acervo da Biblioteca Arlindo Daibert encontra-se repleto de grifos e marcações do artista. Sabe-se que a série de desenhos é numerosa, entretanto, somente dois foram localizados.

<sup>152</sup> BATAILLE. *O Erotismo*. p. 178.

<sup>153</sup> HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. p. 2305.

estranho à religião. Entretanto, é consenso entre os estudiosos que *sagrado e profano* “são os lados opostos da mesma moeda”<sup>154</sup> e que entre eles não há limites precisos:

A transgressão excede, sem destruí-lo, a um mundo profano, do qual ela é o complemento. A sociedade humana não é só o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo profano e o mundo sagrado a compõem e são suas duas formas complementares. O mundo sagrado se abre às transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. Essa maneira de ver é difícil, no sentido em que o sagrado designa ao mesmo tempo os dois contrários<sup>155</sup>.

O erotismo que é próprio ao mundo do *sagrado* passa então a ser considerado *profano*, sua abordagem torna-se marginal e sua manifestação, vergonhosa. O erotismo exercitado por Daibert envolve o que nele há de genuinamente sagrado, religioso. Assim, o artista aborda pelo prisma do erotismo relatos bíblicos que se relacionam com os mitos da Virgem Maria e o Anjo Gabriel (“Anunciação”), os contatos travados entre Jacó e um anjo, o Cântico dos Cânticos, os textos de amor místico como os de São João da Cruz e Santa Teresa d’Ávila, compondo desenhos, objetos ou mesmo séries deles. Sobre o erotismo presente nos trabalhos inspirados no mito da Anunciação da Virgem Maria, Daibert esclarece:



Fig. 31: Daibert. *Gula*. 1977.

Li muito sobre o mito e descobri que, no fundo, tem uma base erótica. Isso no sentido verdadeiro da palavra: dinamismo, vitalidade, reprodução. Eu curto essa de culto da Mãe-Terra, da Virgem Maria. Então o erotismo pra mim é como uma pedra de toque<sup>156</sup>.

O erotismo daibertiano também perpassa o insólito, a ironia, a excentricidade. Às vezes, causa estranhamento, como no desenho *Gula* (figura 31) da série *Sete Pecados*; às vezes, beira a ridicularização, como no desenho (figura 32) sem título, da série *Gran Circo Alegria de Viver*, onde se percebe uma grande proximidade com o

<sup>154</sup> HUXLEY. *O Sagrado e o Profano*: duas faces da mesma moeda. p. 18. (EBAD).

<sup>155</sup> BATAILLE. *O Erotismo*. p. 104.

<sup>156</sup> DAIBERT. Entrevista concedida à revista *Momento* em outubro de 1974 (p. 2-4), em Juiz de Fora e reproduzida em: *Arlindo Daibert – Depoimento*. p. 12 -13.

caráter irreverente de Marcos Coelho Benjamim (figura 33).



Fig. 32: Daibert. Da série *Gran Circo Alegria de Viver*. 1976.

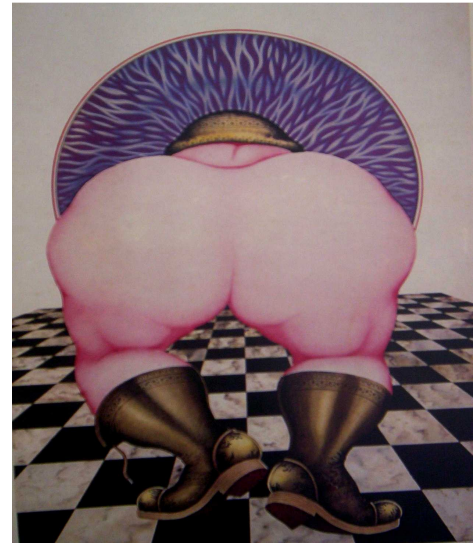


Fig. 33: Benjamim. *Calipígia*. 1974.

Mas, Arlindo Daibert também soube ser sereno na representação de imagens eróticas delicadas, como o desenho (figura 34) que expõe um seio convidativo e suculento, respingado por tinta, cujas gotas dispersas e de várias dimensões sugerem um caminho estelar – também reforçado pelo fundo negro salpicado de minúsculos pontos luminosos onde o branco do papel parece flutuar. Referência ao grande jato de leite que teria formado a Via Láctea, quando Juno (Hera) puxou o mamilo dos lábios de Hércules? Ou evocação de Duchamp, que colou um busto em relevo, emoldurado por veludo preto, com a inscrição *Favor tocar* (figura 35) na capa do catálogo de uma exposição surrealista<sup>157</sup> ocorrida em Paris, em 1947?

<sup>157</sup> TOMKINS. *Duchamp* – uma biografia. p. 400.



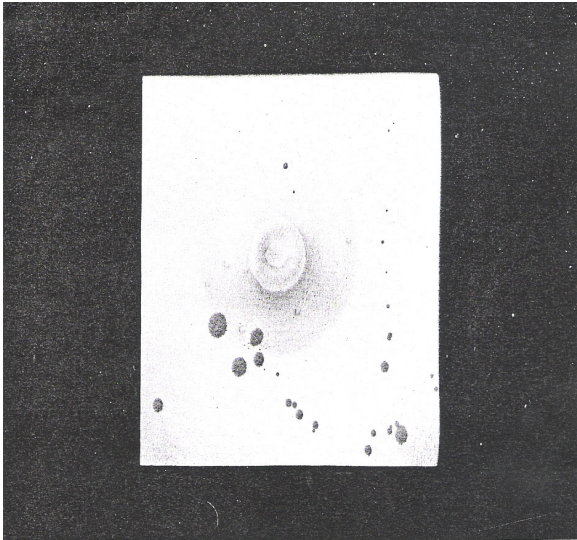


Fig. 34: Daibert. *Sem título*. 1974.



Fig. 35: Duchamp. *Prière de toucher*. 1947.

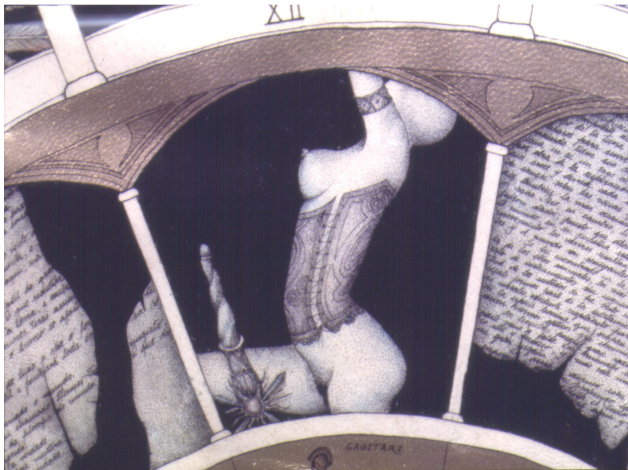


Fig.36: Daibert. *Mandala*. 1975. Detalhe.



Fig. 37: Daibert. *Pandora*. 1989.

O erotismo de Daibert marcou sua trajetória artística, seja nos esmerados desenhos a grafite; ou nos luxuosos bico-de-pena sobre pergaminho em que foram criadas, principalmente, inúmeras mandalas (figura 36), configurando senão uma obsessão, ao menos um fascínio do artista pela temática; ou até mesmo nos objetos (figura 37), tramados para atizar a curiosidade e a participação do observador.

O erotismo lhe deu asas para sobrevoar todos os universos, conhecer todas as veredas e assim, traçar singularmente o seu próprio caminho.

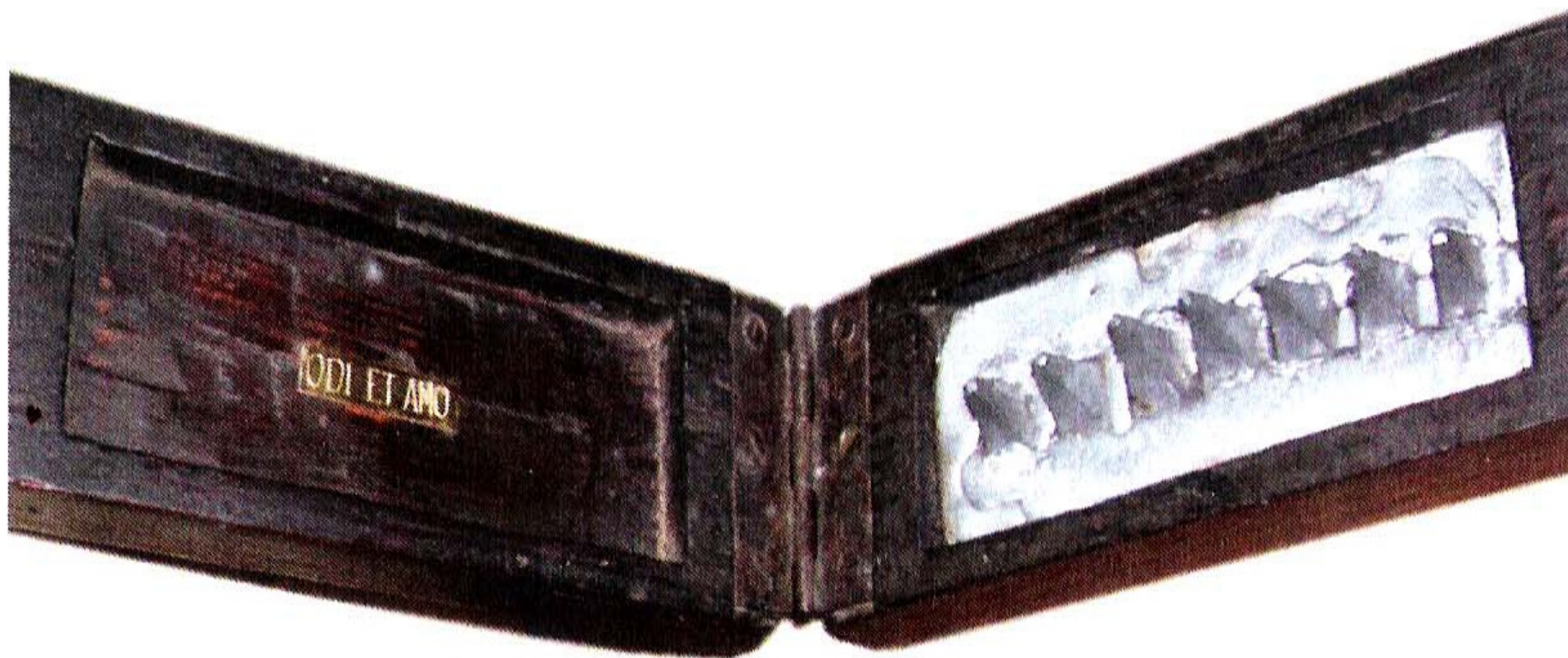


Fig. 38: Arlindo Daibert. *Catulli Carmina*. 1991. Objeto.

Técnica mista em caixa de madeira. 8 x 55 x 7.

Coleção Família Alciones Amaral.



## 2.1 - CATULLI CARMINA

### PARADOXOS AMALGAMADOS PELA ALQUIMIA ARTÍSTICA

É um sexo de chumbo, ferro e faca afiada. (...) Esse ‘Carmina’ é só um poema guardado no fundo de uma caixa (torácica [SIC], si tu veux), de um bolso, de uma braguilha. Todo amor é chumbo.

Arlindo Daibert.

A máxima de Octavio Paz “O poético é poesia em estado amorfo”<sup>158</sup> abre precedentes para se pensar que não é prerrogativa apenas da forma literária a encarnação da poesia ou de uma substância poética. O que se coloca no cerne da poesia é a linguagem e o seu poder de comunicar, de significar. Não só a palavra comunica: cores, sons e formas também têm um enorme poder de significação. A poesia pode ser encontrada em vários tipos de arte, visto que:

(...) há neles um elemento criador que os faz girar no mesmo universo. Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito de palavras. [...] Todas as obras desembocam na significação; aquilo que o homem toca se tingem de intencionalidade: é um ir em direção a...<sup>159</sup>

A arte de Arlindo Daibert é poética na medida em que a sua linguagem é mais que pictórica ou plástica, na medida em que explode significações que transcendem essa mesma linguagem. Seus recursos plásticos põem em visão escancarada a materialidade de seus objetos artísticos, mas, ao mesmo tempo, “(...) são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem”<sup>160</sup> — para novamente dar voz a Octavio Paz, de quem o artista era leitor assíduo.

A erudição e a diversidade das referências de Daibert exigem um espectador ativo, que entre nas tramas do seu raciocínio, que se deixe *afectar*. Mais que um observador, deve ser um leitor/co-autor dinâmico: a sua obra exige uma intensa entrega às sensações. Daibert combina/confronta os signos verbais de um fragmento de poesia com a força imagética da forma tridimensional e consegue aliciar a emoção de quem a observa, forçando um pleno exercício dos sentidos. O seu texto seduz, solicita participação, exige o toque das mãos e transporta o aliciado para a sua emaranhada rede de significações, seus jogos com o interdito e com o apenas insinuado.

<sup>158</sup> PAZ. *O arco e a lira*. p. 17. (EBAD).

<sup>159</sup> *Ibidem*. p. 23.

<sup>160</sup> *Ibidem*. p. 26.

Muitas são as referências utilizadas pelo artista na feliz construção da caixa *Catulli Carmina* (figura 38, página 67), objeto que se abre como lugar privilegiado para se refletir sobre questões como a dialética convivência entre a literatura e as artes plásticas; a poesia e o objeto; a palavra e a imagem. Lugar também para se deleitar com os instigantes desdobramentos que ele consegue, forçando um diálogo entre os signos verbais e os signos da linguagem visual da tridimensionalidade da forma. Lugar ainda, para desvendar seus inteligentes jogos de associações nessa encruzilhada para onde confluem os caminhos na decifração da sua obra.

A sugestão de uma expressão poética inspira uma nova abordagem, agora, com os recursos das artes visuais. O texto de Daibert se apóia em signos da escrita e signos da imagem articulados numa densidade que Jacques Rancière chama de *mais que escrita e menos que escrita*. “Mais que escrita”: portadora de um teor “indelével, infalsificável, pois que traçada na própria textura das coisas, desenhando o corpo mudo/falante da própria verdade”<sup>161</sup>, verdade poética moldada no chumbo. “Menos que escrita: puro trajeto do sentido quase-imaterial, do sentido ‘sem instrumentos de escriba’, harmonizado com o ritmo vital”<sup>162</sup>, o ritmo do paradoxo do significado, amar e odiar.

A caixa *Catulli Carmina* não apresenta uma transposição intersemiótica escancarada de um fragmento de poema em uma imagem. Mas ela se estabelece na sutileza encontrada na “existência de um equivalente de essência, a evocação de uma realidade não representada diretamente pela denotação das palavras, ou pelas marcas visuais”<sup>163</sup>, um tipo similar de “equivalente de essência” que Clüver percebe num exemplo de teste para a admissão à Academia Imperial de Pintura (China, século XII, dinastia Sung do Norte) que consistia na representação visual (tinta e pincel) de um verso: “Montanhas profundas, onde [está] o sino?”, do poema *Visitando o Templo da Fragrância Acumulada*, de Wang Wei:

O artista retratou a pequena figura de um monge, com a mão em concha sobre o ouvido, no sopé de montanhas. O templo, que foi evocado no verso lírico apenas pelo som de um sino, também não foi representado na pintura. Mas a sua presença oculta, assim como o som que o denuncia no poema, ficou implícita na versão visual através da figura monástica e seu gesto de escuta<sup>164</sup>.

<sup>161</sup> RANCIÈRE. *Políticas da Escrita*. p. 10.

<sup>162</sup> *Ibidem*. p. 11.

<sup>163</sup> CLÜVER. Da Transposição Intersemiótica. In: ARBEX (org.). *Poéticas do Visível...* p. 108.

<sup>164</sup> *Ibidem*. p. 107 – 108.



A construção de um objeto singular, portador de um tom quase confessional pedia um “suporte”/abrigo que parecesse, ao artista, de algum modo cúmplice: uma caixa de madeira, pequena, marcada pelo tempo e pelo uso, pelas mãos e pelos sentimentos vários que se acumularam no percurso de seu manuseio. Uma caixa que guardava pedras-de-amolar e de onde surge, a não menos “afiada” e dolorosamente “cortante/penetrante”, *Catulli Carmina*. É o próprio artista quem confessa: “a poética que almejo não diz respeito só ao inefável, mas também, ou principalmente, ao doloroso”<sup>165</sup>.

Uma caixa já exerce por si mesma, um poder de atração, pois se coloca como uma possibilidade de se conhecer um segredo. Uma caixa separa do cotidiano coisas preciosas, raras, frágeis ou temíveis. Seu conteúdo pode estar sendo protegido, retido ou sufocado e escondido de todos ou de si mesmo. Por isso, a caixa simboliza o inconsciente humano com suas possibilidades inesperadas, positivas ou destrutivas. A caixa, também depositária, simboliza o receptivo numa relação de doação/doeção mútua.

O *desconhecido* encerrado numa caixa instiga a imaginação e se relaciona com todas as riquezas do desejo. E Chevalier (1982) diz que: “uma caixa só possui valor simbólico em função do seu conteúdo”<sup>166</sup>. Abri-la representa sempre um risco! Talvez por isso Arlindo Daibert tenha mantido a singeleza da sua aparência externa (figura 39): nenhum vestígio do seu conteúdo transparece na tampa.



Fig. 39: Daibert. *Catulli Carmina*. (Fechada).

<sup>165</sup> DAIBERT. Arlindo Daibert abre mostra em BH. *Estado de Minas*. 19/09/1992.

<sup>166</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 164. (EBAD).

Mas, a visão da caixa fechada já é impactante o bastante por lembrar um caixão mortuário (figura 39). A presença da morte, evocada pelo formato da caixa desencadeia sensações de mal-estar e angústia, que precipitam o desejo e a ação de sua abertura, numa tentativa de afastar o presságio da morte e toda vertigem que dele advém.

Na provocação de se ler a sua obra perfazendo os passos/traços do seu jogo de associações, vai-se concretizando a constatação de uma gênese erudita, resultante da sua relação *antropofágica* com a Literatura, o universo dos símbolos e uma ágil sensibilidade em traduzir visualmente o paradoxal sentimento contido em diminuta expressão latina:



Fig. 40: Daibert. *Catulli Carmina*. Detalhe.

Caixa aberta: ODI ET AMO (figura 40), palavras gravadas no metal, com toda a carga dramática do seu paradoxo. E do outro lado, o chumbo ereto em estacas geométricas, dentes pontiagudos, *falos* penetrantes (figura 41) – associados a instrumentos de perfuração, símbolo de poder do macho e de força da vida – emergindo da massa amorfa, aparentemente maleável, do mesmo chumbo derretido, mas que se solidificou na instabilidade libertina, seguindo seus próprios instintos de chumbo quente, adentrando os vãos, ajustando-se na imprevisibilidade de sua natureza lascivante (figura 42).



Fig. 41: Daibert. *Catulli Carmina*. Detalhe.



Fig. 42: Daibert. *Catulli Carmina*. Detalhe.

Paradoxos também da forma, aonde a imagem, tal qual rizoma, vai incessantemente, fazendo seus agenciamentos. Flexibilidade e intransigência. Penetração às brutas no maleável que não opõe resistência. Jogo de sado-masiquismo consentido, sem opressor e vítima ou em papéis intercambiáveis. Onde está a opressão? No invasivo e perfurante ou no receptivo que se solidifica e impõe a imobilidade eterna, a morte? O paradoxal do chumbo que flui e ao mesmo tempo mata: como no ouvido do marido de *Mutema* (figura 43) e no ouvido do rei de *Hamlet* e que Arlindo Daibert retoma, cita e reescreve em outra ocasião e que agora se faz ver em filigrana, como muitas das suas citações e referências. Esse desenho da série *G.S.: V.* – elaborada em diálogo com o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa – faz referência ao episódio em que *Maria Mutema* mata



Fig. 43: Daibert. *Sem título*. n. 31. 1988.

o próprio marido derramando chumbo derretido em seu ouvido enquanto ele dormia. Interessante o fato de *Mutema* matar o marido porque ele não a ouvia: as palavras são substituídas pelo chumbo quente. O poder mortal do chumbo! O poder mortal da palavra!

O impacto maior na visão de *Catulli Carmina* é causado pelos sete pontiagudos e afiados dentes/estacas de metal enfileirados no interior da caixa e nela afixados por uma grossa camada de chumbo derretido – que ocupa quase metade da capacidade da caixa. Os *dentes* agressivos como pontas de lança, de altura maior que a profundidade da caixa não impedem seu perfeito fechamento, pois a tampa oferece o espaço oco, o vão de dimensões apropriadas para recebê-los ajustadamente, para harmonizar e acolher o excedente das pontas.

No interior da tampa, uma placa dourada anuncia, em tradicional *character Arial* e em caixa-alta: ODI ET AMO. Referência ao poema/dístico latino de *Catulo* (*Carmina LXXXV*) que em uma minúscula sentença transmite todas as contradições do amor: toda a dor e todo o prazer.

“ODI ET AMO. QUARE ID FACIAM, FORTASSE REQUERI  
NESCIO, SED FIER SENTIO ET EXCRUCIOR”.<sup>167</sup>

“Odeio e amo. Ao mesmo tempo, como isso é possível, perguntaríeis.

Não sei, mas assim o sinto e me crucifico”.

O ajustamento complementar da caixa dentada e da tampa torna-se uma metáfora da temática da obra que é a *convivência*, a vivência simultânea de sentimentos contraditórios e tão próximos: o amor e o ódio. O ajuste perfeito para o invasivo e o receptivo: metáfora sexual. Amar e detestar. Atração e repulsão ao mesmo tempo. Sentimentos que causam o *dilaceramento*, comum à *tragédia grega*. Imagina-se o movimento para frente, ao encontro, advindo do sentimento de amor/compaixão sendo feito, simultaneamente, com o movimento para trás, de repulsa, de não aceitação. Não há *corpo* que resista e que não sofra um dilaceramento provocado pelos movimentos/sentimentos opostos e simultâneos. Uma relação que causa rasgos violentos, vertigem, mas que sobrevive à contradição, aos opostos. Trata-se de manter o paradoxo pelo qual a oposição entre *odi et amo* é ao mesmo tempo impossível e necessária, como o fechamento da caixa.

Daibert, frequentemente, produzia trabalhos que dialogavam com textos da *mitologia grega*. Nesse trabalho, especificamente, a tragédia grega aparece apenas em filigrana, insinuada no paradoxo dos sentimentos causados no espectador e que remetem ao *dilaceramento* – uma das principais características da tragédia. Mas, não eram raras as

---

<sup>167</sup> OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert. Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4.

referências mitológicas diretamente nos títulos, como *Medeia* (1992), *Marsyas* (1990), *Pandora* (1989), *Persephone* (1975), dentre tantas outras.

O poema 85 (*Carmina LXXXV*), de onde Daibert extrai o primeiro métrico – *odi et amo* – apresenta no segundo verso a palavra *excrucior* que significa submeter-se ao castigo da cruz. O poeta expressa seu desespero e sua auto-condenação, repleto de sentimentos de culpa por ter cultivado um amor indigno: *Et excrucior* (e me crucifico). O amante traído se oferece como um sacrifício, mas isso não aplaca o seu amor. Tal é o poder da paixão: “O martírio não extingue, e sim aviva o prazer”<sup>168</sup>. O tormento é irmão do gozo e a morte faz parte do princípio do prazer! O Marquês de Sade bem o sabia e reveste personagens femininas com a simbologia da fêmea do *louva-a-deus* – que devora o macho no coito para obter dele espasmos musculares, próprios da cópula, de modo mais intenso. O que sugere a especulação de que o próprio princípio do prazer é que lhe ordenasse a morte do amante. A fêmea do *louva-a-deus* é o símbolo perfeito da erótica sadiana, uma figura que condensa erotismo e morte, êxtase e sacrifício. “A literatura de Sade apresenta algumas figuras de fêmeas de *louva-a-deus*: *Lady Clairwil*, em *La nouvelle Justine (A nova Justina)*, não hesita em praticar o canibalismo com seus amantes”<sup>169</sup>.

Um olhar sobre os materiais utilizados na concretização dessa caixa – afetado pela simbologia inerente a cada um deles – favorece a comparação entre a liga metálica de onde a placa é recortada e o seu contraponto, o chumbo branco das estacas. O paradoxo é uma constante nesse trabalho, chegando às vias da redundância. Um dicionário de símbolos explica que a *liga* representa “a união sexual perfeita”<sup>170</sup>. Na China antiga, a importância da liga era vital:

A grande obra do fundidor não estará terminada a menos que [...] o cobre e o estanho não se possam separar. [...] torna-se propiciatória quando se mistura ao metal fundido o fel de um casal de lebres, símbolo de união, e até mesmo, segundo lendas antigas, jogando-se dentro do cadinho o ferreiro e sua mulher<sup>171</sup>.

A cor dourada da placa vem do cobre que, simbolicamente, “representa o elemento *água*, princípio vital de todas as coisas; mas também [...] a *palavra*, igualmente fecundante; e o *esperma* que se enrola em torno da matriz feminina”<sup>172</sup>. A placa de liga, que

<sup>168</sup> PAZ. *Conjunções e Disjunções*. p. 32. (EBAD).

<sup>169</sup> OTTINGER. Retrato da fêmea do *louva-a-deus* como heroína sadiana. Texto da XXIV Bienal de São Paulo: Dada e Surrealismo.

<sup>170</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 548. (EBAD).

<sup>171</sup> *Ibidem*. p. 261.

<sup>172</sup> *Ibidem*.



deveria suscitar a perfeita união sexual, traz gravada/talhada em sua carne uma sentença paradoxal: ODI ET AMO.

Como haveria fusão, no *locus* perfeito e fecundante da palavra (cobre), se as duas palavras de ordem se digladiam e se contradizem? Será por isso o uso da *liga* ao invés do ouro? Provavelmente a simbologia do material determinou a escolha do artista. Pois, em outra caixa – *Crônica*, 1992 (figura 44) – há uma placa de ouro na mesma localização (parte interna da tampa). E em *Crônica* o uso do ouro se justifica: “Da simbologia dos sonhos é conhecida a relação recíproca entre ouro e excrementos, com base na psicologia profunda da simbologia da posse (dinheiro-ouro-excremento)”<sup>173</sup>. Octavio Paz reforça que o ouro simboliza o excremento e está ligado à sociedade capitalista<sup>174</sup>. Essa interpretação escatológica para o acúmulo e retenção do ouro faz-se, certamente, mais apropriada à caixa *Crônica*, elaborada para a mostra *América*<sup>175</sup>.

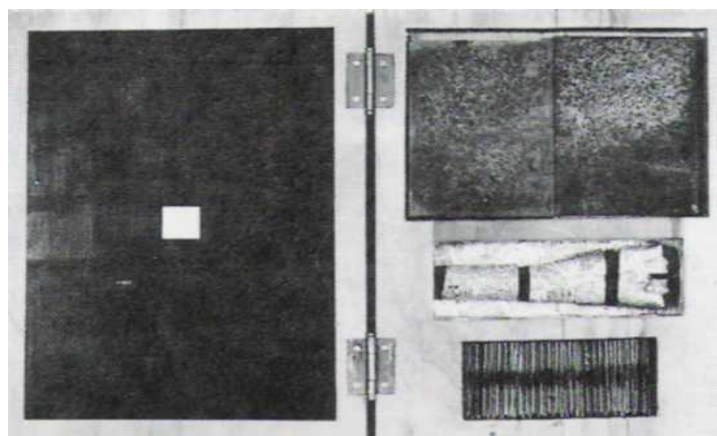


Fig. 44: Daibert. *Crônica*. 1992.

Em *Catulli Carmina*, pode-se perfeitamente reconhecer a plaqueta retangular de latão, muito utilizada para gravação de nomes ou pequenos textos em troféus ou placas de homenagens.

A alquimia diz que o ouro é considerado a quintessência (o mais alto grau de apuramento) do cobre vermelho. Uma placa de ouro – numa outra visão simbólica do ouro – remeteria à “perfeição absoluta, (...) ao princípio da felicidade”<sup>176</sup> e anularia o paradoxo, permitindo a “transmutação” do ódio em amor e favorecendo, com isso, a perfeita união

<sup>173</sup> LURKER. *Dicionário de Simbologia*. p. 505.

<sup>174</sup> PAZ. *Conjunções e Disjunções*. p. 26. (EBAD).

<sup>175</sup> *América* – Mostra de arte contemporânea, organizada por José Alberto Pinho Neves (UFJF) em 1994, que reuniu 112 artistas de 38 países, numa tentativa de explicitar o múltiplo olhar de artistas brasileiros e estrangeiros sobre o continente americano e que foi montada em São Paulo, Juiz de Fora, Belo Horizonte, Brasília e Rio de Janeiro.

<sup>176</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 670. (EBAD).

sexual. Mas, a liga só oferece a *cor dourada* – como uma possibilidade de “memória” (forjada) de algo que não se travou. A placa de liga da caixa, *per se*, já oferece uma leitura contraditória: o símbolo da união sexual perfeita, lugar da palavra fecundante qual esperma, fecunda e cristaliza os verbos *amar* e *odiar*, simultaneamente.

Não bastasse, o seu contraponto, do outro lado da caixa – os “dentes” de chumbo – vem reforçar o paradoxo *odi et amo*. O chumbo é “tradicionalmente atribuído ao deus separador, Saturno (a delimitação)”<sup>177</sup>. Agora, uma força sobrenatural e divina é que não permite a união sexual perfeita. O chumbo está no extremo oposto ao ouro: “o chumbo simboliza a base mais modesta de onde pode partir uma evolução ascendente”<sup>178</sup>. Por outro lado, o chumbo branco “simboliza a matéria, enquanto está impregnada de força espiritual e a possibilidade de transmutações das propriedades de um corpo nas de um outro”<sup>179</sup>. Mas, ele se solidificou na forma de dentes – sete dentes! E a simbologia do numeral sete vem impor uma força de impedimento e multiplicar o poder separador ao infinito, pois com o *sete* “é o ilimitado que é exprimido”<sup>180</sup>. Então, todas as associações simbólicas que os sete dentes podem suscitar têm a sua força reverberada *setenta vezes sete!*

Aproveitando a “deixa” explícita do artista: ODI ET AMO, chega-se à *fonte*: Caius Valerius Catullus (Caio Valério Catulo) – poeta latino que nasceu e viveu entre 87a/c a 54a/c em Verona, uma cidadezinha da Gália Cisalpina, atual Itália. De família influente, estudou em Roma e integrou um cenário literário erudito de poetas que mantinham uma grande afeição pela poesia grega alexandrina de Safo e Calímaco<sup>181</sup>. Catulo foi o poeta latino que, com imensurável sinceridade e verdade interior, melhor expressou os contrastes do amor, através de uma linguagem extremamente metafórica. O poeta era amante de Clodia Pulcher, esposa de um cônsul. Famosa por seus deleites amorosos, ela foi a inspiração dos poemas de Catulo, que lhe deu o pseudônimo de *Lésbia* – em homenagem à Safo<sup>182</sup>, poetisa grega que viveu na ilha de Lesbos, no século VII a.C.

Safo possuía uma Escola de Artes e Ciências para mulheres, a “Casa das Discípulas das Musas”, para onde eram enviadas as jovens de famílias aristocráticas. A “Casa das Discípulas das Musas”, com sua educação libertária, representava o ponto mais alto da nobreza cultural e espiritual de Lesbos. Era comum o envolvimento de Arlindo Daibert com a biografia dos autores dos textos que ele elegia, e nesse caso, a partir de textos críticos, há a

<sup>177</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 235.

<sup>178</sup> *Ibidem*. p. 670.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> *Ibidem*. p. 832.

<sup>181</sup> ENCICLOPÉDIA *Mirador Internacional*. p. 2186.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

possibilidade de ele ter chegado até Catulo, pela leitura de Safo. Essa cogitação vem da referência a um trabalho seu intitulado *Sapho*<sup>183</sup> (1989), produzido dois anos antes de *Catulli Carmina*.

A paixão fulminante de Catulo por *Lésbia* (Clodia) o fez sofrer muito, levando-o a uma vida agitada e dissoluta: “Teve uma existência mundana”<sup>184</sup>. Tudo isso, arruinou-lhe a saúde e lhe trouxe a morte aos trinta anos. Consta que Clodia havia sido responsável pela morte do seu marido e, embora viúva, recusou o casamento com Catulo, optando por outro amante.

A crítica atual desprende um olhar mais acurado sobre a inter-relação dos poemas de Catulo e os da poetisa grega Safo, de Lesbos. O que se justifica, uma vez que Catulo era grande admirador da poesia de Safo e já chegou às vias da transcrição direta de um poema dela. “Em alguns casos, a transposição de poetas gregos, como Safo e Calímaco é evidente e confessada”<sup>185</sup>.

É sabido, também, que menor relevância é dada às peculiaridades da biografia do poeta. Mas, interessa aqui, mais uma coincidência – ou não – das grandes e proibidas paixões que pululam nas obras literárias ou mesmo, na vida dos autores das obras eleitas por Arlindo Daibert. E, por isso mesmo, pautei a minha abordagem a Catulo nesse aspecto passional da sua biografia. A temática do amor impossível/ interditado não aparece somente em *Catulli Carmina*, basta lembrar a série *G.S.: V.* produzida por Arlindo Daibert e que ressalta o amor proibido de *Riobaldo e Diadorim*, não consumado por força do destino que os apresentou como “iguais” – dois jagunços. A predileção pela temática do amor interditado – no texto literário ou na vida do seu autor – se faz ver na série *Memórias de Gesualdo da Venosa*<sup>186</sup>, onde o artista esmiúça o sentimento obsessivo e fatal de ciúmes do famoso príncipe de Venosa; e de forma mais sutil, no polêmico amor platônico de Lewis Carrol por Alice Lidell, personagem do seu livro *Alice no país das maravilhas*<sup>187</sup> e que Daibert recria plasticamente em desenhos, instalações e um objeto, a caixa *Alice*<sup>188</sup> – c.1989.

