

Letícia Christiane Guimarães de Senna

Poétipo:
Instabilidade e Sentido do Elemento Tipográfico
na Obra de Arlindo Daibert

Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte
2012

Letícia Christiane Guimarães de Senna

Poétipo:
Instabilidade e Sentido do Elemento Tipográfico
na Obra de Arlindo Daibert

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

Área de Concentração: Criação, Crítica e Preservação da Imagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^aa. Daisy Turrer

Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte
2012

Guimarães, Le, 1980-

Poétipo [manuscrito] : instabilidade e sentido do elemento tipográfico na obra de Arlindo Daibert / Letícia Christiane Guimarães de Senna. – 2012.

147 f. : il.

Orientadora: Daisy Turrer

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

1. Daibert, Arlindo, 1952-1993 – Teses. 2. Imagem e escrita – Teses. 3. Sinais e símbolos na comunicação visual – Teses. 4. Arte e literatura – Teses. 5. Semiótica e artes – Teses. I. Turrer, Daisy, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 701.08



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **LETÍCIA CHRISTIANE GUIMARÃES DE SENNA** Número de Registro **2010720363**.

Titulo: **Poétipo: Instabilidade e Sentido do Elemento Tipográfico na Obra de Arlindo Daibert**

Prof. Dra. Daisy Leite Turrer – Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dra. Eliana Scotti Muzzi – titular - FALE/UFMG

Prof. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 24 de agosto de 2012

Eu sei que o que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes.

João de Guimarães Rosa

A Onda

Morno
contorno
da onda
redonda
Pluma
de espuma
lenda
de renda
frase
de gaze
riso
de guizo
Ninho
de arminho
onde
se esconde
aéreo
mistério...

Trapo
farrapo
lenço
suspenso
pelas
estrelas...
Resto
de um gesto
louco
que é pouco
que há de
bondade
no alto
mar... salto
da água
na mágua
doida
de toda
vida
partida

Agradecimentos

“Perder-se também é caminho”, já dizia Clarisse Lispector. Lembro isso por que foi na minha noite mais escura que encontrei o farol que me deu orientação.

Agradeço imensamente a minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Daisy Leite Turrer. A generosidade, o espírito festivo que me animava e me encorajava. Companheira que tive ao meu lado com o olhar atento. Você é um exemplo de acolhimento e dedicação que marca nossa vida.

À Irene Guimarães, minha mãezinha, e Sacha Friedli, cujo papel é impossível descrever, mas que aparecem merecidamente no topo dessa lista.

A toda a minha família e ao Saulo Policarpo Morandi e Frederico Viana Machado.

Muito obrigada, também, à Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Pimentel e a Zina P. Souza.

Agradeço especialmente ao Dr. Aloísio Castro por toda a ajuda e principalmente por acolher, não só o projeto, mas também a mim com tanto carinho e interesse, e estendo meu agradecimento, ainda, à equipe do MAMM e à Escola de Design da UFJF, que sempre me receberam tão bem em Juiz de Fora.

Ao Prof. Dr. Marcelo Kraiser, aproveito para registrar minha gratidão pelo ânimo e pela presença fundamental nos primeiros passos dessa caminhada.

Aos tipógrafos da minha vida Anno Fleeks, Paula Derkse, Jean-Renaud Dagon e Joanne Bantick meus mestres, Jacques Le Bailly e Donald Roos e,

especialmente, ao Senhor Matias.

A todos os colegas que dividiram comigo as histórias e as experiências. E em especial a Christina Fornaciari, a Gabriel Malard e a Letícia Weisduschadt, além de todos os outros que colaboraram direta ou indiretamente para esse trabalho. Técnicos, funcionários da seção administrativa, Klausmax Pereira Coelho e a todos do Departamento de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da EBA/UFMG, mas especialmente à Prof^a. Dr^a. Maria Regina Emery Quites.

À CAPES e ao REUNI.

Resumo

Interessados no campo de relações entre texto e imagem, neste trabalho, revisitamos a obra do artista mineiro Arlindo Daibert buscando observar um aspecto central a sua poética: o uso do elemento tipográfico em obras plásticas.

A partir da teoria dos regimes de imanência da obra de arte, de Gérard Genette, foi proposta uma adaptação do quadro de tipologias estabelecido por Bernard Vouilloux para a classificação das relações entre texto e imagem com o intuito de demonstrar, não apenas que houve um desenvolvimento no uso do elemento tipográfico na obra de Daibert, mas também que esse desenvolvimento se deu por um processo de desestabilização do sentido, que com esse trabalho propomos chamar de *poétipo*.

Palavras-chave: Arlindo Daibert, Tipografia, Poética, Relações texto/imagem.

Abstract

Interested in the interplay of text and image, we revisited in this research the work of the Brazilian artist Arlindo Daibert, aiming at observing a main aspect of his poetics: the use of the typographic element on works of plastic art.

Based on Gérard Genette's theory of the immanence regimes of the artwork, we propose an adaptation on the typology table, presented by Bernard Vouilloux, for the classification of the interplay between text and image, in order to show that, not only is there a development on the use of typographic elements in Daibert's work, but also that such development constitutes the process of destabilization of meaning, that with this paper we propose to call *poétipo*.

Keywords: Arlindo Daibert, Typography, Poetics, interplay between text and image.

Lista de Figuras

1	Letra Carolíngia em manuscrito francês, segunda metade do séc VIII.	4
2	Jean-Baptiste Carpeaux, 1868-69 Dança	22
3	Jean-Baptiste Carpeaux, 1839 e 1841 La Chartreuse de Parme	23
4	Relações Imanência/Manifestação	26
5	Kosuth, 1965. <i>One, Two, Three Chairs</i> - Instalação <i>In</i> FRIEDL et al. (1998)	42
6	Capa do livro de Barthes <i>Semiografia de André Masson</i> , de 1976. <i>foto</i> : Arquivo da Pesquisadora	61
7	Romain de Tiroff, 1976-7. "F" - <i>Serie Abecedaire d'Erté</i>	63
8	Vinício Horta <i>Sleeping Torso</i>	69
9	Darcílio Lima meados da década 1970	70
10	Tom Phillips, 1970-75 <i>A Humument</i>	71
11	Gilvan Samico <i>Rumores de guerra em tempo de paz</i>	71
12	Cy Twombly, 1973 <i>'24 Short Pieces</i>	73
13	Antoni Tapiés, 1973 <i>Rose amb taca Negro</i>	73
14	Arlindo Daibert, 1974. <i>Mandala</i> . <i>In</i> SILVA and RIBEIRO (2000)	77

15	Arlindo Daibert, 1975. Livro de artista.	81
16	Arlindo Daibert, 1975. Páginas que acompanham o livro de artista.	81
17	Arlindo Daibert, 1975. Detalhe.	82
18	Arlindo Daibert, 1974. Sem Título.	84
19	Arlindo Daibert, 1974. Sem Título - Detalhe da parte superior.	85
20	Arlindo Daibert, 1974. Sem Título - Detalhe da parte inferior.	85
21	Arlindo Daibert, 1977. <i>Eat me! Drink me!</i> Série Alice no País das Maravilhas. <i>In SILVA and RIBEIRO (2000)</i>	91
22	Arlindo Daibert, déc 80. “Piaimã, o gigante comedor de gente” <i>In SILVA and RIBEIRO (2000)</i>	93
23	Arlindo Daibert, déc. 80. “Sertão é Dentro da Gente” <i>In DAIBERT (1998)</i>	94
24	Arlindo Daibert, 1984. “Sem Título, nº 21” <i>In DAIBERT (1998)</i>	95
25	Arlindo Daibert, déc. 80. “Sem Título, nº 51” <i>In DAIBERT (1998)</i>	95
26	Arlindo Daibert, 1979. Retrato do Artista Da série primeiro caderno de desenhos. <i>In SILVA and RIBEIRO (2000)</i>	97
27	Arlindo Daibert, 1979. Da série primeiro caderno de desenhos. <i>In SILVA and RIBEIRO (2000)</i>	98
28	Arlindo Daibert, 1979. Da série primeiro caderno de desenhos. <i>In SILVA and RIBEIRO (2000)</i>	99

29	Arlindo Daibert Da série primeiro caderno de desenhos. <i>In SILVA and RIBEIRO (2000)</i>	99
30	Arlindo Daibert, 1989-1992. Alice <i>In SILVA and RIBEIRO (2000)</i>	103
31	Arlindo Daibert Moradas <i>In SILVA and RIBEIRO (2000)</i>	105
32	Arlindo Daibert, 1979. Babel. <i>In SILVA and RIBEIRO (2000)</i>	109
33	René Magritte, 1928-29. Ceci n'est pas un pipe.	111
34	Arlindo Daibert, 1992. Carta Celeste <i>foto: Arquivo da Pesquisadora</i>	114
35	Arlindo Daibert, 1993. Judaea <i>foto: Arquivo da Pesquisadora</i>	115
36	Arlindo Daibert, 1992. Pórtico <i>foto: Arquivo da Pesquisadora</i>	115
37	Arlindo Daibert, 1992. Pórtico <i>foto: Arquivo da Pesquisadora</i>	117
38	Arlindo Daibert. Sem Título <i>foto: Arquivo da Pesquisadora</i>	119
39	Arlindo Daibert, déc 80. Rosa'uarda, N° 27. Série Grande Sertão	124
40	P.R. Spencer, 1864. Sem Título.	128

Lista de Tabelas

1.1	Exemplo de mais de um regime de manifestação de imanência “acumulado” em um manuscrito original de uma peça de Molière.	24
1.2	Classificação das obras de regime autográfico, baseada na natureza dos objetos.	30
2.1	Quadro da proposta metodológica de Bernard Vouilloux (1994) para a tipologia das relações entre texto e imagem.	57
4.1	Quadro de relações texto/imagem no elemento tipográfico - 1° Momento	126
4.2	Quadro de relações texto/imagem no elemento tipográfico - 2° Momento	130
4.3	Quadro de relações texto/imagem no elemento tipográfico - 3° Momento	137

Sumário

Introdução	1
1 Regimes de Imanência da Obra de Arte em Genette	15
1.1 O Regime Autográfico	28
1.1.1 Objetos Únicos:	33
1.1.2 Objetos Múltiplos:	36
1.2 O Regime Alográfico	38
1.3 Outros Casos	44
2 Poética nas Relações entre Texto e Imagem	46
2.1 Tipologia das Relações Texto/Imagem:	55
2.2 Poiesis:	58
3 <i>Poiesis</i> em Arlindo Daibert	67
3.1 Do Início da Carreira à Viagem a Paris	75
3.2 Do Retorno ao Brasil aos Meados da Década de 1980	89
3.2.1 Séries Baseadas em Obras Literárias:	90
3.2.2 Outros Experimentos:	96
3.3 Do Final da Década de 1980 a 1993	102

4 Desenvolvimento no Uso do Elemento Tipográfico na Obra Dai-	
bertiana	120
4.1 Primeiro Momento	123
4.2 Segundo Momento	127
4.3 Terceiro Momento	131
4.4 Aspectos Gerais	138
Conclusão	140
Referências Bibliográficas	145

Introdução

Levou muito tempo para que eu compreendesse que o que convence não é a “letra” do que falamos; é a “música” que se ouve nos interstícios da fala. A razão só entende a letra. Mas a alma só ouve a música. O segredo da comunicação é a poesia.

Rubem Alves

Um quadrado branco que repousa sobre uma ampla superfície azul, coberto por uma grave curva negra que se pronuncia no topo, cercada pelas marcas suaves de um gesto cinzento e ritmado, conduzido pelas mãos do artista. Ao centro, se destaca, na textura branquíssima, o relevo da substância aplicada sobre a matéria tensa, suporte desse grande campo onde as cores e formas, cada qual desde sua área, suscita, solicita, a grande imagem.

Não foi preciso entre essas linhas mostrar a figura desse “quadro” para que fosse possível visualizá-lo. Aliás, o quadro descrito, pode não existir para além da nossa imaginação, mas ao descrevê-lo, faz-se surgir sua imagem, agora existente no reino da palavra. A imagem na palavra, todos nós, alfabetizados, temos o privilégio de conhecer. E, nos dias de hoje, é raro alguém não familiarizado com aquela outra: a imagem que é uma figura manifesta sobre um suporte, como seria o quadro descrito, em si mesmo, caso tivesse sido pintado por alguém e agora existisse fisicamente.

Os primeiros desenhos nas paredes de Chaveux, na França, têm em torno de trinta e cinco mil anos, os de Altamira, na Espanha, quarenta e dois mil anos; o surgimento da nossa escrita, acredita-se, aconteceu há aproximadamente sete ou oito mil anos e, recentemente, foram descobertos, na Caverna de Blombos, no sul da África, objetos que indicam a produção, pelo homem, de tintas por processos de extração de pigmentos já entre oitenta e cem mil anos atrás. Mas, a questão por trás desses dados é que ao longo de milênios o homem vem desenvolvendo, não apenas técnicas de registro de figuras¹ e imagens, sobre os mais variados tipos de suporte, mas antes, sistemas de expressão aos quais terminou por atribuir sentido.

Dois desses sistemas são o da escrita e o da produção de figuras. Nesse trabalho vamos abordar algumas interseções entre eles. Principalmente em se tratando de certas situações em que o limite entre a letra e sua materialidade, eminentemente imagética, se perde, abrindo espaço para uma terceira coisa que entendemos como *Poétipos*.

Como, ao longo de sua História, abrangeu grande variedade de formas e processos, do ponto de vista formal, o termo *Tipografia* (expandido), termina sendo o mais adequado para os estudos que desejam englobar desde as variedades mais *script*² até as mais *grotescas*³ da escrita. Não mais restrito apenas às escritas mecanizadas ou àquelas mediadas por processos de reprodução técnica, como se tende a pensar, é exatamente nesse sentido que é pos-

¹A diferença entre imagem e figura, adotada nesse trabalho, visa a facilitar a compreensão do leitor da distinção entre as imagens mentais solicitadas pelas produções, e das figuras, formas manifestas sobre o suporte.

²As que reproduzem o gesto “cursivo” da escrita manual.

³As que tem um maior afastamento do gesto humano e cujo desenho normalmente se baseia em modelos da matemática e da geometria.

sível utilizar expressões como *Tipografia Vernacular*⁴ ou *Tipografia Popular* para aquelas escritas cujo exemplar é, frequentemente, único; ou *Tipografia Digital* ou para aquelas cuja produção é totalmente realizada em sistemas informatizados e sem envolver nenhuma composição com tipos móveis de metal.

Já a *Tipografia Poética*, ou o *Poétipo* como propomos chamar nesse trabalho, lança luz sobre a transformação de um elemento de sentido convencionalizado que se liberta em direção a possibilidades mais amplas, mais vagas, mais abertas, de leitura e não deve ser confundido com o elemento tipográfico cuja materialidade é explorada como simples ferramenta de reforço de seu conteúdo semântico; prática que é tão típica, por exemplo, na comunicação comercial. Vale a pena acrescentar ainda, que o *Poétipo* é mais um processo do que uma unidade visual como as representadas pelas noções de *logotipo*, ou *iconograma*.

As formas das letras, adotadas no processo mecanizado de reprodução de textos, ou seja, na tipografia, nasceram da tentativa de imitar a escrita manual, tendo, no ocidente, inicialmente, mais ou menos derivado da letra Carolíngia; desenvolvida na Idade Média e adotada na época de Carlos Magno (742-814 d.C.). Trata-se de uma letra pequena e arredondada que permitia escrever rapidamente com as ferramentas disponíveis à época e que derivava formas parecidas com o que hoje denominamos de cursiva minúscula (*Ver figura 1*). Formas essas que, consolidadas na História, avançaram de um maior experimentalismo – característico da fase inicial de uso da ti-

⁴Define-se como Tipografia Vernacular aquelas escritas onde há ausência dos formalismos técnico-científicos.

pografia – aos estágios de maior convencionalização – como o dos dias de hoje, quando os modelos já estão suficientemente repetidos e fixados.

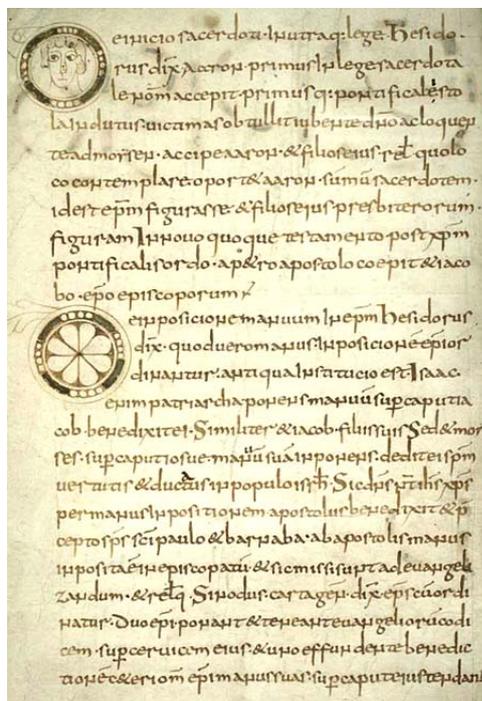


Figura 1: Letra Carolíngia em manuscrito francês, segunda metade do séc VIII.

Sendo uma importante consequência dessa disseminação e consolidação dos modelos, a garantia de que qualquer ambiguidade de sentido manifesta possa ser, inequivocamente, atribuída a uma decisão (consciente ou não) do autor⁵, nesse tipo de pesquisa poderia ser de grande interesse considerar essa ambiguidade também a partir de seu efeito na recepção⁶. Mas como nos foi possível observar com esse trabalho, o potencial poético do elemento tipográfico da maneira como é empregado na obra do artista mineiro Arlindo

⁵É claro que aqui nos referimos àqueles alfabetizados e capazes de praticar a escrita.

⁶Vale a pena lembrar que, da forma como tratamos nesse texto, a leitura é sempre do leitor, sujeito autônomo no processo, e por mais que uma mensagem se apresente muito legível e direta, um dito que nos orienta em uma placa, ou em um livro, não passa de uma fala do outro, a qual o leitor pode acatar tal qual é oferecida, ou não.

Daibert. E devido à limitação de tempo de um mestrado, optamos por nos ater aos aspectos que concernem à produção das obras, deixando para uma próxima oportunidade abordar aqueles da recepção.

A reflexão que norteia a investigação desse texto, nasceu, não neste momento, mas durante uma pesquisa anterior. Naquele momento, o estudo visava a testar as categorias transtextuais, apresentada pelo teórico e crítico literário francês, Gérard Genette, no campo da literatura, aplicado aos processos de análise de imagens.

Naquela ocasião, isso foi feito a partir de figuras produzidas para a publicidade brasileira contemporânea. Mas isso alinhava teleologicamente as imagens pesquisadas, uma vez que a produção publicitária está fundada numa clara proposta (função) de venda, e suas figuras⁷ são, planejadas quase exclusivamente em função dessa proposta. Assim, mesmo depois da monografia ser entregue e aprovada, restou o desejo de entender melhor as relações de produção de sentido que acontecem entre *texto/imagem*, independentemente das regras que são específicas das produções fundamentalmente comerciais.

No entanto, sobretudo nas sociedades contemporâneas, as produções humanas estão necessariamente submetidas a regras que não logram se liberar das econômicas. Como então se libertar de tais preceitos para se concentrar na desconstrução da estabilidade do sentido?

No primeiro estudo com as peças publicitárias, o alinhamento teleológico das figuras analisadas havia, muitas vezes, facilitado o trabalho. Isso porque ficava claro que a função comercial dessas imagens havia definido as

⁷Aqui, usaremos uma distinção entre o conceito de *imagem* – representação que se forma na mente, e *figura* – manifestação dada no suporte, conforme apresentamos nos capítulos teóricos.

decisões tomadas durante o processo de produção⁸. Aliás, na propaganda, a função comercial dá à estabilidade do sentido um papel tão central que mesmo as peças que apresentam alguma ambiguidade, costumam ter suas possíveis leituras previamente consideradas, muitas vezes até metodologicamente testadas. No entanto, existe sempre o risco de que a diversificação das leituras deságue em novos significados – quem sabe indesejáveis para a marca, o que sabemos dever ser evitado, e justifica a consideração prévia dessas possíveis leituras.

Por todas essas particularidades é que na busca de um campo para realização das análises dever-se-ia evitar que a premissa da seleção do objeto fosse, outra vez, o contexto – nesse caso comercial –, de sua produção. E, o passo seguinte seria localizar um acontecimento de tal ordem, em que a produção não buscasse a reprodução literal do que estava dado na fonte, mas que tendesse a uma nova construção, mesmo quando essa fosse referenciada por um objeto, contexto, coisa, texto, etc.

Então, foi eleito, o elemento tipográfico como unidade visual fortemente impregnada de significação convencionalizada, ao menos *a priori*, e foi realizado um levantamento de produções visuais em que esse fosse utilizado de forma diferenciada. Uma situação a partir da qual se pudesse pensar o sentido estável, estático que, uma vez tencionado, se tornasse outra coisa.