Aliás, o envolvimento de Daibert com a biografia dos autores das obras com as quais ele dialogava nas suas criações plásticas não é segredo: ele costumava misturar

<sup>183</sup> Cf.: DAIBERT, *apud* OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert. Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4. Entretanto, não foi possível localizar o trabalho ou uma imagem dele.

<sup>184</sup> *ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional*. p. 2186.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> *Memórias de Gesualdo da Venosa*: série de desenhos (bico de pena) elaborados na década de 1970 sobre suportes variados: papel, fragmento de pergaminho e pandeiro. Cf.: figuras 26 e 27; p. 57).

<sup>187</sup> CARROL. *Alice's Adventures in Wonderland*. 1894. (EBAD).

<sup>188</sup> O objeto *Alice* será tratado no subtítulo 2.3 desta dissertação.



elementos da obra propriamente dita com elementos da vida do autor, do contexto de época e ainda acrescentava suas próprias referências, numa instigante cumplicidade. Conhecer as referências de um artista faz abrir um outro leque de possibilidades de leituras de sua obra.

Outros sistemas de signos são utilizados por Daibert para metaforizar conceitos e mitos. A partir da informação, por ele mesmo dada, de que “os ‘dentes’ são chumbadas imersas em chumbo derretido”<sup>189</sup>, pode-se fazer uma conexão com o mito castrador da *vagina dentada*: simbolicamente, a vagina representa a “abertura aos conhecimentos ocultos e às riquezas secretas, uma goela que toma e dá, engole virilidade e rejeita a vida, une contrários e os transmuta”<sup>190</sup>. Esse mito é extremamente difundido – a vagina, insaciável, que devora o desejo masculino – e inúmeras são suas versões, mas sempre relacionadas à fêmea que devora e castra o macho através da vagina durante o ato sexual. Até a psicanálise freudiana possui registro dela. Camille Paglia (1990) especula que esse mito é uma transcrição direta do poder feminino e do medo masculino. O horror de ser castrado no momento do coito atribui poder às mulheres: “metaforicamente, toda vagina tem dentes secretos, pois o macho sai com menos do que ao entrar, (...) castração física e espiritual é o perigo que todo homem corre no intercurso com uma mulher”<sup>191</sup>.

O artista faz alusão ao sexo. Um sexo de chumbo, metal pesado, “ferro e faca afiada”<sup>192</sup>, mão dupla de significados! *Catulli Carmina*, pequeno objeto poético reflete a intimidade do artista com o universo dos símbolos: “Só poderia ser mesmo uma caixa (ou um livro)”<sup>193</sup>, afirma o artista, consciencioso. Pensar esse objeto/caixa como uma possibilidade de livro – é que o livro também abre espaço para *revelações*. E, tal como a caixa, o livro aberto mostra seu conteúdo a quem o investiga e fechado, conserva seu segredo.

De maneira intensa e visceral, o artista engendrava suas obras plásticas imbricadas nas *Letras*, no texto literário de forma imanente e com grande mestria fundia mídias diferentes, transpunha seus signos, rompia limites, “transgredia”. Um artista que acreditava que as artes plásticas não são destinadas, apenas, à elaboração de imagens, mas que, em interação com outras formas de criação, funcionam como modo de intervenção crítica, capaz de veicular uma idéia de inquietação e de transformação da realidade. Um artista que ao modo do poeta Catulo também tem, justa medida, a sua obra influenciada pelas suas vivências:

<sup>189</sup> DAIBERT, *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES (org.). p. 71.

<sup>190</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 965. (EBAD).

<sup>191</sup> PAGLIA. *Personas Sexuais*. p. 24. (EBAD).

<sup>192</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert. Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

“Esse Carmina é só um pequeno poema guardado no fundo de uma caixa (torácica [SIC], si tu veux), de um bolso, de uma braguilha. Todo amor é chumbo!”<sup>194</sup>.

Interessante pensar a caixa *Catulli Carmina* depois de conhecidos alguns detalhes curiosos: a caixa de madeira, que guardava pedras-de-amolar, foi comprada e presenteada a Daibert por uma amiga<sup>195</sup>, por saber da importância que o açougue do avô dele teve em sua vida e em sua trajetória artística. Uma foto de família (figura 45) feita em 1935, no açougue (“*Açougue Brasil*”) do seu avô, cujo nome também era Arlindo Daibert, desencadeou a importante série de desenhos intitulada *Açougue Brasil* (figura 46), no final da década de 1970. A série é composta de fortes imagens de animais mutilados e corpos esquartejados (figura 47), inspirados na foto mencionada e no quadro *Tiradentes Esquartejado* (figura 48), de Pedro Américo que integra o acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.



Fig. 45: Foto de família. 1935.

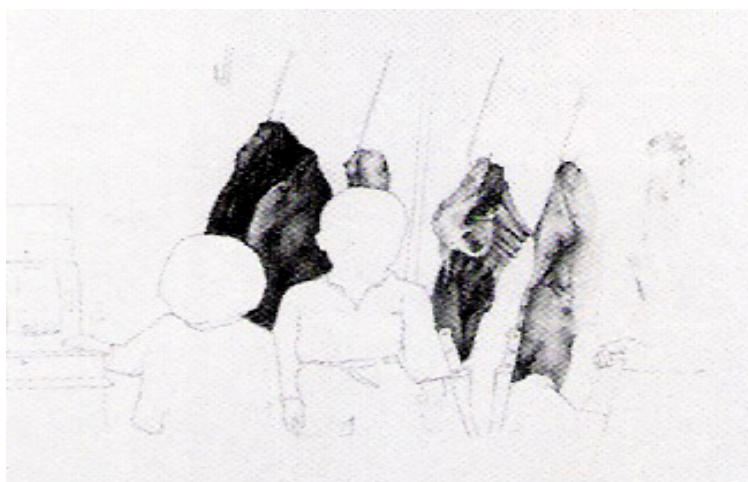


Fig. 46: Daibert. Desenho da série *Açougue Brasil*. 1978.

<sup>194</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert. Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4.

<sup>195</sup> Informações colhidas ao longo dos encontros/entrevistas informais com Neysa Campos, amiga pessoal de Arlindo Daibert.



Fig. 47: Daibert. Desenho da série *Açougue Brasil*. 1978.



Fig. 48: Pedro Américo. *Tiradentes Esquartejado*. 1893.

Na ocasião, Arlindo Daibert mergulhava na leitura dos poemas de Catulo. Dias depois, a caixa é “transfigurada” com toda a força expressiva das palavras e imagens que abriga.



Fig. 49: Arlindo Daibert. *Cântico dos Cânticos*. (Década de 1980).

Pintura-Objeto. Técnica mista sobre lona. 40 X 330.

Coleção Família Alciones Amaral.



## 2.2 - CÂNTICO DOS CÂNTICOS “ESCUTAS” ERÓTICAS

O rei introduziu-me nos seus aposentos  
Exultaremos contigo de gozo e alegria  
Tuas carícias nos inebriarão mais que o vinho  
Quanta razão há de te amar!

Cântico dos Cânticos.

Que esposa, que virgem não se terá abrasado por ti em tua ausência e se incendiado em tua presença? Que rainha, que princesa não terá invejado minhas alegrias e meu leito nupcial?

Heloísa<sup>196</sup>.

Os textos religiosos exerciam um enorme fascínio em Arlindo Daibert, especialmente os de amor místico como os de Teresa d'Ávila e João da Cruz. Com grande frequência ele os convocava a integrarem seu universo plástico. A temática do sagrado embebido e intrincado no profano dominou seu repertório, ressurgindo em momentos distintos de sua carreira, desde o início da década de 1970.

Vale lembrar que seu primeiro grande prêmio em salões de arte ocorreu em 1974 (Belo Horizonte), no 2º Salão Global de Inverno, com direito a uma bolsa de estudos que o levou direto de Juiz de Fora a Paris. Os cinco trabalhos apresentados compunham a série *Gabriel-Journal Intime* (figura 50) e fazia referência ao mito da anunciação do anjo Gabriel à Maria. O desenho a bico de pena sobre pergaminho mantinha o estilo inspirado em imagens da Idade Média, neste caso especialmente, na tapeçaria *La Dame à la Licorne*<sup>197</sup> (figura 51). Esse intertexto é perfeitamente reconhecível na série premiada, pois além da semelhança das imagens, Daibert ainda inclui uma *chave de leitura*, numa referência explícita à tapeçaria: as palavras “La dame” e “La Licorne”.

O artista exercita uma enorme habilidade na criação/reprodução de símbolos diversos que faz pairar sobre a parte superior dessa série em formato circular. O texto (manuscrito) aparece incorporado e integrado à imagem, mas não é um texto bíblico – como seria presumível: trata-se de uma microscópica escrita de poesias eróticas do século XVI (outra de suas predileções). O ambiente onírico permeado de alusões mitológicas dos

<sup>196</sup> Trecho de uma carta de Heloísa a Abelardo. Cf.: VILELA. *O drama de Heloísa e Abelardo*. p. 54.

<sup>197</sup> *La Dame à la licorne* é uma tapeçaria medieval (século XV) de autoria desconhecida, encontrada em um castelo francês em 1844. Atualmente está abrigada no Museu de Cluny, França. Cf.: ERLANDE-BRANDENBURG. *La Dame à la Licorne*.

desenhos desse período foi responsável pela inclusão do artista no universo da chamada “arte fantástica”<sup>198</sup>.



Fig. 50: Daibert. Da série *Gabriel-Journal Intime*. 1974.



Fig. 51: *La Dame à la Licorne: Le toucher*.

Outro importante trabalho de Daibert – e objeto deste estudo – também faz alusão a um texto bíblico: O Cântico dos Cânticos – expressão que significa “o mais belo dos cânticos”<sup>199</sup>. Também conhecido como Cântico de Salomão, ele faz parte dos livros poéticos do Antigo Testamento e é apresentado como uma:

<sup>198</sup> A *arte fantástica* é um gênero de arte não muito bem definido. A sua manifestação pode ser percebida em várias *escolas artísticas*: maneirismo, romantismo, simbolismo e surrealismo. Seus elementos são os sonhos, a fantasia, as visões, o grotesco, a imaginação, o inconsciente e tudo que causa estranheza. Rica em simbolismos, busca inspiração no misticismo, na mitologia e no ocultismo. Bosch é considerado o primeiro artista fantástico, mas outros podem ser citados: Brueghel, Grünewald, Arcimboldo, Goya e Dalí; Entre os brasileiros: José Antônio de Moraes, Flávio Tavares, Dimitri Ribeiro e Arlindo Daibert, só para lembrar alguns.

<sup>199</sup> *Bíblia Sagrada*. p. 34. (EBAD).



Coleção de poemas que, originariamente, devem ter sido destinados às solenidades nupciais. (...) As festas nupciais eram para os antigos judeus uma ocasião propícia para a manifestação de sua fé nos destinos da nação escolhida, que era considerada a esposa do Senhor. Na união dos novos nubentes viam com religiosa alegria como a Aliança divina ia se perpetuando. O amor humano tornava-se-lhes, portanto, um verdadeiro símbolo da Aliança de Deus com seu povo<sup>200</sup>.

O Cântico dos Cânticos é atribuído a Salomão<sup>201</sup>, filho do Rei Davi. O amor humano é a temática desses hinos que cantam as declarações apaixonadas do “Esposo” e da “Esposa”. A primeira referência intertextual que se tem na pintura-objeto *Cântico dos Cânticos* (figura 49, página 78) de Daibert, elaborada sobre rolo de tela e medindo mais de três metros, é o texto homônimo de Salomão.

A intenção é apontar a vasta rede de confluências que se *entretece* no percurso da leitura dessa obra e que faz dela um rico exemplo de conexões intertextuais e intermediáticas. Na biblioteca do artista, um precioso achado: um exemplar de *Le Cantique des Cantiques – Canticum Cantorum*<sup>202</sup> das Éditions de Minuit francesa. Trata-se da primeira obra publicada da série *As obras-primas da xilografia*<sup>203</sup> e inclui pranchas xilográficas, de gravador anônimo, que ilustraram os Cânticos por volta de 1445 a 1470. Para cada uma das pranchas há a reprodução, à parte, dos textos em latim que a compõem e uma tradução para o francês. As pranchas contêm as falas do *Esposo*, da *Esposa* e de algumas servas e/ou de um coro de anjos, como se pode ver na imagem da Prancha I e no texto que a acompanha<sup>204</sup> (figura 52).

O livro revela curiosidades sobre essas imagens e textos. Por exemplo, que as citações são muitas vezes frases inacabadas, incompletas ou incompreensíveis e que são aproximadas, arbitrariamente, das imagens, fazendo com que fiquem truncadas. Mais adiante, vem um comentário importante: Os papéis das personagens são invertidos. “Onde cada um

<sup>200</sup> *Bíblia Sagrada*. p. 34. (EBAD).

<sup>201</sup> Salomão nasceu e viveu entre 970 a 930 *a.C.*, era filho do Rei Davi com Betsabé e foi o terceiro rei de Israel, reinando durante quarenta anos. O nome Salomão deriva da raiz *shalon* que significa *paz*, daí ser conhecido como *Pacífico*. É famosa a grande sabedoria que recebeu como bênção de Deus. Além da inteligência, senso de justiça, riqueza e prosperidade. Há referências de Jesus Cristo à sabedoria de Salomão (Mateus, 6:29; 12:42 e Lucas 11:31; 12:27) por isso, é considerado na tradição judaico-cristã como o mais sábio de todos os homens. Cf.: Livro dos Reis. Reinado de Salomão (1-11). Cf.: *Bíblia Sagrada*. p. 365 – 382. (EBAD).

<sup>202</sup> *Le Cantique des Cantiques – Canticum Cantorum*. (EBAD).

<sup>203</sup> Esta obra foi impressa em 10/10/1961 nas prensas da gráfica *Jourde e Cia.* em Paris. Foram tirados 2009 exemplares sobre *vergé de Hollande Van Gelder*, sendo 1500 enumeradas de 1 a 1500, mais nove *hors-commerce*, numeradas de 1 a 9 para as *Éditions de Minuit*, e 500 *hors-commerce* reservadas aos *Membres du Club du Livre Chrétien*. O exemplar de Arlindo Daibert corresponde ao número 669.

<sup>204</sup> A tradução da Prancha I, seguindo as referências do número do Cântico e do número do verso foi retirada da *Bíblia Sagrada*. p. 826 - 834. (EBAD).

tem a fala do outro”<sup>205</sup>, o que justifica a “fisionomia quase feminina do *Esposo*, que se distinguirá da *Esposa* por que esta última usa uma coroa”<sup>206</sup>.



Fig. 52: Prancha I.

Textos da prancha I:

***Esposa:* Osculetur me osculo oris sui quia meliora sunt ubera tua vino. I,2.**

(Beija-me com os beijos de tua boca! Porque os teus amores são mais deliciosos que o vinho)

***Esposo:* Veni in hortum meum soror mea sponsa messui myrrham meam cum aromatibus meis. V, 1.**

(Entro no meu jardim, minha irmã, minha esposa, colho a minha mirra e o meu bálsamo)

***Servas:* Caput tuum ut Carmelus collum tuum sicut eburnea.**

( Tua cabeça ergue-se sobre ti como o Carmelo, teu pescoço é uma torre de marfim)

***Esposa:* Nigra sum sed formosa filiae Jerusalem sicut tabernacula Cedar sicut pelles Salomonis. I,5.**

(Sou morena, mas sou bela, filhas de Jerusalém, como as tendas de Cedar, como os pavilhões de Salomão)

A pintura-objeto de Daibert é composta de cinco camadas superpostas: a primeira contém fragmentos do Cântico dos Cânticos, em latim; a segunda apresenta uma veladura de colagens de fotografias; a próxima é uma seqüência numérica sobre tinta branca que recobre a parte central do rolo; a quarta camada vela a terceira com impressão de letras também brancas. E duas linhas de texto impresso são coladas, por fim, às margens do trabalho e sobre as fotografias.

Podem-se perceber três partes distintas: a superior e a inferior contêm recortes de fotografias eróticas, retiradas de revistas pornográficas, sendo que são utilizadas apenas imagens das genitálias ou outros detalhes relevantes (figura 53). Mas a fragmentação e a colagem quase obsessiva dos recortes fotográficos não permitem um reconhecimento

<sup>205</sup> *Le Cantique des Cantiques – Canticum Canticorum*. p. 9 (texto) e p. 17 (prancha I). (EBAD). Tradução da autora.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

imediatamente das imagens, antes remetem a uma confusão, um festim licencioso, uma *babel* de imagens.



Fig. 53: *Cântico dos Cânticos*. Detalhe / porção inferior.

As duas faixas compostas de fotografias são atravessadas, do início ao fim, por uma tira estreita de frases de um texto gráfico, formando duas linhas contínuas nas laterais do trabalho (figura 54). A parte central e mais larga também contém fotografias, porém foram encobertas por uma veladura de números e letras.



Fig. 54: *Cântico dos Cânticos*. Detalhe.



Ao contrário do texto de Teresa d'Ávila<sup>207</sup> – onde Daibert ignorou a sensualidade da linguagem teresiana, optando por transpor para os signos visuais as “moradas” de Deus na alma humana, priorizando o caráter babélico do texto – em *Cântico dos Cânticos*, o artista preferiu ver no texto bíblico de Salomão a conotação erótica das falas do *Esposo* e da *Esposa*. Aliás, devido à enorme sensualidade do texto de Salomão, a sua validade como texto bíblico já foi questionada ao longo dos tempos. Mas, teólogos interpretam o texto como alegórico. Algumas exegeses clássicas ditam que os poemas de Salomão são “simbolizantes do amor que Deus tem pelo povo de Israel”<sup>208</sup>, São Thomas de Aquino defende se tratar “da união de Cristo com a Igreja”<sup>209</sup> e seu contemporâneo, Santo Bonaventura acrescenta que “a Virgem simboliza a Igreja”<sup>210</sup>, tudo reforçando a leitura de o *Esposo* como Cristo e a *Esposa* como a Igreja ou a Virgem.

Se, historicamente, há toda uma preocupação em sublimar o caráter sensual do texto salomônico, Arlindo Daibert tanto mais se esforça em explicitá-lo. Mas o interessante é que, para quem observa o trabalho de Daibert, a única referência ao hino de Salomão está no título do objeto. O hino tem uma forte conotação sensual e o artista fez uso dessas brechas de dupla interpretação para transpor os signos verbais erotizados em imagens explícitas do ato sexual, mas o leitor não encontrará aí nenhuma referência escrita do hino Cântico dos Cânticos. Seus versos sensuais são evocados instantaneamente, mas permanecem na memória, na imaginação ou flutuando num limbo e vêm como lampejos e logo somem engolidos pela força provocativa das imagens. É um jogo de abrir e fechar os olhos que o artista trama, arditamente, ao colar fragmentos minúsculos da versão latina do poema Cântico dos Cânticos (na parte central do trabalho) para, em seguida, opor-lhe uma veladura intransponível com fotografias e ainda com tinta branca e milhares de números. Isso seria para sempre desconhecido do observador não fosse o artista “revelar” o segredo, em uma das tantas correspondências<sup>211</sup> que mantinha com amigos, jornalistas e artistas<sup>212</sup>. Isso reforça a aproximação que é possível fazer entre alguns pensamentos de Daibert e Marcel Duchamp no que concerne a dar aos leitores *chaves de leituras* das obras. Às vezes de maneira velada,

<sup>207</sup> Observado no objeto *Moradas* (1994), de Daibert, que aparece em 3.1 desta dissertação.

<sup>208</sup> *Le Cantique des Cantiques – Canticum Canticorum*. p. 9. (EBAD). Tradução da autora.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> As cartas de Arlindo Daibert destinadas a Ângelo Oswaldo, em 1991, foram publicadas no jornal Estado de Minas, Caderno Pensar, sob o título Cartas de Arlindo Daibert, em agosto de 1998, mês em que se completavam cinco anos de falecimento do artista (28/08/1993).

<sup>212</sup> São conhecidas as correspondências com o Jornalista Ângelo Oswaldo, com a amiga Neysa Campos e com os artistas Siron Franco e Manfredo de Souza Netto em que trocavam comentários sobre seus respectivos trabalhos. Apenas as cartas a Ângelo Oswaldo foram publicadas.

outras de modo explícito, eles falam da importância de um texto elaborado pelo próprio artista acompanhar determinadas obras.

O caso Duchamp diz respeito às notas que compõem a *Caixa Verde* (1934): entre frases ilegíveis e repletas de *nonsense* existem outras com indicações precisas de como ler os detalhes de *O Grande Vidro* (1915–23). Segundo o seu biógrafo, Calvin Tomkins: “As notas da *Caixa Verde* são essenciais para qualquer compreensão de *O Grande Vidro*. Elas constituem a dimensão verbal de uma obra que é tão verbal quanto visual”<sup>213</sup> e revelam uma intenção clara de Duchamp em deixar uma *chave de leitura*, ainda que ironicamente incompleta para essa obra: “Quis fazer um livro, ou melhor um catálogo, que explicasse cada detalhe de meu quadro”<sup>214</sup>, disse Duchamp. Mas somente “em 1934, onze anos depois de ter deixado de trabalhar na obra, é que resolveu reproduzi-las”<sup>215</sup>.

Em 1976, instalado na cidade fluminense de Cabo Frio, recém-chegado de Paris (prêmio do 2º Salão Global), Daibert ao modo de Duchamp, deseja publicar um texto junto a um desenho (figura 55) para o primeiro número da revista *Cadernos “Doença”*<sup>216</sup>. “Para o leitor de ‘Doença’, ele preparou um desenho especial, solicitando apenas que a entrevista fosse compreendida como parte integrante de sua obra”<sup>217</sup>, comentou o editor. O pedido foi atendido e o artista o justificou:

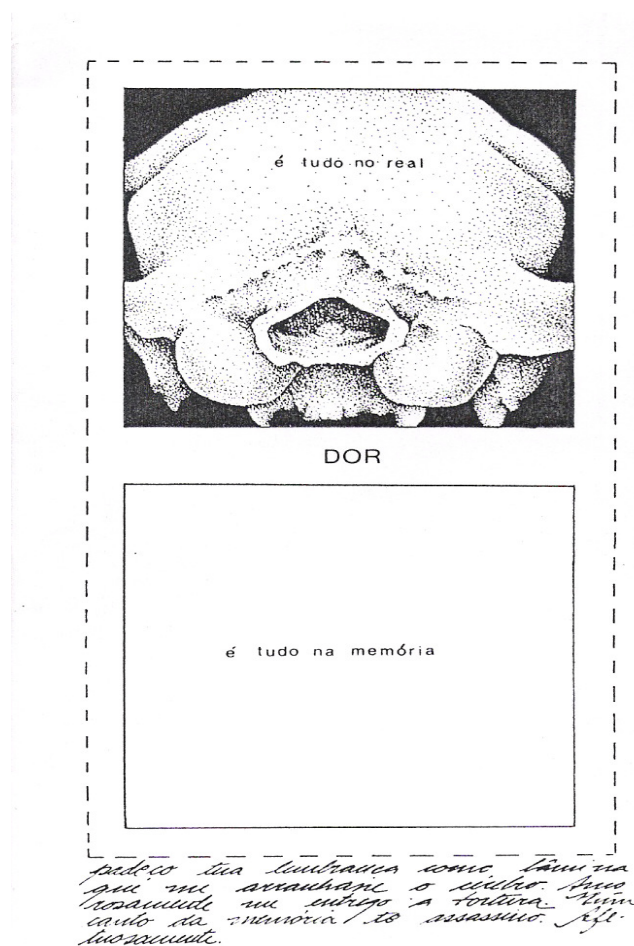


Fig. 55: Daibert. *Sem título*. 1976.

<sup>213</sup> TOMKINS. *Duchamp – uma biografia*. p. 12.

<sup>214</sup> DUCHAMP, apud PAZ. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. p. 21. (EBAD).

<sup>215</sup> TOMKINS. *Op. cit.* p. 13.

<sup>216</sup> CADERNOS “Doença”. Ano I. n. 1. (EBAD).

<sup>217</sup> LUZ. Artes Visuais: Arlindo Daibert. *Cadernos “Doença”*. (EBAD).

Acho bastante limitado um desenho *per se*. Para alguém sacar uma obra é preciso ter contato com o conjunto ou certo conhecimento do artista. [...] Quem toma contato com trabalho de arte precisa de dados para poder fazer a codificação da mera imagem: a entrevista a ser publicada junto com meu trabalho poderia ajudar nessa codificação, da mesma forma que meu próprio texto<sup>218</sup>.

Isso mostra que nessa época o artista ainda não estava convencido do poder de comunicação da imagem. Posteriormente, em outra fase da sua carreira, ele passará a defender com veemência a autonomia da imagem. Não obstante, (e curiosamente) continuará deixando algumas “pistas” verbais<sup>219</sup> a serem seguidas a quem desejar compartilhar com ele sua obra, observando-a do mesmo ponto de vista, nem que seja para contestá-lo.

Outros intertextos vão surgindo, na leitura desse *Cântico* de Daibert. As frases que percorrem duplamente – em cima e embaixo (Cf.: figura 54, p. 83) – os mais de três metros de fragmentos de fotografias eróticas, na verdade são frases contínuas de uma das cartas de Heloísa a Abelardo<sup>220</sup> e que foram publicadas em 1979<sup>221</sup>, em língua inglesa<sup>222</sup>. São exatamente seis metros e quarenta centímetros de texto tipográfico funcionando como um filete de fala articulada, como uma tentativa de organizar e tornar inteligível a balbúrdia que vem da impactante imagem do emaranhado caótico de corpos. A razão e a lucidez das palavras impressas fazem contraponto com a embriaguez das imagens. É como se o sentido *obtusos* de que fala Barthes<sup>223</sup> emanasse das imagens como que lhes revelando a intimidade.

Dois textos sobre o amor são eleitos pelo artista: O Cântico dos Cânticos de Salomão e a história de amor do filósofo Pedro Abelardo e Heloísa, sua discípula, na França medieval. Para aí as coincidências entre os dois textos. A história de Heloísa e Abelardo é verídica e trágica. Nascido na Bretanha, Pedro Abelardo era professor, poeta, estudioso da Teologia, Dialética e Filosofia. Foi discípulo de Roscelino e de Guilherme de Champeaux<sup>224</sup>. A jovem Heloísa também era grande intelectual e dedicava-se ao estudo das *Letras*. Órfã, ela vivia sob a tutela do tio Fulbert (cônego da Catedral de Paris). Abelardo logo se interessou pela jovem “bela de rosto e suprema pela cultura”<sup>225</sup>, como a descreveu. E começa o seu

<sup>218</sup> DAIBERT. In: Artes Visuais: Arlindo Daibert. *Cadernos “Doença”*. (EBAD).

<sup>219</sup> Exemplos maiores são o Diário de Bordo sobre a série *Macunaíma de Andrade* (1981-82) e o texto G.S.: V. que comenta os módulos e as pranchas da série homônima (concluída em 1993).

<sup>220</sup> Famoso casal que viveu na França medieval (século XII) uma história de amor com trágico desfecho.

<sup>221</sup> *THE LETTERS of Abelard and Heloise*. (EBAD).

<sup>222</sup> A primeira publicação em língua inglesa data de 1718 (Londres: Londini Impensis E. Curll e W. Taylor), mas a primeira publicação das correspondências de Abelardo e Heloísa de que se tem conhecimento foi em língua francesa por Amboesius-Quercetanus (Paris: Duchesne-d’Amboise, 1616).

<sup>223</sup> BARTHES. *O Óbvio e o Obtuso*. p. 47.

<sup>224</sup> Cf.: VILELA. *O drama de Heloísa e Abelardo*. p. 51-52.

<sup>225</sup> *Ibidem*. p. 63.



assédio sedutor, julgando-a presa fácil, como aponta o pesquisador Ricardo Costa<sup>226</sup>: “Acreditei que essa jovem cederia facilmente diante de mim, visto possuir e amar a disciplina das *Letras*”<sup>227</sup>. Por sua vez, Heloísa já apaixonada pelo filósofo, acreditava seduzi-lo:

Fingiu estar doente, dispensou seus antigos professores e passou a interessar-se pelas obras de Platão e Ovídio, pelo Cântico dos Cânticos, pela alquimia e pelo estudo dos filtros, essências e ervas. Ela sabia que Abelardo seria atraído por suas atividades e viria até ela<sup>228</sup>.

Visando uma primorosa educação para Heloisa, Fulbert oferece moradia a Abelardo em troca da educação da sobrinha. A paixão se encarregou do resto, conforme declara Abelardo:

Diante dos livros abertos havia mais palavras de amor do que propriamente lições de filosofia (...) No nosso ardor, passamos por todas as fases e todos os degraus do amor: nada foi esquecido. (...) Tu sabes a que torpezas minha paixão desenfreada levou nossos corpos... Às vezes, tu não querias, resistias com todas as tuas forças e tentavas me dissuadir. Mas tu eras naturalmente a parte mais fraca. E eu muitas vezes venci tua resistência com ameaças e golpes<sup>229</sup>.

Fulbert se opôs ao romance. Após muitos amores clandestinos nos porões, eles são descobertos. Passam a se encontrar em sacristias e confessionários. Heloísa engravida e embora contrária ao casamento (por ser prejudicial à carreira de Abelardo), atende ao desejo dele e se casam ocultamente. Numa vertiginosa seqüência de mal entendidos, Fulbert prepara uma emboscada e manda arrancar o membro viril de Abelardo<sup>230</sup>: sangue para lavar a honra do seu nome! Separados, eles vão seguir a vida religiosa. Heloísa, em obediência a Abelardo, ingressa num convento em Argenteuil. Ele, após vários infortúnios, constrói uma escola mosteiro: o *Paracletto*. Assim, os amantes (oficialmente casados) são separados: falavam-se apenas através de cartas.

Cinco séculos depois, a correspondência é publicada e uma versão inglesa habita uma estante da biblioteca particular de Arlindo Daibert: *The Letters of Abelard and Heloise*. O trecho recortado pelo artista para dialogar com o seu objeto *Cântico dos Cânticos* e fazer ponte entre esse e o Cântico dos Cânticos de Salomão, encontra-se no capítulo The Personal Letters (cartas particulares) e corresponde à terceira carta de Heloisa a Abelardo, mais precisamente, às páginas 133 e 134.

<sup>226</sup> Ricardo Costa é pesquisador da UFES (Universidade Federal do Espírito Santo).

<sup>227</sup> *Ibidem*. Grifo da autora.

<sup>228</sup> COSTA. *Pedro Abelardo (1079 – 1142): Um intelectual “gramsciano”?* [ricardocosta.com](http://ricardocosta.com).

<sup>229</sup> VILELA. *O drama de Heloísa e Abelardo*. p. 65-66.

<sup>230</sup> *Ibidem*. p. 81.

Inicialmente, pareceu-me que Daibert nutria uma visão de Heloísa como culpada pela trágica emasculação de Abelardo. Em primeiro lugar, é extremamente significativo o artista encerrar o trabalho com a frase: “Men call me chaste: they do not know the hypocrite I am”<sup>231</sup>, forçando Heloísa a se declarar culpada no final do trabalho: “Dizem que sou casta, porque ainda não descobriram que sou hipócrita”<sup>232</sup>. O desfecho da citação não foi feito ao acaso, as frases coladas em linha reta encontram um obstáculo natural: o limite da tela; se o artista não quisesse enfatizar que a própria Heloísa se considerava uma hipócrita, teria deixado a frase incompleta, mas ele foge ao alinhamento estabelecido no trabalho inteiro e cria uma segunda linha para acrescentar, em baixo: “I am” (figura 56).

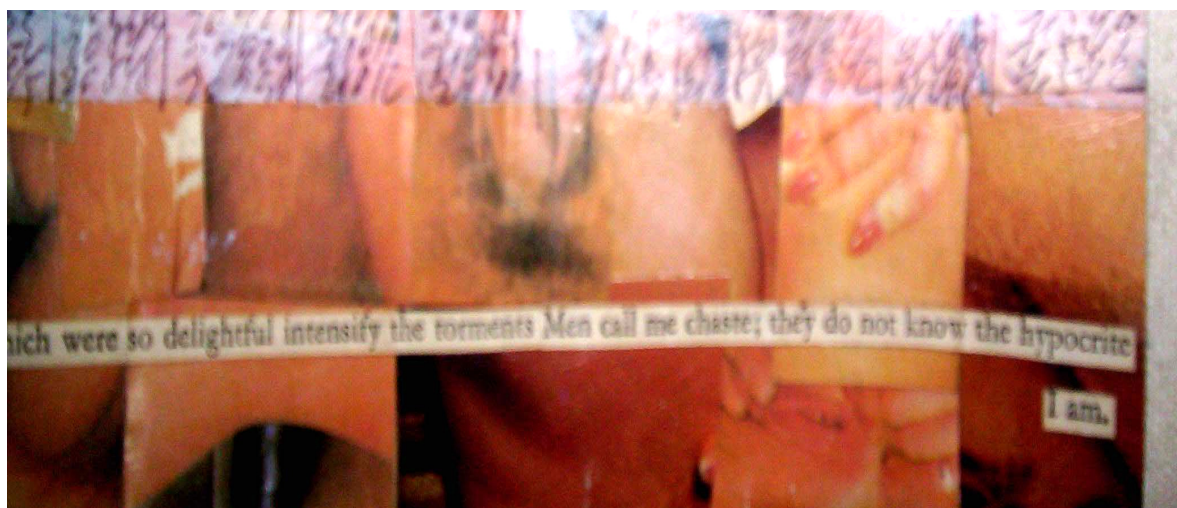


Fig. 56: Daibert. *Cântico dos Cânticos*. Detalhe.