⁸Tudo o que era adotado na peça para servir como “referência” tinha como objetivo provocar a identificação imediata da temática da peça. O grau de complexidade, ou nesse caso simplicidade, na maneira como tal referência era explorada era considerado previamente de forma a facilitar a construção da mensagem pelo público alvo específico através do uso de elementos do seu repertório visual/cultural. Por exemplo, o uso de uma imagem de um muro coberto por restos de cartazes para referenciar uma paisagem urbana num anúncio esportivo, ou da maquiagem e acessórios que referenciavam a sensualidade das “gueixas” e das “melindrosas” para um anúncio de lingerie, etc.

A poética, como nos lembra Anne Cauquelin, se traduz na possibilidade de que algo seja diferente do que de fato é; por um processo de afastamento do real. Trata-se da possibilidade de que algo seja visto de maneira diferente da maneira como é visto na vida comum, ou seja, no nosso cotidiano. Dessa forma, o que entendemos como potencial poético, portanto, é a expansão da possibilidade de sentido que acontece pelo afastamento do elemento tipográfico daquilo pelo qual ele é tomado convencionalmente. Desta forma, dar amplitude de sentido a um elemento concebido para ter sentido estável - como é o caso do tipográfico -, é o que chamamos *Poétipo*.

Dentre as ocorrências de uso poético da tipografia levantadas para a realização desse estudo, e já no campo da arte, destaca-se o trabalho de Arlindo Daibert Amaral, hoje vastamente considerado um dos artistas mais significativos da arte contemporânea brasileira, como lembra o pesquisador que foi também amigo do artista Júlio Castañon Guimarães. Reconhecimento que cresce dia após dia, com estudos acadêmicos e publicações póstumas dedicadas a sua vida e obra, principalmente pela Universidade Federal de Juiz de Fora e pelo esforço de Castañon, além do da editora belo-horizontina C/Arte.

Daibert se fez artista da genuína mistura de suas duas grandes paixões: a literatura e o desenho. E não é raro, os textos sobre o artista ou a fala daqueles que o conheceram apontarem ter sido, sobretudo, desenhista e leitor. O próprio Daibert registrou, em mais de uma ocasião, sua preocupação com o desenvolvimento do desenho como linguagem e a proximidade de sua relação com a literatura. Assim, também não é por casualidade que tenham tomado tamanha dimensão em sua obra, tanto a materialidade da escrita quanto as relações entre texto e imagem.

Detentor de um talento múltiplo e marcado pelo virtuosismo, qualquer que fosse a tentativa de esgotar a totalidade de seu trabalho ou seu impacto na arte brasileira numa pesquisa, esta seria certamente insuficiente, por isso, aqui, nos concentraremos apenas nos aspectos de sua poética relevantes para a discussão da instabilidade de sentido que emerge do elemento tipográfico incorporado às obras – nosso objeto de estudo. Buscaremos em sua poética a maneira pela qual o sentido pôde ser tencionado para ser *re/desconstruído*, expandido e transformado. E o faremos a partir da observação de trabalhos nos quais Daibert realiza cruzamentos entre as dimensões semânticas e expressivo-visuais da escrita, usos expandidos do elemento tipográfico e simultaneidade de texto e imagem no plano visual.

Daibert já incorporava escrita e tipografia em suas produções desde muito cedo e esses são elementos que reaparecem ao longo de toda a sua produção. Como foi ampla sua exploração da apropriação da escrita pelas artes plásticas, em especial no desenho e na pintura, é possível colher de seu trabalho figuras onde esta se manifesta de maneiras muito variadas e a partir das quais é possível refletirmos sobre questões que concernem à exploração visual e semântica do elemento da escrita em geral. Às vésperas dos 20 anos de sua morte, parece oportuno revisitar sua produção para abordá-la exatamente a partir de um aspecto tão presente e que é tão central à sua poética.

Ductus⁹

É pois, inútil tentar estabelecer uma lista canônica dos símbolos liberados por uma obra: apenas as banalidades justificam um inventário, pois são *finitas*.

Roland Barthes

O feliz encontro de uma teoria que desse conta de acomodar a variedade de uma produção como a daibertiana, se deu pelos trabalhos de um autor que, assim como o próprio artista, também fez a travessia entre a literatura e as artes plásticas. Mais conhecido como teórico literário, foi apenas na última década de sua carreira que o pesquisador francês Gérard Genette redirecionou o foco de sua pesquisa para as artes plásticas.

A teoria que constrói parece não apenas apropriada mas especialmente adaptada para nossa discussão. Dizemos isso porque Daibert, vindo de uma formação em literatura, situou sua obra plástica bem no cruzamento desses territórios, atuando nas artes plásticas sem ter nunca abdicado da literatura. Por outro lado Genette, que também originalmente constrói sua obra teórica no campo da literatura, não apenas desenvolve uma consistente teoria da arte, mas, com muita coerência, inclui nela a literatura, possibilitando, ao fazê-lo, a realização de uma investigação sem prejuízo de nenhuma das duas dimensões tão centrais à obra daibertiana. Em virtude disso, esclarecemos, de antemão, que toda a nomenclatura adotada ao longo deste texto orienta-se pelas definições que nos fornece Genette, salvo quando indicado o contrário.

⁹*Ductus* é a ordem e a direção em que o traçado de uma letra é realizado durante a escrita.

A primeira noção, central ao entendimento da teoria que nos apresenta Genette, é a de que uma produção artística *em si* não seja a Obra. Trata-se de uma teoria que parte da ontologia da obra de arte, portanto, de “o que” é a obra? E, sua resposta é de que esta possui mais de uma manifestação, sendo que todas as obras consistem, para Genette, de uma imanência e de uma transcendência. A imanência referindo-se a sua manifestação ligada ao objeto donde esta emana e a transcendência a tudo aquilo que está na ordem de seu efeito o que, para o autor, define-se como a relação estética.

Assim, os objetos a partir dos quais uma obra emana são os chamados *objetos de imanência*. Ainda segundo o autor, há dois regimes de manifestação da imanência: o regime dos objetos imanentes *autográficos* e o regime dos objetos imanentes *alográficos*.

Terminologia emprestada do filósofo americano Nelson Goodman, na definição de Genette, o *regime autográfico*, compreende as obras que emanam diretamente da materialidade do objeto proposto. A pintura, a gravura, a arquitetura e a dança, por representarem manifestações físicas, de cuja consistência as obras emanam diretamente, são exemplos de artes que se manifestam no regime *autográfico*. O regime *alográfico*, por sua vez, refere-se ao “detalhe empírico e de aparência quase contingente, a partir do qual ela [a obra]¹⁰ remonta às causas que ela explica.” (GENETTE, 2001, p. 57), e a literatura ou a música são exemplos de obras que se manifestam dessa maneira. Este regime pode ser mais facilmente compreendido, por exemplo, percebendo que a obra literária não é o texto (sequência de letras sobre uma

¹⁰Nota da autora.

folha de papel) onde esta se manifesta, este é apenas sua (de)notação¹¹.

Na explicação de Goodman, que Genette considera bastante pertinente, é considerado um índice do caráter alográfico de uma obra a insignificância da fraude em seu contexto. Isso porque, recriar atualmente um manuscrito antigo, pode ser considerado a criação de uma manifestação autográfica dessa obra, mas já que o texto, por *sameness of spelling*¹², continua sendo o mesmo, a obra que emana, àquele capaz de lê-lo, é alográfica e permanece a mesma, absolutamente intacta; ou seja, não é uma nova obra alográfica. Recopiar ou reproduzir um dos textos de Shakespeare pode originar uma nova manifestação *autográfica*, um novo exemplar único do volume, se quisermos, mas, nesse caso, o mérito de ser uma nova obra não recai sobre sua manifestação *alográfica* uma vez que, nessa dimensão, a obra permanece inalterada.

Segundo Genette, a manifestação de uma obra da literatura é *alográfica* e este não é o caso da pintura e do desenho, que são *autográficos*. Assim, trata-se de compreender bem o que caracteriza cada um desses regimes para observarmos, mais adiante, de que forma pode-se dizer que aquilo que acontece nas obras produzidas por Daibert é a simultaneidade de manifestações, que possuem caracteres muito diferenciados entre si, *alográficos* e *autográficos*. A apresentação mais detalhada desses regimes acima referidos é o

¹¹Segundo Genette, nem todas as formas de manifestação *alográfica* são integralmente notacionais. Na tentativa de encontrar um termo mais amplo para designar os meios de se consignar um objeto de imanência e prescrever sua execução, ele lembra que isso se dá, geralmente, por alguma convenção, como a escrita. Nesse sentido, trata-se de uma notação por convenção e, por tanto, denotativa. Mas como dissemos, a escrita não é a única forma possível. Uma foto dos componentes de uma obra ou uma maquete também são outras formas possíveis, por exemplo. Assim, por considerar a escrita um caso privilegiado disso, ele opta por apenas expandir o termo, pela adoção da grafia (de)notação. A importância da convencionalização de uma notação no contexto do regime alográfico será discutida no Capítulo 1.

¹²Em uma tradução livre essa expressão poderia ser entendida como “soletrado igual”.

assunto do Capítulo 1.

No Capítulo 2, introduziremos o campo de pesquisa das relações entre texto e imagem e poética, nos estudos dos pesquisadores da Universidade de Paris-Sorbone, Anne-Marie Christin e Bernard Vouilloux para nos servir de um quadro das tipologias para tais relações, descrito pela pesquisadora brasileira Márcia Arbex. Além disso, inclui-se nesse capítulo uma investigação da noção de *poiesis*, adotada neste trabalho, como processo de instabilização do sentido.

No Capítulo 3, encontra-se a apresentação da obra de Arlindo Daibert. E, por causa da grande diversidade de *tipos*¹³ de trabalhos realizados pelo artista ao longo de sua vida, e cientes da impossibilidade de esgotar sua totalidade, optamos por partir de um texto de 1987, de Roberto Pontual, originalmente publicado no livro *Entre dois Séculos: A Arte Brasileira do Séc. XX*, onde o crítico comenta mudanças que distinguem, com muita assertividade, três momentos da produção do artista.

O primeiro momento vai do começo de sua carreira à viagem a Paris para uma bolsa que conquista como prêmio do Salão Global das Artes de

¹³Genette, define o *tipo* como aquela manifestação ideal de um indivíduo. Indivíduo aqui se referindo a cada exemplar material único através do qual uma obra se manifesta. Por exemplo: o volume impresso de um livro – que se encontre sobre minha mesa neste momento – ou a prancha impressa de uma gravura – dependurada em minha parede e que, mesmo sendo convencionalmente considerada igual, pode diferir e muito, de todas as outras da mesma tiragem – com todas as suas peculiaridades individuais específicas podem ajudar a ilustrar este conceito.

Segundo postula, isso é uma definição muito aproximada do par *type/token* peirceano, normalmente traduzido como *tipo/ocorrência*. Portanto, a partir de sua terminologia, poderíamos dizer que as obras em que Daibert explora a relação entre texto e imagem são de um *tipo* e aquelas onde não o faz são de outro *tipo*, enquanto “Mandala” (Ver figura 14) serve como exemplo de uma *ocorrência* do primeiro *tipo*.

Para evitar confusões, às unidades que contém letras e que para a tipografia são também chamadas de *tipos*, nesse trabalho, chamaremos sempre de *elementos tipográficos*.

Belo Horizonte, em 1974. Esse período ficou muito caracterizado pelos temas eróticos e cabalísticos que adota. O segundo momento inicia-se com seu retorno ao Brasil e se estende até meados da década de 1980, sendo o período mais longo e a época em que Daibert inicia a produção de longas séries de trabalhos baseados em obras literárias, além de outros trabalhos, que define como “mais experimentais. O terceiro momento engloba o final da década de 1980 até 1993, ano de sua morte, e é o período em que o experimentalismo toma uma dimensão maior em sua produção.

Esses momentos foram adotados aqui como estruturantes dos conjuntos de obras analisados. E isso foi feito porque, ao delinear as mudanças pelas quais a prática do artista passa ao longo dos anos, entendemos que é possível agrupar os trabalhos, com grande pertinência com o todo da produção e comentá-los respeitando *sets* de características muito particulares a cada período. Fazê-lo, também evidencia uma certa organização cronológica das obras que favorece as análises. Desta forma, o Capítulo 3 foi estruturado em três partes, cada qual centrada na abordagem de um desses momentos da obra.

No Capítulo 4, foi proposta uma nova versão do quadro de tipologia das relações entre texto e imagem, de Vouilloux, adaptado aos elementos tipográficos; ou seja, considerando também os regimes de imanência, a legibilidade e a leiturabilidade. A adoção do quadro pode parecer um viés estruturalista dessa pesquisa, no entanto, ele foi usado aqui apenas como ferramenta para garantir que a todas as obras sejam aplicadas as mesmas categorias tornando possível verificar o imbrincamento dos regimes de imanência nos trabalhos de Arlindo Daibert e fazer comparações entre eles. Assim, é preciso

ressaltar que conjuntamente a esse quadro, inscreve-se um atravessamento de críticos de arte, de depoimentos de familiares, de amigos e do próprio artista, além do olhar da própria pesquisadora diante do acervo das obras.

Ainda nesse quarto capítulo, aplicamos o quadro de Vouilloux às obras apresentadas ao longo do trabalho. Assim, partimos da observação desse quadro para tecer a reflexão sobre a trajetória do artista à luz dos conceitos abordados. A discussão central passa a ser a das transições que podem ser percebidas nos trabalhos – que se referem ao uso que Daibert faz do elemento tipográfico – e seu impacto na instabilidade de sentido desses elementos. Nesse etapa, a retomada de algumas obras no quadro, ajuda a identificar não apenas as diferentes estratégias, desenvolvidas pelo artista para o uso da escrita e do elemento tipográfico em cada momento, mas também a maneira como Daibert faz evoluir sua produção em direção à soltura e expansão do sentido que leva ao *Poétipo*.

Capítulo 1

Regimes de Imanência da Obra de Arte em Genette

À questão: - O que é a arte? - seria possível responder brincando (mas não seria uma brincadeira tola): que a arte é o que todos sabem o que é.

Benedetto Croce

Gérard Genette é um dos fundadores do estruturalismo, reconhecido teórico e historiador da literatura e um dos grandes e influentes críticos literários da França. No entanto, não foi (tão) sem aviso que esse importante teórico literário decidiu também enveredar pelo terreno da arte. Já em 1998, quando introduz, com seu livro *Palimpsests: Literature in Second Degree* [Palimpsestos: Literatura em segundo grau] sua teoria da Transtextualidade – baseada na extensa revisão literária que realizou – o autor já havia acrescentado nele uma seção intitulada *Hyperaesthetic Arts* [Artes Hiperestéticas], na qual estende alguns comentários sobre as relações transtextuais à pintura e

à música, com isso observando alguns aspectos das produções transtextuais para além das fronteiras da literatura.

Para Genette, essa travessia fazia muito sentido, na medida em que considera também a literatura uma arte e, em suas próprias palavras, a poética, conseqüentemente, um cantão da Teoria da Arte. Entretanto, foi numa empreitada mais recente, que o autor propôs uma elegante teoria à partir da qual, nesse trabalho, foi possível abordar os diferentes aspectos do uso de elementos da escrita nas produções plásticas realizadas por Arlindo Daibert.

Ao enveredar por esse campo que, como observa o teórico, é mais normalmente reservado aos filósofos ou aos especialistas da prática artística, Genette propõe uma abordagem “ontológica” para o estudo das obras de arte, ou seja, uma abordagem baseada nos modos de existência dessas obras. *Modos*, no plural, para evidenciar o fato de que um obra possui, no mínimo, mais do que um modo de existência. Nas palavras do autor, “As obras não possuem como único modo de existência e de manifestação o fato de não se ‘constituírem’ de um objeto. Elas possuem, no mínimo, mais um outro modo, que é o de *transcender* essa ‘consistência’ ” (GENETTE, 2001, p. xvii). Afirmção destaca que o que pode ser qualificado como “obra de arte” não pode, de maneira alguma, ficar restrito apenas ao objeto do qual esta emana.

Genette nomeia esses dois modos de existência que aponta como, *Imanência*, aquele da existência da obra, e *Transcendência*, aquele de seu efeito. Assim, agora do campo da arte, essa nova revisão que realiza – não se atendo apenas à teoria, mas também a um grande acervo de obras – foi apresentada em 2001 e publicada em dois volumes. O primeiro deles intitulado: *A Obra de Arte: Imanência e Transcendência*; no qual explora os regimes de imanência

da obra de arte; e o segundo: *The Aesthetic Relation* [A Relação Estética], no qual explora os efeitos destas obras, ou seja, sua transcendência.

Como conclusão desse estudo, o autor apresenta a ideia de que a clara diferenciação entre os regimes de *imanência* das obras e seus modos de *transcendência* poderia pôr fim a vários problemas de entendimento do *status* ontológico, além de a alguns aspectos relacionais entre eles; e que, nesse sentido, a diferenciação poderia contribuir bastante para o campo da pesquisa em arte.

Genette esclarece que, em sua concepção, os regimes de imanência referem-se às condições de existência da obra, enquanto aquilo que a transcende está na ordem de seus efeitos, referindo-se portanto à função da obra – que termina por ser a função da própria arte –, e que, para o autor, é (principalmente) estética.

Para Genette, todas as obras de arte consistem de uma *imanência*, ou seja, seu modo de existência e de uma *transcendência*, ou seja, uma função. Mas aqui, interessados no uso do elemento tipográfico em obras plásticas, do ponto de vista da produção, optamos por nos concentrar apenas naquilo que concerne à imanência das obras, deixando seus efeitos ou, nas palavras de Genette, “a obra dessa obra” para uma próxima oportunidade, como já foi dito na introdução.

* * *

O *Dicionário Ilustrado Verbo da Língua Portuguesa* define imanente como:

“Perdurável; permanente; inerente; privativo de um sujeito ou objeto; que existe sempre num dado objeto e inseparável dele; diz-se da atividade ou causalidade cujos efeitos não passam do agente; que permanece dentro da experiência possível.” (FERNANDES, 1972, p. 1016). Conceito que ajuda a elucidar a que se refere esse caráter imanente das obras de arte sobre o qual nos debruçamos neste primeiro capítulo.

Trata-se, portanto, daquilo que está na ordem da manifestação da obra de arte no mundo físico; em outras palavras, aquilo pelo o qual é possível a alguém entrar em contato com essa obra. E, vale a pena destacar que aqui nos referimos ao que se manifesta no mundo físico, mas que não nos restringimos apenas à materialidade dessas obras, já que como no caso da música, não se tratará, necessariamente, de algo materialmente palpável, mesmo se tratando de um fenômeno físico, por exemplo. E mais que isso, a literatura, embora possua uma manifestação materializada sobre um suporte, o texto onde encontra-se registrada, existe para além desse registro gráfico/visual.

Nessa perspectiva, para Genette, foi o filósofo estadunidense, Nelson Goodman, que conseguiu, sob os termos “Regime de Imanência Autográfico” e “Regime de Imanência Alográfico”, estabelecer uma diferenciação mais exata dos regimes de manifestação das obras artísticas. Para Genette, através da definição dos dois termos, emergem os modos *(onto)lógicos*¹ pelos quais se manifesta a imanência das obras em oposição àquilo que Genette identifica

¹Mesmo reconhecendo que o tipo de estudo que conduz é normalmente considerado do campo de interesses da Ontologia, Genette demonstra uma preocupação em esclarecer a diferença que percebe entre o que é ontológico (O que é isso?) daquilo que é funcional (Para que serve isso? ou Como é que isso funciona?), que acredita ser mais pertinente ao seu caso. Dessa forma, como tentativa de evidenciar que as diferenças de “modo” são de ordem mais lógica que ontológica, opta por essa grafia diferenciada pelo acréscimo do parêntese: *(onto)lógico*.

como duas doutrinas principais (espectrais), anteriormente mais popularizadas, mas com as quais não concorda.

A primeira doutrina que, segundo Genette, não se pode atribuir nominalmente a ninguém, é a que professa que:

(...) todas as obras de arte consistem exaustivamente em objetos físicos ou materiais, sua principal falha seria não poder se aplicar sem distorções ou contorções a tipos de arte como a literatura ou a música, cujas produções (...) são – num certo sentido – imateriais. (GENETTE, 2001, p. xviii)

Doutrina que está claramente mais preocupada com os objetos materiais, enquanto a segunda, que se atribui a estéticos idealistas como Croce ou Collingwood, seria a de que:

(...) toda obra, inclusive entre as artes plásticas, só existe plenamente no espírito de seu criador, *cosa mentale*, como já dizia Leonardo, e que os objetos materiais que a manifestam, do templo ao livro, não passam de encarnações grosseiras e traços aproximados. (GENETTE, 2001, p. xix)

Entretanto, para Genette, cada uma dessas doutrinas constituem excessos que dividem o campo das artes entre as obras de objeto físico – como é o caso da primeira – e as obras de objeto ideal – que aparece na segunda. E, após revisar o trabalho de outros teóricos, Genette conclui que a versão mais equilibrada e argumentada – além de mais bem distribuída – é a apresentada por Goodman, para quem a distinção deve ser realizada de maneira puramente empírica, partindo-se do critério da autenticidade.

Goodman observa que, em certos tipos de arte, a autenticidade é definida pela história da produção, enquanto para outras esse critério simplesmente não cabe. Para o filósofo, em certas artes – como a música ou a literatura –

a falsificação não faz sentido porque, nelas, uma cópia correta não passa de um novo exemplar da mesma partitura ou texto. Goodman, de quem Genette empresta os termos, chama *alográficas* as artes para as quais não cabe falar em falsificação e *autográficas* as outras.

Às obras *alográficas*, como já foi dito, não cabe a noção de falsificação por reprodução porque; para além das violações de direitos comerciais (que são externas às obras) uma reprodução de um texto não passa de um novo exemplar da mesma obra. E, ainda que se tratasse de uma edição ilegal, no caso de um livro, por exemplo, não se poderia afirmar ser uma obra falsa, por duas razões: a primeira razão, reside no fato de que a obra *alográfica* – que emana do texto – continuaria sendo a mesma e, a segunda, de que a legalidade de uma reprodução tampouco interfere naquilo que constitui a obra *alográfica*.

O mesmo não se poderia dizer, no caso de uma das milhares de reproduções de famosas obras dos grandes mestres da pintura – exemplos de manifestação *autográfica*. Sobre estas, é possível falar em obra falsa na medida em que – mesmo que para sua execução o falsário precisasse igualar a destreza técnica do mestre – sua produção não é criadora, tratando-se apenas da cópia de um modelo. A cópia, nesse caso, produz uma falsa obra, mesmo que sua consistência torne possível substituir a original também em sua função estética. Isso acontece por as obras *autográficas* emanarem diretamente da materialidade de um objeto, cujos atributos físicos são, a grosso modo, reproduzíveis.

Genette explica que há obras nas quais a imanência é física, e mais próximas da materialidade do objeto donde emanam – as *autográficas* – e outras

nas quais a imanência é ideal. Mas, é importante lembrar que essas distinções levam em consideração apenas os regimes de manifestação da imanência da obra e que – para além disso – em todos os casos, a existência das obras de arte, para o autor, consiste de uma imanência e de uma transcendência; uma manifestação e um efeito, como já foi dito.

Nesse ponto, convém retomar nosso objeto para destacar que fenômeno semelhante acontece com o elemento tipográfico. Nele, uma porção do que pode ser observado em sua manifestação é sua dimensão visual; ou seja, da ordem de sua materialidade – uma forma fixada sobre um suporte qualquer (sua imanência física) – enquanto a outra porção é seu conteúdo semântico (sua imanência ideal). É evidente que a dimensão semântica da escrita também está atrelada àquilo que se manifesta sobre o suporte, mas esta pode também, tanto o ultrapassar quando acumular-se a ele, como discutiremos.

Isso também é válido para outros gêneros artísticos e pode ser melhor entendido no exemplo citado pelo autor, da obra *Dança*, de Jean-Baptiste Carpeaux (*Ver figura 2*), que pode ser qualificada como “leve”, ainda que não se possa dizer o mesmo do bloco de pedra de que ela consiste. Neste exemplo, o adjetivo “leve” aplica-se à obra, mas não a seu objeto de manifestação e serve para exemplificar a diferença entre os dois níveis de manifestação.

As propriedades “constitutivas” da obra são as do objeto de imanência, enquanto as propriedades “contingentes” são as do objeto de manifestação, que Genette chama também *propriedades de imanência* e *propriedades de manifestação*, respectivamente. Na música, por exemplo, a partitura possui as *propriedades de manifestação* da obra musical e a peça tocada possui as *propriedades de imanência*. Entretanto, mesmo que no exemplo da obra de



Figura 2: Jean-Baptiste Carpeaux, 1868-69

Dança

Em exposição permanente no Museu D'Orsay, em Paris.

foto: Arquivo da pesquisadora

Carpeaux, a pedra seja uma propriedade contingente, ou seja, do objeto de manifestação, não faria sentido fazer esse tipo de distinção. Isso porque nas obras *autográficas*, imanência e manifestação coincidem – seu objeto de imanência é físico, e portanto, manifesto por si mesmo de forma que não haja diferença entre esses tipos de propriedades.

Para ilustrar essa explicação, Genette dá o exemplo de um livro. Conforme descreve, *A Cartucha de Parma*, de Stendhall (*Ver figura 3*), contém cerca de duzentas mil palavras em um certo número de páginas, mas embora o texto (obra *alográfica*) contenha as mesmas cerca de duzentas mil palavras, não contém nenhuma página, já que essa é uma característica do objeto físico e, portanto, uma propriedade apenas do objeto de manifestação. Onde conclui-se que o objeto de manifestação comporta tanto propriedades constitutivas quanto propriedades contingentes enquanto a imanência só comporta

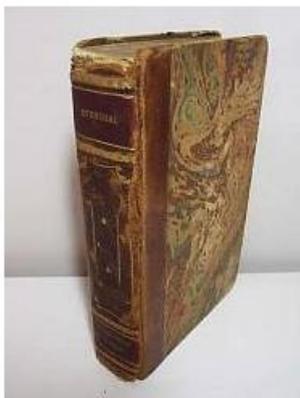


Figura 3: Jean-Baptiste Carpeaux
La Chartreuse de Parme
Primeira edição em dois volumes de 1839 e 1841.
foto: Arquivo da pesquisadora

as constitutivas. Ou seja, apenas o objeto de manifestação contém ambos os conjuntos de propriedades.

* * *

Os regimes de manifestação não são estanques e esse é outro ponto que merece nossa atenção. Para isso, propomos como exemplo um volume contendo o manuscrito original de uma peça de Molière. A partir de um objeto desse tipo é possível distinguir de que forma mais de um regime de imanência pode se manifestar no mesmo objeto.

Sendo todas diferentes manifestações de uma mesma obra, quando consideradas a partir de diferentes propriedades contingentes, essa obra pode

assumir diferentes designações quanto a seu regime de imanência, como vemos na tabela 1.1:

IMANÊNCIA	ASPECTO CONSTITUTIVO	REGIME
Manuscrito Original	Tipo de papel, de caligrafia, cor da tinta, tipo de encadernação.	Autográfico
Leitura do Texto	Gênero Literário, estilo, conteúdo.	Alográfico
Apresentação da Peça	Cenário, iluminação, figurinos, aparência e sotaque dos atores.	Autográfico

Tabela 1.1: Exemplo de mais de um regime de manifestação de imanência “acumulado” em um manuscrito original de uma peça de Molière.

Esses casos, que retomaremos com maior rigor no próximo capítulo, geram a peculiaridade referida porque, na verdade, são acumulações de mais de um regime. Essa categoria engloba, por exemplo, as telas de Daibert em que o elemento tipográfico preserva sua legibilidade, como acontece com as, tão frequentes, inclusões de texto literário no plano da imagem. Nelas, se acumulam as manifestações *autográficas* sem que se perca a obra *alográfica*.

Sobre a forma como nos relacionamos com as obras, Genette afirma que “...estamos sempre em contato concreto com objetos de manifestação, ‘no seio’ dos quais consideramos de maneira particular, ora a imanência pura (relação de leitura), ora só a manifestação (relação bibliofílica)” (GENETTE, 2001, p. 78). Portanto, seja física ou ideal, toda obra deve possuir uma manifestação, sob pena de, em caso contrário, simplesmente não existir; ainda que sua imanência não se resuma a isso.

Neste ponto, fica clara a importância de uma diferenciação a ser feita

entre a imanência da obra e sua(s) manifestação(s). E não apenas isso, mas Genette chama atenção também para o fato de que é possível que uma obra possua, não apenas mais do que uma única, mas também mais de um tipo de manifestação. O autor representa graficamente em um esquema de triângulo a maneira como figuram as relações entre a imanência e as possíveis manifestações das obras como vemos na *Figura 4*.

O esquema mostra, no topo do triângulo, o objeto de imanência e, na base, dois tipos de manifestações. Pode-se notar que os elementos que aparecem na base, à esquerda, referem-se às *execuções*, mas para designar os elementos que figuram na base, à direita, o termo “notação” não lhe parece apropriado. Então, seja porque o caráter notacional da escritura é inevitavelmente insuficiente para “anotar objetos não-verbais” – na medida que todas as línguas se prestam a todo tipo de equívoco e deslizos próprios da linguagem discursiva – seja porque falta ao termo a especificidade de designar o aspecto convencional desse tipo de notação, Genette opta por usar o termo *(de)notação* para designá-los. Nas palavras do autor:

Assim, é preciso um termo mais amplo para designar esses diversos meios verbais, diagramáticos ou outros, de se consignar um objeto de imanência, e, eventualmente, de prescrever sua execução. O termo mais justo e mais cômodo parece-me ser *denotação*, pois trata a cada vez de estabelecer, por um meio ou por outro – geralmente convencional de representação –, a lista das propriedades constitutivas desse objeto ideal. E como as notações escritas constituem um caso privilegiado disso (pelo menos em termos de eficácia), que todos os outros se esforçam por igualar, poderemos, de maneira geral, entender aquele como uma ampliação deste, e escrevê-lo sob esta forma: *(de)notação*. (GENETTE, 2001, p. 81)

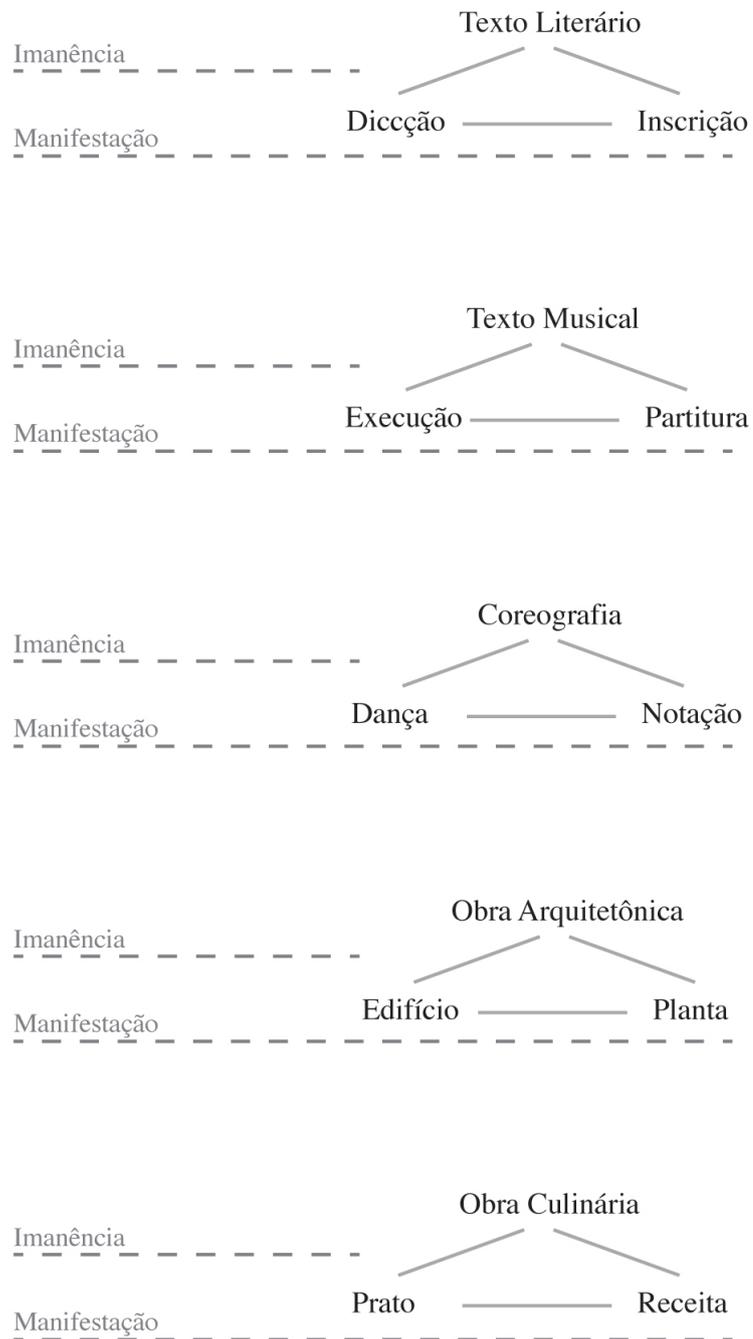


Figura 4: Relações Imanência/Manifestação nas obras segundo Genette.

Assim, esperando termos apresentado uma distinção suficiente entre a imanência e a manifestação nas obras, aproveitamos apenas para reiterar que mesmo que, como já foi dito, uma obra possa possuir mais de uma manifestação – como no exemplo do manuscrito que continha a peça de Molière –, ou a manifestação de mais de um regime de imanência – como vimos no exemplo das obras onde textos literários são introduzidos na imagem –, partindo-se de seu caráter, as modalidades artísticas (pintura, escultura, gravura, etc.) podem ser divididas como pertencentes a cada regime de imanência. Isso será assunto das seções seguintes, nas quais nos aprofundaremos separadamente no entendimento de cada um dos regimes *autográfico* e *alográfico* de imanência das obras de arte.

1.1 O Regime Autográfico

Não exijas mais nada.
Não desejo também mais nada,
só te olhar,
enquanto a realidade é simples,
e isto apenas.

Mário de Andrade

A partir do critério de Goodman para tipificar os modos de existência das obras – o mais bem aceito por Genette – poder-se-ia afirmar simplesmente que as obras de arte de regime autográfico são aquelas passíveis de serem falsificadas, como vimos, mas o reducionismo dessa definição a torna tão insuficiente quanto vaga. Em virtude disso, buscamos uma outra maneira entender aquilo que, nesse contexto, define a possibilidade de falsificação e que ajudará a estabelecer o conjunto de características que define os objetos nestas condições.

Nas descrição dada por Genette dos objetos de imanência autográfica, o autor afirma que:

Os objetos de imanência autográfica que consistem de objetos ou eventos físicos impressionam naturalmente os sentidos, prestando-se a uma percepção direta pela visão, o ouvido, o tato, o gosto, o olfato, ou qualquer colaboração entre dois ou vários desses sentidos. (GENETTE, 2001, p. 3)

Sendo, nossos sentidos nossa faculdade de receber e/ou perceber impressões externas, conclui-se que aquilo que “impressiona os sentidos” deve necessariamente possuir existência no mundo e alguma forma de presença com a qual se possa entrar em contato. A possibilidade de produzir uma falsificação, nesse contexto, deve ser entendida a partir da observação de que

algo que haja sido produzido pelo homem, constitui-se de um conjunto de características objetivas e perceptíveis ser, invariavelmente, passível de ser reproduzido de alguma forma.

Além disso, quando afirma que o regime *autográfico* de imanência da obra de arte é aquele onde a imanência é física, não necessariamente, afirma tratar-se sempre de um objeto concreto ou material mas, antes, reforça a ideia de que esse algo possui uma manifestação no mundo físico com a qual é possível estabelecer contato. Este é, notavelmente, o caso da pintura, da escultura e da fotografia, mas também da performance, por exemplo. Logo, seja uma *coisa* ou um *acontecimento*, a imanência deverá provir de uma manifestação perceptível, da qual a obra emana diretamente.

Por causa disso, o problema de definição da natureza desses objetos passa a ser o do tipo de manifestação que possuem. Genette percebe que existe um problema de diferenciação entre *coisas* e *acontecimentos*. Isso, porque a partir da proposição simples e, para ele, bastante evidente de filósofos como Quine ou Wittgenstein –, de que realmente: “não existem coisas, só existem fatos.”, o autor percebe que, o critério de diferenciação entre essas duas modalidades só poderia ser sua duração: com uma *coisa* possuindo uma duração maior do que a de um *acontecimento*.

No entanto, a tentativa de aplicação a alguns casos específicos, torna rapidamente claro que esse tipo critério terminaria por ser embaraçosamente arbitrário e relativo. O porquê, pode-se compreender através da reflexão sobre certos casos duvidosos. Vejamos: em um dos exemplos descritos, o autor argumenta que seria difícil definir se uma escultura seria uma *coisa* ou um *acontecimento*, pois se afirmarmos tratar-se de uma *coisa* – como já foi dito

– seria em termos de sua duração. No entanto, comparável a uma performance (*a priori* mais propensa a se supor tratar-se de um *acontecimento*), também a escultura é o resultado de um *ato* e possui uma duração finita no tempo (Também as esculturas morrem.). E prossegue questionando que se uma performance de fogos de artifício fosse estendida por muitos anos (difícil mas não impossível de ser realizada) isso faria dela uma *coisa*? um *acontecimento*?

Mas, mesmo ciente dos problemas, na tentativa de encontrar uma terminologia que sirva à classificação das manifestações, Genette termina por decidir que é mais legítimo retornar ao uso de *coisas* para referir-se aos “conglomerados relativamente estáveis de acontecimentos, que a língua clássica chama de *corpos*”, em oposição ao termo *acontecimento*. E esclarece:

O uso desses termos é sancionado pelo *Vocabulário* de Lalande: ‘*Coisa* exprime a ideia de uma realidade considerada em seu estado estático, como algo separado ou separável, constituído por um sistema supostamente fixo de qualidades e propriedades. (...)’ (LALANDE, 1988 in GENETTE, 2001, p. 5)

Dessa forma, desenvolve uma divisão baseada na natureza das manifestações, que apresentamos na tabela 1.2:

Objetos de Imanência			
Coisas (real)		Acontecimentos (fatural)	
Objetos Únicos	Objetos Múltiplos	Performáticos	Acontecimental
Pintura, escultura de talha, etc.	Gravura, Escultura de fundição, fotografia analógica, etc.	Performances (execução e improvisação), reproduções visuais ou sonoras de performances.	Eclipse

Tabela 1.2: Classificação das obras de regime autográfico, baseada na natureza dos objetos.

Além da distribuição de tipos atribuídos pela terminologia já discutida, nesta tabela aparece também a divisão das *coisas* em duas categorias: a dos *objetos únicos* e a dos *objetos múltiplos*. Divisão que favorece enormemente a abordagem de aspectos específicos de manifestações que também possuem, por sua vez, naturezas muito distintas.

Um olhar geral sobre esta divisão das obras autográficas, baseada nos produtos resultantes de cada tipo de prática, revela dois critérios (convergentes) de distinção das obras: sendo o primeiro o da identidade² e o segundo das fases de produção.

Segundo Genette, tudo o que existe no mundo possui uma *identidade numérica* que resulta da história de seu processo de produção, não sendo possível dois objetos compartilharem de uma mesma *identidade numérica*. Um exemplo do campo das artes, seria uma série de gravuras, que, mesmo convencionalmente aceitas como idênticas, diferem em *identidade numérica*: a primeira que foi impressa, a segunda, etc. Entretanto, são as *identidades específicas* que definem o caráter circunstancial de aparência e de presença de cada objeto, quanto às características que fazem com que ele aparente ser o que ele é.

Assim, privilegiando-se a *identidade específica* das obras, dividem-se as artes entre aquelas que têm como resultado um objeto único – como acon-

²Sobre essa primeira, Genette havia observado que não valeria a pena uma distinção entre obras baseada em sua identidade específica. Mas, naquele contexto, referia-se a uma tal distinção que partisse de aspectos como o material usado, por exemplo. Seu argumento é de que esse tipo de classificação acabaria por colocar sob o mesmo guarda-chuva *strange bed fellows*; ou coisas inconciliavelmente distintas, já que da mesma maneira como se pode tocar uma peça de Beethoven ou de Thelonius Monk com o mesmo piano, ou como Veemer e Bocuse logram resultados muito distintos a partir do mesmo substrato – a tinta a óleo sobre tela –; partindo-se dos materiais usados uma tal classificação desaguaria numa conseqüente incoerência demasiado grande.

tece com a pintura ou a escultura de talho – e aquelas em que cada obra é um objeto múltiplo, ou seja, uma série de objetos considerados, por convenção, “idênticos” mas portadores de *identidades numéricas* diferentes – como acontece na escultura de fundição ou na gravura.

Na verdade, mesmo que se possa dizer que a *identidade específica* é privilegiada nessa divisão, na medida em que propõe que objetos múltiplos (cuja *identidade numérica* difere) possam ser tratados como “a mesma obra”; é apenas por convenção que isso acontece. Esse pequeno alerta serve para destacar que os objetos autográficos são, essencialmente, definidos por suas *identidades numéricas*, já que mudam constantemente de *identidade específica* sem serem considerados com isso um novo objeto.

Seja por uma ação específica de alguém – um livro pode ter suas páginas manchadas, um edifício pode se incendiado – seja pela ação do tempo, os objetos autográficos são, portanto, passíveis de transformarem-se (terem sua *identidade específica* alterada) sem com isso deixarem de ser aquele mesmo livro ou aquele mesmo edifício.

O segundo critério seria caracterizado à partir do seu processo de produção, que Genette distingue em “fases”. E, nessa segunda forma de categorizar as obras *autográficas* levam-se em consideração as etapas demandadas para a realização do objeto de manifestação. Essa divisão coloca, por exemplo, de um lado a pintura – atividade de objeto único –, e de outro as artes com duas ou mais fases de produção, como a gravura (1ª fase= matriz; 2ª fase= impresso) ou a arquitetura (1ª fase= projeto; 2ª fase= construção) – de objeto múltiplo, por exemplo. Essa distinção acontece porque essa diferença lhes confere *status* e características diferenciadas.