Segundo, porque em carta ao jornalista Ângelo Oswaldo<sup>233</sup> o artista se refere à Heloísa como *la putain* (prostituta) de mestre Abelardo: “As tiras estreitas, nas extremidades, são frases contínuas de Heloísa, *la putain* de mestre Abelardo”<sup>234</sup>. Isso reforçou a percepção de certa animosidade de Daibert pela figura de Heloísa. Posteriormente, constatei que essas referências já faziam parte da história de Heloísa e Abelardo. Por exemplo: Roscelino, ex-mestre de Abelardo, também se refere nesses termos à Heloísa: “Com o dinheiro de tuas pregações, indenizas tua prostituta pelo estupro cometido”<sup>235</sup>, mas suas ofensas soam vingativas: Roscelino tornara-se inimigo declarado de Abelardo por haver contestado suas

<sup>231</sup> *THE LETTERS of Abelard and Heloise*. p. 133. (EBAD).

<sup>232</sup> Cf.: VILELA. *O drama de Heloísa e Abelardo*. p. 123.

<sup>233</sup> Onde Daibert comenta trabalhos que ficariam expostos no Escritório de Arte Casa de Papel em Juiz de Fora, em novembro de 1991.

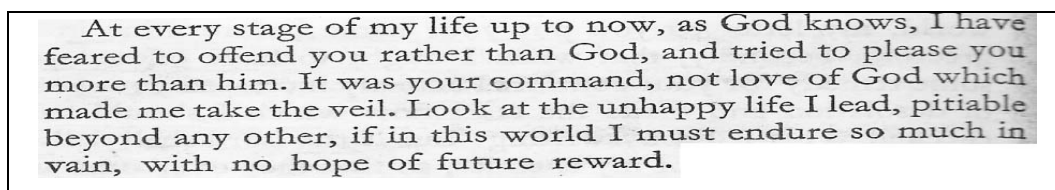
<sup>234</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert – Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4

<sup>235</sup> VILELA. *Op. cit.* p. 62.

doutrinas. Até mesmo a própria Heloísa, contrária ao casamento que degradaria o amado, argumenta:

Jamais, Deus sabe, procurei em ti outra coisa senão a ti. Não eram as ligações matrimoniais, nem qualquer proveito que eu procurava; e não eram os meus desejos, nem meus prazeres, mas os teus, tu bens o sabes, que eu procurava satisfazer. (...) Eu teria preferido o [nome] de amante, ou, se me permites dizer, o de concubina ou mesmo o de prostituta. (...) Seria mais caro e mais digno, para mim, ser tua meretriz do que *imperatriz de Augusto*<sup>236</sup>.

Apesar disso, os vários outros recortes (figura 57) que Daibert fez da carta de Heloísa e introduziu no trabalho com força de citação, por si só, apaziguam a acusação a ela: “Em qualquer situação em que me encontre, temo mais te ofender do que ofender a Deus. É a ti, mais do que a Ele que desejo agradar”<sup>237</sup>, escreve, infeliz, no convento onde vive unicamente por obediência ao seu amado. Toda a vida de Heloísa foi guiada pelo amor imensurável a Abelardo, colocando-o acima, até mesmo de Deus.



At every stage of my life up to now, as God knows, I have feared to offend you rather than God, and tried to please you more than him. It was your command, not love of God which made me take the veil. Look at the unhappy life I lead, pitiable beyond any other, if in this world I must endure so much in vain, with no hope of future reward.

Fig. 57: *The Letters of Abelard and Heloise*. Página 134. Fragmento.

Não se pode negar o quanto Heloísa quis evitar o casamento com Abelardo, temendo que ele “perdesse seus títulos de Cônego, de clérigo e, como conseqüência, seu direito de ensinar, vale dizer: sua cátedra de Filosofia e Teologia na Escola Catedral de Paris”<sup>238</sup>. Havia, na Idade Média, uma íntima ligação entre mestre e clérigo: todo professor de Teologia era normalmente clérigo e por isso, o casamento não era “recomendável”. Mesmo assim, eles se casam em segredo, mas a desgraça já estava a caminho. E não foi a única: Abelardo tem suas teses sobre a Trindade de Deus recusada no *Concílio de Soissons*, por influência do ex-mestre Roscelino e foi forçado a queimá-las em público e ainda condenado ao silêncio. Esse castigo o feriu mais que a castração: “Comparada ao ultraje presente, a

<sup>236</sup> VILELA. *O drama de Heloísa e Abelardo*. p. 76.

<sup>237</sup> *Ibidem*. (Figura 57): Trecho citado por Daibert.

<sup>238</sup> *Ibidem*. p. 73.

traição de outrora me parecia pequena, e deplorava menos a mutilação de meu corpo do que a desonra de meu nome”<sup>239</sup>. Ricardo Costa arremata a defesa à Heloísa:

Heloísa, no monastério de Argenteuil, o acompanhou. O arquétipo feminino passa então de Eva, a condutora do pecado, à Santa Maria, mãe de Deus, consagrada à castidade e à pureza: Heloísa personifica os dois símbolos medievais (e masculinos) da mulher nas duas grandes fases de sua vida, cindida pelo amor a um homem<sup>240</sup>.

O texto de Daibert vai se espraiando de citações e intertextos qual rizoma. Ao recortar e citar um trecho da carta de Heloísa (página 133) onde ocorre uma passagem bíblica (figura 58), Daibert cria mais uma relação intertextual: Romanos 7, 24: “Infeliz criatura que sou! Quem me livrará deste corpo que me acarreta a morte? [...] A graça de Deus através de Jesus Cristo, Nosso Senhor”<sup>241</sup>.

that cry from a suffering soul could well be mine: ‘Miserable creature that I am, who is there to rescue me out of the body doomed to this death?’<sup>2</sup> Would that in truth I could go on: ‘The grace of God through Jesus Christ our Lord.’

Fig. 58: Citação bíblica feita por Heloísa em um trecho apropriado por Daibert.

Mestre Pedro Abelardo, quase no fim de sua vida, consegue o perdão da Igreja e numa carta à eterna amada Heloísa, ele pede: “Quando eu morrer, peço-te que procures transportar para o cemitério da tua abadia o meu corpo sepultado em algum lugar ou encontrado ao abandono”<sup>242</sup>. Ele faleceu em 1142, aos 63 anos de idade. Heloísa apressou-se em reclamar, oficialmente, o corpo do “homem que lhe pertence”<sup>243</sup>, e o sepulta juntamente com o documento selado do perdão dado por Roma das censuras canônicas. Heloísa morre vinte e um anos depois, também aos 63 anos e é enterrada no *Paracletto* com Abelardo.

Escreve um *Canonicus* do século XII: ‘Conta-se que, ao chegar aos últimos dias de sua vida, Heloísa ordenou que, uma vez morta, seu corpo fosse enterrado no túmulo de seu marido. Sua vontade foi atendida. Mas, ao ser levada para o túmulo, aberto o caixão, Abelardo, que havia morrido há muito tempo, estendeu os braços para ela, a fim de recebê-la, e a abraçou’<sup>244</sup>.

<sup>239</sup> VILELA. *O drama de Heloísa e Abelardo*. p. 91.

<sup>240</sup> COSTA. Pedro Abelardo (1079 – 1142): Um intelectual “gramsciano”? [ricardocosta.com](http://ricardocosta.com).

<sup>241</sup> *Bíblia Sagrada*. p. 1456. (EBAD).

<sup>242</sup> VILELA. *Op. cit.* p. 112.

<sup>243</sup> *Ibidem*. p. 112.

<sup>244</sup> *CANONICUS Sancrī Martini Turonensis*. In: VILELA. *O drama de Heloísa e Abelardo*. p. 114.

Mas os corpos não tiveram sossego, há referência de que tenham sido desenterrados e enterrados – ora juntos, ora separados – seis vezes. “A Idade Média enterrou juntos os corpos dos dois amantes, e a Renascença separou o que deles restava”<sup>245</sup>, exclama Orlando Vilela, o padre pesquisador do drama de Heloísa e Abelardo. Atualmente, os amantes estão juntos no cemitério Père-Lachaise, na França, para onde foram levados em 1817. Mas, particularmente, desconfio que eles *se amem* anônimos e sem rostos no *Cântico dos Cânticos* que Daibert “poetizou”, tendo como *pretexto* os hinos do *Esposo* e da *Esposa*, de Salomão.

Numa tragédia amorosa não há culpados, só perdedores e Arlindo Daibert sabia disso. Prefiro interpretar a citação da história de Abelardo e Heloísa no trabalho de Daibert partindo do pressuposto de que a escolha do artista não foi aleatória: os amantes, do amor interdito, apreciavam a leitura dos Cânticos de Salomão<sup>246</sup> e por isso foram convidados a habitarem entre seus fragmentos, encobertos por uma veladura eficiente, protegidos sob o véu da arte, camuflados entre os outros milhares de corpos.

Quanto à veladura branca inserida na região central do *Cântico dos Cânticos* por Daibert, é possível notar uma seqüência numérica manuscrita. Ela tem início no canto superior esquerdo do rolo com o número 01 e prossegue, em colunas separadas por linhas verticais até o surpreendente número 4542, no canto inferior direito, onde termina o espaço do trabalho. O que representa essa enumeração obsessiva? O que faz o artista trazer números para um espaço onde a imagem só disputava ou dividia com a letra? A resposta está na aguda percepção das mazelas da cultura ocidental. O artista falava da quantidade de dias e horas que passava registrando letras e números no trabalho e dizia estar sempre dividido entre os dois pólos: “O nomear e o contabilizar. De um lado a literatura e a filosofia, de outro a matemática e a economia”<sup>247</sup>. E não são esses os eixos básicos do pensamento ocidental? O artista parecia sofrer o peso dos dois pólos: em função de sua formação literária, carregava consigo as *letras* e na condição de artista plástico, teve oportunidade de perceber a força dos números e cifras, num sistema capitalista onde o artista é reconhecido em função do valor da sua obra no *mercado da arte*. Sem esquecer que na modernidade tudo vira dado estatístico, o homem entra num sistema complexo de rede como mais um número. “O homem ocidental ou contabiliza ou nomeia o mundo. São duas formas de se apropriar do universo”<sup>248</sup>, alertou Daibert.

<sup>245</sup> VILELA. *O drama de Heloísa e Abelardo*. p. 112.

<sup>245</sup> *Ibidem*. p. 126.

<sup>246</sup> Cf.: citação 228, página 87: quando Heloísa procura estudar os assuntos do interesse de Abelardo, entre eles o *Cântico dos Cânticos*, a fim de atraí-lo.

<sup>247</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Obras recentes de Daibert. *Estado de Minas*. 26/11/1991.

<sup>248</sup> DAIBERT, *apud* MARIA. Entre Letras e Pintura. *Jornal do Brasil*. 07/05/1990.

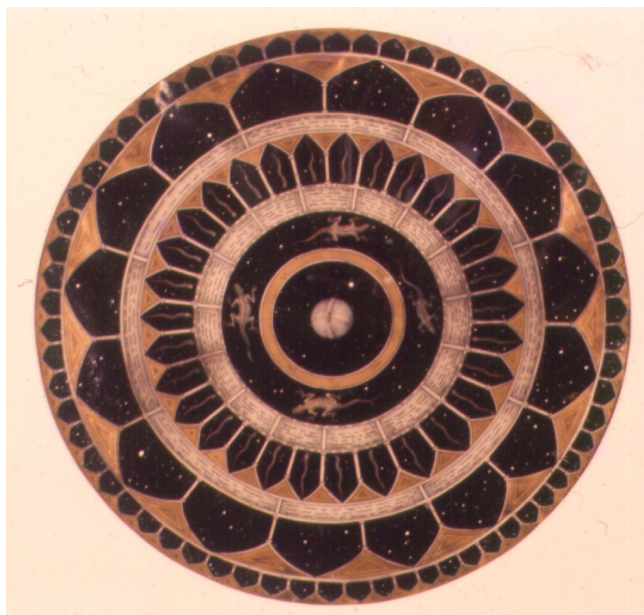


Fig. 59: Daibert. *Terra. S/d. Mandala.*

As seqüências numéricas têm uma forte conotação metafórica: “seqüenciar números pressupõe, não só uma conquista do espaço, mas, principalmente, um transcurso de tempo”<sup>249</sup>. Poeticamente, remete à sucessividade presente em todos os aspectos da vida: os ciclos, as fases, o dia após o outro, a mutação e o retorno, a renovação e o vir a ser. Essas reflexões impulsionaram a extensa fase em que o artista produziu inúmeras mandalas (figura 59) sobre pergaminho.

Num jogo de planos superpostos, Daibert insere outra veladura semitransparente sobre a veladura de números (parte central) que cobrem as fotografias e os fragmentos do poema bíblico em latim. Agora, numa camada de tinta branca ele acrescenta impressões de letras, também em branco, através de moldes vazados. As letras são quase imperceptíveis (figura 60), é preciso aguçar o olhar. São letras soltas, não formam nenhuma palavra, nenhum texto. Letras silenciosas, apresentadas como os *ex-votos* nas catedrais e santuários. A cor branca parece conferir silêncio às letras de Daibert e, em um texto de Alberto Manguel<sup>250</sup> a respeito de *Dois pianos* – tela de Joan Mitchell, artista filha de uma poetisa surda (Marion Strobel) – deparo com a associação que ela faz do “branco primordial, visível no fundo do seu quadro *Dois pianos*, com a surdez da sua mãe”<sup>251</sup>. Tentando imaginar que tipo de silêncio deve haver no interior de uma pessoa surda, disse ela: “Penso no branco como silêncio”<sup>252</sup>.

<sup>249</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert – Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 1º/08/1998. p. 4.

<sup>250</sup> MANGUEL. *Lendo Imagens*. Uma história de amor e ódio.

<sup>251</sup> *Ibidem*. p. 51.

<sup>252</sup> MITCHELL, *apud* MANGUEL. *Op. cit.* p. 51.





Fig. 60: Daibert. *Cântico dos Cânticos*. Detalhe.



Fig. 61: Daibert. *Babel*. 1989. Detalhe.

Essa mesma aura religiosa e silenciosa das letras brancas pode ser encontrada em outros trabalhos de Daibert: telas brancas, habitadas por letras e números também brancos e espaçados, incomunicáveis (figura 61). À série, Daibert intitulou *Babel*. E ao falar dela, faz referência ao que ele chama de “falência dos códigos tradicionais de comunicação, principalmente, a palavra escrita”<sup>253</sup>. Outro pensamento em comunhão com Duchamp, um artista que “desprezava as palavras como forma de comunicação”<sup>254</sup> e que falava da sua antiga desconfiança da linguagem como meio para se comunicar: “A palavra não tem a menor possibilidade de expressar qualquer coisa”<sup>255</sup>, exclamava Duchamp, paradoxalmente!

No caso de Daibert, o que entrava em questão não era uma “falência” literal da escrita, mas uma indignação frente aos séculos de preconceito contra o poder de comunicação da imagem e do monopólio da palavra escrita na produção do saber, postura que, aliás, manteve durante toda a sua carreira. A relação de Daibert com a palavra é, ao mesmo tempo, crítica e apaixonada, como ele mesmo percebe: “É curioso pensar sob esse ângulo uma vez que a maioria dos trabalhos é mais ‘escrita’ que ‘pintada’. É uma maneira de negar, afirmando”<sup>256</sup>. Não há aí nenhuma indisposição com relação à literatura, ao contrário, ao comentar a contraposição da linguagem escrita à visual em seu trabalho ele diz que a intenção é também “denunciar a falência da palavra como código, numa sociedade, muito visual e pouco reflexiva, que substituiu a literatura pela televisão”<sup>257</sup>. Suas críticas são mais abrangentes!

<sup>253</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert – Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4.

<sup>254</sup> TOMKINS. *Duchamp* – uma biografia. p. 12.

<sup>255</sup> DUCHAMP, *apud* TOMKINS. *Duchamp* – uma biografia. p. 80.

<sup>256</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. *Op. cit.*

<sup>257</sup> DAIBERT, *apud* ALMEIDA. Uma completa tradução da estética. *Tribuna da Tarde*, 07/12/1990.

O próprio levantou uma questão sobre o seu *Cântico dos Cânticos*: “É curioso trabalhar uma metáfora (o poema sobre sexo) através da explicitação do objeto do discurso. Seria a pornografia a ausência de metáfora no discurso sobre o sexo?”<sup>258</sup>. Encontrei em sua própria biblioteca, entre livros repletos de grifos, uma opção de resposta às suas questões: no capítulo intitulado Metáfora, do livro *Conjunções e Disjunções*, de Octavio Paz, encontram-se fortes justificativas sobre as conseqüências da separação que a nossa sociedade fez e vem fazendo do corpo e seus instintos naturais. Ao corpo naturalmente erotizado impõe-se uma negação do corpo o que resulta na sua desvitalização.

Dominar o corpo é suprimir as imagens que ele emite [...], pois a realidade do corpo é uma imagem em movimento fixada pelo desejo. Se a linguagem é a forma mais perfeita da comunicação, a perfeição da linguagem não pode ser senão erótica<sup>259</sup>.

Uma separação tão ou mais violenta que a temida força natural do sexo. Como defesa, o homem ocidental veste uma armadura: “A seriedade é o atributo dos ascetas e dos libertinos”<sup>260</sup>, grifa à caneta Arlindo Daibert (figura 62), quando da sua leitura do livro.

A outra resposta à violência carnal é a seriedade, a impassibilidade. É a resposta filosófica, como a gargalhada é a resposta mítica. A seriedade é o atributo dos ascetas e dos libertinos. A gargalhada é uma descontração; o asce-

Fig. 62: Grifo de Arlindo Daibert.

As sociedades primitivas absorviam e transformavam os instintos agressores através dos ritos e festas que os encarnavam, diminuindo a sua força no cotidiano. Havia todo um mecanismo de simbolização: “um sistema de transformação das obsessões, impulsos e instintos em mitos e imagens coletivas”<sup>261</sup>, esclarece Paz. Havia o espaço para a sua escoação pela transgressão consentida e necessária, para lembrar Bataille<sup>262</sup>. E tudo se dava através da simbolização:

As culturas primitivas criaram um sistema de metáforas e de símbolos que, como mostrou Lévi-Strauss, constituem um verdadeiro código de símbolos ao mesmo tempo sensíveis e intelectuais: uma linguagem. A função da linguagem é significar e comunicar os significados, mas nós, homens

<sup>258</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert – Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4.

<sup>259</sup> PAZ. *Conjunções e Disjunções*. p. 21. (EBAD).

<sup>260</sup> *Ibidem*. p. 15.

<sup>261</sup> *Ibidem*. p. 17.

<sup>262</sup> BATAILLE. *O Erotismo*. p. 97 – 107.

modernos, reduzimos o signo à mera significação intelectual e a comunicação à transmissão de informação. Esquecemos que os signos são sensíveis e que operam sobre os sentidos. O perfume transmite uma informação que é inseparável da sensação. O mesmo acontece com o sabor, o som e outras expressões e impressões sensoriais<sup>263</sup>.

Isso inclui, obviamente, o sexo. É preciso associar todos esses signos “até tecer com eles séries de objetos simbólicos: o mundo convertido numa linguagem sensível. Dupla maravilha: falar com o corpo e converter a linguagem num corpo”<sup>264</sup>, como propõe Octavio Paz. Sua abordagem da linguagem é tanto mais para lembrar que os genitais – falo e vagina – são objetos simbólicos e emissores de símbolos: “São a linguagem passional do corpo. Uma linguagem que só a doença e a morte silenciam – e não a filosofia”<sup>265</sup>. Ao tentar dominar o corpo, o máximo que se consegue é suprimir as imagens que ele emite. Continua o autor: “O sexo é subversivo não só por ser espontâneo e anárquico, mas por ser igualitário: não tem nome nem classe. E ainda por cima, não tem cara. Não é individual: é genérico”<sup>266</sup>. E, exatamente, por não ter cara que o sexo é a origem de tantas metáforas, todas com o intuito de camuflar sua imagem.

Daibert parece querer desmascarar preconceitos: expõe a imagem do ato sexual como se quisesse dizer que o tema do seu *Cântico* é um segredo conhecido por todos, mas cujo nome não se pode dizer em público. A surpresa que nos produz sua leitura não vem da novidade, mas da familiaridade e da cumplicidade. Sem rostos, os corpos selecionados por Daibert expõem apenas o que neles são amputados na fixação e afirmação do *não-corpo* na sociedade. Mas, a força da imagem prova a impossibilidade de reprimir ou interditar no homem o que lhe é natural: o sexo. “As imagens encarnam na arte só para desencarnar no ato da leitura ou da contemplação”<sup>267</sup>, arremata Octavio Paz.

A imagem do sexo geralmente não tem um sentido metafórico. E só se torna pornografia onde a repressão impõe que se desviem os olhos e que, em nome de uma moral questionável se imponha ao homem, animal sexual, a noção da não dignidade do sexo, condenando a sua imagem à marginalidade. Acredito que o *Cântico dos Cânticos* de Daibert não seja uma metáfora do sexo, mas uma revelação do objeto das metáforas sexuais que ele encontrou no texto bíblico, um comentário sobre o uso da metáfora para camuflar e minimizar a imagem do sexo. Mesmo porque, onde a sua imagem é dada sem “apaziguamento”, há a

<sup>263</sup> PAZ. *Conjunções e Disjunções*. p. 17. (EBAD).

<sup>264</sup> *Ibidem*. p. 18.

<sup>265</sup> *Ibidem*. p. 21.

<sup>266</sup> *Ibidem*. p. 24.

<sup>267</sup> *Ibidem*. p. 19.

tendência a se ver nela não a sua representação natural, mas a pornografia. “(Inversão histórica: não é o sexual que é indecente, é o *sentimental* – censurado em nome do que no fundo é apenas uma *outra moral*.)”<sup>268</sup>, grifa o artista (figura 63) no exemplar de sua edição francesa de *Fragments d’un discours amoureux*<sup>269</sup>.

(Renversement historique : c’est n’est plus le sexuel qui est  
 indécent, c’est le *sentimental* – censuré au nom de ce qui  
 n’est, au fond, qu’une *autre morale*.)

Fig. 63: Grifo de Arlindo Daibert.

Ao leitor desavisado, o artista dá uma “dica” explícita de como percebe esse seu trabalho: “É um *shunga*, na verdade. Aqueles fantásticos rolos japoneses com pinturas eróticas”<sup>270</sup>. O *shunga* (figura 64) surge como mais um intertexto nessa pintura-objeto, dessa vez sinalizado pelo próprio artista. A especialista brasileira em cinema japonês, Lúcia Nagib<sup>271</sup>, explica que o *shunga* faz parte da “arte tradicional japonesa” e é uma “gravura erótica que faz uso prático da arte para atividades onanísticas e eróticas em geral”<sup>272</sup>. A pintura *shunga* é muito popular no Japão, tem-se referência a ela desde o século XVII. Também chamada *pintura-primavera*, há um caráter utilitário nessa arte erótica, já que em sua origem o *Shunga* era usado para educação sexual.



Fig. 64: Genjimon. Pintura *Shunga*. Cerca de 1840.

<sup>268</sup> BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*. p. 158.

<sup>269</sup> BARTHES. *Fragments d’un discours amoureux*. p. 209. (EBAD).

<sup>270</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert – Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4.

<sup>271</sup> Professora titular de cinema mundial na Universidade de Leeds, Inglaterra e autora de diversos livros.

<sup>272</sup> NAGIB, Lúcia. O Cinema Japonês e o Dispositivo Erotizado. [fjisp.org.br](http://fjisp.org.br)



A arte erótica sempre despertou interesse em povos de todas as épocas. A presença do texto no *shunga* reforça a informação da imagem. A pesquisadora Madalena Hashimoto<sup>273</sup> diz que as estampas xilográficas dos séculos XVII ao XIX, no Japão, ajudaram a “difundir diversos gêneros pictóricos, entre eles o assim chamado *Shunga*, sendo comumente entendidas, no Ocidente, como estampas eróticas”<sup>274</sup> e ressalta o “aspecto metonímico que as fazem aludir a um universo de regras e subentendidos amorosos, através da utilização de recursos visuais de composição e representação, não raro tornando fundamental o conhecimento de obras literárias e teatrais”<sup>275</sup>.

Ler o *Cântico* de Daibert como *shunga*, ou melhor, a sugestão do artista de que se leia o seu trabalho como tal pode ser uma forma de fazer desviar os olhos da semelhança entre o seu rolo erótico – *Cântico dos Cânticos* – e o rolo religioso em que se inscreve o *Torah*. O artista que adverte “O mais curioso é que o rolo lembra um *Torah*. Juro que não pensei nisso”<sup>276</sup>, pode não ter pensado, mas falou. E falar que não pensou já é o bastante para que o leitor pense! Maneira curiosa de afirmar: negando. E a forma do *Cântico dos Cânticos* de Daibert (figura 65), dependendo da maneira que se o desenrole, remete mesmo à forma da *Torah*<sup>277</sup> (figura 66). Mantendo a tradição da escrita sobre rolo, a *Torah* geralmente tem suas cópias feitas à mão, artesanalmente. Curioso saber que a palavra *Torah*, de origem hebraica, também significa instrução, apontamento: uma instrução de Deus ao povo.



Fig. 65: Daibert. *Cântico dos Cânticos*. Detalhe.



Fig. 66: *Torah* sobre uma mesa.

<sup>273</sup> Madalena Hashimoto é pesquisadora e vice-diretora do Centro de Estudos Japoneses da USP. Docente da Faculdade de Filosofia, Letras & Ciências Humanas da USP.

<sup>274</sup> HASHIMOTO. As estampas xilográficas shunga: metonímias do corpo erótico. [fjisp.org.br](http://fjisp.org.br)

<sup>275</sup> *Ibidem*.

<sup>276</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert – Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4

<sup>277</sup> Torá (*Torah*): *s. f. e m.* 1- REL. a lei mosaica; 2- REL. Livro que contém essa lei, isto é, as escrituras religiosas judaicas e conhecido como *Pentateuco*; 3- REL. Rolo manuscrito do Pentateuco, em couro ou pergaminho, usado liturgicamente nas sinagogas, geralmente coberto por uma capa decorativa e guardado na arca sagrada. Cf.: HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. p. 2735.

Trabalho complexo. Exige muito de quem o analisa; como queria o artista: “O público também deve se esforçar a se expor ao contato, tentar se libertar de seus preconceitos e estereótipos artísticos. (...) Seu papel é mudar a ordem das coisas e não contribuir para o continuísmo”<sup>278</sup>.

Inevitável reter o fluxo e as conexões da memória: o *shunga* também é um rolo de “instrução”, mas instrução para a “arte de amar”, para a busca e doação de prazer. Um rolo religioso e outro mundano são evocados por Daibert, provocando novamente o convívio do *sagrado* e o *profano* no mesmo espaço da obra.

Duas descobertas interessantes precipitam novos questionamentos sobre o *Cântico dos Cânticos*, de Daibert: são concernentes às autorias dos dois textos principais colocados em diálogo – O Cântico de Salomão e as cartas de Heloísa e Abelardo. O exemplar da Bíblia Sagrada encontrado na Biblioteca Arlindo Daibert é uma edição de 1991, da Ave Maria. Mas, em edição posterior (1995), pela Loyola<sup>279</sup>, um texto introdutório ao Cântico dos Cânticos discorda que o seu autor seja Salomão:

[...] Contém alusões à geografia da Palestina e até reminiscências mitológicas [...] A linguagem e o estilo parecem bastante tardios e fazem pensar na época persa (séc. V. a.C) ou mesmo no período helenístico (séc. III). Por outro lado, é preciso ressaltar o grande número de arcaísmos. Destarte é possível que o Cântico, mesmo se de composição tardia, contenha elementos antigos. Entretanto, seu autor certamente não é Salomão<sup>280</sup>.

A segunda contestação de autoria diz respeito às correspondências entre Abelardo e Heloísa, encontrada na *Enciclopédia Barsa*:

Sua famosa correspondência, segundo o erudito alemão Schmeidler, teria sido inteiramente composta por Abelardo, como ficção literária. As cartas atribuídas a Heloísa – que assim seriam também de Abelardo – são muito mais apaixonadas que as suas<sup>281</sup>.

Como olhar o *Cântico* daibertiano depois dessas informações? Saberá o artista dessas controversas e estaria jogando/brincando deliberadamente com questões de autoria ou com “verdades insuspeitáveis x verdades questionáveis”<sup>282</sup>? Pelas vias da *crítica genética* nada se pode afirmar. O seu exemplar da Bíblia não levanta nenhuma suspeita sobre os hinos

<sup>278</sup> DAIBERT. Personalidades 84 – Artes Plásticas. *Tribuna de Minas*. 29/11/1984. p. 11.

<sup>279</sup> *A BÍBLIA Teb*. (Com introduções, notas essenciais e glossário). 1995.

<sup>280</sup> *Ibidem*. p. 844. (Grifo da autora).

<sup>281</sup> *ENCICLOPÉDIA Barsa*. Abelardo. p. 12.

<sup>282</sup> Como o clima de “verdades suspeitáveis” que paira sobre a caixa *Alice*, tratada em 2.3 desta dissertação.



de Salomão, nem há textos outros em sua biblioteca que façam referência a isso. O mesmo ocorre com a publicação das cartas de Abelardo e Heloísa. Entretanto não se pode deduzir que o artista ignorasse essas “afirmações”. Pelas vias da *crítica textual* empreendo uma leitura onde as autorias dos textos tornam-se quase irrelevantes diante da força da imagem que explicita o caráter erótico de ambos através da imagem “crua” do ato sexual.

A “arte de amar” e o prazer carnal revelados pelas fotografias recortadas por Daibert; o prazer interdito de *Heloísa e Abelardo*; o prazer espiritual como toque de sublimação entre o amor do *Esposo* e da *Esposa*, do Cântico de Salomão... Todas as associações possíveis nesse jogo interminável de denotado e conotado: A função da arte também é dar prazer!



Fig. 67: Arlindo Daibert. *Alice*. (c. 1989). Objeto.

Técnica mista em caixa de madeira.

34 x 22 x 7.

Coleção família Alciones Amaral.

## 2.3 – ALICE UMA VIAGEM ESPECULAR

‘Seja o que você parecer ser’. Ou, se preferir isso dito de uma maneira mais simples: ‘Nunca se imagine como não sendo outra coisa do que aquilo que poderia parecer aos outros que aquilo que você foi ou poderia ter sido não fosse outra coisa do que o que você poderia ter sido parecia a eles ser outra coisa’.

Duquesa (*Alice no País das Maravilhas*).

Após uma série de desenhos intitulada *Alice no País das Maravilhas* (1973 – 77) elaborada a partir dos livros *Alice’s Adventures in Wonderland* (*Alice no País das Maravilhas*) e *Through the looking-glass* (*Através do Espelho*), ambos de Lewis Carroll<sup>283</sup>, Arlindo Daibert sai da bidimensionalidade e constrói plasticamente um objeto lúdico e tão irreverente quanto os desenhos: a pequena caixa *Alice* (figura 67, página anterior), cuja data de elaboração não é precisa, mas sabe-se que ela integrou a mostra *Babel*, de Daibert, em setembro de 1989 no Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>284</sup>. Até então, vinculou-se uma imagem equivocada da caixa (figura 68), sem a presença do “navegante/aventureiro” vermelho<sup>285</sup>.



Fig. 68: Daibert. *Alice*. (Incompleta). Foto do catálogo *Arlindo Daibert – Objetos*. 1995.

<sup>283</sup>CARROLL. *Alice’s Adventures in Wonderland*, 1865 e *Through the Looking-Glass*, 1871.

<sup>284</sup> Por isso, não mais se justifica seguir as indicações equivocadas do catálogo da exposição póstuma – *Objetos* – ocorrida no Anexo do Museu da Inconfidência em Ouro Preto/ MG em julho de 1995 e que situa a caixa *Alice* em um intervalo de 1989 a 1992. Referências sobre a participação da caixa *Alice* na exposição *Babel* – 1989 podem ser encontradas em: COELHO. A insinuante linguagem de “*Babel*” de Arlindo Daibert. *Tribuna da Tarde*. 03/09/1989. p. 4.

<sup>285</sup> Uma possível explicação pode ser o descolamento do boneco e o seu desaparecimento por um tempo (provavelmente, guardado até que se soubesse a qual trabalho pertencia). O fato é que em julho de 2005, ao manusear a caixa para fotografá-la (acervo da família, na residência de Eveline Amaral), encontrei-o caído em um compartimento de *Alice*. Havia vestígios de cola em sua cabeça e de tinta vermelha no mapa, sobre o barco, indicando assim que a localização original do boneco era dentro do barco.