Finalmente, esses dois critérios de distinção convergem em duas características definidoras das obras autográficas, na medida em que, em ambos os casos, a identidade específica é passível de se transformar ao longo do tempo; primeira característica que não se aplica às obras *alográficas* e a identidade numérica é definidora; segunda característica que também não se aplica às obras *alográficas*, já que, como já foi dito, uma nova impressão de um texto, do ponto de vista da manifestação *alográfica* continua sendo a mesma obra.

No que diz respeito às fases de produção, resta observar que, para que se possa falar em criação, as obras realizadas em mais de uma etapa, aquelas que produzem como resultado objetos múltiplos, deverão produzir objetos únicos, pelo menos em sua primeira fase. Isso porque qualquer produção para a qual já existisse um modelo a ser fielmente seguido seria apenas uma execução e não uma criação, atividade central à produção artística. Donde se conclui que somente se possa falar em objeto artístico *autográfico* na medida em que seja realizado um objeto único em alguma de suas fases – normalmente na primeira.

1.1.1 Objetos Únicos:

As obras autográficas com objeto de imanência única são essencialmente, os produtos resultantes de uma prática manual transformadora (...) mas não prescrita por um modelo pré-existente (material ou ideal) do qual ela apenas garantiria a execução. (GENETTE, 2001, p. 7)

Genette observa que, em Goodman, o caso do desenho, figurativo ou não, é particular por ilustrar o próprio regime autográfico. Isso porque, diferentemente do diagrama, caracteriza-se pela impossibilidade de reprodução. Num

desenho, cada detalhe é importante, não se podendo nele separar o que é traço pertinente do que lhe é contingente: a espessura do traço, sua profundidade, o suporte, cor, etc.

Isso é também o que acontece com a pintura. Esta é considerada a ocorrência por excelência de uma obra autográfica com objeto de imanência único, sobretudo pela impossibilidade total e absoluta de que um quadro qualquer seja reproduzido de maneira idêntica ao original. Mesmo se a cópia não for distinguível, num determinado momento específico, da obra original, aquela que tenha sido usada como modelo, eventualmente virá a ser, pois é preciso lembrar que os materiais envelhecem diferentemente. O que faria que, na duração, já não fosse possível uma eventual indistinção entre os dois objetos. Quanto a isso, Genette chega ainda acrescentar que “se um quadro nem sempre é mais complexo que um desenho, em compensação ele é amiúde mais ‘profundo’, ou para usar uma expressão mais vulgar, mais espesso.” (GENETTE, 2001, p. 10)

Em ambos os casos, tanto o desenho quanto a pintura, em virtude dessa singularidade citada, representam as artes mais reflexivas à passagem ao regime alográfico. Genette conta que para Nelson Goodman, todas as artes devem ter sido originalmente autográficas e que algumas provavelmente se emanciparam ao adotarem sistemas de notação.

Goodman, embora houvesse negado a possibilidade de a pintura se tornar eventualmente alográfica, mais tarde, prevendo um possível avanço das técnicas de reprodução, admite a possibilidade dessa passagem e descreve as vias pelas quais isso seria possível ao afirmar que “um uso ou tradição deve, de início, ser estabelecido e codificado, em seguida, por meio de uma nota-

ção” (GOODMAN, 1972 *apud* GENETTE, 2001, p. 153). Ou seja, a passagem do regime *autográfico* para o *alográfico* se dá via uso, tradição, redução e notação.

A este sistema Genette chama *(de)notação*; aqui entendida como um tipo de notação estabelecida por convenção e que é resultante do processo citado: de uso, tradição, redução e notação. Há uma distância entre as duas manifestações da obra que pode provocar alguns problemas, cuja consequência seria a de que a simples notação de instruções para sua execução pode levar a grandes equívocos numa possível execução, de forma que se faz necessário formulá-la via convenção da representação da lista de propriedades *constitutivas* desse objeto ideal; portanto denotar, tais características. Somente as obras *alográficas* possuem sistemas de *(de)notação* e Genette quer, com essa grafia seccionada do termo, evidenciar que – diferentemente das obras *autográficas* cujo objeto de imanência é físico – para as obras *alográficas* é preciso distinguir entre sua imanência (ideal) e sua manifestação (física) codificada, por convenção e através do processo descrito.

Portanto, mesmo considerando-se a hipótese de um tal avanço técnico, como o especulado por Goodman, a nenhuma delas – desenho ou pintura –, caberia um sistema de *(de)notação* efetivo. O equívoco na colocação de Goodman, Genette conclui estar no fato de que, perfeita ou não, uma reprodução, claramente não implica um sistema de notação. Dessa forma, não importaria quão acurada fosse a técnica de reprodução, ainda assim não se poderia falar em um sistema de notação efetivo para a pintura ou o desenho.

Outros exemplos desse tipo de obra de imanência em regime autográfico de objeto único – mas sobre as quais não nos aprofundaremos, já que não

ocorrem na obra de Daibert –, são a arquitetura, a escultura de talha e a fotografia.

1.1.2 Objetos Múltiplos:

As obras autográficas múltiplas emanam da materialidade desses objetos considerados “idênticos” como acontece na gravura, na escultura de fundição, na tapeçaria etc. O primeiro ponto a destacar a respeito desse tipo de objeto – resultado dessas obras – é que a razão pela qual são considerados idênticos é estritamente convencional, uma vez que é impossível que qualquer objeto seja rigorosamente idêntico a outro. Se o forem no que diz respeito a suas identidades específicas, ao menos em sua identidade numérica, certamente irão diferir.

Assim, ainda que como resultado desse tipo de atividade, se produzam objetos possivelmente intercambiáveis entre si, o que caracteriza mais estruturalmente as obras autográficas de objetos múltiplos é o fato de que sejam realizadas através de processos que demandam pelo menos mais de uma fase, sendo que em alguma delas seja necessariamente produzido um objeto único.

Uma fase, na concepção de Genette, é uma “operação genérica mas específica: a que determina a produção de um objeto ao mesmo tempo preliminar (instrumental), e, portanto, não último mas definitivo, e suscetível de produzir, por sua vez, como se fosse de si mesmo e pela interpretação de uma técnica, por assim dizer, automática, o objeto último de imanência.” (GENETTE, 2001, p. 23).

E, o mais comum é que esta fase, na qual é produzido o objeto único,

seja a primeira, como acontece no caso da gravura ou da escultura. Nelas, à produção do molde se segue uma segunda fase que é puramente mecânica, não havendo nela qualquer intervenção do espírito humano, ficando a ação criadora restrita à primeira.

1.2 O Regime Alográfico

A nossa inteligência as está vendo
quando, da luz dá sua rodeadas,
criam a brisa pelo movimento
com que entram para o espaço das palavras.
Por ora irem mensura ainda o tempo
de aparecerem zonas sombreadas
conforme vinca músculos o lento
vaivém de luzes que organiza a marcha.
Mas caminham de fora para dentro.
Dentro de brisas diáfanas
onde, enigmático, se esconde esse silêncio
de que surgem figuras entrando nas palavras.

Fernando Echevarría

O regime alográfico de imanência da obra de arte é aquele onde há imanência ideal, como no caso daquelas obras que emanam de uma partitura, de um texto ou de um estado conceitual, por exemplo. Trata-se de obras que se manifestam a partir do registro sobre um objeto físico, mas que se caracterizam, sobretudo, por algo que está além dessa consistência.

Retomando o que já foi dito na introdução, um primeiro critério empírico que serve para caracterizar o regime alográfico é o da irrelevância da fraude no contexto de suas reproduções. Tomando como exemplo desse tipo de obra um texto literário, é fácil perceber que a realização de uma cópia desse texto produziria não mais que isso: uma cópia daquela mesma obra; mas que, esta, em seu caráter *alográfico* permaneceria a mesma, inalterada.

Se por um lado tal critério define um aspecto central ao regime alográfico, Genette apresenta ainda um segundo, igualmente empírico, que é o da necessidade de emprego de um sistema de notação. Tal sistema deve ser rigoroso como o são: a linguagem, a literatura, as obras conceituais, a notação mu-

sical ou os diagramas para a arquitetura. Esse rigor, no entanto pode variar incluindo mais ou menos especificidades dependendo do que se pretende.

(...) um texto de uma romance tal como é anotado pelo manuscrito original não prescreve nenhuma velocidade de leitura, oral ou silenciosa, nem qualquer escolha tipográfica de impressão, e as variantes da execução que podemos observar ou imaginar a partir disso, e que não atentam em absoluto contra o texto como tal, ou seja, contra a *sameness of spelling*, são igualmente inumeráveis. (GENETTE, 2001, p. xxvii)

Ainda que haja também os casos, como o do poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stephane Mallarmé, por exemplo, onde tais especificidades tenham tomado outra dimensão de importância, sabidamente muito maior, como explica Genette, “a distinção entre o prescrito e o não-prescrito (...) indicam que uma obra alográfica é definitivamente e identificada, exaustiva e exclusivamente, pelo conjunto dos traços que comporta sua notação.” (GENETTE, 2001, p. xxvii).

Destaque para a palavra conjunto, já que é a totalidade dos atributos que vai constituir essa obra. Na obra de Arlindo Daibert isso fica claro, em suas séries sobre as obras literárias quando o próprio ato de apresentar a obra literária na qual se baseia a série, a partir de uma leitura pessoal, já a reveste de novos atributos que a transformam profundamente.

Daibert reproduz pequenos trechos que, no novo ambiente, tem seu significado completamente transformado. Para usar um termo genettiano, a referência literária, em Daibert, talvez até mais que *em segundo grau* – na medida em que já não é nem mesmo o texto literário que serve de referência –, seja uma outra versão, cujo viés específico é resultado daquilo que, daquela obra, foi apropriado pelo artista.

Quando foi apresentado o *Regime Autográfico*, já foi dito que os objetos em geral possuem dois tipos de identidade: uma identidade numérica e outra específica. E que outro traço característico dos objetos alográficos é não poderem sofrer qualquer transformação em sua identidade específica, sem que disso decorra uma nova obra. Ao contrário das obras autográficas, fadadas à transformação, se não por uma ação específica de alguém, pelo menos pelo envelhecimento no tempo. Assim: se uma obra *alográfica*, como uma peça de música, sofre uma alteração de sua identidade específica, pela modificação de algum trecho, o resultado será uma nova peça musical, diferente daquela original. No caso de uma pintura, a obra *autográfica*, ao descorar e ter, com isso, sua identidade específica alterada por efeito dos anos, continua sendo a mesma obra.

Nesse sentido, da mesma forma que os livros *Dom Quixote* de Cervantes e o de Pierre Menárd³, que possuem, exatamente, a mesma identidade específica – por *sameness of spelling* – mas que possuem identidades numéricas diferentes – havendo sido produzidas em momentos tão distintos –, constituem obras completamente diferentes. Ora, também se pode afirmar que qualquer texto que reproduza, digamos, a maneira renascentista em estilo, temática e abordagem, por mais fiel que consiga ser àquelas premissas, não será um texto renascentista mas, antes, um texto contemporâneo cujo mérito é fazer ressurgir àquela fonte referenciada. Sua identidade numérica é outra, considerada sua história de produção.

E, mesmo que este se igualasse exatamente a algum texto daquele período – por coincidência e não por cópia –, ainda assim não poderia ser considerado

³Aquele que aparece na narrativa do escritor argentino Jorge Luis Borges.

o mesmo texto, como aconteceu com o de Menàrd. Mas nesse caso a distinção se dá principalmente entre a imanência e a transcendência, uma vez que é, sobretudo, o efeito de um texto escrito hoje à maneira renascentista que diferirá tanto de um texto realmente da época. Com isso, confirma-se que obras *alográficas* não se prestam à transformação em nenhum atributo de sua identidade específica sem que dela decorra uma nova produção, uma nova obra.

Ela é a (de)notação de uma abstração e, como explica Genette, o caráter único das coisas é negligenciado na abstração. No exemplo dado pelo autor, quando ergue o braço direito e solicita a um parceiro que faça o mesmo, ao levantar seu próprio braço direito, o gesto de seu parceiro só é equivalente ao primeiro (realizado por ele) na medida em que, erguer seu braço direito é para o parceiro, como foi para Genette erguer seu próprio braço. Materialmente não há nada em comum entre os dois gestos. A coincidência de identidade entre estas duas manifestações se reduz apenas a uma abstração: *levantar o braço direito*. Mas, tal coincidência depende do nível de abstração com o qual nos contentaremos em cada caso. Por exemplo, se o gesto de levantar o braço direito foi realizado como uma performance por um renomado dançarino, a ocorrência seria muito provavelmente considerada como um objeto único e irrepetível (uma obra *autográfica*), o que impossibilitaria que, “reproduzida” por outra pessoa qualquer, fosse considerada o mesmo gesto. “Esses graus variáveis de exigência só podem ser estabilizados pelas normas culturais coletivas.” (GENETTE, 2001, p. 73). Neste sentido, tudo o que podemos sancionar é a extensão do conceito comum entre as diversas ocorrências.

O artista norte-americano Joseph Kosuth, explorou essa noção (entre outras) quando, em 1965, apresentou o trabalho *Chair* (Ver figura 5).



Figura 5: Kosuth, 1965.
One, Two, Three Chairs
Instalação
In [FRIEDL et al. \(1998\)](#)

A instalação constitui-se de uma cadeira (objeto), acompanhada de uma foto da mesma cadeira e de um painel onde se lê a definição da palavra cadeira, segundo um dicionário. Nela, são confrontadas diferentes ocorrências do conceito comum entre elas, “cadeira”.

Já em outro exemplo, Genette usa o xadrez para demonstrar como, em muitos casos, o nível de abstração a ser considerado é muito específico ao contexto do uso que se pretende, de forma que determinados aspectos da

execução física podem ser restringidos ao mínimo necessário para informar apenas os aspectos pertinentes àquele tal contexto. O autor afirma que:

(...) 'colocar sua rainha em "F8" pode ser um lance bem ou mal inspirado segundo a disposição do jogo, mas não pode ser bem ou mal executado, do ponto de vista da partida propriamente dita: ele é exaustivamente definido por sua função, e sua execução física é totalmente negligenciável. (GENETTE, 2001, p. 71).

Com isso nota-se que nem sempre a preocupação é com aquilo que escapa à (de)notação, já que é a função que vai determinar o grau desse rigor. Afinal, se muitas vezes a exatidão nela nos escapa, isso não é diferente do que acontece em qualquer linguagem.

1.3 Outros Casos

Foi com o propósito de evitar confusões que deixamos para o fim deste capítulo citar alguns casos de acumulação dos regimes, como, por exemplo, aquele que acontece nos caligramas, quando à idealidade do texto soma-se a materialidade do desenho da própria letra e acontece a simultaneidade texto/imagem no plano visual, ocasionalmente mesmo no nível do elemento tipográfico.

O principal é ter em mente que os regimes de imanência, conforme descritos por Genette, não só não são estanques, como também não são, necessariamente, excludentes, de forma que é possível acontecerem acumulações de regimes. No caso do elemento tipográfico, isso acontece quando materialidade e carga semântica estão tão imbricados um no outro, que provocam um atravessamento de suas fronteiras. No terceiro momento da produção de Daibert esse é o tipo de ocorrência que predomina.

Além desses casos de acumulação de regimes, há outros que Genette define como artes autográficas com objetos ambíguos, como as artes performativas, que são autográficas em sua identidade numérica e alográficas na identidade específica, comum a todas as ocorrências de uma mesma série; e as obras que mudam de *status* – como acontece com obras *autográficas* destruídas, de que só restem descrições: obra que agora assume um novo modo de existência, reduzida à (de)notação de uma idealidade passa a ser, portanto, uma obra *alográfica*. Um exemplo poderia ser o famoso Jardim Suspenso da Babilônia, construído pelo rei Nabucodonosor, para agradar e

consolar sua esposa preferida Amitis, no século VI a.C., e do qual não restou muito mais que algumas vagas descrições de sua aparência. Tal obra, embora já não exista como obra *autográfica*, continua existindo como obra *alográfica*, nas linhas que a descrevem.

Não nos aprofundaremos nestes últimos, por não termos conhecimento de nenhuma ocorrência dessa natureza na obra daibertiana relevante para nosso objeto.

Capítulo 2

Poética nas Relações entre Texto e Imagem

O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu.

Clarisse Lispector

É lugar comum postular que o uso dos elementos da escrita como imagem não exclua seu conteúdo semântico, mas o problema da exploração dos aspectos visuais da escrita na pintura vai ainda muito além desta prerrogativa. Em *O Óbvio e o Obtuso*, de 1982, Roland Barthes em um de seus mais reverenciados textos, ao analisar a peça publicitária das massas Panzanni, por exemplo, demonstra claramente identificar, contida na imagem, algo que se refere à aplicação dos elementos visuais sob a forma de referências que remontam ao conceito de “italianidade” por indicialidade. Os índices são uma manifestação do signo peirceano, através da qual este indica algo; como

no exemplo de uma pegada, que é signo/índice, por indicar que algum tipo de animal esteve naquele local ou uma nuvem “carregada”, por indicar a proximidade de chuva.

Do ponto de vista da forma de aplicação, essa modalidade de uso pode ser aproximada do que Genette observa como a dos blocos arquitextuais¹ na composição de produções humanas. Isso porque são aplicados como unidades de sentido, a partir das quais é possível resgatar modelos reconhecíveis (hipotextos), capazes de reconstruir conceitos previamente associados. Nesse contexto, usar-se-ia um bloco arquitextual da mesma forma como se usam combinações de signos/índice compondo com eles “mapas” através dos quais pode-se guiar o leitor por possíveis leituras.

Também poderia-se pensar no uso dos “modelos vedetizados”, de Edgar Morin, que são modelos culturais repetidos à exaustão na cultura, em virtude de seu sucesso. Por exemplo: quando se diz a uma mulher: - *você é uma flor.*, tal metáfora é um modelo capaz de transmitir um conjunto de características da flor a uma pessoa. E, ao fazê-lo com tanta eficácia, é repetido em diversas situações e passa a integrar os modelos culturais correntes, tornando-se uma “vedete”. A nomenclatura remete às “vedetes”, personagens exploradas repetidamente por garantirem boa audiência para peças de teatro, programas de TV ou do cinema.

Assim, nessa forma de uso, seja pela referência à elementos avulsos ou a modelos culturais, vale a pena observar que a aplicação dos elementos avulsos na composição de imagens se dá, *in nuce*, “gramaticalmente”. Trata-

¹Porções de sentido que são reutilizadas nas produções humanas e que restauram os usos prévios de certas formas, segundo Genette.

se de uma espécie de prática linguística aplicada à imagem, na qual, tais elementos avulsos, cuja significação já está convencionada pela repetição do uso, compõem uma afirmação: as cores da bandeira + ingredientes típicos da culinária = isto é italiano, da mesma forma como faríamos pela somatória de termos em uma oração como: Ivo + viu + a + uva = Ivo viu a uva.

Na composição de imagens para a publicidade isso é facilmente observável uma vez que é feito de maneira bastante óbvia. Controlam-se os elementos inseridos, de forma que a leitura desejada pelo produtor seja realizada pela audiência sem dificuldade. Portanto, tanto a seleção dos elementos e quanto a composição visam a controlar o sentido que a audiência dará à peça. Mas, como o estabelecimento de discursos não é prerrogativa unicamente da produção de imagens publicitárias, generalizando, pode-se ainda pensar que o processo de produção de imagens é bastante afetado por essa lógica de planejamento do sentido, que desconsidera a natureza diferenciada da expressão pela imagem. Com isso a produção de imagens termina relegada a funcionar num perímetro comparativamente restrito de ação: aquele da linguagem verbal. Assim, quando a legibilidade vai à baila, a imagem da palavra está invariavelmente atrelada a essa modalidade prática.

Ao realizar uma revisão da literatura sobre o tema das relações entre o icônico e o verbal, para a realização de sua tese de doutorado, a pesquisadora Márcia Arbex, observa a frequência de um paradoxo no qual “literatura e artes ora são consideradas artes ‘irmãs’ e, portanto, aproximadas conforme a tradição *ut pictura poesis*, ora distanciam-se, (...) tendendo à separação preconizada por Lessing entre as artes ditas artes ‘do tempo’ e as artes ‘do espaço’.” (ARBEX, 2006, p. 30). Paradoxo do qual a autora prefere se desviar

em prol de uma noção de limite entre tais campos que privilegie o que está em jogo “entre” a escrita e a imagem.

Sua afirmação procede, em parte, da proposta da pesquisadora da Universidade de Paris, Anne-Marie Christin, que, ao reivindicar uma origem icônica para a escrita, acaba por postular que, assim como sua eficácia, os aspectos que regem seu uso geral podem ser melhor compreendidos se abordados a partir dessa premissa. De acordo com sua teoria, o uso “gramático” dos elementos na composição de imagens é vastamente praticado também em virtude dessa origem histórica equivocada. Tal equivoco faz com que a escrita tenha sido, até hoje, vastamente considerada sob a égide de dois preconceitos muito consolidados. O primeiro é de que a escrita tenha como origem a linguagem e, o segundo, de que a imagem seja mera ocorrência visual da palavra.