A série de desenhos inspirados em *Alice* ou, mais exatamente, em *Alice e Lewis Carroll*, o seu autor, confirma o envolvimento de Daibert com a biografia dos seus eleitos. E o artista nunca se esquivou do assunto: “Uso minha habilidade artística para refletir sobre o que gosto e não gosto. É um trabalho na primeira pessoa, mesmo”<sup>286</sup>. Arlindo Daibert caracteriza o lugar da sua fala com um jargão típico da crítica literária que é a expressão “narrador não confiável”<sup>287</sup>, usada para definir o narrador em narrativas feitas na primeira pessoa. O artista confessa a gratificação pessoal encontrada na abordagem plástica do texto literário: “Algo como o leitor apaixonado que devolvesse ao texto sua contribuição enquanto imagens”<sup>288</sup>. Os desenhos requintadamente elaborados também incorporam uma visão irônica e bem-humorada de Daibert sobre os supostos desejos sub-reptícios do autor de *Alice*.

O resultado final foi a criação de 40 desenhos irreverentes que parodiavam a ilustração infantil vitoriana e buscavam a transposição dos processos criativos de Carroll (jogos de palavras, palavras-valises, inversões da lógica tradicional, etc.) e de componentes de sua personalidade, reais ou não, como sua pretensa fixação por adolescentes<sup>289</sup>.

Essa miscelânea com o texto e com a biografia do autor pode ser apreciada no desenho (figura 69) de Daibert que faz alusão a um ensaio fotográfico de *Alice Liddell*, a inspiradora do livro, realizado por Carroll. A vida de Lewis Carroll sempre despertou interesse em muitos:

Dele disse Virgínia Woolf: ‘O reverendo Dodgson não teve vida’. Paradoxalmente, sua existência tem sido estudada como se fosse um enigma. Carroll ficou solteiro e ligado a vida inteira, quase toda decorrida em Christ Church, Oxford, às meninas entre oito e doze anos de idade, das quais tirou inúmeras fotos, muitas de caráter evidentemente erótico<sup>290</sup>.

Mas, nem sempre a *Alice* de Daibert posa de ingênua, uma versão *femme fatale* precoce (figura 70) põe em cheque as interpretações de uma personagem sem malícias ou seduções. Daibert revela um lado *ninfeta* erotizada de *Alice*.

<sup>286</sup> DAIBERT. Arlindo Daibert abre mostra em BH. *Estado de Minas*. 19/09/1992.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> DAIBERT. *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES (org.). p. 28.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> LEITE (tradução e organização) In: CARROLL. *Aventuras de Alice: No país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos*. Texto de contracapa. (EBAD).



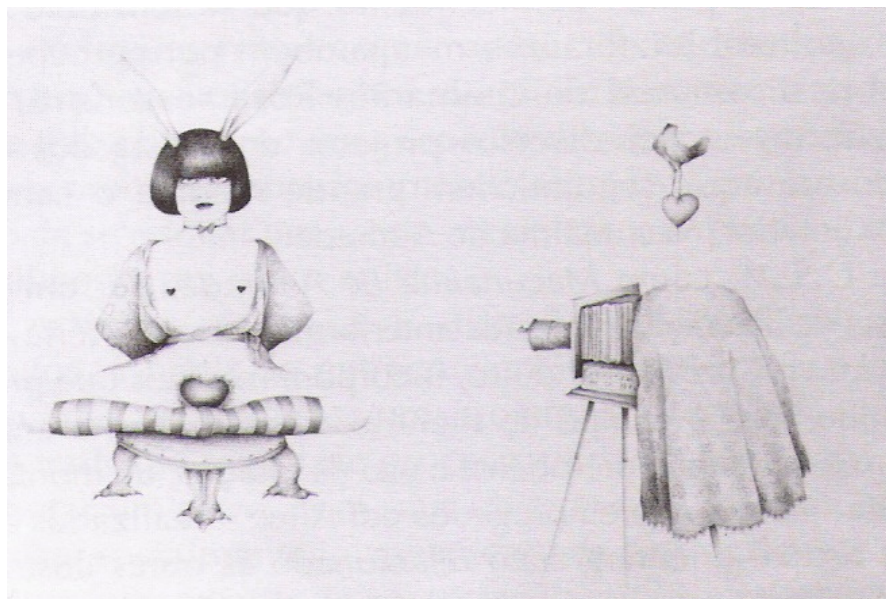


Fig. 69: Daibert. *My dear Alice Liddell*. 1977.



Fig. 70: Daibert. *Alice I – le bombyx*. 1977.

Não menos provocativa é a caixa *Alice*, com seus compartimentos cheios de surpresas. O objeto apresenta dois intertextos bem nítidos: o livro *Alice no País das Maravilhas*, de Carroll explícito no título da caixa e o livro *Viagens de Gulliver*<sup>291</sup>, de Jonathan Swift, que aparece reproduzido em dois momentos distintos. As releituras que Daibert procura realizar em suas *transcrições* plásticas são altamente marcadas pela liberdade e autonomia em relação aos textos fontes. O que se percebe é um fio condutor em todo trabalho fazendo

agenciamentos entre os textos, favorecendo associações diversas que se estendem em rede e que explodem na tecedura dos seus objetos lúdicos, iluminando e transfigurando indistintamente todos os textos. Em momento algum ele pretende a tradução rigorosa de um

<sup>291</sup> SWIFT. *Viagens de Gulliver através de várias e remotas nações do mundo, por Lemuel Gulliver, primeiramente cirurgião e depois capitão de vários navios.*

texto literário em imagens, e seus grifos demonstram a sua consciência de tais (im)possibilidades: do músico Igor Stravinski<sup>292</sup> (figura 71) ele grifa que “A tradução muda o caráter de uma obra e destrói sua unidade cultural. (...) [um texto] pode ser apenas adaptado com certa liberdade, mas não traduzido. (...) A adaptação implica traduzir um espaço cultural (...)”<sup>293</sup>.

do tradutor é apenas um aspecto. A tradução muda o caráter de uma obra e destrói sua unidade cultural. Se o original é em verso, especialmente em versos numa língua rica em rimas internas, pode ser apenas adaptado com certa liberdade, mas não traduzido (exceto talvez por Auden; os versos de Browning que começam “I could favour you with sundry touches” são um bom exemplo de como versos de rimas internas soam em inglês). A adaptação implica traduzir um espaço cultural, e resulta naquilo que entendo por destruição da unidade cultural. Por

Fig. 71: Grifo de Arlindo Daibert.

vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. A verdadeira tradução não pode ser, portanto, senão uma re-criação.

Fig. 72: Grifo de Arlindo Daibert.

E de Octavio Paz<sup>294</sup> (figura 72), o artista sublinha: “A verdadeira tradução não pode ser, portanto, senão uma recriação”<sup>295</sup>. Se as relações de Daibert com textos literários escapam do âmbito da tradução – muito embora exijam processos de investigação de possibilidades similares – tanto mais se afastam da pura ilustração:

Abandonando a concepção tradicional da ilustração (ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário), procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens. Esses exercícios de (in)traduzibilidade foram somados ao estudo sistemático das análises do texto literário e da biografia do autor<sup>296</sup>.

<sup>292</sup> STRAVINSKI; CRAFT. *Conversas com Igor Stravinsky*. (EBAD).

<sup>293</sup> *Ibidem*. p. 26.

<sup>294</sup> PAZ. *O arco e a lira*. (EBAD).

<sup>295</sup> *Ibidem*. p. 55.

<sup>296</sup> DAIBERT. *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES (org.). p. 28.



O que esperar então dos textos aproximados por Daibert? A sua essência. O forte sentido conotado que deles se desprende. A ironia é o tropo de linguagem dominante no texto de Swift. As viagens fantásticas do capitão *Lemuel Gulliver*, durante dezesseis anos e sete meses, e suas descobertas de regiões e povos fictícios rompem com os limites do crível tanto quanto as viagens oníricas de *Alice*. Ricardo Benevides<sup>297</sup> aponta que os dois textos são lidos com avidez pelo público infantil, muito embora as *Viagens de Gulliver* sejam, acima de tudo, “a mais formidável sátira até hoje feita sobre a vida política e social da Inglaterra, bem como sobre os ideais, as crenças e os esforços da humanidade em geral”<sup>298</sup> e *Alice* tenha expandido seu público e venha despertando um peculiar interesse de estudiosos pelo texto “infantil” de Carroll, sendo atualmente mais uma leitura para adultos, alvo de estudos críticos diversos.

Nos dois textos eleitos por Daibert há um “clima” cujo sentido é diverso da “realidade”, ou do que está ligado ao conceito de *senso comum*. Benevides chama a atenção para os interesses de Lewis Carrol: “Como ele era professor de matemática e um estudioso de lógica e filosofia, era fascinado pelo sentido e o não-sentido de tudo”<sup>299</sup>. Os dois textos abordam o conceito de “nonsense”:

Um termo que não tem tradução exata em português, mas que não designa uma coisa sem sentido, e sim algo que tem um sentido inverso, uma lógica ao contrário, vizinha do absurdo, mas nem por isso menos lógica<sup>300</sup>.

O próprio termo *nonsense* é um indicativo de subversão, de que “o sentido como tal é transfigurado para que o absurdo seja verossímil, dentro de uma nova ordem de coisas”<sup>301</sup>. O capitão *Gulliver* encontra povos bizarros: em *Lilipute*, uma espécie humana mesquinha compelida por “ridículas competições de interesses”<sup>302</sup> e regida por leis esdrúxulas. Essas criaturas:

(...) andam empenhadas, há mais de 36 luas, numa guerra encarniçadíssima, cujo móvel foi o seguinte: reconhece-se universalmente que a maneira primitiva de quebrar os ovos para comê-los consistia em quebrá-los pela ponta mais grossa; mas ao avô de Sua Majestade, quando menino, numa ocasião em que se dispunha a comer um ovo e quebrá-lo consoante o hábito antigo, sucedeu-lhe cortar um dedo; pelo que o Imperador, seu pai, saiu com um edito em que ordenava a todos os seus súditos, sob grandes penalidades, quebrarem os seus ovos pela ponta fina<sup>303</sup>.

<sup>297</sup> Ricardo Benevides é pesquisador e Mestre em Literatura Brasileira pela UERJ.

<sup>298</sup> ANDRADE. Swift: sua obra e sua época. In: SWIFT. *Viagens de Gulliver*.... p. V. Prefácio.

<sup>299</sup> BENEVIDES. Alice e o tamanho: as potencialidades da transformação do personagem e do próprio leitor. [paginas.terra.com.br](http://paginas.terra.com.br).

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> *Ibidem*.

<sup>302</sup> ANDRADE. *Op. cit.* p. XI. Prefácio.

<sup>303</sup> SWIFT. *Viagens de Gulliver*... p. 48.

Os mesmos *nonsense* e aparentes arbitrariedades podem ser encontrados nas personagens que povoam o sonho de *Alice*: “Não! Não! – reclamou a Rainha. – Primeiro a sentença, depois o veredicto”<sup>304</sup>. Mas, longe da visão superficial, as fantasias de *Alice* são na verdade “referenciad[a]s a uma realidade vivida ou pensada pelo autor, desde o plano concreto da realidade biográfica, histórica, lingüística, etc., até o plano mais abstrato das discussões científicas e das especulações lógico-semânticas”<sup>305</sup>. O que para um público estrangeiro soa como *nonsense*, outras vezes sequer deixa margem a se perceber um sentido qualquer, pois as referências de Carroll a poemas, provérbios, canções e brincadeiras reproduzem uma série de aspectos intrínsecos à cultura inglesa vitoriana do século XIX e, por isso mesmo, só perfeitamente identificáveis pelos ingleses.

A sátira de Swift é contundente, pois está imbuída do seu contexto histórico: o espírito moralizador puritano, de forte refreamento dos costumes que em nome da defesa das virtudes chegou ao ponto de determinar o fechamento dos teatros, encontrou seu contraponto extremado numa estrondosa ruptura das regras estabelecidas. Seguiu-se uma onda de libertação geral:

(...) Um relaxamento das normas morais, (...) ridicularização dos princípios puritanos e até franca libertinagem na vida da corte e dos centros urbanos. Essa contra-revolução social teve lugar com a *Restauração dos Stuarts*<sup>306</sup>.

Essa dissolução geral dos quadros morais permaneceria até fins do século XVIII e é contra essa sociedade corrupta que Swift destilará toda a sua ironia. Uma análise dos dois textos (de Carroll e de Swift) por Simone Rosa aponta que os dois “autores jogam diretamente com o fictício e o imaginário do leitor; os personagens principais das duas obras necessitam afastar-se das relações de origem e sofrer transformações”<sup>307</sup> enfatizando, nesses casos, as alterações de tamanho físico.

Na parte interna da tampa da caixa *Alice* (figura 73) um barco veleja em um oceano-mapa cuja veladura branca espalha-se como um nevoeiro e tenta deixar incógnita a localização do navegante. Esse nevoeiro/apagamento intencional força o observador a buscar a imagem no limite da visibilidade: as ilhas de *Argostólion* e *Zákinthos* indicam a região do *Peloponeso*, no sul da Grécia. Daí emerge uma complexa relação intertextual promovida por Daibert, pois até então, os textos agenciados – *Alice* e *Viagens de Gulliver* – são notórios

<sup>304</sup> CARROLL. *Alice no País das Maravilhas*. p. 121.

<sup>305</sup> LEITE. In: CARROLL. *Aventuras de Alice: No país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos*. p. 16. (EBAD).

<sup>306</sup> ANDRADE. Swift: sua obra e sua época. In: SWIFT. *Viagens de Gulliver...* p. XV. Prefácio.

<sup>307</sup> ROSA. Análise das obras: “Alice no País das Maravilhas” de Lewis Carroll e “Viagens de Gulliver” de Jonathan Swift. [websmed.portoalegre.rs.gov.br](http://websmed.portoalegre.rs.gov.br).

pelas leituras dos “desejos inconfessos” do autor do primeiro (Carroll) e da ironia do segundo (Swift), ao propor relatos de viagens onde se percebe claramente as situações de “mentira” do relator. Logo, situar o barco sobre o mapa da Grécia, é enquadrá-la no mesmo contexto geral. O procedimento revela a sagacidade do artista ao propor uma visão crítica do pensamento filosófico ocidental que a Grécia, como o seu berço, representa através de seus expoentes Sócrates, Platão e Aristóteles. De uma maneira *velada* (literalmente) ele questiona todos os valores ocidentais, da arte à política.



Fig. 73: Daibert. *Alice*. Detalhe tampa (interior).

O barqueiro segue sem bússola e sem hesitação, navega ao sabor das águas do *Mar Egeu*: peito aberto ao desconhecido, aventura de capitão numa viagem promissora de descobertas fantásticas. Mas se as águas são *lugar de ninguém*, a rainha Elizabeth II, no selo (figura 73), parece querer dar senhorio (colonização?!) à Coroa Britânica do ponto de partida dessa viagem ou seria do ponto de chegada? Teria o capitão, ao modo do mitológico *Ulisses*<sup>308</sup>, achado o caminho de volta?

<sup>308</sup> *Ulisses*: nascido na ilha de *Ítaca*. Sua vida é relatada em duas epopéias homéricas: *Íliada* e *Odisséia*. Casou-se com Penélope, venceu a guerra de Tróia e iniciou o regresso a *Ítaca*, mas um temporal fez a sua embarcação se perder por 20 anos no Mediterrâneo, período em que conheceu incontáveis lugares e personagens. De volta à ilha natal, matou os rivais e recuperou o seu reino.

As referências ao livro *Viagens de Gulliver*<sup>309</sup> podem ser percebidas, inicialmente de maneira implícita, na parte interna da tampa (figura 74) que traz um barco e seu capitão desbravador. Mas esse detalhe pode remeter, também implicitamente, ao contexto do livro *Alice*: a versão corrente da gênese do livro de Lewis Carroll – pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson – é o passeio de barco pelo rio Tâmesa com Alice Liddel e suas irmãs: aí teria sido inventada e contada a história.

Daibert, comprovando sua obsessão pela pesquisa, cercou-se de todo um aparato carrolliano<sup>310</sup>: sua biblioteca contém diversos livros de Carroll, bem como, livros de crítica sobre o autor e sobre sua personagem principal: *Alice*.

É preciso voltar no tempo e no espaço: essa viagem não começa aí. Caixa fechada: uma maleta antiga é liberada pela alfândega com dois selos britânicos e a etiqueta azul de entrega internacional “CUSTOMS / DOUANE” na tampa (figura 74). Na descrição do conteúdo, em inglês e português: “one book / 01 livro”. Quarenta Libras pela viagem: não custa quase nada sonhar! Os resquícios de papel colados e retirados indicam que as viagens foram muitas e são práticas antigas. A informação de que o conteúdo é um livro, deixa margem para se abordar a caixa como tal e sugere um olhar diferenciado: “A leitura como viagem é um sonho tão velho quanto o da viagem como leitura do mundo”<sup>311</sup>.

Esses objetos de Daibert são elaborados a partir de caixas retiradas do cotidiano e logo readquirem significações outras. No fundo da caixa (figura 75), a indicação do seu passado utilitário: antiga caixa de charutos baianos, produto nacional com sugestivo toque cubano na marca. Ao falar da gênese das construções plásticas de Leonino Leão, Daibert deixa uma reflexão que tanto mais se aplica às suas próprias criações:

Na verdade, a origem dessas montagens e construções parece residir num espaço mais prosaico, embora muito mais vital: o universo da criação artística lúdica regida pelo prazer de inventar; essa grande oficina onde o artista-artesão brinca de construir coisas novas<sup>312</sup>.

<sup>309</sup> O livro xerocado por Daibert é uma versão em língua portuguesa. Entretanto, não foi possível localizá-lo em sua biblioteca, há somente a edição inglesa: SWIFT. *Gulliver's Travels*. England: Penguin Books, 1967. (EBAD).

<sup>310</sup> CARROLL. *Alice's Adventures Under Ground*. (EBAD).

CARROLL. *Sylvie & Bruno* – roman. (EBAD).

GARDNER *The Annotated Alice - Alice's Adventures in Wonderland (1866) and Through the Looking-Glass (1871) by Lewis Carroll*. (Introduction and Notes). (EBAD).

GATTÉGNO. *Lewis Carroll* – vita e arte del “doppio” di Ch. L. Dodgson. (EBAD).

LEITE. In: CARROLL. *Aventuras de Alice: No país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos*. (EBAD).

PUDNEY. *Lewis Carroll and his world*. (EBAD).

<sup>311</sup> PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*. p. 134.

<sup>312</sup> DAIBERT. Objeto do Sentido. *TRANSISTOR* – Publicação do Escritório de Arte da Casa de Papel. Juiz de Fora, Ano I, número especial, outubro/ 1991. p. 2. (EBAD).



Fig. 74: Daibert. *Alice* (fechada/tampa).



Fig. 75: Fundo da caixa *Alice*.

No interior da caixa (figura 76), três compartimentos separam, literalmente, as referências intertextuais que Daibert convoca a unirem forças e fazerem reverberar o caráter irônico e lúdico da sua caixa *Alice*: A sátira bem-humorada de Jonathan Swift, a falsa ingenuidade da *Alice* de Lewis Carroll e a irreverência de Marcel Duchamp. Sendo esse último, convocado por minha conta e risco, beneficiando-me da prerrogativa do papel do leitor na construção do texto.

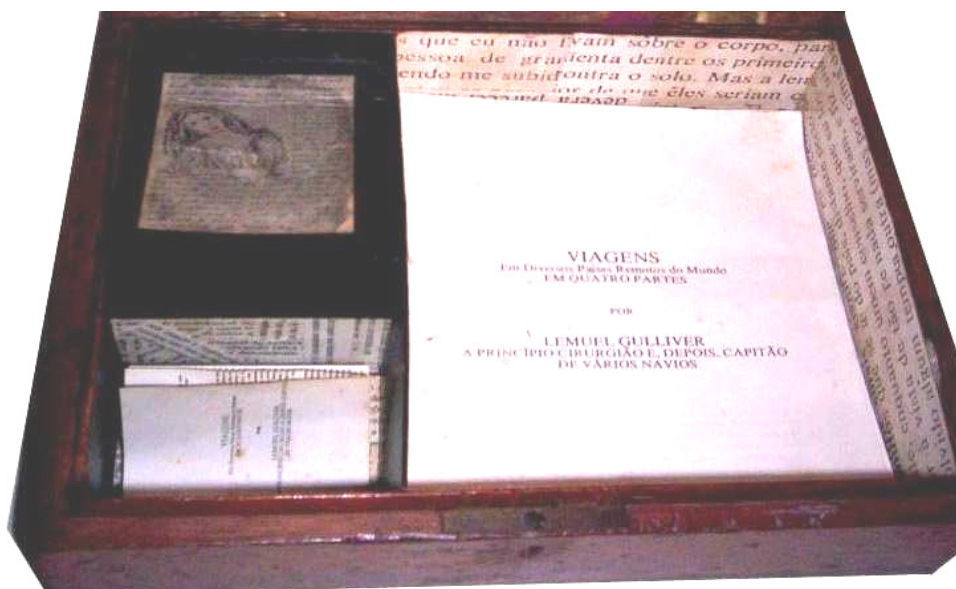


Fig. 76: Daibert. *Alice*. Detalhe.

As divisórias de madeira pintadas de preto receberam um revestimento de páginas impressas com trechos das *Viagens de Gulliver* no compartimento maior, onde também está acomodada uma cópia reduzida do livro com páginas soltas, instigando a curiosidade de verificar o seu conteúdo: referência explícita. Está tudo lá! Desde a “Carta do Capitão



*Gulliver* ao seu primo *Sympson*”; as viagens a *Lilipute*; a *Brobdingnag* – terra dos gigantes; a *Laputa* e outras terras de homens aloprados e ao país dos *Houyhnhnms*, terra da nobre raça eqüina e dos degenerados *Yahoos*, onde o capitão *Gulliver* recebeu instruções que o ajudaram na extremamente difícil tarefa de “remover o hábito diabólico de mentir, trapacear, desiludir e enganar, que está tão profundamente enraizado na alma da espécie humana, particularmente na dos Europeus”<sup>313</sup>, até o significativo capítulo XII, intitulado “Invectivas do autor contra os viajantes que mentem nas relações – Justifica a sua – O que pensa da conquista, que se quisesse fazer dos países que descobriu”<sup>314</sup>.

No compartimento menor – porção inferior esquerda – vê-se uma miniatura (5,5 cm x 4,0 cm) do mesmo livro, com reduzido número de páginas, colado semi-aberto no fundo da caixa (figura 77). O fato de estar colado ao suporte impossibilita sua circulação, esvazia seu peso histórico de veículo transmissor de conhecimento e transforma-o em apenas mais um elemento plástico no conjunto: o livro torna-se objeto estético. As laterais desse compartimento também são revertidas de fragmentos de textos, mas não há indícios de se tratar das *Viagens de Gulliver*, como no compartimento maior. Ao fazer ecoar o texto de Swift – duas vezes apresentado – Daibert parece querer reverberar o comportamento irônico do autor em insistir na veracidade das viagens relatadas por *Gulliver*:



Fig. 77: Daibert. *Alice*. Detalhe.

Porém não me apliquei a procurar rodeios sedutores para dar força às minhas narrativas e torná-las críveis. Se me não acredita, queixe-se da sua própria incredulidade; quanto a mim, que não tenho gênio para ficções e possuo uma imaginação muito fria, relatei os factos com tal simplicidade que devia curá-lo de todas as dúvidas<sup>315</sup>.

Soma-se a isso, a transferência que Swift/*Gulliver* faz para o leitor da “responsabilidade” caso desconfie da veracidade de seu relato. Daibert, de certa forma sugere, nas entrelinhas, o mesmo procedimento para com o autor de *Alice* (Lewis Carroll). É como se soprasse um alerta velado por trás da ingênua história infantil: “acredite se quiser!!!”. Na

<sup>313</sup> ANDRADE. Swift: sua obra e sua época. In: SWIFT. *Viagens de Gulliver...* p. XII. Prefácio.

<sup>314</sup> SWIFT. *Viagens de Gulliver...* p. 333.

<sup>315</sup> *Ibidem*. Capítulo XII: *Invectivas do autor contra os viajantes que mentem nas relações (...)*. p. 333.

realidade o texto daibertiano inspirado em *Alice* revela-se muito mais um pretexto para especular ironicamente os desejos sub-reptícios do seu autor. Pois, na primeira divisória (lado esquerdo superior), Daibert faz uma citação plástica: uma reprodução do desenho da personagem *Alice* (figura 78) com um frasco da bebida que magicamente lhe alterava o tamanho, encontrado na edição fac-similada do livro manuscrito e ilustrado por Carroll: *Alice's Adventures Underground*<sup>316</sup> (figura 79). Uma leve *aguada* de nanquim e Daibert opõe um tom cinza contrastante com o amarelado do papel envelhecido, uma pequena interferência do artista que funciona como um vestígio de sua passagem pelo território de Carroll. A imagem escolhida por Daibert também é significativa, na sua longa trajetória de aproximações e transbordamentos entre escrita e imagem: o desenho de *Alice*, feito por Carroll é emoldurado pelo texto manuscrito e a imagem das letras parece presentificar os pensamentos de Alice. Isolada do seu contexto, a página não solicita a leitura ou decifração dos códigos verbais, a imagem do texto se compraz na apreciação estética: *Alice* está mergulhada em seus pensamentos!

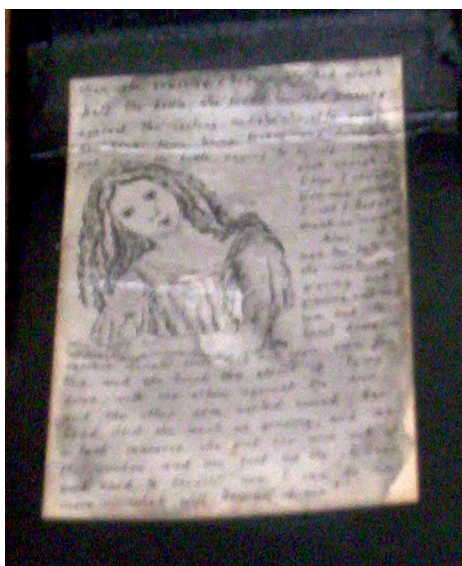


Fig. 78: Carroll. *Alice*. 1865.

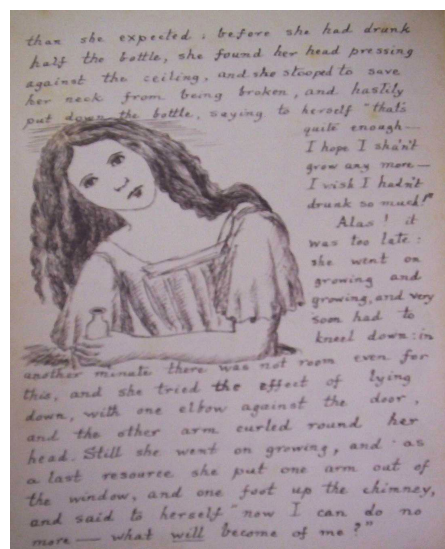


Fig. 79: Daibert. *Alice*.

Voltando à imagem do interior da caixa (figura 80) resta a curiosidade: O que tem a ver Duchamp com a caixa *Alice* de Daibert? A resposta está guardada em um “fundo falso” (figura 81) do primeiro compartimento: sob o desenho de *Alice* surge um falo branco esculpido (figura 82), elemento exclusivo no recôndito desse porão, uma surpresa do artista para o leitor de suas caixas manipuláveis.

<sup>316</sup> CARROLL. *Alice's Adventures Under Ground*. Ilustração da 13ª página do Capítulo 11. (EBAD).

Fig. 80: Daibert. *Alice*.Fig. 81: Daibert. *Alice*.Fig. 82: Daibert. *Alice*. Detalhe.Fig. 83: Duchamp. *Objet-Dard*. 1951.

O impacto da visão do falo aciona automaticamente o acervo do nosso *museu imaginário*: “esse precioso patrimônio de imagens reproduzidas, que está à nossa disposição na página e na tela, [e que] Malraux chamou ‘museu imaginário’”<sup>317</sup>, para aí localizar e extrair um objeto de Duchamp de igual efeito impactante: O *Objet-Dard* (figura 83): “um dardo de gesso metalizado que, no entanto, parecia mais um pênis arqueado”<sup>318</sup>, explica Tomkins. Mais uma relação intertextual se estabelece no texto de Daibert. O *Objeto-Dardo*, de Duchamp despertou inúmeras especulações a respeito da sua gênese, mas tudo indica tratar-se de um proveitoso incidente:

<sup>317</sup> MANGUEL. *Lendo Imagens – uma história de amor e ódio*. p. 28.

<sup>318</sup> TOMKINS. *Duchamp – uma biografia*. p. 418.

O objeto fazia parte de uma armadura de gesso que ficava sob o peito de um nu de tamanho natural e era usado para fixar a pele de porco [sobre o gesso do trabalho *Etant Donnés*, 1948 - 49] enquanto a cola não secasse; a armadura quebrou em vários pedaços ao ser removida e Duchamp ficou seduzido pela forma do fragmento<sup>319</sup>.

Não obstante, o caráter marcadamente erótico de alguns objetos e pinturas de Duchamp é incontestável, pois “as pinturas que Duchamp fez em 1912 possuem um elemento em comum: um erotismo sutil, mas obsessivo. Esse é seu grande tema e ele irá persegui-lo até o final da vida”<sup>320</sup>. Duchamp e Daibert pareciam comungar da noção de que “Eros [é] mais poderoso que o sexo e mais libertador que o amor e seu *habitat* verdadeiro era a mente humana”<sup>321</sup>. O erotismo permeou também a obra e a vida de Marcel Duchamp: “Queria agarrar as coisas com a mente da mesma maneira que o pênis é agarrado pela vagina”<sup>322</sup>, declarou certa vez.

O falo esculpido por Daibert é sobremaneira instigante. Ele se ergue imponente como um *lord*, soberano e, sem dúvida, autônomo: ele próprio dotado de pênis e igualmente ereto. Essa criatura fálica incita a imaginação do leitor, seria ele um remanescente dos “*Bullpops*, criaturas pequenas e sem defesa que têm a forma de órgãos sexuais masculinos”<sup>323</sup> e que são devorados pelas loiras gigantes na longínqua terra de *Capilária*, mapeada por Manguel e Guadalupi no *Dicionário de Lugares Imaginários*?

Nesse compartimento escuro e secreto, mas acessível, os instintos sexuais não são submetidos às interdições, amarras culturais ou qualquer tipo de repressão ou sublimação. Vejo na localização do falo – sob o desenho de *Alice* – um jogo de “desmascaramento” bem-humorado dos supostos desejos de Carroll por meninas e uma referência às inúmeras interpretações psicanalíticas<sup>324</sup> que se somam desde a década de 1950 do “infantil” conto de Lewis Carroll. Antes de tudo, esse autor foi obcecado pelo jogo de palavras e sentidos, como bem pontuou Sebastião Uchoa Leite:

<sup>319</sup> TOMKINS. *Duchamp* – uma biografia. p. 418.

<sup>320</sup> *Ibidem*. p. 101.

<sup>321</sup> *Ibidem*. p. 418.

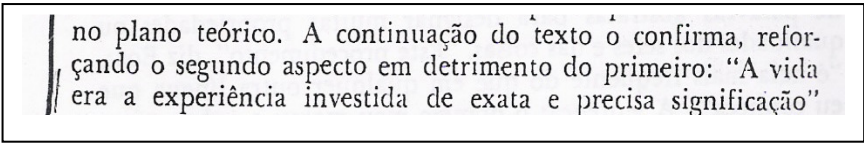
<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> MANGUELL; GUADALUPI. *Dicionário de Lugares Imaginários*. p. IX. Prefácio.

<sup>324</sup> Sebastião Uchoa Leite (1980. p. 18-19) cita interpretações psicanalíticas famosas feitas sobre os contos de Lewis Carroll por: Phyllis Greenacre, Géza Róheim, Martin Grotjahn, Judith Bloomingdale, Donald Rackin, Henri Laporte, Jean Gattegno e William Empsom.

Carroll pisou no terreno vago entre o sentido e o não-sentido, que é também um vazio lógico. (...) Armandando jogos, quebra-cabeças, vendo a própria ação política como um jogo de cartas marcadas, Carroll não propôs soluções, mas paradoxos, esfinges<sup>325</sup>.

Swift, irlandês que também viveu na Inglaterra e sentiu o peso da opressão desta sobre seu país, tem sua obra literária igualmente embebida na rígida moral britânica, mas o seu recurso lingüístico é a ironia: “Na retórica clássica, a ironia é definida como um tropo de linguagem no qual o significado figurativo é o oposto do significado comunicado literalmente”<sup>326</sup> e assim, ele também joga deliberadamente com as palavras, os sentidos e os *nonsense*. Os dois autores chegam a apontar a solução: substituir as palavras pelas formas correspondentes. Nas aventuras de *Alice Através do Espelho*<sup>327</sup>, de Carroll, o “homem-ovo *Humpty Dumpty* exige que os nomes próprios signifiquem algo, e dá-se como exemplo de um nome que significa a sua própria forma”<sup>328</sup>. Antecipações dos postulados de Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem*<sup>329</sup> e que o leitor Arlindo Daibert selecionou: “(...) A vida era a experiência investida de exata e precisa significação”<sup>330</sup> (figura 84).



no plano teórico. A continuação do texto o confirma, reforçando o segundo aspecto em detrimento do primeiro: “A vida era a experiência investida de exata e precisa significação”

Fig. 84: Grifo de Arlindo Daibert.

De outro modo, “As coisas são seu nome”<sup>331</sup>, resumiu Octavio Paz (figura 85) e ganhou o reforço do grifo de Daibert. O mesmo se observa em *Personas Sexuais*, de Camille Paglia, “Nome e pessoa fazem parte da busca de forma do Ocidente, que insiste na identidade distinta dos objetos. Denominar é conhecer; conhecer é controlar”<sup>332</sup> (figura 86). Por sua vez,

<sup>325</sup> LEITE. In: CARROLL. *Aventuras de Alice: No país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos*. p. 30. (EBAD).