Quanto ao primeiro preconceito, a autora observa que de fato não parece ser o caso, quando a considera à luz dos estudos de André Leroi-Gourhan, que revelam que:

(...) longe de serem ‘imagens das coisas’, as primeiras figuras pintadas pelo homem sobre as paredes das cavernas pré-históricas traduziam um pensamento simbolizador do qual não havia esboço, ao contrário do que acontece com a invenção da linguagem e da ferramenta, nas sociedades animais. (LEROI-GOURHAN, 1964 *apud* CHRISTIN, 2006, p. 65)

Isso porque, nessa concepção, a linguagem é decorrente do processo de simbolizar do mundo. E, nesse sentido, é por já haver descoberto a expressão pela imagem, desde o paleolítico, que o homem percebe a possibilidade de ressignificar o mundo ao seu redor e, por conseguinte, de remodelá-lo. Donde

seria de se concluir que a linguagem seja, portanto, posterior a imagem como veículo expressivo comunicacional, o que nos possibilita afastá-la da ideia de que essa seja sua função única; ou última.

Desta forma, justifica-se, para Christin, que o que está em jogo, na tentativa de compreender as origens da escrita, esteja além das questões linguageiras e muito mais próximas dos problemas da produção gráfica, enquanto prática da realização de imagem sobre um suporte. O que já havia inclusive sido observado por Barthes, em seu *Variations sur l'écriture* [Variações sobre a Escrita], quando postula que a escrita não seja a transcrição de uma pronúncia e não diga respeito ao dizer mas, antes, ao fazer da mão. Em *O Grau Zero da Escrita*, ao retomar o tema, o autor completa:

Na verdade, se, no Ocidente, recusamos o ideograma, é porque tentamos incessantemente substituir o reino da palavra pelo reino do gesto; por razões que se devem a uma história verdadeiramente monumental, temos interesse em acreditar, sustentar, afirmar cientificamente, que a escritura não passa da “transcrição” da linguagem articulada: o instrumento de um instrumento: cadeia ao longo da qual o corpo desaparece. (BARTHES, 1990, p. 141)

A consequência é que o texto-textura, naquela sua dimensão tátil/visual dispersa sobre o suporte, desaparece com esse desaparecimento do corpo, que observa. Mas, Christin lembra que o signo que nasce da imagem “resulta do mesmo exercício de observação de superfícies anunciadoras de revelações que, na longa história que leva da aparição da imagem à da escrita, teria como primeira consequência a invenção da agricultura.” (CHRISTIN, 2006, p. 68). Isso, por revelar que, é na medida que se percebe capaz de intervir no mundo que o homem parte também para o domínio de seu meio, processo

que deságua na agricultura.

Portanto, é a partir da prática da observação do mundo que o homem encontra os meios para se expressar graficamente e, eventualmente, desenvolver sínteses capazes de comunicar maiores complexos de ideias. E as soluções expressivas que desenvolve só poderiam acontecer com a prática, a partir da qual se revelariam os caminhos para a evolução das formas de representar: a prática de formas sobre o suporte, interessada em soluções gráficas para os problemas expressivos. Para Christin:

É preciso reconhecer, entretanto, que se o homem pôde ter a ideia de combinar figuras-símbolos sobre uma superfície, e isto de tal maneira que seu espectador pudesse compreender que elas formavam, em conjunto, um sentido, ele teve necessariamente que conceber previamente, isto é, antes de as escolher e até mesmo de as imaginar, o suporte do qual iria fazê-las surgir e ordenar sua distribuição.

Portanto, é privilegiando a análise da imagem em seu suporte, ao invés de suas figuras, que poderemos determinar as premissas icônicas da escrita. (CHRISTIN, 2006, p. 65-66)

Nesse sentido, concordamos com Christin em sua defesa de que a reflexão sobre os aspectos imagéticos da escrita devem ser abordados a partir de sua manifestação sobre o suporte, privilegiando a imagem da escrita, à parte do sentido semântico, ou para usar uma terminologia genettiana; em sua manifestação *autográfica*. E para fazê-lo procedemos da avaliação das manifestações da escrita, ou do elemento tipográfico – como preferimos –, a partir da manifestação de suas formas sobre o plano visual.

Christin define o espaço como a matéria ótica da superfície. E as relações que acontecem entre os elementos dispersos nesse espaço visual seriam originais; e portanto, anteriores às próprias formas que decorrem das práticas

de *in-scription* ou de *de-scription*².

Mas essa abordagem da escrita que, ao privilegiar sua realização como sistema visual, termina por aproximá-la da imagem, não desconsidera seu uso como portadora semântica. Ao contrário disso, a compreensão dessa natureza original possibilita apenas perceber a permeabilidade “entre” seus níveis de manifestação, afastando-a do extremismo do paradoxo ao qual é mais comumente relegada, residente naqueles dois preconceitos de que falávamos anteriormente. Além disso, com a evolução dos usos, do ponto de vista da função, texto e imagem não são equivalentes e, portanto, não devem ser tratados dessa forma.

Outra importante questão a ser considerada é que, por causa desse equívoco na compreensão da origem da escrita, tendemos a atribuir à palavra a função comunicacional e à imagem uma função representativa. Mas, curiosamente, e ao contrário do que se supõe *a priori*, existe um poder comunicacional mais forte na imagem do que na escrita. A escrita, com sua natureza codificada tende ao segredo, “Sendo a criptografia a própria vocação da escrita e sua ilegibilidade, sua verdade” (BARTHES, 1990, p. 24) enquanto a imagem é expressão direta de si mesma. Nesse sentido, a obra autográfica – imagem plenamente expressiva de si mesma – ao impactar diretamente os sentidos termina por ser mais direta que a *alográfica*, que depende da decodificação e interpretação.

Os traços dispersos no plano imagético insinuam expressivamente formas,

²Márcia Arbex apresenta uma diferença de caráter na modalidade do registro sobre o suporte que pode ser o de *in-scription* – traçar no interior da matéria, como acontece por ranhura com instrumentos como a lâmina, caniço ou pluma –; ou de *de-scription* – acariciar a superfície com instrumentos como o pincel ou a esferográfica.

ao contrário das letras que regularmente dispostas no plano visual constituem apenas a indistinta mancha, que se repete página após página nos livros. A escrita é um sistema complexo capaz de orientar apenas aqueles habilitados a decifração no acesso à “idealidades”³ de imagens. Enquanto “O campo pictural tem propriedades locais próprias que afetam nosso sentimento dos signos.” (SCHAPIRO, 1969 *apud* CHRISTIN, 2006, p. 76). Ele é icônico, enquanto a escrita é simbólica.

Os detalhes acrescentados às formas básicas da letras do alfabeto romano⁴, possuem atributos expressivos como qualquer outro tipo de adorno, vinheta ou alegoria. O poeta e tipógrafo Robert Bringhurst, lembra inclusive que:

A tipografia é a arte e o ofício de lidar com essas unidades de informação de duplo significado. O bom tipógrafo trabalha com elas de modo inteligente, coerente, sensível. Quando o tipo é mal escolhido, aquilo que as palavras dizem linguisticamente e aquilo que as letras inferem visualmente ficam dissonantes, desonestos, desafinados.(BRINGHUST, 2008, p. 29)

Não se pode perder de vista que “aquilo que as letras inferem visualmente” está sendo considerado a partir dos atributos semânticos, aos quais estas estão atreladas. Por isso o uso dos recursos expressivos visuais na tipografia tradicional é limitado pela preservação da leiturabilidade e da legibilidade.

³O processo de “redução alográfica” – como chama Genette – apropria o sentido mais banal da palavra redução: a extração do “traço comum pertinente” a dois ou mais sinais que possa funcionar como analogia para desencadear reminiscências “ideais sem serem abstratas” (*idealidades*).

A escrita ideal, por exemplo, é ideal sem ser abstrata. Sendo índice da escrita, é figurativa da escrita mas não de uma palavra; ao contrário disso, ela é toda a generalidade da “escrita da escrita”.

⁴Aqui, restringimos o comentário ao alfabeto romano, já que há grandes diferenças quanto à função da forma em outros alfabetos, como acontece com o cuneiforme ou o alfabeto ideográfico chinês, por exemplo.

O tipógrafo e pesquisador holandês, Gérard Unger, em seu livro *While You're Reading* [Enquanto Você Lê], afirma que para caracterizar o processo de leitura o holandês têm apenas uma palavra (*leesbaarheid*), o Inglês (*Assim como o Português*⁵) tem duas: legibilidade e leiturabilidade. Legibilidade se refere a facilidade com a qual as letras podem ser distinguidas umas das outras: por exemplo, se há diferença suficiente entre um *I* maiúsculo e um *l* minúsculo. De acordo com o designer de tipos e autor de *Letters of Credit*, de 1986, Walter Tracy, *leiturabilidade* é um termo mais amplo que concerne também ao conforto: se você pode ler um jornal durante um longo período, ele tem boa leiturabilidade. Em outras palavras, legibilidade se refere à forma das letras e seus detalhes enquanto leiturabilidade se refere a um quadro mais amplo.

Bringhust ainda reitera que “a tipografia, precisa frequentemente chamar atenção para si própria antes de ser lida.”, *ainda que*⁶, “para que ela seja lida, precise contudo, abdicar da mesma atenção que despertou.”(BRINGHUST, 2008, p. 23). Isso acontece porque, como foi colocado pelo designer e pesquisador canadense, Bruce Mau, a tipografia é “uma prática que funciona exclusivamente por convenção.” (MAU, 2000 *apud* UNGER, 2007, p. 36) e para a qual garantimos a eficácia pela adoção de automatismos que possibilitam priorizar a dimensão semântica dos textos, em detrimento da expressividade da manifestação visual dos tipos.

* * *

⁵Nota da Tradutora

⁶Nota da Tradutora

Se para Genette a pintura é a arte *autográfica* por excelência, a literatura é a *alográfica*, na medida em que tem em si todas as operações de redução, a impossibilidade de existência sem (*de*)notação e a insusceptibilidade da falsificação por cópia em seu contexto. Mais até que a música, desde que o *sampler* e o *remix* – duas das formas mais popularizadas de reapropriação musical – diluíram as fronteiras da falsificação por cópia para suas execuções; e que, longe da partitura, muito menos praticada nos dias de hoje, a produção por “impressão dos sentidos” se populariza a cada dia. Vale lembrar que a performance de uma música é uma manifestação *autográfica*.

A imagem – figura sobre o suporte – é *autográfica*, enquanto a escrita é de natureza *alográfica*. E, assim como a simultaneidade de imagem e texto no plano visual, a exploração da dimensão visual da escrita também produz acumulação de regimes. Mas o contrário – a dimensão imagética solicitada através da palavra – não produz o mesmo tipo de resultado, já que o tipo de imagem manifesta na dimensão semântica da escrita não pode impactar diretamente os sentidos, como seria necessário para que fosse considerada *autográfica* e constituísse uma acumulação.

2.1 Tipologia das Relações Texto/Imagem:

A escrita e a produção de imagens resultam em *textos* e *figuras* e constituem objetos, *a priori*, diferenciáveis entre si mesmo nos casos em que se propõe à simbiose. Isso pode ficar mais claro, a partir do que o pesquisador norte-americano Simon Morley, aponta como diferenças na maneira como nos relacionamos com imagens (figuras) e textos. Morley, as qualifica como

atividades de *percepção* e *concepção*, respectivamente, já que perceber uma imagem é um processo diferente de conceber o sentido semântico num texto. Segundo o autor, a percepção de imagens é uma atividade associada à utilização do hemisfério direito do cérebro; mais intuitivo, enquanto a leitura está mais associada ao processamento pelo hemisfério esquerdo; aquele responsável pelas atividades racionais, lógicas e discursivas. De forma que as produções onde escrita e imagem são usadas em conjunto, propiciam uma espécie de colisão de “nossos dois cérebros”.

É nesse sentido, que podemos afirmar que *textos* e *figuras* são objetos diferenciáveis, mesmo quando tendem à simbiose. Quando um analfabeto olha para uma palavra, o fato de não dominar o código que rege a administração daqueles sinais, força-o a ver tal palavra como uma mera figura. O mesmo acontece quando olhamos para a notação de uma escrita cujo alfabeto não conhecemos. Mas, quando somos capazes de ler, podemos talvez optar por “ler” ou apenas “olhar” para a palavra; mas, de qualquer forma, fica evidente que cada atividade é sensivelmente diferente da outra.

Como sabemos, podem ser muitas as formas de interação de textos de imagens no plano visual. A pesquisadora brasileira Márcia Arbex apresenta, em seu livro *Poéticas do Visível*, de 2006, sob a forma de um quadro, a proposta teórica de Bernard Vouilloux, da tipologia dessas manifestações, como vemos no quadro [2.1](#)

Como podemos observar no quadro, a relação pode ser *in præsentia*, o que implica que texto e imagem ocorram juntos no mesmo plano visual, com primazia de alguma delas ou não; ou ser heteroplásmica, caso imagem e texto encontrem-se em planos distintos, como acontece no caso da ilustração.

Tipologia das Relações entre Texto e Imagem			
Tipo de Relação	Suporte	Relação Texto-Imagem	Exemplos
Relação <i>in præsentia/</i>	Superfície contínua (imagem e texto na mesma superfície)	Primazia da imagem	Pintura chinesa, quadrinhos, palavras na pintura
		Primazia do texto	Iluminuras
Relação heteroplásmica		Relação homogênea	Letras-imagens, capitulares, letra-simulacro (pseudografia)
	Superfície dividida (imagem fora do texto)		Ilustração

Tabela 2.1: Quadro da proposta metodológica de Bernard Vouilloux (1994) para a tipologia das relações entre texto e imagem.

Professor na renomada Universidade Paris-Sorbone, Bernard Vouilloux é um pesquisador francês contemporâneo, que desenvolve uma pesquisa voltada para as relações texto/imagem, literatura/pintura, poética e estética. E o quadro de relações que apresenta é de grande utilidade para a observação da extensão do contato entre as manifestações da escrita e da imagem. Seu maior mérito, como destaca Arbex, é explicitar clara e sinteticamente as diferentes modalidades de interação possíveis.

Interessa-nos, particularmente, observar que essas categorias, propostas por Vouilloux, são operatórias também no nível do elemento tipográfico. Sendo que o poétipo, caso a relação seja *in præsentia*, pode ser disparado pela primazia da imagem ou quando texto e imagem são tratados de maneira homogênea. Quando há primazia da imagem, ele poderia ser disparado pela distorção das letras, aplicação de bloqueios, hachuras, sobreposição em muitas camadas, exagero de escala (pequeno demais ou grande demais para ser lido) ou outras formas nas quais a leitura fosse impedida parcialmente.

Quando não há primazia de nenhum dos dois planos de manifestação, o sentido semântico, embora preservado total ou parcialmente, estará de tal forma ligado ao que infere sua materialidade visual, que as fronteiras entre os sentidos no plano icônico ou semântico serão dificilmente definíveis. Por isso é possível afirmar que o poétipo é resultado de uma acumulação dos regimes. Nele, ou a imagem (de natureza *autográfica*) subjuga o texto (de natureza *alográfica*) ou faz par com ele, de forma que sejam transformadas, estruturalmente, suas substâncias.

Lembrando que, por ser o poétipo um processo de instabilização do sentido no elemento tipográfico, caso a relação seja heteroplásmica, ela se dará pela referência a um texto ausente, seja ele evocado apenas pela insinuação do gesto da escrita, seja ele destituído de sua carga semântica por excesso de ruído visual que impossibilitasse a leitura, ou outras formas de manipulação, pela qual a leitura fosse impedida totalmente.

2.2 Poiesis:

Em seu Livro *Teorias da Arte*, de 1998, a pesquisadora e artista Anne Cauquelin afirma que a partir da Teoria Injuntiva a arte pode ser definida como “uma disposição de produzir (*poiesis*)” (CAUQUELIN, 2005, p: 59.). As teorias injuntivas são um ramo teórico dos estudos de arte que pretendem abordar as condições e o exercício da atividade artística e, portanto, se ocupam de suas práticas. Nesse contexto, a *Poiesis* seria, então, “produzir pela própria produção”, podendo recriar o existente da mesma maneira que o ainda inexistente através de um fazer próprio ao artista. Por trás dessa afirmação reside um

grande poder da arte que é esse de conceber e estabelecer postulações que são, para além da realidade. O que implica o fato de que, em arte, “não se trata (...) do verdadeiro, mas do verossímil e do prazer, o que de fato a diferencia de tudo o mais.” (CAUQUELIN, 2005, p: 60.).

A função da arte adotada por Genette é a estética, mas aqui interessa apenas que dentre as teorias da arte, admite-se que ela não esteja restrita a reprodução do real, mas, antes, tem o poder de transformá-lo e recriá-lo à sua necessidade. Trata-se da possibilidade de um afastamento entre *o que é* e *o que pode ser*, a partir do qual se revela a ideia de *ficção*. Isto porque, se como nas palavras de Cauquelin, “o que o afastamento anuncia é a possibilidade das coisas serem diferentes do que elas são.”((CAUQUELIN, 2005, p: 63.), é exatamente aquilo que constitui a essência da poética que fará com que esta possa funcionar como agente da desestabilização do processo de produção de sentido, se pensarmos que é justamente essa expansão da possibilidade que torna relativas as leituras ou interpretações latentes. Ou seja:

É nesse afastamento, que se instala a ficção. (...) a história que procura permanecer o mais fiel possível aos acontecimentos produzidos pela necessidade, e que são o que são, não manifesta esse afastamento que constitui a essência da poesia. (CAUQUELIN, 2005, p. 62.).

Portanto, é a poesia que abre espaço para o que não está dado, não está definido. Ela ultrapassa abrindo novos caminhos, muitos dos quais sequer foram postos lá. Isto porque, como afirma André Mendes, a poesia “não está apenas no texto objetivo, nem somente na capacidade subjetiva do leitor, muito menos é predeterminado unicamente pela cultura, mas ela acontece na relação que se estabelece entre sujeito, objeto e cultura durante o processo da

leitura.” (MENDES, 2008, p: 23.). Ela acontece na dinâmica entre todas as partes envolvidas no processo de produção de sentido. Atravessando o objeto que se oferece, ao mesmo tempo ultrapassando e entrelaçando os repertórios do autor e do leitor.

No entanto, segundo essa lógica, é pela *poiesis* que a estrutura fundamental da linguagem – essencialmente metafórica, de acordo com a autora – pode ultrapassar a muito simples função de designação das coisas. A metáfora, é um tropo em que a significação natural de uma palavra é substituída por outra, em virtude da relação de semelhança subentendida, que acontece por analogia, a estrutura lógica que a governa. Como consequência disso, a autora observa que:

A metáfora, (...) permite passar de uma primeira referência (o mundo tal como parece nos cercar e que é denotado, fixado pelo uso comum) a uma segunda referência: sua abertura sobre outro mundo. (CAUQUELIN, 2005, p. 101)

É o poético que, por sua vez, é abordado aqui como gatilho para explosão de tal fronteira. Aquilo que possibilita ao texto e a imagem não mais competirem no plano para se tornarem algo que já não pode mais ser observado separadamente, sob pena de grande perda expressiva, semântica e visual. Tanto Cauquelin quanto Barthes, concordam nesse ponto, de que na metáfora reside uma espécie de poder de passagem, um canal para a travessia. A metáfora ao transgredir o uso comum de uma língua comprova uma amplitude maior do campo de possibilidade de sentido.

Para Barthes, o escritor nada retira dela, literalmente: a língua é antes para ele como uma linha cuja transgressão designará talvez uma sobrena-

tureza da linguagem “é a área de uma ação, a definição e a espera de um possível.” (BARTHES, 2004, p. 10). Ao referir-se ao trabalho, que descreve como sendo de Semiografia, de André Masson, Barthes vai adiante ao dizer que: “...para que a escritura seja manifesta em sua verdade (e não em sua materialidade), é necessário que ela seja ilegível (...) para separar a pulsão da escritura do imaginário da comunicação (da legibilidade)” (BARTHES, 1990, p. 141)

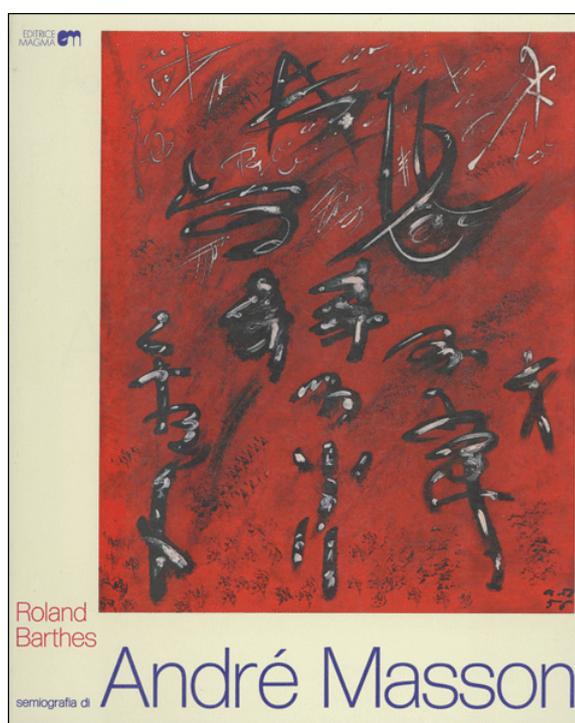


Figura 6: Capa do livro de Barthes *Semiografia de André Masson*, de 1976.
foto: Arquivo da Pesquisadora

Assim, quando, frente a esse tipo de trabalho, se privilegia somente o texto ou somente a imagem – não só não se vê a totalidade da obra como se abre mão justamente do atravessamento de fronteira que lhe é estrutural. Perde-se a dimensão justamente da amplitude e da multiplicidade da proposta e com

isso não se percebe que o valor de todas as coisas entra em questão. Não é preciso escolher entre uma ou outra, ambas as instâncias são, não apenas válidas, como igualmente relevantes. Barthes continua, sobre a expansão do campo de sentido em outro texto, agora, sobre um conjunto de letras (*Ver figura 7*), realizadas pelo pintor francês, nascido russo, Romain de Tirtoff, que usava o pseudônimo Erté :

As letras de Erté são “poéticas”. O que isso quer dizer? o “poético” não é uma impressão vaga, uma espécie de valor indefinível, a que se aludia por subtração do “prosaico”. O poético é exatamente a capacidade simbólica de uma forma; esta capacidade só tem valor se permite à forma “partir” para um grande número de direções e manifestar, assim, potencialmente, o *infinito* caminho do símbolo, de que nunca se pode fazer um significado último e que é, em suma, sempre o significante de um outro significante (razão pela qual o único verdadeiro antônimo só poético não é prosaico e sim o estereotipado). (? , p. 113)

No contexto dessa colocação, por causa da preservação da carga semântica, mesmo em Mallarmé, o que se vê no poema não passaria de um sistema não convencional de representação da sonoridade (como de uma partitura), ou de uma reconfiguração do campo de construção da leitura, (diagramação que propicia a reorganização dos elementos semânticos). Nesse sentido, pode-se argumentar que a materialidade é explorada ali, não como imagem autônoma, nem mesmo como párea, no mesmo nível do conteúdo semântico, mas antes como ferramenta de reforço e/ou contraposição deste, que oferece, sim, novas possibilidades de leitura, mas ainda baseada nos mecanismos da escrita. O mesmo não se pode dizer, das garatujas de uma “escrita ideal”, como as que apresenta Cy Twombly ou Daibert, no terceiro momento de sua carreira, já que, neste caso, a ambiguidade da forma cria um atravessamento



Figura 7: Romain de Tirtoff, 1976-7
“F” - *Serie Abecedaire d'Erté*
foto: Arquivo da Pesquisadora

muito mais agudo entre os regimes de imanência que agora não mais se acumulam mas, antes, adquirem simultaneidade.

* * *

Retornando à obra de Daibert, ao criar esse afastamento da obra *autográfica*, em relação ao texto, obra *alográfica*, o artista acaba por incluir nela o *porvir*, uma abertura à participação do outro. Ele confirma que também para a arte, o pensamento, a linguagem e as coisas estão sempre interfeindo uns nos outros. Cauquelin, consonante com ideia da “impossibilidade ilimitada” da tradução verbal-visual. Nas palavras da autora trata-se de:

uma imanência e a uma presença fenomenológica que fazem do mundo, não um *em si* inalcançável por natureza, mas um organismo vivo, aberto, em expansão, cujo porvir-mundo depende de cada um de nós, de nossa leitura e de nossa constante representação. (CAUQUELIN, 2005, p. 103)

Se por um lado a maneira de expansão do sentido, frequentemente praticada por Daibert no segundo momento de sua produção parte da proposição de uma espécie de nova obra *alográfica*, manifesta *autograficamente*, por outro, a tentativa de afastamento das duas dimensões, o que se dá na ruptura com a prática da ilustração, desenha a fronteira da possibilidade de conversão entre os regimes *autográfico* e *alográfico*.

Segundo Genette, *conversão* é “toda transmissão de um modo de um objeto de imanência alográfica de um modo de manifestação a outro.”, (GENETTE, 2001, p. 113), ou seja, se refere às características específicas de cada manifestação daquilo que está numa (*de*)notação da obra alográfica – sua execução. Mas é preciso destacar que o autor se refere aos modos de transmissão da obra *alográfica*, manifesta no texto literário e que isso, em geral, deriva um novo objeto de imanência *autográfico*. Por exemplo, uma performance musical é um modo de transmissão da obra *alográfica* (*de*)notado em uma partitura; ou seja, anotado utilizando-se símbolos convencionados. Por sua vez, a performance em si é uma manifestação *autográfica*, portadora de todo e cada um dos atributos específicos que a constituem como exemplar único.

No caso das conversões de obras literárias em produções daibertianas, os resultados se constituem de objetos de imanência *autográficos* que se libertam da obra alográfica de que se originam, mesmo permanecendo entrelaçada a

ela. Não parece haver um desejo de coincidência total da conversão por parte do autor, que como já vimos, deseja de fato um afastamento da prática da ilustração. Mas mesmo naquilo em que pretende uma aproximação da obra alográfica, esta só é possível por metáforas incompletas, tal como nos esclarece Genette:

Existem limites, e nos dois sentidos, à *convertibilidade* das manifestações. Alguns ligam-se às impossibilidades técnicas: (...)
Outras *inconvertibilidades* dizem respeito à ausência de correlação entre as opções intra-modais: nenhum traço de dicção corresponde “naturalmente” à diferença entre romano e itálico, e ainda menos entre Times e Didot, nenhuma notação faz distinção entre o timbre da flauta e o do violino. (GENETTE, 2001, p. 117)

Outra maneira de colocar o problema da dissimetria entre os modos de manifestação se dá mediante um exemplo proposto por Genette de uma receita culinária como (*de*)notação da obra alográfica:

Trata-se da impossibilidade de transferir esse traço da receita (oral ou escrita) para a sua execução: as tortinhas saídas do forno. O paralelo esconde, portanto, uma dissimetria, (...).
A razão dessa dissimetria está, evidentemente, ligada ao fato de que o objeto de imanência literária é um texto, ou seja, um objeto verbal, e o objeto de imanência culinária é um “prato”, ou seja, um objeto totalmente não verbal. (GENETTE, 2001, p. 120)

Na soltura do sentido, prerrogativa dessa *impossibilidade*, encontrar-se-ia uma espécie de potência que captura o interesse. E, na fruição do encontro com o material contrastada com a impossibilidade de uma leitura completa, teleológica, estática – e portanto capaz de oferecer a completude do harmônico – emerge uma poderosa vibração. A obra de Daibert nos arrasta assim para

um lugar desconfortável, de dúvida e incerteza que pode servir de gatilho à reflexão, objetiva ou não. Mas é somente mais adiante, no terceiro momento, que essa expansão da instabilidade termina por tomar completamente seu trabalho, como veremos no próximo capítulo.

Capítulo 3

Poiesis em Arlindo Daibert

–Quando eu uso uma palavra, *Humpty Dumpty* disse em um tom um tanto formal, isto significa que eu escolho o que ela significa – nem mais nem menos.

–A questão é, disse Alice, se você pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.

–A questão é, disse *Humpty Dumpty*, quem é o chefe – isto é tudo.

Lewis Carrol

Arlindo Daibert Amaral (1952–1993) é mineiro, nascido em Juiz de Fora, em 12 de agosto de 1952 e teve uma trajetória de pouco mais de 23 anos como artista. Mesmo assim, realizou uma vasta produção e, com ela, nos impressiona pela multiplicidade de linguagens e técnicas que domina e explora com grande maestria. Daibert conseguiu, durante esse curto período, não apenas realizar um numeroso montante de trabalhos, como também aprofundar muito na exploração técnica e expressiva das práticas nas quais atuou: o desenho, a pintura e a gravura; justificativa legítima da longa lista de exposições e prêmios acumulados por sua obra ao longo dos anos.

Sua trajetória como artista começa no início da década de 70, com sua

entrada no curso de Letras, na Universidade Federal de Juiz de Fora. A entrada no universo acadêmico o levou à realização de algumas ilustrações para publicações da universidade, além de para alguns jornais locais. Mas, muito rapidamente, essa produção se intensificou e Daibert passou logo a integrar mostras coletivas e salões de arte.

De exposição em exposição, seus trabalhos começaram a impressionar e a conquistar críticos e público. Até que, em outubro de 1975, parte para uma temporada de nove meses de estudos em Paris, com uma bolsa conferida pelo *Prêmio Ambassade de France* com o qual foi agraciado por ocasião dos trabalhos apresentados no II Salão Global de Inverno de Belo Horizonte, no ano anterior.

Durante a estada na Europa, o artista juizforano dedica-se ao desenho e, para atender aos requisitos burocráticos da bolsa, passa a frequentar o Ateliê Cavalæt-Brun, onde se especializa em gravura em metal. Algumas das mudanças mais importantes decorrentes da viagem, parecem haver ocorrido na maneira como o artista passa a se relacionar com as técnicas que emprega e na simplificação da abordagem dos materiais usados.

Ao relatar o período, Daibert descreve ter percebido que a situação pedia um certo pragmatismo. Em virtude da dificuldade de conseguir materiais, que no Brasil eram mais “disponíveis”, e também pela limitação de tempo imposta pela transitoriedade de sua permanência, sentiu necessidade de abrir mão de certos procedimentos para desfrutar da oportunidade que tinha nas mãos. Isso foi feito mesmo com prejuízo de certos materiais que vinham marcando sua prática até então, como uso do pergaminho e a execução de desenhos que demandavam muitos meses para serem concluídos, como suas mandalas.

Tornou-se necessário ser mais rápido.

Nesse primeiro momento, os trabalhos de Daibert, desenhos em sua maioria, eram, muito comumente, relacionados ao *realismo fantástico*. Como sugere o poeta e crítico Walmir Ayala, é possível aproximar seu trabalho do do paulistano Vinício Horta (Ver *figura 8*); ou ainda de artistas como o cearense Darcílio Lima (Ver *figura 9*), segundo o crítico Roberto Pontual.



Figura 8: Vinício Horta
Sleeping Torso
Caneta e nanquim sobre papel
31 x 21 cm

Ao término da bolsa, retorna ao Brasil. Volta então a viver em Juiz de Fora, mas agora compra uma casa em Cabo Frio – litoral do Rio de Janeiro – onde passa longas temporadas. O afastamento, seguido pelo retorno ao Brasil, entre outras coisas, transforma profundamente seu olhar sobre a prática artística dentro daquilo que descreve como uma cultura de herança colonial, como a brasileira. Daibert chega a afirmar textualmente ter sido um período de aguçamento de seu senso crítico e de ruptura com qualquer raciocínio pessoal.

Nos trabalhos que se seguem, Pontual observa que acontece uma proeminência do *desenho de ideia* em sua produção. E as obras desse período já trazem novas questões e pode-se notar que, nesse segundo momento, sua



Figura 9: Darcílio Lima
meados da década 1970
Stephan Romano Galeria

produção se aproxima mais de obras como a do inglês Tom Phillips (*Ver figura 10*), ou, na gravura, de Gilvan José Meira Lins Samico (*Ver figura 11*), por exemplo.

Talvez justamente em virtude do período passado em Paris, de confrontação com os modelos culturais considerados referência na história da arte, Daibert passa a realizar muitos trabalhos onde investiga mais a fundo a História da Arte. O artista o faz através da exploração dos grandes temas da pintura e da cultura.

Esse segundo momento de seu trabalho, conforme apresentado no texto de Pontual, é o mais longo e compreende, não só o maior volume, como também a maior variedade de sua produção. Durante esse período, em paralelo à realização de investigações sobre as concepções de arte, Daibert dá início a uma prática que vai marcar profundamente toda a sua produção: a produção



Figura 10: Tom Phillips, 1970-75
Três pranchas da obra “A Humument”



Figura 11: Gilvan Samico
Rumores de guerra em tempo de paz
xilogravura, matriz em madeira fibrosa, sobre papel espesso
110 x 70 cm
foto: Arquivo da Pesquisadora

de séries baseadas em obras literárias.

A primeira delas baseou-se em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carol, e foi apresentada pela primeira vez no MAM – Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, e hoje integra a coleção Gilberto Chateaubriand. A esta série, mais tarde se seguiu uma outra publicada com o título *Macunaíma* de Andrade, baseada no livro *Macunaíma*, do escritor modernista paulistano Mário de Andrade. A exposição dessa série foi inaugurada com o título *Macunaíma: Herói Sem Nenhum Caráter*, na Galeria do BANERJ, em 1982, tendo após, seguido itinerante por outros espaços. Uma terceira série que ficou muitíssimo conhecida foi publicada em um livro sob o título *Imagens do Grande Sertão*, pela Universidade Federal de Juiz de Fora, e foi realizada a partir do famoso texto *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Num terceiro momento, Arlindo Daibert começa a produzir também outros gêneros de objetos, como caixas, um livro de artista, etc. que, como veremos, já apontam para uma prática que incorpora novas maneiras mesmo para a elaboração das obras. Além disso, nesse momento, muitos dos trabalhos produzidos foram de pintura.

Uma tentativa de aproximação com outros artistas já tenderia a trabalhos como os do americano Cy Tombly (*Ver figura 11*), ou do catalão Antoni Tapiés (*Ver figura 13*), como observa Júlio Castañon Guimarães¹. Assim como acontece no trabalho desses artistas, há uma ruptura mais radical com a ortopedização da escrita nesse terceiro momento da produção de Daibert.

¹Pesquisador da Casa Rui Barbosa, em Juiz de Fora, e responsável por viabilizar a publicação de dois volumes sobre Arlindo Daibert, a saber: *Caderno de Escritos*, de 1995 – um volume compilado de textos escritos pelo artista ao longo da carreira – e *Fortuna Crítica*, de 2011 – outro volume no qual foram reunidos um grande conjunto de textos, desta vez escritos por jornalistas, críticos, teóricos e outros pesquisadores, acerca da obra daibertiana.

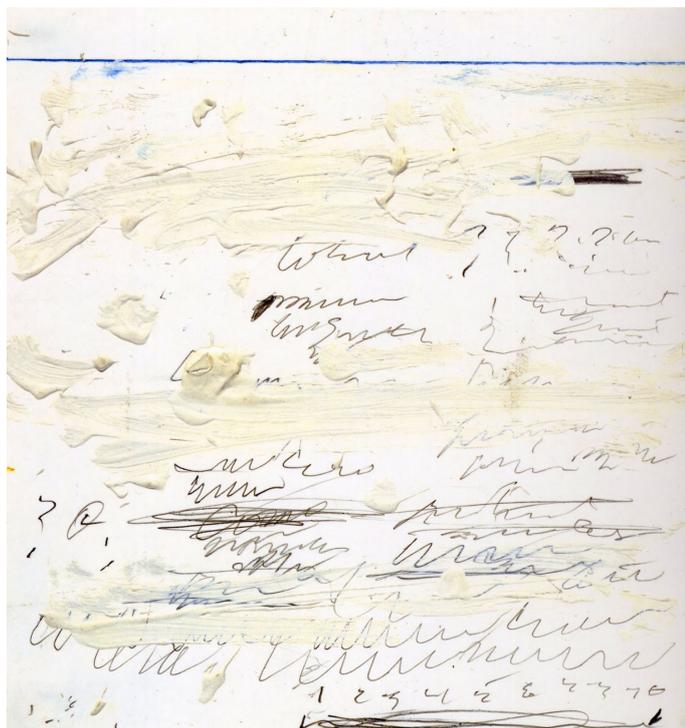


Figura 12: Cy Twombly, 1973
"24 Short Pieces"
foto: Arquivo da Pesquisadora

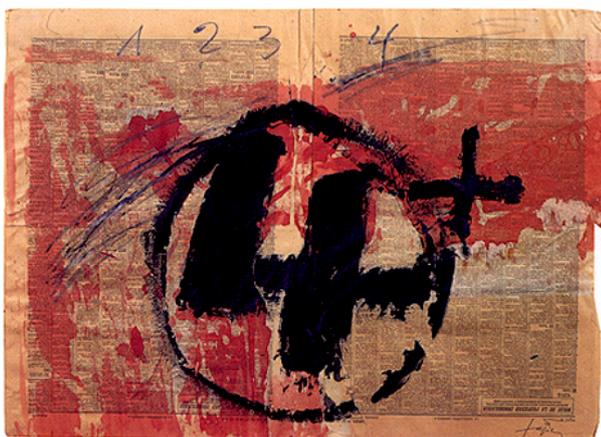


Figura 13: Antoni Tàpies, 1973
"Rose amb taca Negra"
Grafite e guache sobre jornal. 48 x 67,5 cm
In Sotheby's Catalogue

Resta destacar que, além dos trabalhos em que o artista provoca a interação entre texto e imagem e aqueles nos quais explora apenas a manifestação do texto como imagem – que, como veremos, foram constantes ao longo de toda a produção de Arlindo Daibert –, este realizou também outros *tipos* de produção em que isso não acontece. Esses “outros tipos” de trabalhos não serão abordados aqui por exceder aos interesses de nossa investigação.

3.1 Do Início da Carreira à Viagem a Paris

Vivendo, se aprende; mas o que se aprende,
mais, é só a fazer outras maiores perguntas.

Guimarães Rosa

Conforme conta Daibert, em depoimento à Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), de 1979 – texto que abre a publicação da editora C/Arte sobre o artista – no início de seu trabalho “gráfico”², havia um forte embate entre a literatura e as artes visuais, como atividade de vida. Em sua percepção, é forçoso que o desenho assuma o papel principal e a literatura já se estabeleça como fonte de referências a serem usadas nas produções artísticas. Daibert ainda completa que, assim procedendo, a graduação em Letras que cursava naquele momento, servia para equilibrar seus dois principais polos de interesse: a arte e a literatura.

Como vimos no Capítulo 1, segundo Genette, esses dois pólos pertencem à diferentes regimes de manifestação da obra de arte. O desenho, assim como a pintura, realizam objetos de imanência cuja manifestação se dá em *regime autográfico* e na ordem dos *objetos únicos*. Sua produção se dá pela direta aplicação do pigmentos, seja por sobreposição ou por desgaste sobre o suporte, culminando em objetos não imitáveis na totalidade de suas qualidades físicas.

Trata-se, portanto, no caso da obra imanente na pintura ou no desenho, de algo que emana, sobremaneira, da sua manifestação material, ao contrário da literatura, que obviamente emana do texto que a manifesta, mas dificilmente se poderia dizer que depende das qualidades específicas de manifestação ma-

²Esse é o termo usado pelo próprio artista para se referir a sua produção artística nesse momento. DAIBERT (1995)

terial desse texto. Para que isso fique claro, deve bastar explicar que, seja em seu manuscrito original, ou seja em uma publicação atual da Folger³, por exemplo, ambos objetos materiais muitíssimo distintos emanariam a mesma obra *Romeu e Julieta*, de Sheakespere. Sendo, nesse sentido, possível afirmar que a literatura realiza objetos imanentes em regime *alográfico*.

Nesse primeiro momento, o trabalho de Daibert foi frequentemente associado ao realismo fantástico, podendo ser aproximado, para Pontual, de artistas como o cearense “Darcílio Lima, pela obsessiva limpeza” (*Ver figura 9*) e de “Vinício Horta, pela álgida morbidez” (*Ver figura 8*). Sua linguagem é a do desenho e predomina o grafite sobre papel ou o nanquim sobre couro; eventualmente também era explorado um tipo de colagem que incorporava materiais orgânicos, como asas de insetos, folhas, etc.

Em sua maioria, são trabalhos em que a técnica é central e verdadeiramente determinante da natureza da produção. Exemplo disso é a maneira como Daibert descreve a relação que tem com cada material, por exemplo, como faz nesse trecho sobre a diferença do papel e do pergaminho:

...meu trabalho no papel e no couro são duas coisas completamente diferentes. Ainda que guardem a mesma linha geral. O papel é mais leve, mais “metafísico”. Não sei porque... quando você trabalha sobre o couro, aquilo é matéria orgânica, tem um passado vivo. (DAIBERT, 1995, p. 12)

A observação segue adiante passando até mesmo pelo tipo de toque que cada material propicia. E Daibert vai ainda além, observando não apenas que há diferenças mas também que há algo comum a ambos. Nesse caso, a “linha geral” que percebe é sobretudo de ordem temática. Há uma recorrência dos

³Editora americana que tem uma coleção inteira dedicada à publicação das obras do poeta inglês, Willian Sheakespere.

temas eróticos e dos mágicos, mitológicos, cabalísticos, constelações, enfim; esotéricos. O artista produz muitas mandalas, como a figura 14:



Figura 14: Arlindo Daibert, 1974.
Mandala.
técnica mista, 52 cm
In [SILVA and RIBEIRO \(2000\)](#)

Em outra ocasião, comenta o papel do texto nas suas produções, quando afirma:

Trabalhar a bico-de-pena, sobre uma pele de ovelha, é um processo idêntico à tatuagem. Esse desenvolvimento mágico acompanhava perfeitamente minhas ideias de então. Trabalhava a partir da sugestão de textos de cabala ou de místicos como Tereza d'Ávila e Juan de la Cruz.