<sup>326</sup> ARAÚJO. *A Tradução para o português brasileiro da ironia veiculada na obra Gulliver's Travels, de Jonathan Swift: uma análise à luz da teoria da relevância*. p. 31.

<sup>327</sup> CARROLL. *Through the looking-glass*. (EBAD).

<sup>328</sup> LEITE. *Op. cit.* p. 29.

<sup>329</sup> LÉVI-STRAUSS. *O Pensamento Selvagem*. (EBAD).

<sup>330</sup> *Ibidem*. p. 20.

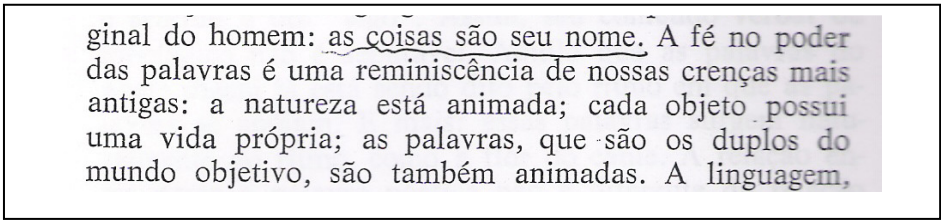
<sup>331</sup> PAZ. *O arco e a lira*. p. 62. (EBAD).

<sup>332</sup> PAGLIA. *Personas Sexuais...* p. 16. (EBAD).



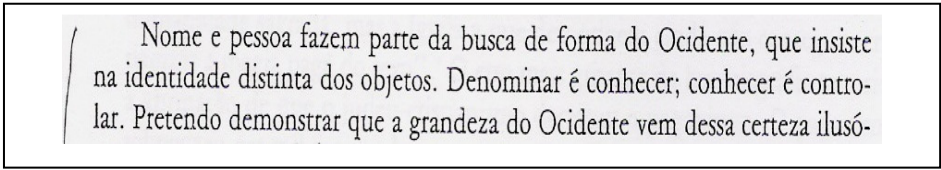
Swift na viagem de *Gulliver à Laputa* põe o leitor a par de um mirabolante projeto para preservar a saúde e alcançar a longevidade, abolindo as palavras:

Pois é manifesto que todas as palavras que pronunciamos nos minguem, de certa maneira, os pulmões, pela corrosão; e contribuem, conseqüentemente, para o encurtamento de nossa vida. Em vista disso, propôs-se que sendo as palavras apenas nomes para as coisas, seria mais conveniente que todos os homens trouxessem consigo as coisas de que precisassem falar ao discorrer sobre determinado assunto<sup>333</sup>.



ginal do homem: as coisas são seu nome. A fé no poder das palavras é uma reminiscência de nossas crenças mais antigas: a natureza está animada; cada objeto possui uma vida própria; as palavras, que são os duplos do mundo objetivo, são também animadas. A linguagem,

Fig. 85: Grifo de Arlindo Daibert.



Nome e pessoa fazem parte da busca de forma do Ocidente, que insiste na identidade distinta dos objetos. Denominar é conhecer; conhecer é controlar. Pretendo demonstrar que a grandeza do Ocidente vem dessa certeza ilusó-

Fig. 86: Grifo de Arlindo Daibert.

Apesar de os dois autores (Carroll e Swift) apelarem para o fim das ambigüidades e a prevalência da “verdade”, o que se sobressai em seus textos é a fantasia sem limites, viagens fabulosas e ainda, um engodo bem-humorado de *Gulliver* ao confessar solenemente que jamais mentiu em seu relato. O clima de “verdades suspeitáveis” se estende às concepções filosóficas ocidentais – como um intertexto em filigrana – suscitadas pela inclusão do mapa geográfico da Grécia. No “espelho” da caixa *Alice* fulguram Carroll, Swift, Duchamp e Daibert: um arsenal de bricolagens, irreverências, enigmas e curiosidades sem fim!

<sup>333</sup> SWIFT. *Viagens de Gulliver...* p. 195.



O chamado “mito de Babel” é sem dúvida um dos mais instigantes mecanismos de criação de diversidade e, por isso mesmo, de aticamento da criatividade. Mas também é alvo das mais diversificadas interpretações, dele se valem as mais díspares áreas do conhecimento humano. Do texto bíblico, situado em Gênesis 11, 1 – 9<sup>334</sup>, a inferência mais razoável é de ver nas conseqüências da construção e destruição da torre de Babel um recurso Divino, uma interferência de Deus para aplacar o ímpeto de monopolização do homem, para forçar a convivência de diferentes, para provocar a expansão pela terra e evitar toda espécie de estagnação. No entanto, esse pequeno texto (menos de dez versículos) atrai investidas interpretativas se não polêmicas, ao menos controversas.

Babel, palavra derivada da raiz hebraica *bil*, significa confusão; É também “ligada artificialmente ao verbo *Balal*: misturar, confundir”<sup>335</sup>. Babel é o território das polêmicas, da diversidade, dos paradoxos. Todos os segmentos se abrigam sob suas asas, cada um com seu ponto de vista – quase todos se pretendendo exclusivos e inquestionáveis – mesmo porque, se falam não se comunicam. A apropriação mais conhecida do mito deu-se no âmbito da tradução interlingual. Com a proliferação de idiomas e a sua disseminação pelo mundo, a partir de Babel, é natural que os homens criassem mecanismos de comunicação, encontrando correspondentes significativos entre as línguas. Daí a tradução ser o principal fruto de Babel, como uma tentativa de reduzir os seus abismos.

Em *Torres de Babel*, Jacques Derrida reflete sobre o caráter de incompletude da tradução, da sua insuficiência ao tentar “suprir aquilo que a multiplicidade nos interdiz”<sup>336</sup>:

A ‘torre de Babel’ não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução ‘verdadeira’, uma entr’expressão transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural<sup>337</sup>.

Voltaire fala de uma controvérsia em torno do uso do termo Babel como sinônimo de confusão, como lembrou Derrida:

Não sei por que é dito na Gênesis que Babel significa confusão; pois Ba significa pai nas línguas orientais, e Bel significa Deus; Babel significa a cidade de Deus, a cidade santa. Os antigos davam esse nome a todas as suas

<sup>334</sup> A Torre de Babel. In: *Bíblia Sagrada*. p. 57. (EBAD).

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*. p. 11.

<sup>337</sup> *Ibidem*. p. 11-12.

capitais. Mas é incontestável que Babel quer dizer confusão, seja porque os arquitetos foram confundidos após terem erguido sua obra até oitenta e um mil *pés judeus* [equivalente a 25.580 metros], seja porque as línguas se confundiram; e é evidentemente desde esse tempo que os alemães não entendem os chineses; pois segundo o sábio *Bochard*, está claro que o chinês é originariamente a mesma língua que o alto-alemão<sup>338</sup>.

Permeado de confusões, Babel se coloca como um hiato, um intervalo ainda não decifrado e está sempre solicitando e suscitando novos arranjos. Não é irrefletidamente que o conceito ganhou simpatia no universo da arte e da filosofia.

James Hillman<sup>339</sup> chama a atenção para três problemas presentes no mito da torre de Babel: a origem da multiplicidade das línguas, a diversidade de povos e o efeito da *hybris* que o autor concebe como uma espécie de arrogância humana, de intuito de agredir a potência de Deus e que é conseqüência da língua única, da unicidade que permite ao povo desejar chegar até o céu, disputar com Deus o domínio do seu nome<sup>340</sup>. A punição infligida por Deus implica a “dispersão [do povo] por todo o planeta, e a grande variedade dos lugares geográficos estão ligadas à multiplicidade das línguas, e constituem uma resposta à *hybris* da unificação”<sup>341</sup>. O autor alerta como o mundo tem vindo lentamente (e novamente) sendo dominado por uma única língua: “a língua da *Internet*, [consequentemente] as palavras americanas”<sup>342</sup>. A torre se repropõe hoje. Há uma forte tendência ao impulso do universalismo: ciência unificada, direito internacional, sistemas de medidas universais, controle de trânsito aéreo universal, Igreja e língua universais (o esperanto, por exemplo), tudo para escapar da variedade, das diferenças. “É que Narciso acha feio o que não é espelho”<sup>343</sup>, denuncia Caetano Veloso na letra da música.

Hillman aponta a dimensão do domínio da língua americana e lembra que o problema é que ela adequou-se ao mundo da tecnologia e faz uso excessivo de abreviações, de acrônimos, uma tendência à concisão excessiva e redução vocabular brusca percebida nos manuais americanos de estilo:

Abandonar as palavras inúteis, cassar todos os advérbios de intensidade. Escrever utilizando substantivos e verbos. Entregar-se aos adjetivos só como último recurso. São consentidos só alguns advérbios. [Preferência pela] palavra com raiz anglo-saxã, porque tem, segundo eles, mais força e usam um menor número de sílabas em respeito às palavras de derivação

<sup>338</sup> VOLTAIRE, *apud* DERRIDA. *Torres de Babel*. p. 13.

<sup>339</sup> Em Conferência feita no Centro Interdepartamental de Estudos Antropológicos sobre Cultura Antiga da Universidade de Siena, Itália, em 1999.

<sup>340</sup> Cf.: HILLMAN. Em Louvor de Babel. [rubedo.psc.br](http://rubedo.psc.br).

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> Verso da música *Sampa* composta por Caetano Veloso em 1978.

latina. (...) A substância desse ideal puritano se pode reassumir no *slogan*: ‘Eliminar as palavras inúteis’<sup>344</sup>.

Palavras não necessárias: mas, o que determina a necessidade? Esses manuais americanos parecem buscar inspiração na ficção de Borges onde membros de uma seita desvairada “acreditaram que o primordial era eliminar as obras inúteis”<sup>345</sup>. Hillman lança a pergunta que também se faz nossa: “O que dizer, então, da necessidade de ambigüidade, de sugestividade, de ênfase, de ironia, de lisonja, de insulto, de complexidade, de fantasia? O que dizer dos efeitos retóricos?”<sup>346</sup>. Que lugar teria Shakespeare se sua força está no excesso, no exagero, na hipérbole? “O que acontece às imagens na língua quando, como diz Orwell<sup>347</sup>, ‘o significado é definido rigidamente, e todos os significados acessórios vêm eliminados’?”<sup>348</sup> Beira-se a instalação do *Nominalismo* quando:

Uma palavra significa o que aquele que a pronuncia quer que signifique. (...) A uma palavra vem confiado um significado particular, e um acrônimo ou uma abreviação desempenha a mesma função de uma palavra. Não existem nem raízes nem sentido de dependência nas palavras. O nominalismo facilita o processo tecnológico, mas e o processo ético, o processo cultural?<sup>349</sup>

O mito de Babel destaca a dispersão da língua e dos homens por toda a terra. James Hillman lembra que “a língua está situada em qualquer lugar. A língua da *Internet* não tem local”<sup>350</sup>, mas é preciso atentar para o risco da perda do sentido de lugar, das particularidades de imagens da língua que pertence aos lugares. Se *Babel* reforça a dispersão, também faz lembrar que cada nação tem um anjo a ela destinado: “O anjo é ‘anghelos’, mensageiro, e também mensagem: cada nação tem a sua mensagem, o seu modo de falar, as suas palavras”<sup>351</sup>, acrescenta Hillman. Os homens sempre encontraram meios de se comunicar apesar das diversidades, e a tradução – marcada por uma necessidade e uma impossibilidade – como lembra Derrida, abre para a riqueza metafórica e a ambigüidade.

<sup>344</sup> HILLMAN. Em Louvor de Babel. [rubedo.psc.br](http://rubedo.psc.br).

<sup>345</sup> BORGES. A Biblioteca de Babel. In: BORGES. *Ficções*. p. 67.

<sup>346</sup> HILLMAN. *Op. cit.*

<sup>347</sup> George Orwell é autor da obra intitulada *1984* onde fala da instalação da *Neolíngua*, em oposição à *Arquelíngua* caracterizada pela imprecisão e inutilidade de significado. A *Neolíngua* objetiva restringir a margem de erro: “Cada conceito do qual podemos precisar será expresso precisamente por uma só palavra, com um significado rigidamente definido e todos os significados acessórios cortados fora e esquecidos”. James Hillman vê no texto de Orwell uma previsão do que está acontecendo com a língua americana e, conseqüentemente com a nossa linguagem na *Internet*. Cf.: HILMANN. [rubedo.psc.br](http://rubedo.psc.br).

<sup>348</sup> HILLMAN. *Op. cit.*

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> *Ibidem*.

<sup>351</sup> *Ibidem*.



A produção daibertiana não se fundou sob a punição ou castigo de Babel, mas sob o efeito de seu encantamento: diversidade e dispersão. Daibert tornou-se um artista multifacetado: não se ateu a modismos artísticos. Dominou várias técnicas e transgrediu algumas tantas. Dispersou quanto a seu propósito de eliminar tempo e espaço: revisitando textos medievais, trazendo-os à luz, dialogando com eles, iluminando-os! Dispersou as palavras, detonou suas estruturas, explodiu o texto e disseminou seus fragmentos: ele os lançou no caos e os reorganizou transfigurados alhures. Aboliu limites. Arlindo Daibert reciclou e reaproveitou signos, amarrou na mesma camisa-de-força imagens e palavras, provocando-as. Embaralhou os alfabetos, pulverizou símbolos estranhos entre eles, fez com que passassem todos pelo crivo da sua imaginação ilimitada. Assim, compôs o *Prólogo para Leo*<sup>352</sup> (cf.: figura 87, p. 116), apresentado na primeira página desse comentário sobre *Babel*, a título de epígrafe.

Bem o disse Walter Sebastião em matéria sobre o trabalho de Daibert: “Diante da morte, da cor, do diabo, da mancha, do sexo, todos os textos se silenciam ou estremecem e tombam rasurados”<sup>353</sup>. No meio do *Prólogo para Leo*, homenagem póstuma ao amigo Leonino Leão, entre caracteres de vários alfabetos, sinais e símbolos babelicamente confundidos, uma única frase – na penúltima linha – disponível semanticamente, do músico John Cage: “There is no such thing as silence”. Mas, para Arlindo Daibert o silêncio também se faz imagem: pressentido na larga margem branca que circunscreve o *prólogo* retangular, similar ao poeta Mallarmé onde “O silêncio das letras se faz desenho na página branca”<sup>354</sup>. Não há nada como a imagem!

---

<sup>352</sup> Daibert. *Prólogo para Leo*. 1989. Trabalho apresentado na abertura do catálogo da exposição *Babel* ocorrida no MAM de São Paulo, em setembro do mesmo ano. A mostra foi definida pelo artista como uma comemoração pelos seus vinte anos de atividade artística e como uma homenagem *in-memoriam* ao também artista plástico e amigo pessoal, Leonino Leão, falecido em fevereiro de 1987 e que teve grande relevância na produção de Daibert, inclusive participando na elaboração de alguns trabalhos. O título *Babel* ilustra o caráter heterogêneo da mostra: 80 trabalhos compostos de desenhos, pinturas, objetos, montagens, enfim, toda a produção de Daibert acumulada nos dois últimos anos. Cf.: COELHO. A insinuante linguagem de “Babel” de Arlindo Daibert. *Tribuna da Tarde*. 03/09/1989.

<sup>353</sup> SEBASTIÃO. Ironias sob o signo da arte. *Estado de Minas*. 24/06/1999. p. 7.

<sup>354</sup> VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 352.

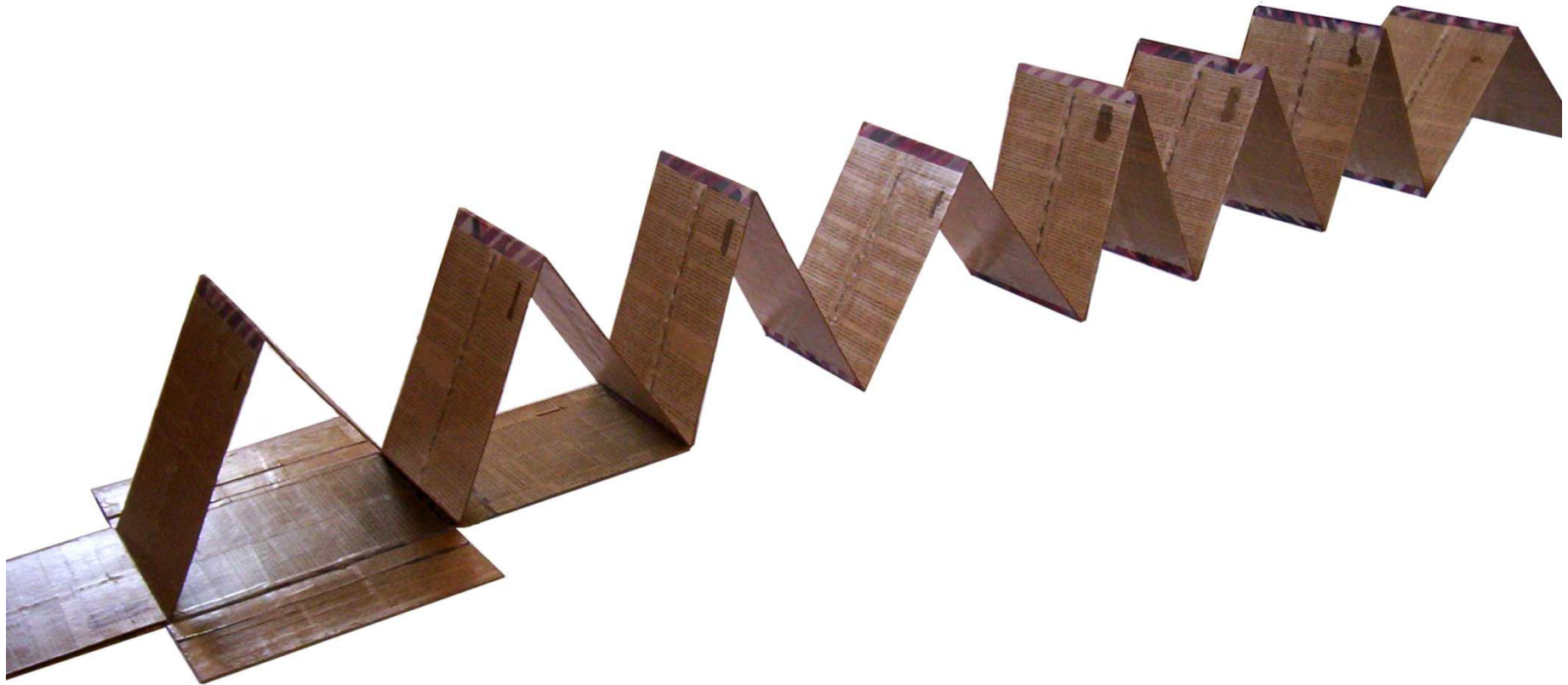


Fig. 88: Arlindo Daibert. *Moradas*. 1992. Objeto.  
Colagem de fragmentos de livro sobre papelão. 26 x 20.  
Quando fechado: 27 x 21 x 4. Coleção família Alciones Amaral.

### 3.1 – MORADAS

#### LOCUS DA PALAVRA INCRUSTADA NA IMAGEM.

É verdade que não podereis entrar em todas as moradas confiando apenas nas vossas forças, mesmo que vos pareça tê-las grandes. Nelas, só sois introduzidas pelo próprio Senhor do castelo.

Teresa d'Ávila.

*Moradas* (figura 88, página anterior) é um objeto criado por Daibert em 1992 que remete aos que Mirella Bentivoglio<sup>355</sup> chama de “non libro” e que reuniu na Biblioteca Central da Região Siciliana, em 1985, numa exposição coletiva com os principais artistas italianos que se relacionam, sobremaneira, com o chamado *libro-oggetto* (livro-objeto): construções híbridas, singulares por não se prenderem a padrões de forma nem de funcionalidade, que fazem extrapolar o conceito de livro e se impõem mais como objetos de arte. Uma metáfora do livro quase escultura, onde sobressai uma aura de objeto totêmico ou iconográfico e que constitui a essência mesma do que significa para nós um livro, com seu poder comunicante e sua mensagem visual. O interessante é que no livro-objeto, as qualidades esculturais e arquiteturais constituem o livro em si.

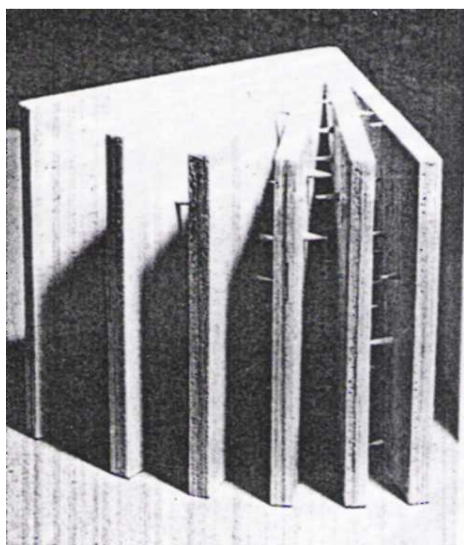


Fig. 89: Bruno Conte. *Antitestò*. 1973.  
Livro-Objeto.

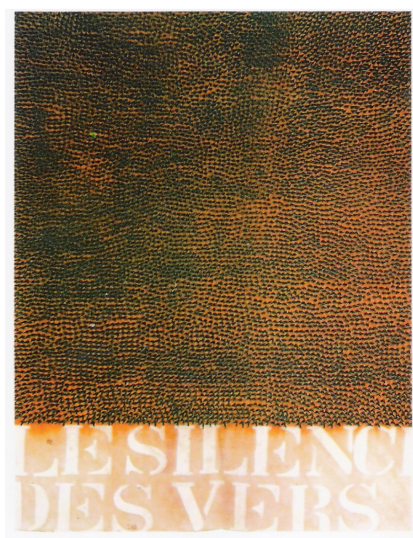


Fig. 90: Daibert. *Le silence des vers*.  
1992 – 93. Objeto.

O primeiro exemplo, de Bruno Conte, (figura 89) foi selecionado pela agudez dos pregos que transpassam suas páginas de madeira, metáfora da aridez das palavras – tantas vezes usada por Daibert, em trabalhos também compostos por tachas (figura 90) – e que

<sup>355</sup> Artista plástica, poetisa e crítica de arte, organizadora de *Il Non Libro – bibliofollia ieri e oggi* in Itália. (EBAD).

possibilita uma interpretação ambígua: as palavras/pregos inóspitas também funcionam como pontos de união entre as partes.

Já o segundo, de Maria Lai: livro de tecido costurado/escrito à máquina (de costura mesmo!) joga com a quebra da elitização do livro – objeto mor da sapiência – transportado para o ambiente doméstico, tornado e gerado na cultura popular (figura 91), remontando às críticas de Daibert sobre o *status* da palavra escrita, em detrimento da imagem na geração do conhecimento. Ainda sobre o livro de texto costurado, a organicidade das linhas-escritura sugere um relato íntimo, confessional, próximo à escrita automática dos surrealistas, em que o relatado não passa pelo crivo da consciência, mas é dado por uma “força maior”: revelações!

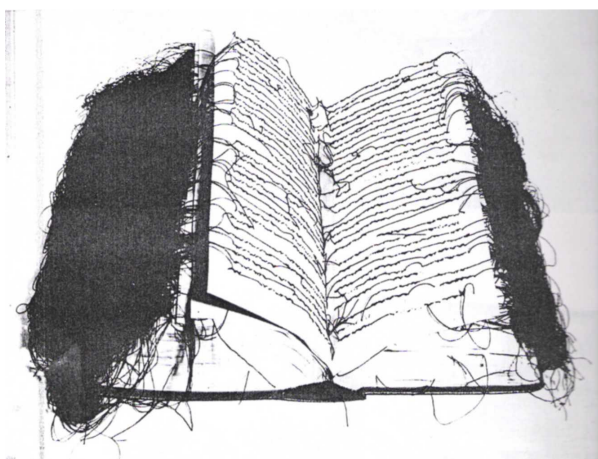


Fig. 91: Maria Lai. *Sem título*. 1978. Livro-Objeto.

É pela similitude do uso metafórico da palavra, transmutada em pregos e em costura, não deixando margem à legibilidade do texto, mas comunicando com grande força expressiva através dos signos da imagem, que aproximo Arlindo Daibert de Bruno Conte e de Maria Lai.

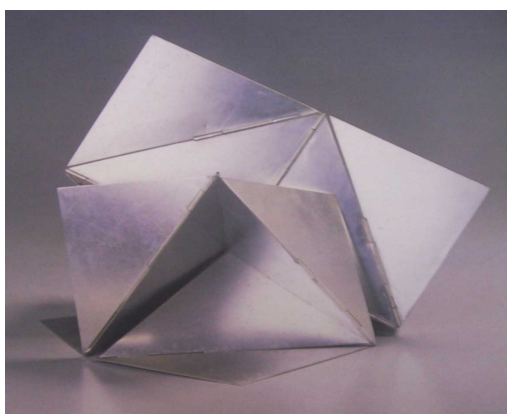


Fig. 92: Lygia Clark. *Bicho*. 1960.

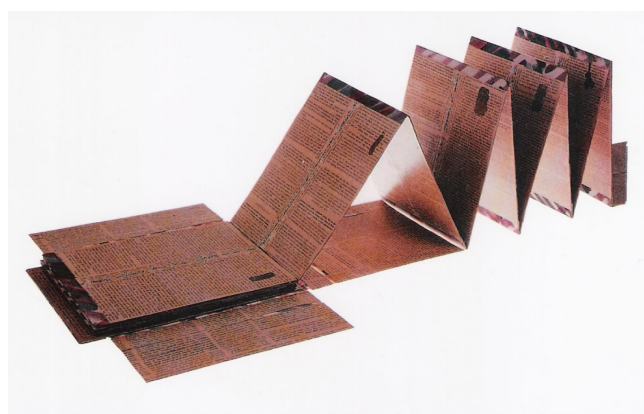


Fig. 93: Daibert. *Moradas*. 1992.

É o componente lúdico dos objetos de Daibert que permite situá-lo próximo à Lygia Clark, com as construções metálicas de seus *Bichos* (figura 92) manipuláveis, unidos por dobradiças que proporcionam diversas arquiteturas, como as *Moradas* daibertianas (figura

93). Uma provocação de toque aos observadores e uma generosa oferta daquilo que pode ser uma das funções privilegiadas da arte: o prazer lúdico!

Como os demais trabalhos de Daibert selecionados para este estudo, *Moradas* também parte da *primazia do texto*<sup>356</sup> (Leo Hoek), aliás, narrativa que remonta à Espanha do século XVI, cenário da vida de Teresa d'Ávila. É justamente em seus textos de amor místico<sup>357</sup> que Daibert encontra inspiração para esta construção plástica. Portador de uma subversão poética da forma e da função, esse livro-objeto daibertiano, misto de arquitetura e escultura, apresenta-se como possibilidade de se metamorfosear, de ganhar novas e diferentes *arquitecturas* a partir da manipulação de suas partes. Uma ode à arqueologia da forma. Objeto literário: uma belíssima metáfora do livro. “A presença da matéria textual leva à idéia do livro e a forma da obra sugere a ‘morada’: o livro é a morada da palavra, o livro é a morada das idéias”<sup>358</sup>, comenta Maria do Carmo Veneroso. Da relação de Daibert com Teresa d'Ávila, esse livro-objeto torna-se também “morada” da alma, da vida que se alicerça, se ergue, se constrói. As *Moradas* (figura 94) de Daibert remetem não só a uma “corporificação” das Moradas de que fala Teresa d'Ávila mas também, a uma releitura das muralhas de Ávila (figura 95), lugar das revelações místicas da santa<sup>359</sup>.



Fig. 94: Daibert. *Moradas*. 1992.



Fig. 95: *Ávila es el castillo de las Moradas*. (Legenda).

Uma “descoberta” na biblioteca pessoal do artista reforçou a convicção da influência da arquitetura das muralhas na composição desse livro-objeto: um pequeno exemplar da *Colección Guías Everest: Ávila* e que traz uma foto bastante significativa das

<sup>356</sup> HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX (org.). *Poéticas do visível...* p. 177.

<sup>357</sup> Nesse caso, o texto Castelo Interior ou Moradas, redigido em 1577 por Teresa d'Ávila.

<sup>358</sup> VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 355.

<sup>359</sup> Teresa d'Ávila foi canonizada em 1622 pelo Papa Gregório XV e declarada Doutora da Igreja em 1970 pelo Papa Paulo VI.



muralhas que cercam a cidade espanhola, acompanhada de uma sugestiva legenda: “Ávila es el castillo de las Moradas...”<sup>360</sup>, fazendo alusão ao texto teresiano.

Em *Moradas*, os aspectos visuais e verbais se amalgamaram. Ao primeiro olhar, não se percebe o “texto fonte” nas *Moradas* daibertianas: vêem-se centenas de fragmentos de páginas de um livro, recortados e colados aleatoriamente, e às vezes, em várias direções e sentidos. Sobressai a forma tridimensional, arquitetônica – recoberta obstinadamente pela matéria textual. Tem-se a impressão que importa o livro não tanto pelo teor da escrita, mas, pelo impacto visual que a página impressa possibilita. A palavra escrita é forçada a cumprir sua função visual – e assim, o artista “revela o esvaziamento da palavra frente à força da imagem”<sup>361</sup> e confessa, em tom bem-humorado, que promove uma oportunidade de “vingança”<sup>362</sup> da imagem (arte) que sempre se viu diminuída diante do *status* dado à palavra escrita (literatura).

O texto Castelo Interior ou Moradas<sup>363</sup>, escrito por Teresa d’Ávila<sup>364</sup> em 1577, no mosteiro de São José de Ávila, cria metaforicamente sete moradas que a alma deve habitar em união com Deus. A partir daí, Daibert dá corpo/arquitetura às suas *Moradas*, fazendo uma releitura visual a partir do título e do assunto. É preciso aceitar a provocação do artista para assediar a sua obra, e se dispor ao trabalho de construção conjunta do sentido. O texto fonte foi de tal maneira fragmentado e disseminado que o seu reconhecimento só se torna possível se houver um esforço por parte do leitor em busca de fragmentos colados, às vezes, de “cabeça para baixo”. Sem maiores esforços, pode-se perceber que se trata de um texto religioso, mas é preciso um olhar mais atento para localizar o fragmento “VIDA DE Sta. TERESA DE JESUS” (figura 96), que certamente é uma poderosa *chave de leitura*.

No objeto de Daibert não há outro texto senão o de Teresa d’Ávila, mas devido ao constante uso do pronome de tratamento “Sua Majestade” ao se referir a Deus, o texto teresiano, fragmentado por Daibert, produz um aspecto ambíguo: conduz o leitor a uma percepção errônea de dois textos – um religioso e outro talvez relacionado à realeza, como uma carta de algum súdito implorando concessões e proteção ao monarca.

<sup>360</sup> MARTIN. *Ávila*. Foto de abertura do guia turístico contendo a legenda citada. (EBAD).

<sup>361</sup> DAIBERT se ‘vinga’ da escrita. *Hoje em Dia*. 21/09/1992. p. 25.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> O referido texto e todos os manuscritos da autora foram reunidos em: *Obras Completas de Teresa de Jesus*. Neste estudo, foi utilizada a edição portuguesa: ALVAREZ, Fr. Tomas, O.C.D. (organizador). São Paulo: Edições Loyola, Edições Carmelitanas, 1995.

<sup>364</sup> Nascida Teresa de Cepeda Y de Ahumada, ficou conhecida por Teresa d’Ávila, em menção a sua cidade natal e recebeu, no mosteiro onde viveu, o nome de Teresa de Jesus, em 03 de novembro de 1539.



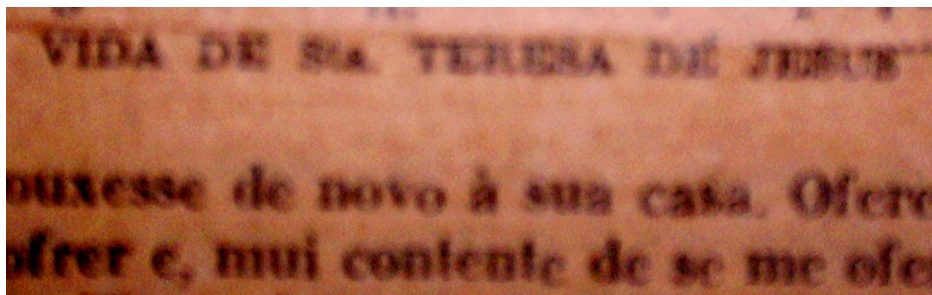


Fig. 96: Detalhe do “texto fonte”, de Teresa d’Ávila, em *Moradas*, de Daibert.

O título dado pelo artista coincide com o do texto de Teresa d’Ávila favorecendo a associação entre as obras. Isso, no entanto, vai depender principalmente da erudição do leitor, do seu contato com textos relativamente fora do circuito tradicional da literatura contemporânea, como é o caso da obra em questão. Ou mesmo da intermediação da crítica.

Na releitura do texto teresiano, o artista espraia um castelo/livro/ monumento, templo sagrado da palavra, que se não busca a verticalidade da torre, como Babel, é porque os propósitos de suas construções são opostos: em Babel, o impulso criador é determinado pelo desejo de fundar um império e dominar o universo, o que brotou da consciência da força da palavra (povos que falavam uma só língua e por isso se julgavam invencíveis). Em *Moradas* (se pensado a partir da fonte) o impulso criador é fruto da obediência, da humildade, da introspecção, da consciência da força da palavra religiosa, do “verbo divino”, da necessidade de despojamento na construção de um “castelo interior”, tão singelo que seja digno de ser a morada de Deus na alma do homem.

Para o artista, *Moradas* parece ser a forma lúdica de convidar o observador a entrar no seu jogo de demolição do texto impresso para arquitetá-lo de forma tal que oscile entre o seu poder significante e a sua força imagética, buscando na imagem da letra uma função decorativa e também de possibilidade de uma construção arquitetônica. Daibert extrapola o nível de comunicação do livro, subtraindo seu caráter informativo. Resta o sentido simbólico, de dupla derivação, que segundo Barthes: “(...) é intencional (é o que quis dizer o autor [artista]) e é tomado de uma espécie de léxico geral, comum, dos símbolos”<sup>365</sup>.

É a partir de Barthes, também, que Veneroso propõe uma abordagem do texto daibertiano: “É através da *captação poética* que ‘lemos’ o livro de Daibert (e desconfio que seja essa a maneira de se ler todo texto visual ‘ilegível’)”<sup>366</sup>, fazendo referência à não-intelecção própria do *sentido obtuso* de que fala o autor: “graças ao que, na imagem, é

<sup>365</sup> BARTHES. *O Óbvio e o Obtuso*. p. 47.

<sup>366</sup> VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 356.

puramente imagem, [...] podemos passar sem a palavra e continuamos a nos entender”<sup>367</sup>. Consoante com o grifo de Daibert (figura 97) que inclui uma citação de Schubert em *Fragments d'un discours amoureux*<sup>368</sup>, por Barthes:

Através das minhas lágrimas, conto uma história, produzo um mito da dor, e a partir de então me acomodo: posso viver com ela, porque, ao chorar, me ofereço um interlocutor empático que recolhe a mais ‘verdadeira’ das mensagens, a do meu corpo e não a da minha língua: ‘Que são as palavras? Uma lágrima diz muito mais’<sup>369</sup>.

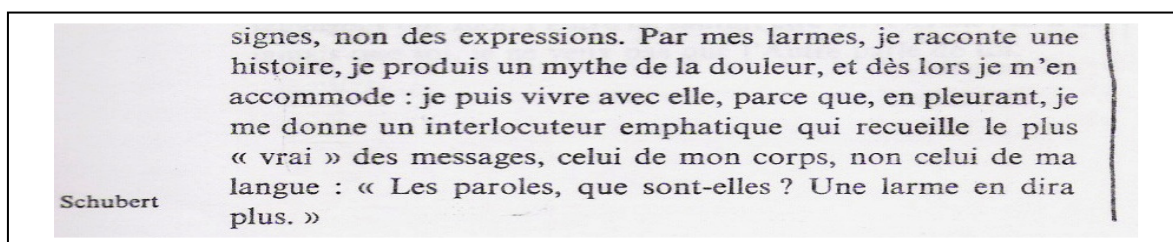


Fig. 97: Grifo de Arlindo Daibert.

Se no texto fonte “O castelo tem traçado linear. Estrutura e processo dinâmico coincidem”<sup>370</sup>, Daibert faz construção similar: suas moradas, estilo chalé, desdobram-se em coberturas triangulares sanfonadas, unidas entre si pelas extremidades por faixa de tecido que dá flexibilidade à montagem. A arquitetura de Daibert regida por Teresa d’Ávila parece se opor à da torre (Babel), em essência:

Em suma, irmãs minhas, concluo dizendo que não edificuemos torres sem alicerces sólidos, porque o Senhor não olha tanto a grandeza das obras quanto o amor com que são realizadas. [...] às vezes o demônio nos dá grandes desejos, para deixar de lado ocasiões de servir a Nosso Senhor em coisas viáveis e nos contentar privilegiando aquelas que são impossíveis<sup>371</sup>.

É interessante constatar o poder que certos trabalhos – elaborados a partir de outros – têm em incitar a curiosidade pela leitura do primeiro, confirmando o pensamento de Barthes, revisitado por Perrone-Moysés, ao se referir aos “traços de escrituras num texto como instigadores da pulsão de curiosidade; e acrescentava [Barthes] freudianamente: toda curiosidade é de fundo sexual (...) e proviria desse desejo de ‘desnudar’”<sup>372</sup>. Interpretações

<sup>367</sup> BARTHES. *O Óbvio e o Obtuso*. p. 55.

<sup>368</sup> BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*. p. 215. (EBAD).

<sup>369</sup> BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*. p. 42-43.

<sup>370</sup> ALVAREZ. Introdução de Castelo Interior. In: ALVAREZ (org.). *Obras Completas...* p. 436.

<sup>371</sup> TERESA DE JESUS. Castelo Interior. In: ALVAREZ (org.). *Op. cit.* p. 586.

<sup>372</sup> PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*. p. 115.

psicanalíticas à parte, do *texto* de Arlindo Daibert mergulhei, eu mesma, como o pescador se lança nas águas sob o efeito dos amavios do canto da sereia, na leitura de Teresa d'Ávila e assim o tenho feito com os outros textos que o artista elegeu para dialogar em seus trabalhos plásticos. Perrone-Moisés também já alertava para essas possibilidades de *sedução* do texto fonte – sedução que literalmente significa “desviar do caminho”<sup>373</sup>.

Contudo, é importante lembrar que isso se torna possível porque o trabalho atual é forte o bastante para lançar novas luzes sobre o texto antigo, o que reforça a voz de Borges, ainda segundo Perrone-Moisés: “Uma obra forte nos obriga a uma leitura de todo o passado literário, onde passaremos a encontrar não as fontes daquele novo autor, mas obras que se tornam legíveis e interessantes porque existe esse autor moderno”<sup>374</sup>. É como se o texto fonte ganhasse uma sobrevida, fortalecido e enriquecido pelo trabalho dele derivado.

Derrida fala dos textos que por sua força e riqueza clamam por um tradutor, pensamento similar ao de Perrone-Moisés se referindo à obra inacabada<sup>375</sup>, àquela que solicita um prosseguimento, que se abre ao diálogo, que se completa no outro. Mas o trabalho de Daibert não pode ser lido como uma tradução de Teresa d'Ávila, a não ser no sentido de tradução dado por Derrida, onde não há dívida entre um “doador” e um “donatário” e onde os dois textos são vistos como “duas ‘produções’ ou duas ‘criações’”<sup>376</sup>.

O Castelo Interior, escrito por Teresa d'Ávila, a mando do seu padre confessor – como orientação espiritual para as monjas que viviam nos mosteiros – apresenta uma espécie de estágios a serem seguidos pelas religiosas para alcançarem à perfeita união (*divino matrimônio espiritual*) com Deus. Assim, as sete moradas correspondem a esses estágios, sendo a porta do castelo a oração; nas moradas do centro obtém-se passagem à experiência mística: é aí que o natural e o sobrenatural se imbricam. As sétimas moradas são a culminância do matrimônio místico da alma com Cristo. Daibert, que muitas vezes se referia aos textos fonte como “mero pretexto”<sup>377</sup>, não segue o roteiro temático do texto teresiano: as colagens de fragmentos são aleatórias, recortadas de várias partes do livro *Obras Completas de Teresa de Jesus*<sup>378</sup>. Tampouco constrói sete, mas oito moradas. Essa descoberta incitou a procura pelo sentido da oitava morada, uma vez que soa como personalíssimo.

<sup>373</sup> PERRONE-MOISÉS. *Flores da Escrivantina*. p. 13.

<sup>374</sup> *Ibidem*. p. 95.

<sup>375</sup> PERRONE-MOISÉS. *Op. cit.* p. 63.

<sup>376</sup> *Ibidem*. p. 72.

<sup>377</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*. p. 33.

<sup>378</sup> DAIBERT. *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES (org.). p. 15.

<sup>378</sup> O livro utilizado (recortado) pelo artista é uma edição diferente da consultada para este estudo, pois há pequenas variações de tradução. É possível que ele dispusesse, também, de uma edição espanhola (sem, contudo, recortá-la), de onde transcreveu o trecho que atravessa todo o objeto.

• *EROS OU BABEL?*

Daibert mantinha uma predileção por textos de amor místico e fez vários trabalhos plásticos a partir deles, mas confessa que a sua abordagem partia sempre da situação erótica que ele percebia nos “contatos” estabelecidos entre a divindade e o homem. Não obstante os relatos de Teresa d’Ávila oferecerem inúmeras situações para esse tipo de interpretação sensual, Daibert parece fazer opção pelo forte aspecto babélico/confuso do relato de Teresa d’Ávila. O texto é elaborado a partir das experiências místicas vividas pela santa. As experiências sobrenaturais de Teresa d’Ávila com Deus – a quem ela se refere como o *Rei*, e *Sua Majestade* – acontecem em ocasiões de arrebatamentos, êxtases que ela tenta descrever recorrendo a diversas metáforas, dizendo não encontrar palavras adequadas para o que nem ela compreende e considera indizível, inefável.

Nesse aspecto, existe um sinal de não-comunicação, de confusão permeando o texto teresiano, visto que “se entende, não entende como entende”<sup>379</sup> e, como diz Alvarez mais à frente: “Uma barreira intransponível se interpunha entre suas experiências místicas e o papel disposto a recolhê-las (...) eram vivências inexprimíveis mediante vocábulos”<sup>380</sup>. Essa situação babélica do texto é compreensível, pois aqui se trata de relatar vivências transcendentais:

O emaranhado de conceitos e pobres noções naturais, (...) ou simplesmente humanas, não serve para captar e reter as vivências de ordem superior filtradas no espírito; nem pode servir de veículo transmissor. Total inefabilidade: impotência expressiva e comunicativa<sup>381</sup>.

Reside aí, provavelmente, o “sentido religioso ou sagrado da palavra” ao qual se referia Arlindo Daibert em depoimento gravado em VHS<sup>382</sup>, posicionado de modo a ser visto por entre os vãos das *Moradas*, numa galeria: “Esse processo de criação que trabalha basicamente com o poético tem uma característica chave que é a característica do uso da palavra, em alguns casos, do uso da palavra no sentido do texto até religioso.”<sup>383</sup> O sentido religioso/sagrado é referido aqui em consonância com Derrida na esteira de Walter Benjamin – situação em que as palavras esbarram no intocável, no incomunicável:

<sup>379</sup> ALVAREZ. Introdução de Livro da Vida. In: *Obras Completas de Teresa de Jesus*. p. 22.

<sup>380</sup> *Ibidem*.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> *ARLINDO Daibert* – Vídeo-montagem produzido pela C/ Arte, com algumas imagens em V 8 disponibilizadas pela família do artista, na ocasião do lançamento do livro *Arlindo Daibert* – Depoimento, em 2000.

<sup>383</sup> *Ibidem*.

No texto sagrado o sentido cessou de ser a linha divisória para o fluxo da linguagem e para o fluxo da revelação. É o texto absoluto, pois em seu acontecimento ele não comunica nada, ele não diz nada que faça sentido fora desse acontecimento mesmo. Esse acontecimento se confunde absolutamente com o ato de linguagem, por exemplo, com a profecia. Ele é literalmente a literalidade de sua língua, a ‘linguagem pura’. E como nenhum sentido se deixa dele destacar, transferir, transportar, traduzir em uma outra língua como tal (como sentido), ele comanda imediatamente a tradução que ele parece recusar. Ele é tradutível e intraduzível<sup>384</sup>.

*Moradas* oferece uma leitura, de certa maneira, direcionada: da esquerda para a direita, como a nossa leitura ocidental, pois apresenta um texto manuscrito, contínuo que o atravessa. Da primeira à sétima “morada” as colagens obedecem a uma disposição de duas colunas de textos fragmentados. A última, porém, culmina numa montagem caótica de fragmentos sobrepostos em várias direções e sentidos (figura 98). Procedimento similar ao de um trabalho bidimensional de 1989 (figura 99) – dentre os vários da série *Babel*.

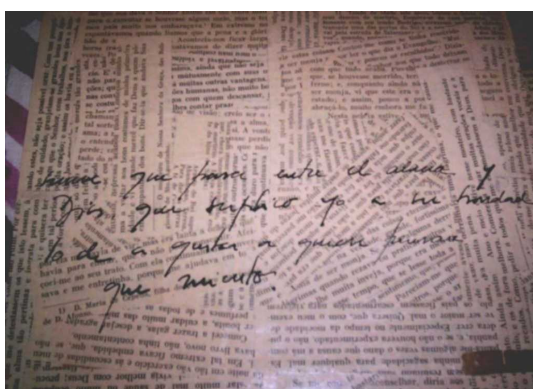


Fig. 98: Daibert. *Moradas*. Detalhe.

Trecho manuscrito:

“suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.”\*

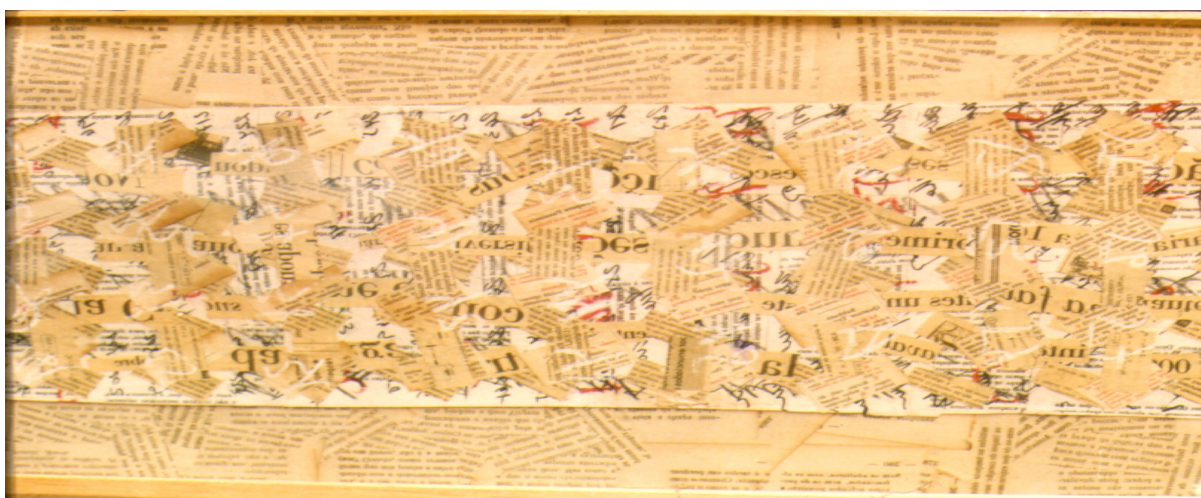


Fig. 99: Daibert. *Babel*. 1989. Detalhe.

<sup>384</sup> DERRIDA. *Torres de Babel*. p. 71.

\* Trecho manuscrito pelo artista, encontrado em: (Libro de la Vida, cap. XXIX, § 13). *Santa Teresa de Jesús*, Libro de la Vida. p. 353.

Para sanar a dúvida de que a oitava morada pudesse ser o *locus* do erotismo, das falas que despertaram a interpretação de duplo sentido do texto teresiano em tantos autores e artistas, voltei ao objeto, nos recortes da oitava “morada”. Mas, não encontrei lá nenhuma referência aos êxtases e arroubos, tão freqüentes no relato de Teresa d’Ávila. Isso reforçou em mim, inicialmente, a leitura da oitava “morada” como pertencente ao “reino” de *Babel*: “As palavras não se entendem quando quer a alma”<sup>385</sup>, sentenciava a autora ao buscar uma forma nova de significação para as palavras impotentes diante da amplitude das suas experiências. Nessa última “morada”, Daibert fragmenta o texto e o remonta caoticamente, num exercício quase lúdico, que remete às lembranças de Antoine Compagnon quando na infância, descobre o prazer do recorte:

Criança, tenho uma tesoura [...] recorto papel, tecido, não importa o que [...] barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres, crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo. Não sei ler as instruções, mas tenho-as no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação. [...] Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertenco, e é um mundo de papel. [...] Satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar<sup>386</sup>.

E assim, incontáveis páginas do livro de Teresa d’Ávila revestem, obsessivamente, paredes e tetos de todas as “moradas” do artista. Um novo texto, caótico, vai se formando: casco de tartaruga, de onde se tenta fazer decifrações/ adivinhações. De onde se obtém as revelações da Santa ordenadas por seus confessores: suas visões de Deus, em êxtase e as sensações que as acompanhavam.

O trabalho é composto de 17 partes unidas entre si, de modo a formarem os tetos das oito moradas e uma “entrada” estendida no chão. As páginas de papelão, forradas frente e verso com recortes do texto, formam duas colunas de “emendas”, separadas por outra faixa, em sentido oposto ao das colunas, de maneira a compor um “fio condutor” que percorre todas as moradas e de onde fluem trechos do relato da Santa, manuscritos pelo artista (figura 100). Todos os recortes do texto impresso vêm de uma edição em língua portuguesa<sup>387</sup>, já os trechos manuscritos por Daibert estão em espanhol, língua materna de Teresa d’Ávila. Essa opção do artista pelo uso do idioma materno da autora funciona como amplificante do caráter confessional e intimista dos relatos dela, além de imprimir maior emoção ao texto pela própria imagem da palavra escrita ininterruptamente, como se o escrever estivesse sob a força de uma revelação.

<sup>385</sup> TERESA DE JESUS. Castelo Interior. In: ALVAREZ (org.). *Obras Completas de Teresa de Jesus*. p. 520.

<sup>386</sup> COMPAGNON. *O Trabalho da Citação*. p. 11-13.

<sup>387</sup> Existem traduções das *Obras Completas de Teresa de Jesus* em inúmeros idiomas.





Fig. 100: Daibert. *Moradas*. Detalhe.

Cada página/lado das “moradas” traz uma marca no canto inferior esquerdo (figura 100), em tinta dourada, de consistência espessa, como nos lacres com selos medievais impressos em cera e com o brasão da família. Teresa d’Ávila fez uso de uma linguagem, notadamente, metafórica em seu texto sendo possível captar uma singela trama simbólica, com destaque para quatro símbolos maiores: o castelo, a fonte, o bicho-da-seda e o símbolo nupcial. Mas ela também faz referência à cera e ao selo nela impresso, como uma metáfora da não-resistência da alma aos desígnios de Deus:

Como a alma se entrega em Suas mãos e está tão rendida pelo grande amor, não sabe nem deseja senão que Deus faça dela o que quiser (...). Ela deseja também que, sem que entenda como, saia dali marcada com o Seu selo. Com efeito, a alma não faz neste estado mais do que a cera quando alguém lhe imprime o selo, (...) Apenas se dispõe a isso, pela sua brandura. (...) só faz permanecer quieta e consentir em receber a marca. Ó bondade de Deus, tudo se deve passar à Vossa custa! Só quereis a nossa vontade e que não haja resistência na cera<sup>388</sup>.



Fig. 101: Daibert. *Moradas*. Detalhe “selo”.

Leio essas marcas amorfas de tinta dourada como o selo de Daibert, onde a assinatura do artista é substituída pelo “brasão” (figura 101) que se constrói por si mesmo, adquirindo a forma que lhe convier na grossa camada de tinta: a plena liberdade da imagem na imagem do artista.

<sup>388</sup> TERESA DE JESUS. Castelo Interior. In: ALVAREZ (org.). *Obras Completas de Teresa de Jesus*. p. 497.

• UM INTERTEXTO EM FILIGRANA: *O ÊXTASE DE SANTA TERESA!*

Esse trabalho daibertiano joga de maneira evidente com a visualidade do texto gráfico e, provavelmente, o observador não vai se debruçar sobre ele seguindo o fio da sua letra, em subidas e descidas, para descobrir o que está escrito na íntegra. O artista lança o convite e o desafio no ar e espera alguma participação efetiva do leitor na leitura/construção da obra. Por curiosidade, aceitei o desafio: o trecho manuscrito foi retirado do capítulo XXIX do *Livro da Vida*, de Teresa de Jesus e trata-se do relato da mais famosa experiência mística da Santa – a do peito transpassado por uma seta:

Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: vía un ángel cabe mí hacía el lado izquierdo, en forma corporal; lo que no suelo ver sino por maravilla. (...) Véale en las manos, un dardo de oro largo y al fin de hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegava a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan ecesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento<sup>389</sup>.

Esse trecho usado pelo artista para alinhar as oito “moradas” pode ter sido selecionado ao acaso, mas, pensando nas falas metafóricas de Teresa d’Ávila e no seu componente erótico, percebido por tantos outros artistas, cogito a possibilidade de entrever mais um intertexto nesse objeto daibertiano: uma referência às transposições intersemióticas do italiano Lorenzo Bernini que deu “vida”, no século XVII, ao mesmo trecho descrito, através do conjunto escultórico *O Êxtase de Santa Teresa*” (figura 102) e cuja imagem, num close significativo, serviu de capa ao ensaio *O Erotismo*<sup>390</sup>, de Georges Bataille (figura 103). Cogito a possibilidade de a oitava “morada” ser mesmo o *locus* do erotismo não representado explicitamente no trabalho, mas tendo a sua percepção provocada pela associação do trecho manuscrito à escultura de Bernini.

As moradas sanfonadas equilibram-se, mutuamente, como nos “castelos” feitos de cartas de baralho, porém afastada a sensação de iminente desabamento. Elas estão unidas pelas tiras reforçadas de tecido. Subsiste a noção de flexibilidade, mas somada à segurança e

<sup>389</sup> Trecho manuscrito pelo artista, encontrado em: (*Libro de la Vida*, cap. XXIX, § 13). *Santa Teresa de Jesús*, *Libro de la Vida*. p. 352-353.

<sup>390</sup> BATAILLE. *O Erotismo* – ensaio. 2004.

proteção, sensações que todo castelo oferece. “E o que ele encerra, separado assim do resto do mundo, adquire um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejado. Por isso o castelo figura entre os símbolos da transcendência”<sup>391</sup>, acrescenta Chevalier. O que é protegido no castelo é a transcendência do espiritual, Teresa de Jesus diz que são o próprio Deus e a alma humana – criada à imagem *Dele*.



Fig. 102: Bernini. *O Êxtase de Santa Teresa*. 1646-52. Conjunto escultórico.

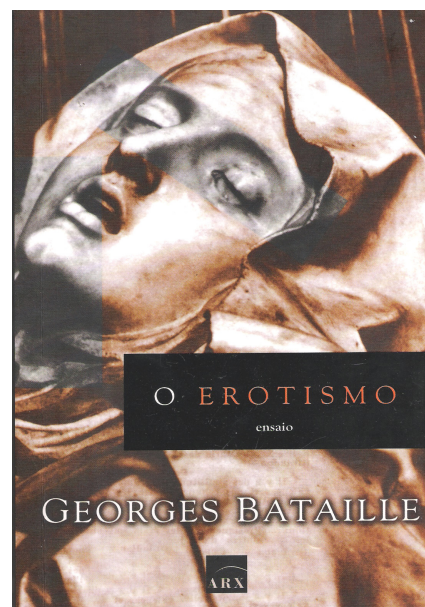


Fig. 103: Capa do livro *O Erotismo*, de Georges Bataille.

Essa simbologia transcendental do castelo, reforçada por Teresa d'Ávila, é bastante difundida: “diversos castelos da alma, [são] descritos pelos místicos como outras das tantas moradas sucessivas ao longo do caminho da santificação”<sup>392</sup>. Dos vãos do *castelo* construído por Daibert parece emanar religiosidade, como se um sopro divino e silencioso vagasse por ali. A alternância de côncavos e convexos remete à introspecção, ao voltar para dentro de si, sob a proteção de uma capela e em seguida a uma abertura e elevação do espírito, em atitude de louvor, como braços que se erguem aos céus. Na visão de cada morada, tudo se repete: meditação e louvor. O olho do observador completa a configuração dos triângulos que se formam com vértices ora para cima, ora para baixo. Estudiosos das simbologias vêem aí relações entre o “triângulo de ponta para cima e o triângulo invertido, sendo o segundo um reflexo do primeiro: trata-se de símbolos respectivos da natureza divina do Cristo e de sua natureza humana”<sup>393</sup>.

<sup>391</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 199. (EBAD).

<sup>392</sup> *Ibidem*.

<sup>393</sup> *Ibidem*. p. 904.

As faixas de tecidos que unem as moradas receberam pequenas pinceladas diagonais em preto, vinho e ocre que se somaram ao bege natural do algodão cru e em alguns lugares compõem um tom terroso contrastante e mais vivo que o amarelado das páginas envelhecidas. As cores lembram ligeiramente o rústico hábito das monjas carmelitas (figura 104), sendo que o carmim acrescenta um toque dramático à “moldura” (figura 105). Mas remetem, também, à fase final da série *Retrato do Artista*, à qual Daibert se dedicou durante a década de 1980. A série composta a partir de um detalhe da tela *O Estúdio do Artista*, de Jan Vermeer (cf. figura 11, pág. 41) se desdobra (figuras 106 e 107) de maneira tal, que culmina numa representação ideogramática: a redução da imagem do pintor a algumas pinceladas, com força de “pinceladas-signo” (figura 108).



Fig. 104: *Santa Teresa*. (Anônimo; S/d).



Fig. 105: Daibert. *Moradas*.  
Detalhe: articulação aberta.



Fig. 106: Daibert.  
*Diário de Bordo*.  
Desenho. 1993.



Fig. 107: Daibert.  
*Retrato do Artista*.  
Objeto. 1986.



Fig. 108: Daibert.  
*Retrato do Artista*.  
“pincelada-signo”. 1982.



O material utilizado pelo artista na junção das moradas – o tecido – propiciou ainda interessantes descobertas. Ao consultar um dicionário de símbolos encontrei o verbete “tecelagem”<sup>394</sup> e nele, que “tecer é criar novas formas”, sendo criar, com o sentido de “fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia”<sup>395</sup>. Os tecidos são apresentados como símbolo do destino: “dominam assim o tempo, a duração dos homens, e envolvem por vezes o aspecto duro e impiedoso da necessidade, essa lei que rege a contínua e universal mudança dos seres”<sup>396</sup>. Coincidindo com a função das moradas/estágios pelos quais a alma deve passar para alcançar a união com Deus, de acordo com as prescrições de humildade e penitência ditados por Teresa d’Ávila. A sentença encontrada no dicionário bem poderia ter saído do texto teresiano: “O brilhante tecido do mundo se delinea sobre um fundo de sofrimento humano”<sup>397</sup>.



Fig. 109: Daibert. *Moradas*. Detalhe “Livro”.

Retornando ao formato das *Moradas* daibertianas, quando desmontadas e fechadas (figura 109): um livro! Impossível desviar os olhos da visão da “planta” cruciforme (figura 110) que serve de base para a montagem das *Moradas* e de embalagem quando do seu recolhimento (figura 111). A cruz é o alicerce das *moradas*, está colocada na entrada do *castelo*. Se remete à oração e à penitência, remete também à representação dos jardins e bosques que o rodeiam:

<sup>394</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. p. 872. (EBAD).

<sup>395</sup> *Ibidem*.

<sup>396</sup> *Ibidem*. p. 873.

<sup>397</sup> *Ibidem*. p. 872.

Embora não se trate senão de sete moradas, cada uma delas comporta muitas outras: por baixo, por cima, dos lados, com lindos jardins, fontes e coisas tão deleitosas que desejareis desfazer-vos em louvores ao grande Deus, que criou esse castelo à Sua imagem e semelhança<sup>398</sup>.



Fig. 110: Daibert. *Moradas*. Detalhe “Planta”.



Fig. 111: Daibert. *Moradas*. Detalhe “Embalado”.

Consoante à proposta teresiana da alegria encontrada no sofrimento: “Se quem ama sofre alegre, e acha tal gozo na dor...”<sup>399</sup> – paradoxos! Por outro lado, sobressai o caráter lúdico das *Moradas* de Daibert, numa inversão a partir dessa metáfora do livro que o coloca como objeto de prazer e da arte como objeto do saber.

<sup>398</sup> TERESA DE JESUS. *Obras Completas*. In: ALVAREZ (org.). *Obras Completas de Teresa de Jesus*. p. 588.

<sup>399</sup> *Ibidem*. p. 1003.





Fig. 112: Arlindo Daibert. *Pequeno Livro*. 1987. Objeto.

Técnica mista sobre tela. 25 x 36 x 4.

Coleção Família Alciones Amaral.

### 3.2 - PEQUENO LIVRO

#### UM TRIBUTO VELADO

Em mim passavam as palavras, os pequenos sintagmas, as pontas de fórmulas, e nenhuma frase se formava, como se fosse a lei desta linguagem. Esta fala, ao mesmo tempo muito cultural e muito selvagem, estava sobretudo lexical, esporádica; constituía em mim, através do seu fluxo aparente, um descontínuo definitivo: esta não-frase não era de modo algum algo que não tivesse tido poder para chegar à frase, que tivesse existido antes da frase; era: aquilo que existe eternamente, soberbamente, fora da frase.

Roland Barthes.

O livro – de uma forma ou de outra – sempre esteve presente nas reflexões e na vida de Arlindo Daibert. Sua relação com os livros era “antropofágica”: desde a adolescência queria devorar todos os textos, todas as culturas, ter parte com elas através da leitura como os guerreiros tribais adquiriam a força e os atributos dos guerreiros por eles tombados. A leitura é uma tomada de posse. A formação em Letras pela UFJF em 1973 estreitou seus laços com o livro e, ao mesmo tempo, abriu-lhe os olhos para o ranço cultural da superioridade da palavra escrita em relação à imagem. Artista plástico por profissão, travou durante toda a sua carreira uma batalha em defesa do poder da imagem também na construção do saber humano. Não se trata de uma relação de amor e ódio com a cultura literária, mesmo porque o livro, o texto, a palavra ou a letra quase sempre vieram incorporados ao seu trabalho plástico. Trata-se antes, de fazer justiça à imagem, uma vez que as “letras” já estão legitimadas. O texto e a imagem em Daibert passam por uma perspectiva crítica. “Não só o código, mas também seu ícone principal, o livro, servirá de matéria de reflexão”<sup>400</sup>, disse o artista.

O objeto *Pequeno Livro* (figura 112, página anterior) é uma tentativa de superar os abismos que separam a palavra e a imagem, a literatura e as artes plásticas. É um objeto híbrido, formado da união do livro com a tela. Entretanto, sequer é possível saber qual é o livro em questão. A relação intermediática ocorre diretamente através da aproximação dos meios/veículos de cada mídia, ou seja, o livro (veículo da literatura) e a tela (tradicional veículo das artes plásticas). O objeto comporta um livro aberto, colado em uma tela e emoldurado, com as páginas centrais veladas por uma camada de encáustica<sup>401</sup>. O livro

<sup>400</sup> DAIBERT. A imagem da letra. In: GUIMARÃES (Org.). *Caderno de Escritos*. p. 81.

<sup>401</sup> Encáustica: Antiquíssima técnica de pintura (cerca de 320 A.C.) em que se usa a cera de abelha ou de carnaúba como aglutinante. É aplicada aquecida para facilitar a sua fusão com o suporte. “É material de grande plasticidade e bastante maleável. [...] forma camadas espessas sem perigo de rachaduras e aderindo satisfatoriamente à superfície de todos os tipos de suporte”. Cf.: MOTTA; SALGADO. *Iniciação à Pintura*. p. 33. (EBAD).

adquire *status* de objeto de arte e a leitura que agora ele demanda não é mais do âmbito da lingüística e sim da estética.

A leitura desse novo livro, transformado em obra de arte e aberto ao leitor não se efetivará tão facilmente. Dele, quase nada se decifra. Uma poderosa veladura de encáustica recobre toda a superfície do livro e da tela: eles se tornam um. Não sem muito esforço consegue-se ler algumas palavras: *in zich zelven; communie van zulke; Kinderen all; dagelyksche vlekken*. Por essa única pista chega-se apenas ao idioma: o livro utilizado é holandês. Mas o seu conteúdo está interdito, inapreensível. “A subversão do código da escrita e sua tradução paródica para um sistema gráfico marcado pela ilegitimidade é somente uma das várias atitudes críticas das artes plásticas em relação aos sistemas ‘legítimos’ e tradicionais de comunicação”<sup>402</sup>, declarou Daibert em seminário<sup>403</sup> dedicado ao manuscrito.

A veladura de encáustica funciona como um apagamento proposital do sentido do texto ao mesmo tempo em que solicita os sentidos do observador que, face à estranheza dessa linguagem camuflada tenta coreografar, de olhos vendados, o que é apenas passível de ser intuído. Ao abordar obras de Joseph Kosuth, Veneroso avalia que “entre o que se revela e o que se interdita há sempre uma tensão”<sup>404</sup>, como nos cancelamentos de palavras realizados pelo artista em *Zero & Not* (figura 113), instalação que consistiu na reprodução e repetição de um parágrafo do texto *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, de Freud e que revestiu as paredes da galeria. No entanto, as linhas do texto eram atravessadas por largas barras negras, levando o texto ao limite da sua inteligibilidade.

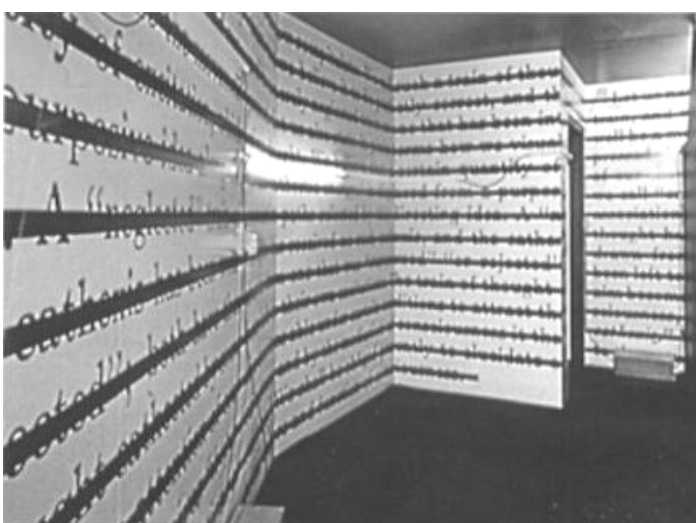


Fig. 113: Kosuth. *Zero & Not*. Instalação. 1986.