Foi desde então que o texto começou a ser incorporado ao desenho. Os trabalhos, na verdade, eram grandes iluminuras, nas quais o texto tinha função importante. A maioria dos espectadores e dos críticos não tinha muita paciência para recriar meu raciocínio e parava na superficialidade da forma. Realmente os trabalhos exigiam uma concentração bastante grande: tinham que ser olhados atentamente e lidos. ([SILVA and RIBEIRO, 2000](#), p. 18-19)

Já, em parte, ultrapassando a questão da técnica, neste depoimento, fica

claro também como, na percepção do próprio artista, era conflituosa a relação entre as dimensões literária e visual que se revelava nos trabalhos.

Com esse posicionamento, Daibert reclama para o texto – manifesto na composição visual – a manutenção de seu *status* semântico – comumente literário – o que era, considerando-se os resultados plásticos que obtinha, problemático. Fosse pela quantidade de texto que acabava por incorporar ao trabalho, que, eventualmente, desafiava a “paciência” do público; fosse pela sua qualidade de apresentação visual – da materialidade da escrita – que naturalmente se sobrepunha sobre o plano da imagem.

Assim, suas obras se constituíam em densos diagramas de cargas semânticas e icônicas que demandavam, como podemos observar, grande esforço de decifração, para aqueles interessados em alcançar o raciocínio do artista. Revela-se claramente uma paridade da *manifestação alográfica*, que Daibert deseja preservar – manifestação pelo texto literário – executada como *manifestação autográfica*, desenho – que acolhe a dimensão semântico-literária desse texto, apenas até certo limite.

No curto texto de apresentação, de onde extraímos as características distintivas dos três momentos aqui adotadas, Roberto Pontual descreve o início do trabalho de Arlindo Daibert destacando justamente essa imbricação como traço característico do primeiro momento:

Nos primeiros trabalhos, de 1973 a 1976, as imagens estruturavam-se como fantasias oníricas, seguindo uma montagem de indicações eróticas e/ou cabalísticas em cuja trama caíamos para longo exercício de decifração. (PONTUAL, 1987 *apud* GUIMARÃES, 2011, p. 46)

Decifração da simbologia mística, que sequestra dos textos dos quais o

artista se serve. Não fosse o exercício de decifração suficiente, Daibert ainda utilizava, frequentemente, certas “veladuras” – estratégias para dificultar ou mesmo impedir parcialmente a leitura dessa escrita. O que *a priori* pode ser percebido como fundamentalmente antagônico à sua reivindicação, de que sobreviva o legível na interface entre escrita e imagem.

Trata-se de uma escrita quase microscópica, que Pontual observa serem “mais para ser vistos que lidos, numa linguagem ou visão labiríntica a apreender a quem o percorra”⁴, e que obviamente não favorecia a já precária situação do sentido semântico do texto, ou seja, da obra *alográfica*. Bons exemplos disso são os trabalhos, apresentados no II Salão Global de Inverno de Belo Horizonte – aqueles mesmos que lhe garantiram o Prêmio *Ambassade de France*, de 1974 – onde Daibert explorava o mito da anunciação: a cena bíblica do encontro do Anjo Gabriel com a Virgem Maria. Em *Gabriel-Journal Intime-Prologue*, *Gabriel-Journal Intime-La Rencontre I/II* e *Gabriel-Journal Intime-Le Chantiment I/II* além do desenho figurativo, também aparecem transcrições, parcialmente “veladas”, de poesias eróticas dos séc. XV e XVI.

As aparições da escrita no plano imagético visual não foram nunca raras ou gratuitas, na obra de Daibert. No entanto, ainda que uma *imagem da escrita* já estivesse sendo frequentemente praticada (e explorada), até esse momento, ela ainda é, como nos esclarece o próprio Daibert, apenas como uma espécie de “recheio” que vai preencher a composição com suas referências pessoais. Ao comentar da origem dos elementos em seus trabalhos, afirma:

Não posso afirmar que pesquisei isso para fazer tal trabalho.

⁴PONTUAL, 1975 *apud* (SILVA and RIBEIRO, 2000, p. 10)

A coisa funciona em termos de atividade de vida, entende? Durante a vida você se interessa por determinado tipo de coisa e isso passa a ser também sua pesquisa artística. (...) Uso texto, seleciono poesia erótica do séc VX. Isso é literatura e está lá. Por quê? Por que eu gosto dessa poesia. Não é uma coisas que se faz estritamente para um trabalho. Pode até ser antagônico. (SILVA and RIBEIRO, 2000, p. 11)

Donde, mais uma vez se conclui que a qualidade semântica do texto é – ao menos racionalmente – priorizada por Daibert, em detrimento de sua dimensão visual. Isso, mesmo quando se presta a ser antagônica, como no caso da poesia erótica contrastada à cena religiosa. Com isso queremos dizer que Daibert podia eventualmente oferecer um confronto entre a imagem e o texto, mas isso se daria sob a forma de afirmações dissonantes, necessariamente originárias do significado *semântico* do texto confrontado por uma possível “leitura” da imagem. No caso dos trabalhos apresentados no salão de 1974, ele o fez pela oposição de conceitos *a priori* antagônicos: imagem religiosa *versus* poesia erótica, por exemplo.

Em outro trabalho, realizado na ocasião da morte de sua mãe, em 1975, Daibert produziu um livro de artista, no qual cada prancha continha uma carta/lápide (Ver *figura 15*). Nessa obra, ainda inédita, Daibert apresenta colagens que misturam, além dos textos das nove cartas, materiais orgânicos, como folhas, e partes de insetos, colados e costurados em composições reproduzindo a forma de uma lápide.

Mas sua preocupação com o sentido semântico é tão grande que ao livro, acompanham três páginas, datilografadas pelo artista, onde leem-se os textos incluídos nas pranchas (Ver *figura 16*). E vale observar que, mesmo nas pranchas, o texto ainda foi mantido bastante legível (Ver *figura 17*).

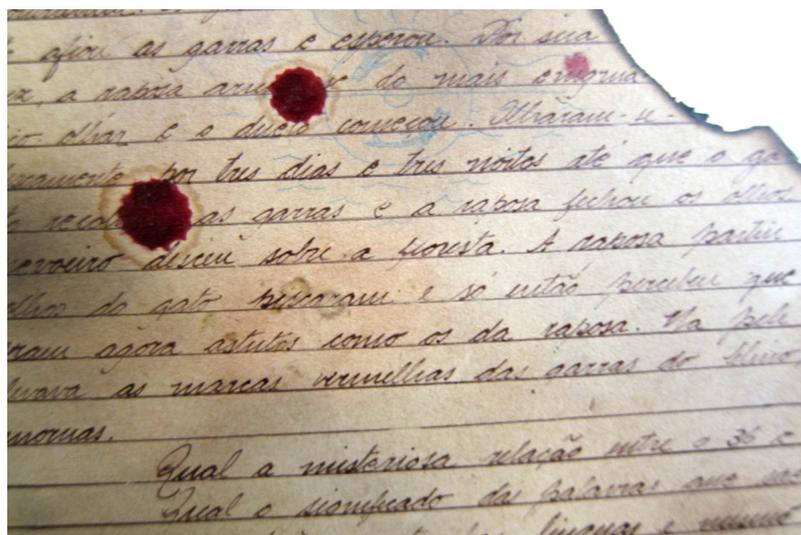


Figura 17: Arlindo Daibert, 1975.

Detalhe do texto incluído na "Carta do Enigma", prancha do livro de artista.
foto: Arquivo da Pesquisadora

Quando a palavra mantém um forte compromisso com sua função comunicacional é tão clara a tentativa de fixar o texto enquanto tal, que Daibert chega muitas vezes a reproduzir manualmente páginas de livros, respeitando mesmo as formas mecanizadas da mancha tipográfica (Ver figura 14).

Observando também outros trabalhos desse período, é possível mesmo se ficar com a sensação de que o texto ainda é quase um estrangeiro, em travessia por distantes paragens. Mas, do ponto de vista da produção, é latente a pergunta se realmente é o texto o estrangeiro – turista deslocado que atravessa essa imagem – ou será a imagem que encontra-se demasiadamente subjugada ao raciocínio de um literato?

Sendo a multiplicidade e o caráter duplo da obra justamente uma de suas características principais, na prática, essa resposta não tem grande importância, mas é pertinente para a observação de que há, em operação, procedimentos característicos da produção literária, que assumem papel tão central

quanto os das práticas do desenho e da pintura.

Outra de suas estratégias de veladura é o uso de outros códigos ou escritas estrangeiras. Em certas obras, Daibert inclui trechos de notações musicais (Ver figuras 18 e 19) ou anotações realizadas em alfabetos que não sejam o romano, Essa prática já aparece nesse momento de sua produção, como vemos, e embora dificulte o acesso daqueles que não dominam o código em questão, ainda é usado preservando-se a legibilidade.

Em seguida, veio o período passado em Paris, que Daibert conta ter sido “um bombardeio de informações que me apontavam todas as minhas contradições de Sul-Americano.”. Sobre a viagem, o artista ainda acrescenta que:

Existencialmente, era uma experiência fundamental, e as menores coisas eram vitais, quase violentas. O conflito com os padrões estéticos e o convívio com as matrizes e os parâmetros foram muito importantes. Passava tardes inteiras no Louvre tentando entender porque a Vênus de Milo era um parâmetro, me enfiava no *Musée d'Art Moderne* e parava sempre em frente ao mesmo Klee. DAIBERT (1995)

Assim como Pontual, Daibert também observa que seu trabalho se torna mais crítico, alegórico, satírico e até sarcástico, depois da a experiência vivida em Paris. Além da vivência de uma cultura estrangeira, de certa forma, essa mudança tem também muito a ver com a forma de se relacionar com a técnica. Questão que foi identificada e reelaborada principalmente em virtude de algumas dificuldades práticas que se lhe impuseram.

Podemos citar como exemplo, a dificuldade de conseguir pergaminhos em Paris, o que fez que Daibert se visse forçado a abandonar seu uso. Além deles, Daibert abandonou também as mandalas, que lhe consumiam um tempo



Figura 18: Arlindo Daibert, 1974.
Sem Título.
Coleção: Neysa Campos
foto: Arquivo da Pesquisadora

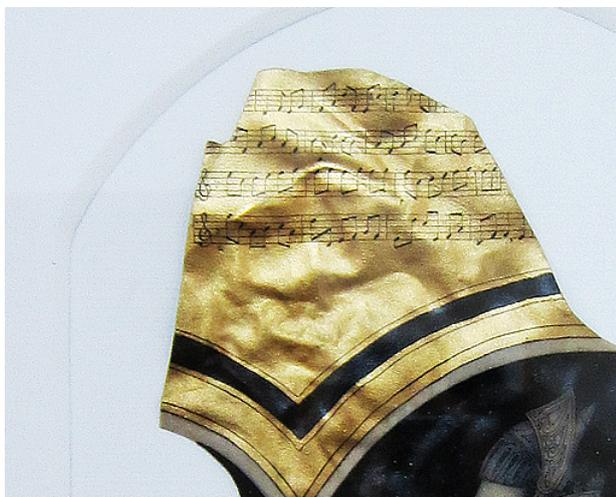


Figura 19: Arlindo Daibert, 1974.
Detalhe da parte superior.
Coleção: Neysa Campos
foto: Arquivo da Pesquisadora



Figura 20: Arlindo Daibert, 1974.
Detalhe da parte inferior.
Coleção: Neysa Campos
foto: Arquivo da Pesquisadora

enorme de produção. Seu tempo na capital francesa era limitado – apenas nove meses – e a solução pareceu ser reavaliar seus procedimentos como forma de adaptar a prática a tal circunstancia. Assim, conta: “Abandonei o pergaminho, as mandalas, as penas e voltei às origens: lápis e papel. Era o máximo da não sofisticação de materiais” (DAIBERT, 1995, p. 21).

Outra mudança foi ter passado a frequentar o Atelier Cavalët-Brun, onde se especializou em gravura em metal. Isso lhe introduziu a outro tipo de prática de produção de imagem. A gravura em metal é uma atividade que se realiza em mais fases e que, em virtude disso, resulta numa nova relação com o objeto artístico de apresentação final: uma relação de distanciamento entre a elaboração de matrizes e o resultado final de uma impressão.

Segundo Genette, a gravura – processo que após esse período passa a fazer parte do conjunto de práticas em que Daibert regularmente atua – se caracteriza por produzir manifestações em *regime autográfico*, mas da ordem dos *objetos múltiplos*. Está constituída, a grosso modo, em duas fases: a da produção da matriz e a da aplicação do pigmento sobre essa matriz para a reprodução de sua resultante sobre o suporte material definitivo – frequentemente o papel.

Os resultados da gravura tendem a ser considerados uma multiplicidade do *mesmo objeto* – dentro do limite da capacidade de uma matriz⁵. No entanto, cada gravação produz uma nova manifestação, ou seja, cada exemplar obtido é de fato único, podendo inclusive diferir enormemente das outras cópias resultantes da mesma matriz. Seja por diferença na quantidade de

⁵Em alguns tipos de gravura em metal, por exemplo a matriz suporta tiragem menores que a gravura em madeira, por exemplo, devido ao desgaste da matriz que acontece durante o processo de impressão.

pigmento aplicado à matriz, diferença na pressão aplicada à chapa, variação na umidade do ar – que pode fazer o papel absorver mais ou menos pigmento –, alguma substituição do suporte ou da prensa, mudança de tipo de papel, etc.; seja simplesmente porque, independentemente do domínio técnico ou do esforço que se possa empreender na garantia da “fidelidade” de uma reprodução exata, não existem dois objetos absolutamente iguais no mundo.

Para melhor entender essa colocação, vale lembrar que é possível apontar especificações sobre a identidade de manifestações pensando em duas propriedades que atestam essa impossibilidade. Segundo Genette, toda e qualquer ocorrência, ainda que pudesse ser absolutamente reproduzida em suas qualidades físicas totais por meio de algum procedimento técnico infinitamente sofisticado, ainda assim não poderia reproduzir a identidade numérica que cada indivíduo⁶ porta.

O indivíduo é um *exemplar* único e mesmo para os indivíduos de uma manifestação alográfica isso continua válido. O exemplar do texto de Sheakespeare que se encontra em minha estante nesse momento é único, mesmo que tenha sido produzido como parte de uma grande tiragem de cópias pela editora. Essa noção de indivíduo é constantemente desconsiderada na tipografia e esse exemplo dos volumes literários únicos dentro de uma grande tiragem de impressões o ilustra bem. Se bem que, como já foi dito, é comum a todas as modalidades de gravura que seus resultados sejam frequentemente considerados o *mesmo objeto*. Mas, isso acontece por convenção.

⁶Para Genette, o termo indivíduo não se refere a uma pessoa mas antes a uma manifestação de uma produção. O volume de um livro que se encontra sobre minha mesa nesse momento é um indivíduo, ou a gravura pendurada em minha parede que, como o livro, mesmo pertencendo a uma série são indivíduos únicos do ponto de vista de sua manifestação, por exemplo.

É curioso pensar que, a partir da forma como estão estruturadas as categorias que propõe Genette, aconteça, na gravura, uma espécie de atravessamento lógico. Um desenho aí produzido seria de regime autográfico, como vimos, no entanto, manifesto em múltiplos objetos não indicaria uma obra alográfica? Aquela muito mais distanciada da manifestação física. A resposta para essa questão é a diferença entre duas classes de objetos autográficos que o autor apresenta, a dos objetos imanentes autográficos de manifestação *única* e a dos de manifestação *múltipla*, discutidas no capítulo 1. Na gravura, o caráter da obra continua atrelado à sua manifestação física, que pode sem prejuízo acontecer em mais de um objeto. Ela não é uma obra cujo conjunto de atributos definidores da manifestação física lhe são secundários como acontece nas obras alográficas. Além disso, como já foi discutido, a possibilidade de reprodução de uma obra não pode ser considerada uma (de)notação, como deve ser o caso para a manifestação do regime alográfico; e na gravura, apesar de ela produzir como resultado múltiplos objetos, a imanência é física, da mesma forma que na pintura ou no desenho.

Assim, as obras realizadas durante esse período da produção daibertiana constituem-se, já, de acumulações dos regimes autográfico e alográfico de manifestação. No entanto, como aqui estamos principalmente interessados em como se dá o uso do elemento tipográfico, é preciso observar que, ao primar pela manutenção do sentido semântico, Daibert prioriza sua manifestação *alográfica*.

3.2 Do Retorno ao Brasil aos Meados da Década de 1980

Qual seria a história para a qual esse quadro tinha sido pintado? Observando-o, compreendi que ele contava sua própria história. Não era uma ilustração, o prolongamento ou a ornamentação de um relato, mas algo que tinha vida própria.

Orham Pamuk

O segundo momento da produção de Daibert inicia-se mais ou menos após o retorno da Europa, e se caracteriza, para Pontual, por uma pesquisa mais conceitual, em que o desenho passa a ser usado na investigação e “análise do próprio ato de desenhar e por extensão, dos atos de criar e apreciar arte.”⁷

Se admitimos a distinção, tal qual aparece no texto do crítico, percebemos que esse segundo momento compreende o maior volume de suas obras e tenta dar conta de uma porção de tempo bastante longa da carreira do artista, na qual aparecem trabalhos muito variados entre si. Assim faz-se necessário, dentre o extenso conjunto de obras desse segundo momento, o cuidado de nos referirmos separadamente a algumas diferentes explorações feitas por Daibert ao longo desse período.

Nessa época, foram produzidos pelo artista, principalmente dois tipos de trabalho. Primeiro, é a partir dessa época que Daibert inicia seu trabalho com séries baseadas em obras literárias específicas; segundo, em paralelo, realiza também outros tipos de produção, como telas e objetos que descreve

⁷(PONTUAL, 1987 *apud* GUIMARÃES, 2011, p. 47)

como “mais experimentais”, com destaque para as explorações dos grandes temas da história da arte.

3.2.1 Séries Baseadas em Obras Literárias:

A começar pelas séries mais longas – aquelas baseadas nas obras literárias – hoje é fácil perceber a importância dessa pesquisa no desenvolvimento geral de sua poética, quando se observa todo o conjunto da obra. A primeira delas, foi baseada no famoso texto de Lewis Carrow, *Alice no País das Maravilhas*.

Em *Alice*, os trabalhos, assim como os da fase anterior, muitas vezes incluem fragmentos de texto incorporados às composições onde a escrita ainda prima pela função comunicacional. O uso de *transfers* de *Letra Set* possibilita ainda mais precisão na escrita mecanizada e impessoal que transporta a obra literária, das páginas do livro, diretamente para a superfície da imagem (Ver figura 21).

O próprio Daibert, comentando seu desejo de devolver algo a literatura pela produção desses trabalhos chega a dizer que, no começo, o projeto era ilustrar obras literárias. Mas, à época da inauguração da mostra *Macunaíma* de Andrade, na Galeria de Arte BANERJ, em 1982, Daibert comenta em entrevista, exatamente a mudança que faz na maneira de conceber suas imagens, a partir dessa segunda de suas séries quando afirma:

Voltando ao projeto de *Alice*. O que o pessoal não percebeu muito bem na época foi que eu não fazia ilustração, era uma recriação do texto com os recursos da linguagem gráfica. Então eu comecei a fazer com *Macunaíma* exatamente isto: um tipo de ilustração que fosse uma crítica do texto. O que seria o texto, o enredo de *Macunaíma*, passou de certa forma



Figura 21: Arlindo Daibert, 1977.
Eat me! Drink me!
Série Alice no País das Maravilhas.
Grafite e lápis de cor sobre papel, 33 x 33 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand
In [SILVA and RIBEIRO \(2000\)](#)

a ser um pretexto. Eu usava aquele texto como um roteiro.
([SILVA and RIBEIRO, 2000](#), p. 36-37)

Em suas palavras, a ilustração é resultado “do ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário” ([DAIBERT, 1995](#), p. 28). E o que o artista talvez tenha percebido é que em Alice não houve afastamento suficiente para ser notado pelo público. Mesmo assim é importante salientar que, embora Daibert tenha passado a falar com frequência de uma intenção e do desejo de afastar-se da ilustração, tal afastamento só se concretiza efetivamente à medida que avança nessa pesquisa. Desta forma, em Alice ainda se pode falar em ilustração para ressaltar que, embora não totalmente contida nessa definição, a proximidade da imagem ao referente textual é ainda notável se comparada, como veremos, às séries que se seguem.

Já a partir de *Macunaíma* de Andrade, fica fácil concordar com o comen-

tário do artista de que começam a surgir trabalhos muito mais distanciados do texto original, da crítica, ou ainda, trabalhos próximos de um outro jeito. As reflexões de Daibert sobre a obra são materializadas no plano visual por associações e substituições dos mais diversos tipos de elementos da cultura, da literatura e das artes. Daibert se afasta efetivamente da reprodução das imagens literárias para, com isso, finalmente ultrapassar a noção de ilustração.