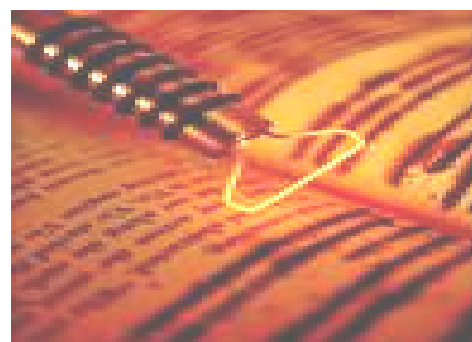


Fig. 114: Hamilton. *Tropos*. 1993. Detalhe.

<sup>402</sup> DAIBERT. A imagem da letra. In: GUIMARÃES (org.). *Caderno de Escritos*. p. 81.

<sup>403</sup> O seminário *Manuscritos* foi realizado em 1990 pelo Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro) e teve a participação de Arlindo Daibert.

<sup>404</sup> VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 320.

O cancelamento funciona como um grifo às avessas: sobressai o que não se marcou. O que esconde, também revela. E o menor resquício da linguagem é o bastante para impor a sua materialidade: “mesmo nos casos mais extremos não pode se dar uma desmaterialização completa, pois as palavras escritas ou orais são também objetos culturais, perceptivos, aos quais se atribui uma significação”<sup>405</sup>. Apesar disso, Ann Hamilton engrossa o coro de Kosuth e investe num cancelamento mais radical das palavras, na *performance Tropos* (figura 114, página anterior) vários livros tiveram palavra por palavra queimadas com um pirógrafo após sua leitura, numa espécie de incineração do passado literário.

Daibert interdita o livro, *vela* a sua leitura, subtrai-lhe a comunicação, retira-o das prateleiras e o delimita por molduras: o livro vai para a parede. Segundo o artista, “A interferência sobre o objeto [livro] é um misto de iconoclastia e veneração, como nas bibliotecas de livros de chumbo do alemão Anselm Kiefer”<sup>406</sup>. O livro foi uma constante também na carreira de Kiefer, como nas de Borges e Daibert. Em Kiefer ele está associado ao passado cultural alemão: no trabalho *Das Buch / The Book* (figura 115), o livro fundido em zinco e chumbo fulgura como um memorial sobre uma paisagem desolada que remete às cinzas do holocausto promovido por Hitler. O ditador nazista que mandou queimar pessoas e livros para apagar a história, a cultura e a memória de um povo – por não ver nela o seu reflexo – não contava com a resistente biblioteca de chumbo preparada por Kiefer. Cerca de duzentos livros fundidos, com interferências fotográficas de ruínas (figura 116), palimpsestos e nuvens instigadoras de liberdade povoam uma biblioteca de inspiração cabalística: *The High Priestess* (figura 117).

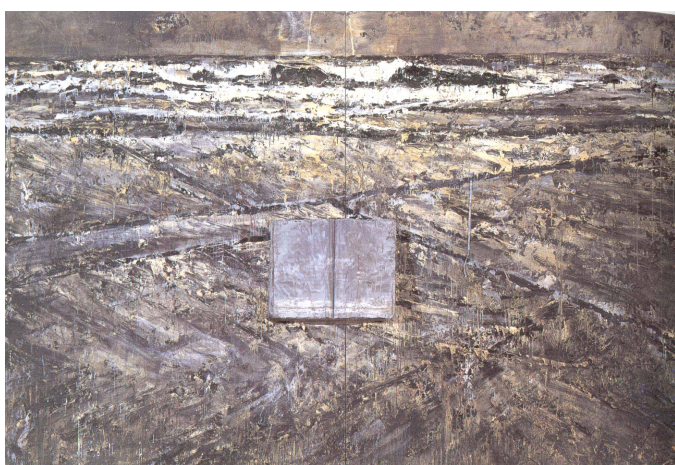


Fig. 115: Kiefer. *Das Buch*. 1979-85.



Fig. 116: Kiefer. *Book 43. The High Priestess*.

<sup>405</sup> KOSUTH, *apud* VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 302.

<sup>406</sup> DAIBERT. A imagem da letra. *In:* GUIMARÃES (org.). *Caderno de Escritos*. p. 81.





Fig. 117: Kiefer. *The High Priestess*. 1985-91. Instalação.

A dolorosa “purificação” da raça pelo fogo, ordenada por Hitler, encontra resistência no chumbo utilizado por Kiefer e que, ironicamente, é o elemento básico da transmutação alquímica, da transformação e purificação que culminaria na produção do ouro. Refletindo sobre o quadro *Athamor*, de Kiefer, cujo nome remete a um forno utilizado na alquimia, Veneroso propõe uma leitura: “O quadro de Kiefer que leva esse título parece sugerir que, utilizando uma abordagem alquímica, os nazistas acreditassem que queimar judeus envolvia-os em uma espécie de processo purificador”<sup>407</sup>.

Karen Wirth que também produz livros-objeto parte de critérios similares aos de Daibert no seu processo de criação: “Antes de me limitar a uma imagem do livro, eu redefino constantemente a forma para se harmonizar à idéia que ele contém”<sup>408</sup>, esclarece Wirth, que trabalha explorando a força expressiva de materiais como bronze, ferro ou pedra (figura 118).

Quando eu penso ‘livro’, eu penso em uma estrutura material que contém uma idéia. As idéias podem ser feitas de palavras, de imagens ou de objetos. (...) É na intersecção do visual, do verbal e do material que começa o meu trabalho. Palavras e imagens existem em dupla, umas esclarecem as outras. Essa informação se encontra reforçada pelo lado material do livro que de forma tangível imita a narrativa estabelecida pelo conteúdo. Cada parte torna-se um índice para interpretar a obra inteira<sup>409</sup>.

<sup>407</sup> VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 279.

<sup>408</sup> WIRTH. *In: Book Arts in the USA / Les Arts du Livre aux Etats-Unis*. Catálogo da exposição com curadoria de Richard Minsky, organizada pelo Center for Book Arts, New York, 1990. p. 60. (EBAD). Tradução da autora.

<sup>409</sup> *Ibidem*.





Fig. 118: Wirth. *Geomyth*. Livro-objeto. 1989.

No livro-objeto *Geomyth*, Wirth trabalha sobre um livro aberto, cristalizado no chumbo, interditando com isso o manuseio de suas páginas – procedimento análogo ao de Daibert em seu *Pequeno Livro*. A base em pedra retangular sobre a qual o livro de Wirth se apóia remete a uma sepultura, como uma última homenagem – impecável e cuidadosa – ao objeto

mor da cultura. Se os dois artistas abordam uma espécie de morte do livro (pela interdição de sua leitura ou como forma de crítica ao sistema tradicional de obtenção de conhecimento através da palavra escrita), Wirth lhe oferece um túmulo, enquanto Daibert lhe cede a parede, morada derradeira da obra de arte tradicional: a pintura. A exploração da expressividade também dos materiais aproxima os trabalhos de Arlindo Daibert, Karen Wirth e Anselm Kiefer.

O que dizer da escolha do livro para o objeto de Daibert, *Pequeno Livro*? Pode-se apenas cogitar. Talvez tenha sido ao acaso; talvez o texto em holandês não lhe dissesse muita coisa além da imagem das letras – Daibert não compreendia o idioma – e talvez esse aspecto estivesse mais ligado ao artista que ao livro, fazendo dele o elemento ideal para um objeto cujo cerne é um livro incomunicável. Não se pode apreender o seu conteúdo, mas os fragmentos que vieram à tona, na surdina ou propositalmente, fazem seus agenciamentos subterrâneos: *in zich zelven; communie van zulke; kinderen all; dagelyksche vlekken*. Talvez o artista quisesse que o observador não lesse nada em seu *Pequeno Livro*, o que de certa forma acontece, pois a língua holandesa não é muito difundida no Brasil<sup>410</sup>. A tradução foi possível através de um *dicionário virtual*<sup>411</sup>, na *Internet*. Grosso modo, o *Pequeno Livro* não se faz entender, o seu reino é *Babel*. A leitura é improdutiva, as palavras em idioma estranho fazem

<sup>410</sup> Não existem cursos regulares de holandês, no Brasil. Em Juiz de Fora, nenhum dicionário do idioma foi encontrado nas oito livrarias e sebos consultados. Na Biblioteca Arlindo Daibert também não há algum exemplar, mas isso não impede que o artista tenha se informado quando da elaboração do objeto.

<sup>411</sup> [windi7.com](http://windi7.com)

tanto sentido quanto alguns livros da *Biblioteca de Babel* de Borges: “É verdade que algumas milhas à direita a língua é dialetal e que noventa andares mais acima é incompreensível”<sup>412</sup>.

A leitura do objeto poderia ter se restringido à sua percepção como um livro congelado na tela, retirado de circulação, indisponibilizado a consultas e incomunicável. Mas, diante da perspicácia daibertiana e da constatação de tantos detalhes/intertextos elaborados e colocados sob a aparência do *acaso* em seus trabalhos, cresceu a curiosidade em traduzir as palavras que resistiram à veladura. Se foi intencional ou não a revelação desses fragmentos, não há como afirmar. Mas é muito significativo transparecer *in zich zelven* (em si mesmo) quando o livro é usado não pelo seu conteúdo, mas pela sua materialidade e pela sua significação ideológica na cultura ocidental.

Do mesmo modo, *communie van zulke* (comunhão de semelhante) quando livro e tela são amalgamados e, principalmente, quando se sabe que o artista sempre focou o seu trabalho no esforço em fazer equivaler o conhecimento produzido pela arte com o conhecimento produzido pelo livro: “O artista não pode estar confinado no estreito limite de investigação do sensível, mas deve expandir seu espaço para o campo da produção do saber e da investigação do universo. Arte e ciência são duas faces da mesma moeda”<sup>413</sup>. Ademais *kinderen* (crianças) e *vlekken* (manchas) remetem a travessuras de crianças-artistas regidas pelo espírito lúdico que permite imobilizar, transgredir e “manchar” a imagem de um livro com uma veladura de encáustica. Coincidências à parte, pode-se desconfiar do “acaso”<sup>414</sup> nos intertextos da produção daibertiana. O artista não falava holandês, mas tinha amigos em Amsterdam, e em suas diversas passagens pela Europa, a Holanda foi rota, com certeza, ao menos uma vez: entre meados de 1985 e 1986, segundo informação de Shirley Torres<sup>415</sup>, ocasião em que ele e Leonino Leão visitaram, em Amsterdam, a filha dos amigos Shirley e Avelino Torres, recém instalada no país. Daibert também já expôs na Holanda, como confirma a matéria de Júlio César Coelho:

Já como professor do Departamento de Artes da UFJF, desenvolveu as suas atividades acadêmicas e de artista profissional, sempre mantendo contato com o exterior e realizando exposições nas mais diversas galerias do Brasil, Espanha, Equador, Cuba, Japão, Holanda e Israel<sup>416</sup>.

<sup>412</sup> BORGES. A Biblioteca de Babel. In: BORGES. *Ficções*. p. 64.

<sup>413</sup> DAIBERT. In: Daibert está em nova exposição. *Hoje em Dia*. 10/12/1990. p. 2.

<sup>414</sup> A presença do acaso é um fator comum na elaboração de qualquer trabalho artístico. Refiro-me, aqui, ao “acaso” nas relações intertextuais, ou seja, nos intertextos que se podem verificar nas obras de Daibert.

<sup>415</sup> Informações colhidas ao longo de conversas informais com Shirley Torres. O passaporte de Arlindo Daibert que poderia precisar as datas, infelizmente, não foi localizado pela família.

<sup>416</sup> COELHO. O brilho das idéias como herança. *Tribuna de Minas*. 29 e 30/08/1993.

As afinidades de Daibert com alguns pintores holandeses como Bruegel, Bosch, Rembrandt e, principalmente Vermeer são conhecidas e confessas. Estranho seria se Daibert não incluísse a Holanda em seu roteiro. Se alguns séculos o separavam da Holanda de seus pintores eleitos, o amigo e também artista plástico Leonino Leão que já residiu em Amsterdam, fez a ponte com a Holanda do século XX. Sem nenhuma certeza, cogito a possibilidade de o livro que protagoniza o objeto *Pequeno Livro*, de 1987, ter sido adquirido na Holanda. Era comum ao artista recolher objetos de lugares singulares e significativos ao trabalho por ele elaborado: em *Murilograma*, objeto de madeira (caixa) dedicado ao poeta Murilo Mendes que residiu em Roma, Daibert utilizou pedras que trouxe de um pátio romano e confessou ao jornalista Ângelo Oswaldo: “Para seu endereço [Murilo Mendes] na Via del Consolato. (...) Conceda-me essa tietagem!”<sup>417</sup>.

Leonino Leão, após longo e doloroso processo de perda da saúde, faleceu em fevereiro de 1988, um ano após a criação do *Pequeno Livro*. A frase *communie van zulke* (comunhão de semelhante) pode ter sobrevivido à veladura por acaso; a mim, soa como homenagem ao artista que tantas vezes participou da realização conjunta de trabalhos, como o desenho (figura 119) presenteado ao casal de amigos Rubem e Walquíria Correia, assinado por Daibert e Leonino (figura 120), artista a quem Arlindo Daibert dedicou a mostra *Babel*, realizada em 1989 no MAM de São Paulo:

Arlindo vai viver uma dupla emoção: a de homenagear o amigo e artista plástico Leonino Leão que o ajudou a refletir sobre ‘Babel’, inclusive participando da elaboração dos trabalhos e interferindo em todos os aspectos da série; e a de comemorar 20 anos de dedicação, estudo, pesquisa, sucesso e de reconhecimento nacional e internacional, dentro das artes plásticas<sup>418</sup>.

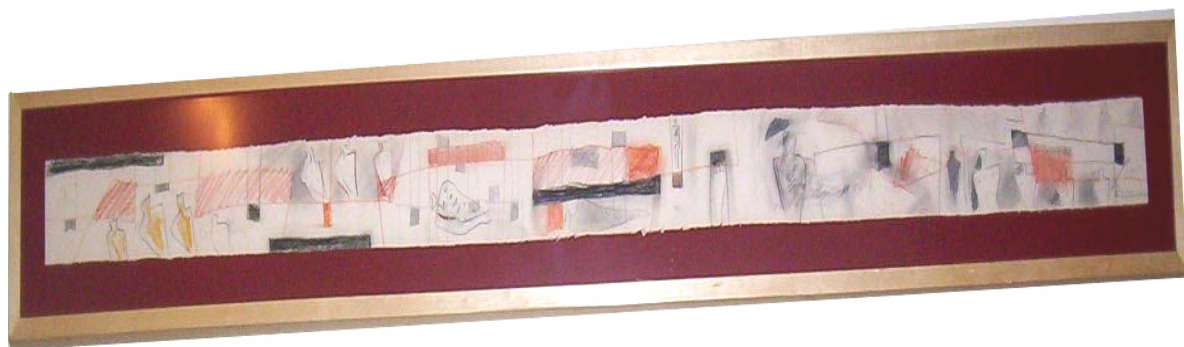


Fig. 119: Daibert e Leonino Leão. *Sem Título*. 1987.

<sup>417</sup> OSWALDO. Cartas de Arlindo Daibert. Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. 01/08/1998. p. 4.

<sup>418</sup> COELHO. A insinuante linguagem de ‘Babel’ de Arlindo Daibert. *Tribuna da Tarde*. 03/09/1989. p. 4.

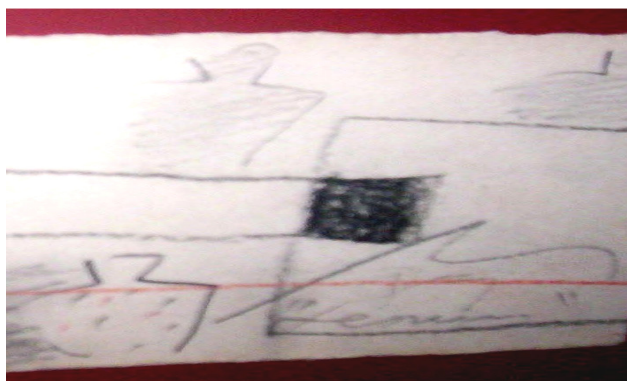


Fig. 120: Detalhe assinaturas: Daibert e Leonino.

Em nossos últimos encontros as conversas pouco, ou quase nunca, diziam respeito ao medo (ou à curiosidade) do artista frente à morte iminente. Ao contrário, os planos de trabalho e a curiosidade do artista permaneciam, dolorosamente, vivos<sup>419</sup>, lembrou Daibert.

*Pequeno Livro* traduz não somente o ápice do posicionamento crítico do artista frente às relações palavra/imagem – culminando na fusão tela/livro – como deixa entrever que suas relações intertextuais também bebiam na fonte do texto vital onde o destino escreve com traços indeléveis: a vida.

---

<sup>419</sup> DAIBERT. Nota do autor junto ao texto Objeto do Sentido escrito na ocasião da mostra de Leonino Leão em Juiz de Fora (1987). *Transistor*. Ano I. Número Especial: Leonino Leão. Outubro de 1991. p. 2.





Fig. 121: Arlindo Daibert. *Babel*. (c.1989). Objeto.

Técnica mista em caixa de madeira.

30 x 16,5 x 9.

Coleção Família Alciones Amaral.



### 3.3 - BABEL

#### UMA OBRA SE FAZENDO.

Dessas incontrovertíveis premissas deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e cinco símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas.

Jorge Luis Borges.

“A obra de Arlindo Daibert, com original e poderoso corte, enfrenta a condição babélica do homem contemporâneo no fogo cruzado das linguagens que enredam sua vida e sua arte”<sup>420</sup>, escreveu o jornalista Ângelo Oswaldo na ocasião do recebimento por Daibert do prêmio de pintura do Panorama da Arte Brasileira<sup>421</sup>, inaugurado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1989. O conceito de *Babel* condensa uma das referências fundamentais da produção de Daibert que também se pautou no erotismo e na provocação sem, contudo, obliterar o delicado e o sensível: “A forma é condicionada pela densidade poética do assunto que estou trabalhando. Acho que o trabalho depende mais de pontaria: às vezes eu acerto, às vezes ele me acerta”<sup>422</sup>.

As caixas produzidas pelo artista são metáforas de livros. São livros-objeto onde o visual e o verbal têm o mesmo peso semiológico: seus sistemas de significação diferenciados não rivalizam entre si, antes representam um ganho, um excedente de informação que seduz o leitor e amplia a sua percepção – fundamental para uma fruição que seja co-criadora e que ponha em circulação o aparelho de signos que todo objeto artístico encerra. Vários foram os livros-objeto criados por Daibert, mas ele não trabalhou com a seriação como Marcel Duchamp que produziu trezentos exemplares da *Boîte-en-Valise* (figura 122): uma espécie de *museu* ambulante onde se podem encontrar réplicas em miniatura dos seus principais trabalhos. Tampouco construiu uma *biblioteca*<sup>423</sup> como Anselm Kiefer. Seus “livros” – transfigurados em objetos lúdicos e literários, vários deles aqui apresentados – seguem a determinação de *Babel*, com uma ressalva: são plurais, mas únicos. O livro daibertiano é ímpar, uno, embora a sua temática seja plural, diversificada. Sua obra é singular e plural, apesar do paradoxo que a sentença sugere.

<sup>420</sup> OSWALDO. Arlindo Daibert – Imagens de Babel. *Estado de Minas*. 14/10/1989.

<sup>421</sup> Os trabalhos *Língua* (técnica mista sobre madeira), *Fábula* (Técnica mista sobre madeira) e *Pórtico* (03 painéis: pintura sobre lona) de Arlindo Daibert receberam o Prêmio de Aquisição.

<sup>422</sup> DAIBERT, *apud* OSWALDO. Arlindo Daibert abre mostra em BH. *Estado de Minas*. 19/09/1992.

<sup>423</sup> Referência à obra *The High Priestess* (1985-91) de Kiefer, formada por duzentos livros de chumbo, distribuídos em prateleiras, como em uma biblioteca.

O exemplar único é sempre mais cobiçado, pois deixa uma promessa de acesso ao extraordinário. Os *bibliotecários* de Borges, talvez motivados pelo encontro revelador com o extraordinário, perseguiram um exemplar único cuja leitura foi possível apenas a um único e lendário homem:

Nalguma estante de algum hexágono [...] deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito *de todos os demais*: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus. [...] Não me parece inverossímil que nalguma divisão do universo haja um livro total<sup>424</sup>.



122: Duchamp. *Boîte-en-Valise*. 1938 – 41.

Mallarmé deve ter vislumbrado o “exemplar total” de Borges quando profetizou que o mundo existe para terminar em livro, “num único livro, qualquer livro, um livro que fosse a destilação ou sumário do mundo, mais abrangente que todos os outros livros”<sup>425</sup>. Mas, Borges ainda propõe um outro livro total, fantástico: *O Livro dos Seres Imaginários*<sup>426</sup>, quiçá capaz de abarcar todo e qualquer ser que povoe o imaginário humano. Um livro impossível visto que infinito. E sempre incompleto. Catalogar tudo é tudo dominar. Uma ingênua pretensão da totalidade? Seria óbvio demais; o importante é não perder de vista quem é o autor em questão, Borges bem sabia e advertiu: “Falar [escrever] é incorrer em tautologias”<sup>427</sup>. Antes, talvez, o desejo de desconstrução do sentido das coisas, de aplicar-lhes a errância no caos para rearranjá-los de outra forma.

<sup>424</sup> BORGES. *A Biblioteca de Babel*. In: BORGES. *Ficções*. p. 67-68.

<sup>425</sup> MALLARMÉ, *apud* MANGUELL. *A Biblioteca à Noite*. p. 33.

<sup>426</sup> BORGES; GUERRERO. *O Livro dos Seres Imaginários*.

<sup>427</sup> BORGES. *Op. cit.* p. 69.

Ávido por novos suportes, que a imaginação e a evolução do seu trabalho solicitavam, Arlindo Daibert garimpou vidros, ossos, metais. *Seqüestrou* objetos do seu cotidiano: caixas de charutos ou de guardar pertences quaisquer – numa versão às avessas do *ready-made*<sup>428</sup> – para habitá-las com “recheios” inusitados. Caixas e objetos que, segundo Walter Sebastião, “ressurgiam banhados pela luminosidade corrosiva da poética que impregnava tudo o que o artista fazia”<sup>429</sup>. Foi exatamente um desses objetos *transfigurados* do artista, um objeto *poético*, que selecionei para mais uma reflexão sobre traços de intertextualidade: a caixa *Babel* (cf.: figura 121, p. 147), cuja data de realização passa pelo mesmo critério da caixa *Alice*, ou seja, elas integraram a mostra *Babel* em 1989 no MAM de São Paulo.

A velha caixa de madeira possui fechadura: dentro dela algo precioso já esteve resguardado de olhares curiosos. Hoje o seu conteúdo não é mais segredo. Sequer há uma chave, basta erguer a sua tampa e fruí-la. Ao criar esses objetos literários e lúdicos, o artista rompe com preconceitos históricos que determinavam uma aura sagrada ao objeto artístico: “Tem uma coisa cínica nestas caixas que é o ato de desmontar aquele *status* da obra de arte como coisa intocável, na medida em que o espectador tem que abri-las para saber o que tem dentro”<sup>430</sup>.

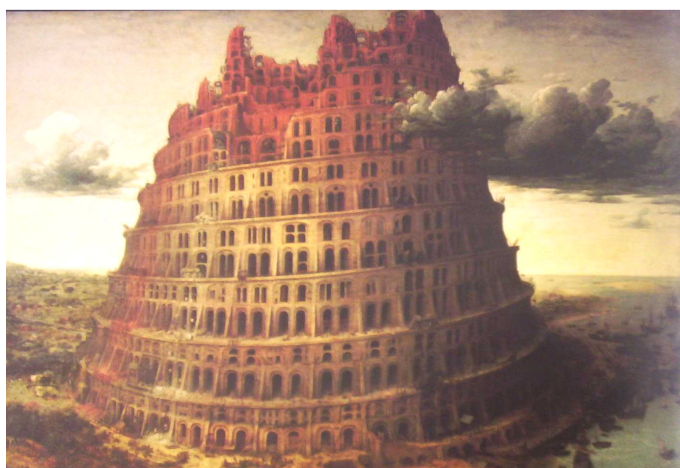


Fig. 123: Brueghel. *A Torre de Babel*. Séc. XVI.

O primeiro intertexto encontrado no objeto está explícito em seu título, remetendo à narrativa bíblica sobre a Torre de Babel<sup>431</sup>. Partindo de uma citação plástica: a reprodução da tela *A Torre de Babel* (figura 123) de Brueghel, colocada na parte interior da tampa da caixa (figura 124), Daibert parece direcionar a

<sup>428</sup> *Ready-made*: nome dado por Marcel Duchamp aos objetos comuns que não faziam parte do mundo artístico e que ele selecionava e nele inseria a sua assinatura, sem maiores interferências. Sobre os critérios para a seleção, Duchamp esclarece e Daibert grifa à caneta: “É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto”. Cf.: CABANNE. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. p. 80. (EBAD).

<sup>429</sup> SEBASTIÃO. Ouro Preto exhibe a arte de Arlindo Daibert. *Estado de Minas*. 16/07/1995. p. 10.

<sup>430</sup> DAIBERT *apud* COELHO. A insinuante linguagem de ‘Babel’ de Arlindo Daibert. *Tribuna da Tarde*. 03/09/1989. p. 4.

<sup>431</sup> A Torre de Babel. Gênesis 11, 4. In: *Bíblia Sagrada*. p. 57. (EBAD).

leitura do seu objeto: uma grande obra se fazendo.

No texto bíblico os homens conspiravam: “Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus”<sup>432</sup>, na transposição dos signos verbais para o sistema de signos da imagem, Daibert dá voz, ou melhor, pincel e tintas a Brueghel. Na biblioteca pessoal do artista há um belíssimo exemplar da revista FMR<sup>433</sup> (edição italiana) com inúmeras leituras pictóricas da torre de Babel feitas por diversos artistas e, entre elas, se vê *La Torre di Babele detta la piccola torre*, de Peeter Brueghel il Vecchio: a imagem selecionada por Daibert para estabelecer mais um intertexto em sua *Babel*.



Fig. 124: Daibert. *Babel*. c. 1989. Detalhe.

Pelo texto bíblico sabemos que o empreendimento não se concretiza, apesar da mobilização de todo um povo. Na imagem de Brueghel, os operários trabalham ensimesmados, já sob a maldição divina – pela pretensão desmedida de se tornarem Absolutos – que lhes suprimiu o poder de comunicação e entendimento. Deus então decidiu: “Vamos, desçamos para lhes confundir a linguagem”<sup>434</sup>. Em breve a empreitada se tornará

<sup>432</sup> A Torre de Babel. Gênesis 11, 4. In: *Bíblia Sagrada*. p. 57. (EBAD).

<sup>433</sup> Revista *FMR*: Franco Maria Ricci. n. 68. p. 14. (EBAD).

<sup>434</sup> *BÍBLIA Sagrada*. p. 57. (EBAD).

completamente improdutiva e os homens, com línguas diferentes, serão obrigados a se dispersarem pela terra: novas culturas, novas idéias, novos olhares... Diversidade!

A torre de estrutura circular ergue-se desmesuradamente rumo aos céus, tanto a bíblica quanto a de Brueghel, mas a empresa coletiva vai culminar na instalação do caos e na sua subsequente destruição. A gênese da *Babel* daibertiana alicerçava-se em princípios opostos: “Partia do caos e estruturava tudo como um quebra-cabeça, num jogo de montar e desmontar”<sup>435</sup>. Livros inteiros são recortados e integrados aos objetos plásticos, forçando o texto – muitas vezes, desreferencializado – a adquirir significações outras e modificando, por sua vez, a leitura do objeto. Sob a estampa da *Torre de Babel* de Brueghel, emerge uma tira de onde se lê um fragmento: SPECIALIST (cf.: figura 124, página anterior) que remete à palavra “especialista”, talvez como um elogio ao pintor holandês que tão fecundamente se empenhou na descrição de costumes e detalhes. Fragmentos de textos emolduram a imagem, recobrando as laterais da tampa, mas pinceladas em tons de carmim impedem a sua leitura.

No lado oposto (figura 125), a caixa recebeu uma “parede” divisória, formando dois compartimentos, ambos recobertos nas laterais por inúmeros e irreconhecíveis fragmentos de textos. Mas, os dois compartimentos são lacrados por um vidro cuja transparência foi em parte reduzida por uma leve veladura com tinta branca. Na primeira divisória, à esquerda, recortes de páginas de um velho dicionário de língua portuguesa lotam o espaço físico, entretanto os textos não solicitam leitura, talvez devido à saturação de informações em letras minúsculas, nada prende a atenção.

Com algum tempo e esforço, driblando os reflexos da luz sobre o vidro – que nesse compartimento recebeu veladura mais forte – foi possível decifrar alguns verbetes soltos no interior e/ou colados nas laterais: *feição, falador, fealdade, ferrugem, fiel, falamento, ferropias e fejoada*; todos iniciados com a letra f, de onde se deduz que o artista utilizou apenas algumas páginas seqüenciais. Na verdade, a minha intenção era conferir se dicionários de outros idiomas também emprestavam seus fragmentos para a confusão da caixa *Babel*. Com a constatação de um único idioma – o português – ocorreu-me que no texto bíblico também se tratava de uma só língua e que mesmo assim os homens não se entenderam mais após o *castigo*. Se o artista seguiu esse raciocínio, não haveria mesmo necessidade de acrescentar outros idiomas.

---

<sup>435</sup> DAIBERT, *apud* COELHO. Arlindo Daibert – o brilho das idéias como herança. *Tribuna de Minas*. 29 e 30/08/1993. p. 4.





Fig. 125: Daibert. *Babel*. Detalhe.

Ainda nessa divisória, as palavras se amontoam e se atrapalham, resta somente a percepção da imagem das palavras, uma verdadeira balbúrdia visual de textos, onde seu apelo semântico parece estar abafado sob o vidro retangular que veda os dois compartimentos da caixa. Perceber o vidro como simbolizante do castigo de Deus, que impediu a comunicação e o entendimento entre os homens, pode ser legítimo, na medida em que o vidro impede que o leitor faça qualquer tipo de arranjo, o qual possibilite visualizar melhor os fragmentos ou mesmo retirar algum para leitura. Da tentativa frustrada de decifração, Babel se restabelece. “Porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra”<sup>436</sup>. Nenhuma mensagem se concretiza plenamente. Palavras vazias!

O vidro tem maior transparência no compartimento à direita, e este, por sua vez é bem mais festivo: letras de plástico, grandes e coloridas se misturam, proliferando vermelhos, amarelos e azuis na paleta primária de um artista arrojado. A partir delas – as cores primárias – todas as outras podem ser feitas, são cores abertas à miscigenação, cores geradoras. Da mesma forma, as letras soltas relacionam-se com todas as outras, potencialmente, em todas as combinações possíveis e imagináveis, seguindo as mesmas premissas da *biblioteca* de Borges:

<sup>436</sup> *BÍBLIA Sagrada*. Gênesis 11, 9. p. 57. (EBAD).

“Basta que um livro seja possível para que exista”<sup>437</sup>. Na fabulosa biblioteca borgeana ainda se pode encontrar “a versão de cada livro em todas as línguas, as intercalações de cada livro em todos os idiomas”<sup>438</sup>. O mesmo leque de possibilidades (potenciais) propõe a *Babel* daibertiana: lá estão as letras, todas disponíveis para uma obra que se constrói nos olhos e olhares múltiplos do leitor.

Se o último compartimento pode sugerir aos mais pessimistas a destruição total, a radical atomização das línguas: o ápice do castigo divino – sugere tanto mais a infinitude de potenciais arranjos, de criações e releituras, o apogeu do divino encantamento, que determinou ao homem partir em criativa errância. Tudo isso sem a monotonia da letra negra sobre o branco do papel: cada letra, uma cor! Seu endereço sequer é o papel: são letras errantes em uma caixa, esperando, talvez, transpor os limites da galeria ou do museu, como fez Joan Brossa com poesias visuais instaladas nas fachadas de prédios. Veneroso diz que Brossa encontra uma “nova dimensão entre o semântico e o visual [...] com letras vermelhas

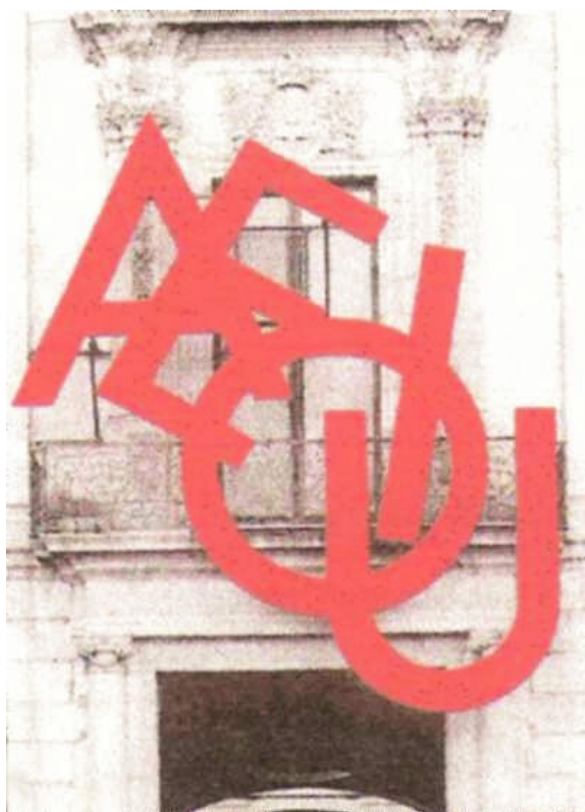


Fig. 126: Joan Brossa.  
*Alfabeto Hierárquico*. Instalação. 1994.

de três metros de altura, na qual trabalha a materialidade do abecedário”<sup>439</sup>, na instalação *Alfabeto Hierárquico* (figura 126) em que pendura vogais diante do Palácio da Vice-Rainha em Barcelona, local da exposição *Joan Brossa - Entre les coses i la lectura*, “formando uma espécie de brasão, que parece flutuar na fachada neoclássica”<sup>440</sup>.

Tingindo o texto e a imaginação com as coloridas letras de sua *Babel*, Daibert seguiu disseminando a parte que lhe coube da determinação celestial. “[...] E dali os dispersou sobre a face de toda a terra”<sup>441</sup>. Se Daibert fosse um dos *bibliotecários* da ficção

<sup>437</sup> BORGES. A Biblioteca de Babel. In: BORGES. *Ficções*. p. 68.

<sup>438</sup> *Ibidem*. p. 65.

<sup>439</sup> VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 112.

<sup>440</sup> *Ibidem*.

<sup>441</sup> *BÍBLIA Sagrada*. Gênesis 11, 9. p. 57. (EBAD).

borgeana<sup>442</sup> bem poderia ter emprestado – anacrônica e magicamente – o material para Rimbaud criar a poesia que pretendia envolver todos os sentidos:

Eu inventei a cor das vogais! A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde. Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com os ritmos instintivos, me vangloriei de inventar um verbo poético acessível, mais cedo ou mais tarde, a todos os sentidos<sup>443</sup>.

Os objetos daibertianos solicitam os sentidos do observador, mas para que o seu *verbo poético* lhe seja acessível, é preciso se tornar um espectador ativo, disposto a uma participação criadora. “O fluxo interno de cada objeto [...] passa por um mundo íntimo e emocional, porém de ordenação lúdica. São enigmas transgressivos que exigem do espectador o exercício pleno dos sentidos”<sup>444</sup>, alertou Ricardo Cristofaro<sup>445</sup>, conhecedor da engenhosidade do processo criativo de Arlindo Daibert.

No último compartimento de *Babel* – em contraponto com o anterior onde as palavras parecem vazias – cada letra avulsa que aleatória e potencialmente se aproxima de outra, antes de adquirirem juntas um valor semântico, é a soma de seus valores da ordem da memória afetiva que elas apresentam ao leitor: “Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheia de ternuras e de temores”<sup>446</sup>, avisou Borges. Letras habitadas!

A caixa *Babel* encerra a visão otimista do artista que, babelicamente, aproxima letras solteiras e sedentas de novos relacionamentos. Um indicador de que o jogo não pode ter fim.

No saguão há um espelho, que duplica as aparências fielmente. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?); prefiro imaginar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...<sup>447</sup>

---

<sup>442</sup> Do conto A Biblioteca de Babel, de Borges.

<sup>443</sup> RIMBAUD, *apud* VENEROSO. *Caligrafias e Escrituras...* p. 210.

<sup>444</sup> CRISTOFARO, *apud* SANGLARD. Mostra na UFMG reverencia a arte de Arlindo Daibert. *Tribuna de Minas*. 02/08/1995.

<sup>445</sup> Ricardo Cristofaro é artista plástico, professor titular do Instituto de Arte e Design da UFJF, trabalhou com Arlindo Daibert e era seu amigo pessoal.

<sup>446</sup> BORGES. A Biblioteca de Babel. *In*: BORGES. *Ficções*. p. 69.

<sup>447</sup> *Ibidem*. p. 62.

## CONCLUSÃO

O livro continua aberto, desafiador, e, talvez, como queria o profeta: “amargo nas entranhas, mas na boca, doce como o mel”.

Arlindo Daibert.

Com essas palavras<sup>448</sup>, encerrou Daibert as anotações realizadas – em uma espécie de roteiro – durante os quase dez anos em que esteve envolvido com a transposição em imagens do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa: consciente de que o seu olhar sobre o texto roseano não esgotou a obra. Outros olhares ainda serão seduzidos e ousarão enveredar na aventura da travessia. Mas, quem quer que tenha visto o sertão de Rosa pelos olhos de Daibert, certamente ampliou a percepção do sensível e do poético. Sentimento muito próximo também me invade nesse momento singular: nunca tive a pretensão de esgotar qualquer trabalho de Daibert com o meu comentário e o dos críticos por mim referidos. Ao contrário, olhar mais atentamente esses trabalhos foi para mim uma experiência enriquecedora sem precedentes. Acredito que fui infinitamente mais afetada por eles do que poderia o meu olhar *amador* afetá-los. A intenção foi “abrir o livro”, retirar os objetos, aqui apreciados, da sombria garagem<sup>449</sup> que os abriga e, ao mesmo tempo, os isola do seu destino primordial: o leitor.

Disse, certa vez, Marcel Duchamp: “O espectador faz o quadro”<sup>450</sup>, sinalizando que o observador não analisa o quadro pelas intenções do autor, mas pelo que ele vê e interpreta. Faz sentido, mas é preciso lembrar que o leitor só interpreta a partir de uma realidade: o objeto que contempla. O alerta veio de Octavio Paz, por considerar redutora a teoria de Duchamp:

É verdade que o espectador cria uma obra distinta da imaginada pelo artista, mas entre uma e outra obra, entre o que o artista *quis* fazer e o que o espectador *acredita* ver, há uma *realidade*: a obra. Sem ela é impossível a recriação do espectador<sup>451</sup>.

<sup>448</sup> A citação feita por Daibert é uma referência à passagem bíblica encontrada em Apocalipse 10, 1-11 e em Ezequiel 3,1. Cf.: *Bíblia Sagrada*. p.1565 e 1128.

<sup>449</sup> Todo o acervo da família Alciones Amaral referente a Arlindo Daibert – produção plástica, documentos, objetos pessoais que foram preservados após o fechamento do apartamento onde o artista morava e mantinha seu *atelier* – detalhes que fazem parte da sua memória – está alojado em uma garagem fechada da residência de sua irmã Eveline Daibert Amaral, em Juiz de Fora/MG.

<sup>450</sup> DUCHAMP *apud* PAZ. *Marcel Duchamp* ou o Castelo da Pureza. p. 55. (EBAD).

<sup>451</sup> PAZ. *Marcel Duchamp* ou o Castelo da Pureza. p. 56. (EBAD).

A produção daibertiana primou pela reflexão crítica com o objetivo de produzir, quando não reações profundas e transformadoras, ao menos suscitar questionamentos: “Evidentemente exigirá muito do espectador. Evidentemente tem exigido muito de mim”<sup>452</sup>, alertou e se justificou o artista. Mas, a investida/contrapartida do leitor é sempre recompensada. No momento em que tanto se fala da importância do leitor para a “concretização” da obra, quase em detrimento do autor/criador, Maria Lúcia Santaella Braga, em uma belíssima citação de Marx, também chama a atenção para o objeto artístico, e faz jus ao poder inerente a ele em *despertar* o seu fruidor:

Disse Marx:

‘O objeto de arte, tal como qualquer outro produto, cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto’. O que está aí insinuado, e que se pode levar às suas consequências radicais, é que cada produto de criação cria simultaneamente seu modo de fruição, produz, ao mesmo tempo, o sujeito de sua recepção. Tanto mais inventivo será um objeto artístico, quanto mais for capaz de re-criar, re-inventar um sujeito em sursis de regeneração<sup>453</sup>.

Do longo contato travado com o texto de Arlindo Daibert<sup>454</sup>, intensificado pela pesquisa de mestrado, muitas questões foram observadas: em primeiro lugar, um aspecto que não está diretamente relacionado ao objeto de análise desta dissertação, mas que repercutiu durante todo o curso da pesquisa: que a sua atuação nunca se limitou à produção plástica e ao trabalho docente. Ele as conjugou com uma vigorosa atuação cultural, fazendo essas vertentes práticas indissociáveis: “Daibert quer atuar no sistema da arte como um todo – trabalhar junto com outros artistas, formar outros artistas, formar um público de arte ativo, batalhar por espaços, promover exposições, discutir sobre produções, questionar valores”<sup>455</sup>, comentou Nogueira.

<sup>452</sup> DAIBERT, *apud* ROCHA. Devorando Macunaíma. *Tribuna de Minas*. 30/08/2001.

<sup>453</sup> MARX, *apud* BRAGA. *La Diferencia*. Catálogo da mostra *Semelhança Diferença*, de Julio Plaza que integrou a XVI Bienal de Arte de São Paulo, em 1981. (EBAD).

<sup>454</sup> Meu primeiro contato com o pensamento e a obra de Daibert deu-se em 1992, quando ingressei no curso de Educação Artística (Artes Plásticas) da UFJF, onde ele atuava como professor – ocasião em que tive a oportunidade de assistir a algumas palestras por ele proferidas. Em 1994, desenvolvi um modesto projeto de pesquisa em parceria com Valéria Flaminia C. Pires sobre a relação palavra/imagem na produção daibertiana, para uma disciplina regular do curso.

<sup>455</sup> NOGUEIRA. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. p. 25.



A dinâmica de fomento da produção e veiculação da cultura que o artista propôs realizou-se em diversos planos e níveis<sup>456</sup>: dizia respeito a Juiz de Fora – que até a década de 1970 apresentava um quadro grave de carência no setor cultural, mas o desafio era aceito mesmo se partindo de outras regiões ou cidades<sup>457</sup> que solicitassem a sua colaboração. Em 1974, Daibert participou da fundação da *Opus-Centro de Arte* em Juiz de Fora. A *Opus* teve duração efêmera, mas segundo Daibert sua importância estava no movimento inicial de sair da estagnação, uma vez que ela:

Assumia uma posição junto às outras entidades, tentando criar um local onde se procurava unir atividade didática a um programa de exposições regulares. Isso, num momento em que a cidade não tinha nem um centro de cultura, nem uma galeria<sup>458</sup>.

Graças aos seus esforços, o *Centro Cultural Bernardo Mascarenhas* foi reformado e revitalizado. O *Centro de Estudos Murilo Mendes*, com o acervo do poeta – doado por sua viúva, através das mediações de Daibert – foi instalado em Juiz de Fora e hoje integra o Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, no antigo prédio da Reitoria da UFJF. Arlindo Daibert, com o seu espírito inquieto e empreendedor acreditava nas iniciativas de intercâmbios culturais e de valorização da cultura local, e foi uma presença verdadeiramente atuante na busca de implantação de políticas culturais.

As outras questões observadas são do âmbito do estudo empreendido, obviamente. Em relação à intertextualidade, os agenciamentos possíveis em seus trabalhos revelam não somente uma pluralidade cultural e uma riqueza de referências, mas também um transbordamento de refinados toques de erudição associados a uma extrema sensibilidade poética. Suas relações intertextuais eram complexas, não diziam respeito somente ao texto de

---

<sup>456</sup> Com essa visão empreendedora, Arlindo Daibert atuou como colaborador das revistas: *Cadernos Doença* (publicação da SETHA Editora, Rio de Janeiro. 1976); *Artesão* – jornal das artes (Cambuci, São Paulo. 1982); *Artis* – revista mensal de arte e cultura (Incomum Editora, Porto Alegre, RS. 1982); *D’Lira* – revista de arte, política, literatura, etc. (Edições D’Lira, Juiz de Fora, MG. 1984). Assumiu uma parceria de trabalho com o Escritório de Arte Casa de Papel, de propriedade de Neysa Campos: ajudando no planejamento e organização de exposições, na realização de um projeto de arte postal (edição em cartão postal de trabalhos de diversos artistas), na criação e lançamento da revista *Transistor* (publicação do Escritório de Arte Casa de Papel, Juiz de Fora, MG. 1991). Colaborou ainda com o lançamento da revista *Margem* – Narradores e Intérpretes (publicação da Faculdade de Ciências Sociais da PUC, São Paulo. 1992).

<sup>457</sup> Em 1981, Daibert trabalhou em parceria com Afonso Celso Rodrigues (professor titular da UFJF) em um projeto da Prefeitura de São José dos Campos que consistiu na implantação de um centro de cultura e de um *atelier* (livre) de desenho e pintura. O projeto visava à orientação profissional de artistas e a formação de novos públicos. Em 1983 atuou na cidade de Tiradentes como responsável pela instalação da Casa da Gravura largo do Ó, uma oficina de litografia e gravura em metal aberta à comunidade.

<sup>458</sup> DAIBERT *apud* SEBASTIÃO. Acabou a efervescência cultural de Juiz de Fora – São José dos Campos leva Arlindo Daibert para organizar pólo cultural. *Tribuna de Minas*. 05/09/1981.

ficção, envolviam o contexto de vida dos autores com os quais dialogava e envolviam suas próprias relações afetivas. Cada objeto surgia impregnado das poéticas do passado e do presente amalgamadas sem, contudo, calar-lhes as vozes: babelicamente, elas ressoam polifônicas e em sua multiplicidade produzem sentidos diversos a cada escuta atenta.

O erotismo foi uma constante em sua produção que, se ousou agredir ou chocar, também provocou o leitor a repensar/deslocar seu ponto de observação, arriscar outros olhares, confrontar-se com outras leituras, dinamizar a sua leitura a partir dos ganhos inestimáveis com a diversidade. O erotismo daibertiano passou pela luta contra preconceitos e marginalizações, intencionou mostrar sua face sagrada e genuinamente primeva, original. Em *Catulli Carmina*, ele apresentou paradoxos que tanto mais revelam uma natureza comum – *odi et amo* – e tão complexa quanto o *sagrado* e o *profano* no erotismo. Através do objeto *Cântico dos Cânticos*, as falas eróticas do texto homônimo, de Salomão, que ao longo da história passaram por um processo de sublimação, são reveladas por Daibert ao serem fundidas à tragédia de Heloísa e Abelardo. Entretanto, os seus versos se perdem velados sob fotografias. Resta apenas a alusão do título. O artista que revela e esconde, deixa ao leitor a decisão final. Por último, a caixa *Alice* abre um jogo de verdades e mentiras, traz à tona desejos sub-reptícios, questiona “verdades” filosóficas, incita o observador a sair da passividade, manusear a caixa, descobrir seus segredos nos porões, exercitar seu lado *voyeur*. *Alice* disponibiliza o objeto artístico para o jogo, acrescenta-lhe o componente lascivo e lúdico.

Já o conceito de Babel, que também permeou o texto plástico daibertiano, passou por graus de entranhamento que tenderam a uma concreção cada vez mais radical. Em *Moradas* o aspecto babélico da narrativa de Teresa d’Ávila (texto fonte) adquire uma dimensão infinitamente ampliada com a fragmentação literal do texto. Embora inúmeros trechos ainda possam ser lidos, o arranjo de Daibert não faz apelo à leitura do texto, antes pretende evidenciar o aspecto visual (de imagem) dos blocos gráficos. O texto adquire a forma das “moradas” e não parece rivalizar com ela, pois que ambos se aliam em busca de uma significação outra, onde se pode ver o texto e ler a imagem. No segundo objeto estudado: *Pequeno Livro*, pode-se sentir um clima *pós-babélico* quando as palavras não mais se fazem entender, quando perdem seu poder de comunicação – simbolizado pela rigorosa veladura. Resta apenas o silêncio do livro congelado na moldura. Um olhar e uma escuta mais atentos permitem descobrir tentativas felizes de um discurso novo se estabelecer além da veladura: “*communie van zulke*” (*comunhão de semelhante*)... O último objeto, a caixa *Babel* pode sugerir a instalação definitiva do “castigo” de Babel: um dicionário fragmentado ao lado de

letras avulsas, desgarradas e condenadas à errância cega, abafadas por um teto de vidro. De outro ângulo, a caixa *Babel* apresenta a imagem de uma obra se construindo e lança o desafio ao leitor de assumir o seu papel na construção do texto: as letras soltas passam a representar o “encanto” de Babel, a convivência de múltiplos, diferentes, a potencialidade de arranjos ilimitados, da diversidade criativa. Início de um novo ciclo.

A leitura que empreendi possibilitou-me vislumbrar algumas facetas do seu processo criativo, da complexa rede de associações que o artista regia e do nível e magnitude das suas relações intertextuais. Mas espero que tenha revelado a importância de se fazer conhecer e de se preservar a memória desse artista-pesquisador, engajado na luta pela implantação de políticas culturais, que acreditava na arte como fonte de conhecimento e crescimento humanos. E que possa engrossar o coro das vozes conscientes da urgência em se empreender ações mais eficientes de catalogação, preservação e divulgação da produção de Arlindo Daibert<sup>459</sup>, para que um dia o seu texto possa ser vislumbrado em sua totalidade.

---

<sup>459</sup> Além do acervo da família Alciones Amaral, há inúmeros trabalhos de Arlindo Daibert em coleções particulares, muitos foram presenteados aos amigos, pelo artista. Obras em coleções e museus: Museum of Modern Art, Jerusalém (Israel); Museo de Arte Americano, Maldonado (Uruguai); Centro Cultural Domecq, Cidade do México; Fórum de Arte Contemporâneo, Cidade do México; Museo de Ciudad Bolívar, Venezuela; Museo de Arte Americano, Manágua (Nicarágua); Pinacoteca do Estado, São Paulo; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo; Museu de Arte Contemporânea, São Paulo; Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro; Coleção Gilberto Chateaubriand.

Arlindo Daibert foi um artista premiado e reconhecido nacional e internacionalmente. Dentre as suas premiações, vale citar: 1974: II Salão Global de Inverno, “Prêmio Ambassade de France, Belo Horizonte; 1978: I Salão Nacional de Artes Plásticas, “Prêmio de Viagem ao País”, Rio de Janeiro; 1979: A.P.C.A. (Associação Paulista de Críticos de arte), “Prêmio de Melhor Desenhista”; 1980: III Salão Nacional de Artes Plásticas, “Prêmio Viagem ao Estrangeiro”; 1980: II Bienal Ibero-Americana do México, “Grande Prêmio”; 1981: Bienal de Artes Gráficas de Maldonado/Uruguai, “Prêmio de Aquisição”; 1986: Salão Paulista, “Prêmio de Aquisição”; 1986 Panorama de Pintura MAM/SP, “Menção do Júri”; 1989: Panorama de Pintura MAM/SP, “Prêmio de Aquisição”; 1990: A.P.C.A. (Associação Paulista de Críticos de Arte), “Prêmio Melhor Exposição de Desenho”. Fonte: GUIMARÃES (org.). DAIBERT. Arlindo. *Caderno de Escritos*. p. 188.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *A BÍBLIA TEB* (Tradução Ecumênica da Bíblia). São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- ALMEIDA, César. Uma completa tradução da estética. *Tribuna da Tarde*, TT2. Juiz de Fora, 07/12/1990.
- ALVAREZ, Fr. Tomas, O.C.D. *Obras Completas de Teresa de Jesus*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral *et al.* São Paulo: Edições Loyola, Edições Carmelitanas, 1995.
- ARAÚJO, Olívio Tavares. Morte no papel. *Veja. Arte*. São Paulo, 21/06/1978. p. 123.
- ARAÚJO, Tereza Xavier Labiapari. *A Tradução para o português brasileiro da ironia veiculada na obra Gulliver's Travels, de Jonathan Swift: uma análise à luz da teoria da relevância*. Dissertação de Mestrado na área de Linguística Aplicada. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do Visível – ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARLINDO Daibert abre mostra em BH. *Estado de Minas*. Segunda Seção. 19/09/1992.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. (EBAD).
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. (1977). Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. (1982). Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (1988). Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. (1957). Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- *BÍBLIA Sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 78. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1991. (EBAD).
- BENTIVOGLIO, Mirella. *Il Non Libro – bibliofollia iere e oggi in Itália*. Palermo/Roma: De Luca Editore, 1985. (EBAD).

- *BOOK Arts in the USA / Les Arts du Livre aux Etats-Unis*. Catálogo da exposição. Curador: Richard Minsky, Organização: Center for Book Arts, New York, 1990. (EBAD).
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O Livro dos Seres Imaginários*. (1967). Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Porto Alegre. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *A Biblioteca de Babel*. (1941). In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. (1969). Tradução de Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- BRAGA, Maria L. Santaella. *La Diferencia*. Catálogo da mostra Semelhança Diferença, de Júlio Plaza na XVI Bienal de Arte de São Paulo, 1981. (EBAD).
- BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- BURROUGHS, William. *A revolução eletrônica*. Tradução de José Augusto Mourão e Maria Leonor Teles. Lisboa: Vega, 1994.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. (1967). Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1987. (EBAD).
- *CADERNOS Doença*. Rio de Janeiro: SETHA Editora Limitada. 1976. Ano I. n. 1. (EBAD).
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures Under Ground*. London: Pavilion Books Limited, 1865. (EBAD).
- CARROLL, Lewis. *Through the Looking-Glass*. (1871). London: Hardcover, 1946. (EBAD).
- CARROLL, Lewis. *Sylvie & Bruno – roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. (EBAD).
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. (1866). Londres: MacMillan and Co, 1894. (EBAD).
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. (1866). Tradução e adaptação em português de Nicolau Sevckenko. São Paulo: Scipione, 1997.
- CASA NOVA, Vera. *Texturas – ensaios*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários / PUC Minas, 2002.
- CASA NOVA, Vera. *Antonin Artaud: o assassino da magia – esboço de um estudo de desenho*. In: VAZ, Paulo Bernardo e CASA NOVA, Vera; *Estação Imagem – Desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.



- CHEVALIER; Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. (1982). Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. (EBAD).
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes – conceitos, termos, objetivos. *In: Literatura e Sociedade* – Revista de teoria literária e literatura comparada - 2. São Paulo: USP. 1997. p. 37-55.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução Crítica. (1992: versão original em inglês, não publicada). *In: BUESCU, Helena, DUARTE, João Ferreira, GUSMÃO, Manuel. Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- CLÜVER, Claus. Da Transposição Intersemiótica. *In: ARBEX, Márcia (org.) Poéticas do Visível* – ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- COELHO, Júlio César. A insinuante linguagem de ‘Babel’ de Arlindo Daibert. *Tribuna da Tarde*. Caderno Dois. Juiz de Fora, 03/09/1989. p. 4.
- COELHO, Júlio César. Arlindo Daibert – A escrita como objeto estético-cultural. *Tribuna da Tarde*. Juiz de Fora, 03/10/1991.
- COELHO, Júlio César. O brilho das idéias como herança. *Tribuna de Minas*. Caderno Dois. Juiz de Fora, 29 e 30/08/1993.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. (1979). Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DAIBERT está em nova exposição. *Hoje em Dia*. Belo Horizonte. 10/12/1990. p. 2.
- DAIBERT, Arlindo. Objeto do Sentido. *TRANSISTOR* – Publicação do Escritório de Arte da Casa de Papel. Juiz de Fora, Ano I, número especial, outubro/ 1991. p. 2.
- DAIBERT se ‘vinga’ da escrita. *Hoje em Dia*. Belo Horizonte, 21/09/1992. p. 25.
- DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- DAIBERT, Arlindo. *G.S.: V. Imagens do Grande Sertão*. MIRANDA, Wander Melo; ARBACH, Jorge (coord.). Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998.
- DAIBERT, Arlindo. *Arlindo Daibert: Depoimento*. SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés (Coordenadores). Belo Horizonte: C/ Arte, 2000.
- DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001.

- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. (1987). Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- *ENCICLOPÉDIA Barsa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1982.
- *ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1983.
- *ENCICLOPÉDIA Prática de Informática*. Editor Victor Civita. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *La Dame à la Licorne*. (Musée de Cluny). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1978.
- FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Quartas Histórias – contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- FOSTER, Hal. *Recodificação - Arte, Espetáculo, Política Cultural*. (1985). São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- GARDNER, Martin (Introduction and Notes). *The Annotated Alice - Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass by Lewis Carroll*. (1970). New York, U.S.A.: Penguin Books, 1978. (EBAD).
- GATTÉGNO, Jean. *Lewis Carroll – vita e arte del “doppio” di Ch. L. Dodgson*. Milano: Saggi Bompiani, 1980. (EBAD).
- HOEK, Leo H. Da Transposição Intersemiótica. (1995). In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do Visível – ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUXLEY, Francis. *O Sagrado e o Profano: duas faces da mesma moeda*. (1974). Tradução de Raul José de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Primor, 1977. (EBAD).
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique – revista de teoria e análise literárias*. n. 27. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. (1994). Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Revista Gávea*. V. 1. Rio de Janeiro, 1994. p. 87-93.
- *LE Cantique des Cantiques – Canticum Canticorum*. France: Les Éditions de Minuit: publiés par Francis Bouvet, 1961. (Les Chefs-d’œuvre de la Xylographie. Première série. Recueil General des Incunables Xylographiques). (EBAD).

- LEITE, Sebastião Uchoa (Tradução e organização). CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice: No país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos*. São Paulo: Summus editorial, 1980. (EBAD).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Maria Celeste C. Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Ed. Nacional, 1976. (EBAD).
- LEYLAND, Winston (org.). *Now the Volcano – An Anthology of Latin American Gay Literature*. San Francisco, EUA: Gay Sunshine Press, 1978. (EBAD).
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. (1988). Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens – Uma história de amor e ódio*. (2000). Tradução de Rubens Figueiredo *et al.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MANGUELL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de Lugares Imaginários*. (2000). Tradução de Pedro Mais Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MANGUELL, Alberto. *A Biblioteca à Noite*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARIA, Cleusa. Entre Letras e Pintura. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/05/1990.
- MARTIN, Félix Hernández. *Ávila*. Colección “Guias Everest”. Leon, España: Editorial Everest, 1982. (EBAD).
- MENDES, Elizângela Esteves. Arlindo Daibert: Veredas. *Aboio – Revista de Literatura e Idéias*. Ano I. n. 2. Juiz de Fora, dezembro/1994. p. 3.
- MENEZES, Paulo. A Trama das Imagens. In: *Texto & Arte 14*. São Paulo: EDUSP, 1997. Contracapa.
- MORAIS, Maria Perla Araújo. *Quem tem medo de lobisomem? – lembranças e esquecimentos em algumas coleções, arquivos e imagens de Borges, Guimarães Rosa e Arlindo Daibert – Dissertação de Mestrado*. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2000.
- MORRIS, William (ed.) *The Heritage Illustrated Dictionary of the English Language*. International Edition. Published by American Heritage Publishing Co., Inc.; Houghton Mifflin Company (Boston/New York/Atlanta/Geneve, Illinois/Dallas/Palo Alto). International Edition Distributed by McGraw-Hill International Book Company, 1975.
- MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Iniciação à Pintura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

- NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. (Editor: Fernando Pedro da Silva). Belo Horizonte: C/ Arte, 2006.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas – o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto/ MG: UFOP, 1993.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Satanás e Lúcifer – a ambigüidade do mito em *Imagens do Grande Sertão*, de Arlindo Daibert. In: *Veredas de Rosa*, vol. 2, 2003.
- OSWALDO, Ângelo. Arlindo Daibert – Imagens de Babel. *Estado de Minas*. Segunda Seção. Belo Horizonte, 14/10/1989.
- OSWALDO, Ângelo. Obras recentes de Daibert. *Estado de Minas*, Segunda Seção. 26/11/1991.
- OSWALDO, Ângelo. Arlindo Daibert abre mostra em BH. *Estado de Minas*. Segunda Seção. Belo Horizonte, 19/09/1992.
- OSWALDO, Ângelo. Cartas de Arlindo Daibert. Linguagem de artista é profecia. *Estado de Minas*. Caderno Pensar. 01/08/1998. p. 4.
- OSWALDO, Ângelo. Um projeto deixado no meio do caminho. *Estado de Minas*. Caderno Pensar. 01/08/1998. p. 4.
- OTTINGER, Didier. Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana. Tradução de Cláudio Frederico da Silva Ramos. XXIV Bienal de São Paulo: Dada e Surrealismo.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais – Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. (1990). Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (EBAD).
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977. (EBAD).
- PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. (EBAD).
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. (1955). Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (EBAD).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Intertextualidade Crítica. In: *Poétique – revista de teoria e análise literárias*. n. 27. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

- PERSONALIDADES 84. Artes Plásticas: Daibert. *Tribuna de Minas*. 29/11/1984.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos – arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: JB, 1987. (EBAD).
- PUDNEY, John. *Lewis Carrol and his world*. London: Thames and Hudson, 1976. (EBAD).
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34. 1995.
- REVISTA *FMR*: Franco Maria Ricci. Itália: Rusconi Editore. n. 68. 1989. (EBAD).
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- ROCHA, Izaura. Devorando Macunaíma. *Tribuna de Minas*. Caderno Dois. 30/08/2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 5. ed. (1965). Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. (EBAD).
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. (1965). São Paulo: Abril Cultural, 1983. (EBAD).
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. (1965). Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- SANGLARD, Jorge. Mostra na UFMG reverencia a arte de Arlindo Daibert. *Tribuna de Minas*. Caderno Dois. Juiz de Fora, 02/08/1995.
- SANTOS, Jair Ferreira. *O que é Pós-Moderno*. 11. ed. São Paulo: Editora brasiliense. 1993.
- SEBASTIÃO, Walter. Acabou a efervescência cultural de Juiz de Fora – São José dos Campos leva Arlindo Daibert para organizar pólo cultural. *Tribuna de Minas*. Juiz de Fora, 05/09/1981.
- SEBASTIÃO, Walter. Ouro Preto exhibe a arte de Arlindo Daibert. *Estado de Minas*, Segunda Seção. 16/07/1995. p.10.
- SEBASTIÃO, Walter. Ironias sob o signo da arte. *Estado de Minas*. Espetáculo. Belo Horizonte, 24/06/1999. p. 7.
- SIQUEIRA, Leopoldo. Personalidades 84 – Arlindo Daibert. *Tribuna de Minas*. Juiz de Fora, 19/11/1984. p. 11.



- STRAVINSKI, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. Tradução de Stella Rodrigo. São Paulo: Perspectiva, 1984. (EBAD).
- SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver através de várias e remotas nações do mundo, por Lemuel Gulliver, primeiramente cirurgião e depois capitão de vários navios*. (1726). Tradução de Cruz Teixeira. Prefácio de Almir Andrade. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores. 1965.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. (1726). Edited by Peter Dixon and John Chalker with introduction by Michael Foot. England: Penguin Books, 1967. (EBAD).
- *THE LETTERS of Abelard and Heloise*. (1974). Middlesex, England: Penguin Books, 1979. (Penguin Classics). (EBAD).
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp – uma biografia*. (1996). Tradução de Maria Thereza R. Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TOPIA, André. Contrapontos Joycianos. *In: Poétique – revista de teoria e análise literárias*. n° 27. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- VILELA, Orlando Pe. *O drama de Heloísa e Abelardo*. Belo Horizonte: FUMARC/UCMG, 1981.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX*. Tese de Doutorado em Letras (Estudos Literários). Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 2000.
- ZEITEL, Amália. Nelson Rodrigues – Autor vital. *In: Nelson Rodrigues – O eterno retorno*. Pesquisa do Grupo de teatro Macunaíma. Apoio da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. S/d. (EBAD).

#### DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

- COSTA, Ricardo da. Pedro Abelardo (1079 – 1142): Um intelectual “gramsciano”? <[www.ricardocosta.com/pub/abelard.htm](http://www.ricardocosta.com/pub/abelard.htm)> Consulta em 03/03/2007.
- NAGIB, Lúcia. O Cinema Japonês e o Dispositivo Erotizado. <[www.fjsp.org.br/agenda/05\\_08\\_nagib.htm](http://www.fjsp.org.br/agenda/05_08_nagib.htm)> Consulta em 30/03/2007.
- HASHIMOTO, Madalena. As estampas xilográficas shunga: metonímias do corpo erótico. <[www.fjsp.org.br/agenda/03\\_03\\_corpo.htm](http://www.fjsp.org.br/agenda/03_03_corpo.htm)> Consulta em 30/03/2007.
- BENEVIDES, Ricardo. Alice e o tamanho: as potencialidades da transformação do personagem e do próprio leitor.

[<paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando20.htm >](http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando20.htm) Consulta em 01/04/2007.

- ROSA, Simone Mazzilli. Análise das obras: “Alice no País das Maravilhas” de Lewis Carroll e “Viagens de Gulliver” de Jonathan Swift. Consulta em 01/05/2007.  [<http://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/montecristo/simone/alicguliv.doc >](http://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/montecristo/simone/alicguliv.doc)
- HILLMAN, James. Em Louvor de Babel.  [< www.rubedo.psc.br/artigosb/babel.htm >](http://www.rubedo.psc.br/artigosb/babel.htm) Consulta em 07/08/2006.
- [<www.windi7.com/index\\_all.php >](http://www.windi7.com/index_all.php) Consulta em 17/05/2007.

#### VÍDEO:

- *ARLINDO Daibert*. (VHS) Vídeo-montagem produzido pela C/Arte. Direção e roteiro: Mariana Tavares. Duração: 3’ 48’’. Belo Horizonte, 2000.