Diferente da descrição que faz de seu processo de trabalho, durante o primeiro momento, (*Trecho apresentado na página 79*), Daibert agora mergulha no universo não apenas da obra, estudando a fundo a lenda de Macunaíma⁸ e outros mitos formadores da cultura latino-americana; mas também do autor Mário de Andrade, pesquisando sua vida, lendo suas cartas e estabelecendo contato com pessoas que o conheceram – até empanturrar-se de contextos e referências suficientes para compor mosaicos muitíssimo complexos, a serem entrelaçados à saga do anti-herói.

Ao fazê-lo, Daibert parece propor uma nova obra *alográfica*, fruto da releitura que fez do texto literário sob a forma de estudos⁹, os quais foram usados na concepção das obras *autográficas*; as obras plásticas. Mais uma vez, observa-se que o método se aproxima daquele da produção literária, embora deságue em resultados plásticos muitíssimo requintados. E não apenas isso, mas quando em um dos trabalhos, por exemplo, o artista usa a imagem

⁸Mário de Andrade, serve-se de um personagem já existente no folclore latino americano em seu romance.

⁹As obras plásticas são manifestações completas e autônomas em si mesmas, mas como a série Macunaíma de Andrade foi publicada em um livro que incluiu trechos do diário do artista em que descrevia o processo de produção, é possível mapear com bastante precisão esses “estudos” de tendência literária a que nos referimos.

de Getúlio Vargas de uma nota de dez cruzeiros para representar o Piaimã, o gigante comedor de gente (Ver [figura 22](#)), Daibert expande a leitura da obra – a sua plástica, assim como a do texto literário – a um outro nível, agora também permeado pela realidade do contexto histórico-social do momento.

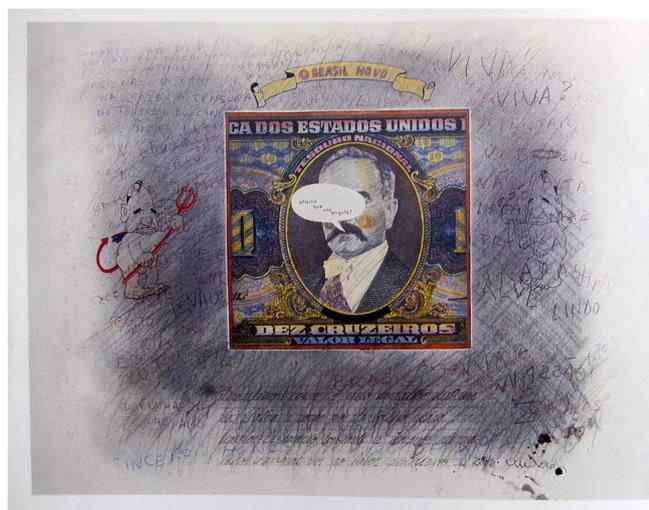


Figura 22: Arlindo Daibert, déc 80.
“Piaimã, o gigante comedor de gente”
Lápis de cor, decalque, colagem, nanquim
e grafite sobre papel, 36 x 39,8 cm
In [SILVA and RIBEIRO \(2000\)](#)

A série seguinte, foi produzida ao longo de aproximadamente 10 anos e é baseada no livro *Grande Sertão: Veredas*, de 1956, de Guimarães Rosa (Ver [figuras 23, 24 e 25](#)). Como sempre, não há literalidade na maneira como incorpora o texto às composições, mas nela aparecem trabalhos dos dois tipos: alguns com grande afastamento do referencial e outros com menos. Além disso, em função de seu virtuosismo e do grande domínio que tem de várias técnicas, Daibert pode se utilizar de uma grande variedade de recursos expressivos em seu trabalho. A variedade de técnicas também havia sido muito usada em *Macunaíma* de Andrade, voltando mais uma vez a ser

explorada em Grande Sertão: Veredas.



Figura 23: Arlindo Daibert, déc. 80.
“Sertão é Dentro da Gente”
Xilogravura, 32 x 20,5 cm
In [DAIBERT \(1998\)](#)

Em todos os casos, ainda é possível entrar no jogo de decifração sugerido por Pontual como característico de sua primeira fase. Ao que tudo indica, Daibert não perde nada em seu processo, pelo contrário, na maneira como avança o desenvolvimento de sua prática apenas agrega procedimentos que geram novos níveis de expressão. O artista agora passa a operar muito mais profundamente na tradução do texto para regimes diferenciados de signos, nesse caso, os visuais. Para isso, serve-se de todas os recursos das figuras de linguagem, como metáforas e hipérboles, tornadas ocorrências visuais. Existe uma tentativa de que as características da obra alográfica sejam metodicamente reconstituídas como traços autográficos equivalentes em cada trabalho.

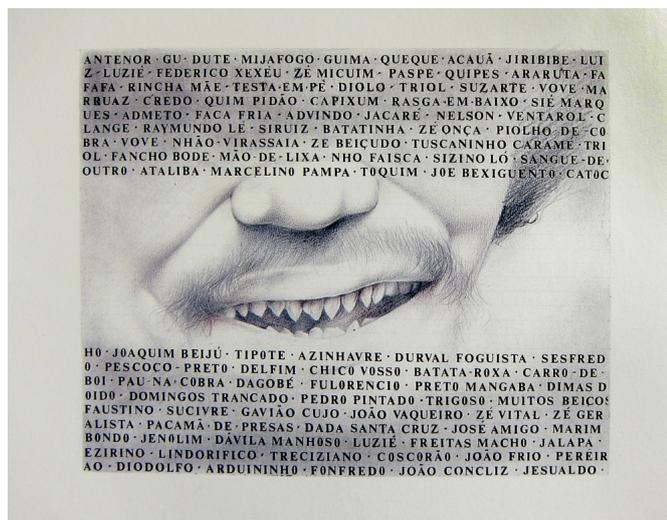


Figura 24: Arlindo Daibert, 1984.

“Sem Título, nº 21”

Grafite, lápis de cor e letraset
sobre papel, 21,2 x 25,3 cm

In DAIBERT (1998)



Figura 25: Arlindo Daibert, déc. 80.

“Sem Título, nº 51”

Acrílica, aquarela, letraset, colagem de
papel e pastel sobre papel, 23 x 23 cm

In DAIBERT (1998)

Tanto em *Macunaíma* de Andrade como em *Grande Sertão: Veredas*, Arlindo não apenas consegue recontextualizar a leitura dessas duas grandes obras literárias, como também inicia um processo de investigação de soluções para alguns problemas que decorrem da tentativa de tradução visual de textos literários em geral, logrando resultados que mostram grande engenhosidade e destreza. Outra abordagem possível para o estudo da passagem de um sistema de signos a outro – como o que Daibert realiza ao passar do sistema da escrita para o visual – é o conceito de tradução intersemiótica¹⁰, mas aqui interessa mais imediatamente o distanciamento do referente provocado pela substituição da ilustração pela tradução e que está no cerne da noção de poética.

3.2.2 Outros Experimentos:

Os outros tipos de produções realizados nessa fase, ao menos como primeiro plano, estão mais ligados à investigação de grandes temas da arte e da cultura e resultaram em obras como as que integram a série *Retrato do Artista*, baseada no quadro *Cena de Ateliê*, de Vermeer, em 1979 (*Ver figura 26*).

Em texto de 1980, Frederico Moraes lista alguns dos aspectos do “comentário” de Vermeer, feito por Daibert, a saber: “1- O fato de Arlindo ser desenhista e usar o desenho para comentar pinturas e pintores famosos leva

¹⁰Tradução Intersemiótica pode ser definida exatamente como a tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico. Para saber mais ler PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2003 ou CLUVER, Claus. *Da Transposição Intersemiótica in ARBEX*, 2006, p. 107-166.



Figura 26: Arlindo Daibert, 1979.
Retrato do Artista
Da série primeiro caderno de desenhos.
técnica mista, 22,5 x 31,5 cm
In [SILVA and RIBEIRO \(2000\)](#)

a uma discussão sobre o seu papel – o *do desenho*¹¹ – e a importância dentro do sistema de arte.” ([GUIMARÃES, 2011](#), p. 29); 2- A obra nos lembra que a partir do Dadá, Pop Arte e Arte Conceitual o mais comum tem se tornado a “arte sobre arte” e 3- O fato de um artista brasileiro revisitar dessa maneira a arte europeia enriquece a própria História da Arte, na medida em que devolve para a cultura colonizadora seu próprio produto beneficiado pelo deslocamento do olhar. Essa última coincide com os questionamentos feitos pelo próprio artista que apontam, durante a concepção do trabalho, uma constatação da marginalidade imposta à produção terceiro-mundista, de que Daibert se torna muito consciente, sobretudo após o período passado na Europa.

¹¹Nota da autora.

A estes, acrescento ainda o exercício de síntese desse comentário, que é onde se desenvolve um segundo plano dessa pesquisa. À medida em se repetem e se desdobram as reproduções do detalhe – a pequena figura que supostamente representa um autorretrato do artista de costas – este acaba resumido a um ícone, uma figurinha (*Ver figura 26*), como Daibert mesmo chama. Essa síntese essencial do comentário é depois aplicado sobre diferentes fundos, agrupado a diferentes elementos ou explorado em novos contextos, como nas figuras [27](#), [28](#), [29](#).



Figura 27: Arlindo Daibert, 1979.
Da série primeiro caderno de desenhos.
técnica mista, 22,5 x 31,5 cm
In SILVA and RIBEIRO (2000)

É quando o personagem do artista se encontra destacado de seu contexto e reinserido – agora como observador, narrador ou agente na cena – que se revela essa tentativa de entender de que forma o modelo estrangeiro cabe no projeto pessoal do artista, de que forma é verdadeiramente apropriado. Não como resposta, mas sob a forma de uma questão central para Daibert. Note-se que, mais uma vez, ao fim do curso da pesquisa, o que se revela finalmente é

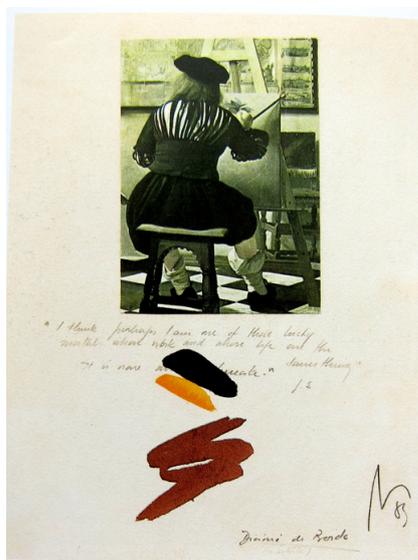


Figura 28: Arlindo Daibert, 1979.
Da série primeiro caderno de desenhos.
técnica mista, 22,5 x 31,5 cm
In [SILVA and RIBEIRO \(2000\)](#)



Figura 29: Arlindo Daibert, 1979.
Da série primeiro caderno de desenhos.
técnica mista, 22,5 x 31,5 cm
In [SILVA and RIBEIRO \(2000\)](#)

a representação do artista localizada no papel do elemento avulso, o sinal por si, ou seja o signo: uma investigação do significado restringido ao elemento isolado.

Note-se que os trabalhos dessa série não apresentam uso do elemento tipográfico, a não ser pelo campo para “ficha técnica”, típico do papel de bloco que foi usado. Mesmo assim, optamos por comentar esse trabalho, apenas porque o processo de redução ao elemento mínimo de sentido da imagem nos pareceu uma etapa importante de sua investigação do limite do sentido em elementos avulsos, comparável ao tipográfico.

* * *

Levando-se em consideração os dois principais tipos de práticas que realiza durante esse período – seja de tradução de obras literárias, *alográficas* em obras plásticas, de manifestação *autográfica*, seja em reduções do tema a elementos visuais capazes de evocar complexos de sentido – uma tentativa tão simplista quanto pertinente, de apontar um movimento geral que caracterize o curso dessa segunda fase, seria observar que Daibert parece orbitar a questão da estabilidade do sentido, ensaiando mudanças no modo de explorá-la pelos mais variados viéses, até a exaustão.

Desta forma, as operações de tradução dos textos literários se caracterizam, principalmente pela investigação do limite da simetria entre os regimes de manifestação *autográfico* e *alográfico*, enquanto nas operações de redução parece prevalecer a investigação do limite da capacidade de representação

do elemento *per si*. Mas, é evidente que como não se trata de investigações herméticas, há muitos casos em que os dois movimentos acontecem simultaneamente.

3.3 Do Final da Década de 1980 a 1993

E todos se queimaram muito. Macunaíma afastou disfarçado falando: — Calma gente! Tetápe hêhê! Não falei que tem rasto de tapir, não falei que tinha! Agora não tem mais não.

Mario de Andrade

Sobre um terceiro momento, identificado por Roberto Pontual, nas telas e objetos produzidos a partir do fim da década de 1980 até o fim de sua vida em 1993, o crítico observa que:

Arlindo Daibert tem também, recentemente, praticado uma pintura disposta a soltar-se expandir-se, falar alto pelo gesto e cor, sugerir fantasmas de violência e prazer, distender-se às vezes até a fronteira do apenas alusivo. (PONTUAL, 1987 *apud* GUIMARÃES, 2011, p. 47)

Nesse momento, as pinturas já se tornam mais frequentes do que os desenhos e colagens, e uma mudança de técnica para um artista como Daibert, traz em si muitas mudanças de ordem *ontológica*. As obras de pintura, do ponto de vista do caráter de sua manifestação permanecem alinhadas às do desenho, tratando-se também de obras autográficas de manifestação única. Mas a pintura, como afirma Genette é a “Arte por excelência”. E o teórico completa:

Se um quadro nem sempre é mais complexo que um desenho, em compensação ele é amiúde mais “profundo”, ou para usar uma expressão mais vulgar, mais espesso. (GENETTE, 2001, p. 10)

Daibert mantém frequente o uso da escrita, mas a partir daí, dá sinais de não mais estar tão comprometido com as suas funções tradicionais. A essa

altura, Daibert se permite privilegiar muito mais sua dimensão expressiva visual. Os bloqueios e veladuras, que já vinham se intensificando desde a fase anterior, aumentam e além deles acontecem também grandes acumulações de muitas escritas sobrepostas umas sobre as outras.

No início da década de 1990, surgem trabalhos variados, telas e objetos em materiais muito sortidos. Pequenas caixas apropriadas, em suas palavras, mais por “sequestro” que *ready-made* (Ver figura 30), nas quais se observa de que forma as mesmas pesquisas dos temas culturais e do detalhe no símbolo avulso, se manifestam sob as peculiaridades de novos meios expressivos.



Figura 30: Arlindo Daibert, 1989-1992.
Alice
Objeto, técnica mista, 34 x 22,5 cm
Coleção Família Alciones Amaral
In [GUIMARÃES \(2011\)](#)

Podemos observar a escrita, o impresso e a mancha tipográfica presentes em todos eles. A fragmentação e a ilegibilidade funcionado mais uma vez como gatilho da fruição frente ao desafio de acessar a obra. Como esclarece

a pesquisadora Maria do Carmo Veneroso:

A relação entre texto e imagem, no trabalho de Daibert, não se dá apenas como um interesse por dados provenientes de outra linguagem, que possibilitem a criação de novos dados plásticos. Ela se encontra ligada diretamente a uma perspectiva crítica que assumiu diversas conexões. O termo ‘texto’ adquire um sentido amplo, como ‘matéria textual’, sendo que esta relação se estabelece com o livro, com a caligrafia, com a escrita, com textos, com a literatura, cada um deles desempenhando uma função, com uma carga de significação própria. (GUIMARÃES, 2011, p. 147)

O que mais uma vez aponta para as práticas de investigação do sentido na poética daibertiana que, até um certo ponto, podia vir sendo percebida como uma prática muito aproximada daquelas da produção literária. Como já foi discutido, volta e meia terminávamos confrontados com o posicionamento de Daibert de que, ao espectador também cabe certo esforço para acompanhá-lo em sua jornada pela experiência artística mediada pelo exercício do pensar.

Nessa terceira fase é o momento em que retorna a Alice (*Ver figura 30*), ergue-se a Babel (*Ver figura 32*) e revelam-se as Moradas (*Ver figura 31*); que, é preciso concordar, para o artista não poderiam mesmo ser outras, que não as das páginas de um livro.

Se do montante de elementos e recursos visuais usados por Arlindo, nos concentrarmos nos elementos tipográficos, objeto dessa pesquisa, deve-se ter em mente que se trata de signos de sentido convencionalizado: símbolos.

Ch. S. Peirce define o símbolo como fundamentado por uma convenção social, por oposição ao ícone (caracterizado segundo ele por uma relação de semelhança com o referente) e ao índice (baseado numa relação de contiguidade “natural”). Ogden e Richards, por sua vez, tentam uma síntese desajeitada da concepção saussuriana do signo com a definição tradicional do símbolo: em seu modelo triangular,

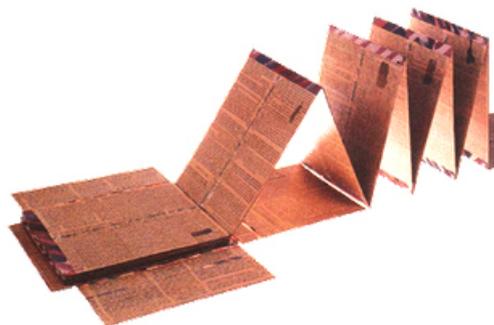


Figura 31: Arlindo Daibert, 1979.
Moradas
Fragmentos de livro sobre papelão, 26 x 4 x 20 cm
In [SILVA and RIBEIRO \(2000\)](#)

símbolo correspondente ao significante saussuriano, referência ao significado, enquanto referente denota a “realidade”. ([GREIMAS and COURTÉS, 1979](#), p. 424)

Na semiótica peirceana, Ícone, índice e símbolo, são níveis de manifestação do signo. O professor e pesquisador brasileiro, Julio Pinto, oferece uma definição bastante concisa do signo:

O que é o signo, senão um objeto que esteja no lugar de (fala de, substitui, representa, produz, etc.) outro objeto e, ao fazer isso, elicit a um objeto análogo, *mas não igual*, que está no lugar de (falta de, substitui, representa, produz, etc.) aquele segundo objeto da mesma maneira que o primeiro objeto o faz? ([PINTO and NOVA, 2009](#), p. 38)

Considerado, juntamente com Roland Barthes, um dos mais importantes semioticistas da França, Algirdas Julien Greimas, apresenta duas noções. Isso se deve ao fato de, como esclarece, o signo ser objeto de estudo de duas ciências: a semiótica e a semiologia, associadas a seus fundadores, o americano Charles Sanders Peirce e o suíço Ferdinand de Saussure, respectivamente. Para a semiótica o signo é uma entidade triádica, que pode ser

representada num triângulo, em cujas pontas se encontram: o representamen, o interpretante e o objeto.

Um *representamen* é um sujeito de uma relação triádica com relação a um segundo, chamado seu *objeto*, para um terceiro, chamado seu *interpretante*, essa relação triádica sendo tal que o representamen determina que seu interpretante participe na mesma relação triádica com o mesmo objeto para algum outro interpretante. (PEIRCE *apud* PINTO and NOVA, 2009, p. 38)

Na linguística, no entanto, o signo é uma entidade binária, composta por um significado e um significante, como descreve o próprio Saussure: “O signo linguístico pode ser representado pela figura: (conceito/imagem acústica)” (SAUSSURE, 1971, p. 81); em que para se definir como signo o total, substitui-se o conceito por *significado* e a imagem acústica por *significante*

O signo linguístico – saussuriano – une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Essa não é o som material, coisa puramente física, mas a a impressão (*empreite*) psíquica dêsse som, a representação que dêle nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial, se chegamos a chamá-la “material”, é somente nesse sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato.(SAUSSURE, 1971, p. 80)

Nas palavras de Décio Pignatari, poeta e um dos fundadores do movimento da poesia concreta no Brasil, “Charles Peirce chama de símbolos, os signos por contiguidade, e de ícones os signos por similaridade” (PIGNATARI, 2004, p: 14.). Os signos por contiguidade, os símbolos, seriam aqueles cujo sentido é aprendido, originários de uma convenção, enquanto os ícones, são de um primeiro nível de manifestação e nos atingem diretamente ao se parecerem com aquilo que representam.

Isso implica que, por exemplo, uma escrita cujas formas estejam cheias de arabescos inspirados nas curvas da natureza, como na família tipográfica Harington, ou uma com a dureza geométrica de uma Helvética, para além do conteúdo semântico – e portanto de ordem simbólica – de que possa ser portadora, diferencia a forma como o mesmo texto será lido, quando disposto com cada uma delas, também no que diz respeito a seus atributos icônicos. É exatamente por isso que, como afirma o Pignatari, “Nos poemas gráfico-espaciais, a tipografia e a caligrafia (quando for o caso) não podem ser desprezadas.”(PIGNATARI, 2004, p: 61.), uma vez que a aparência como um tal conteúdo se manifesta no suporte acaba por integrar o conjunto de circunstâncias através das quais estes serão percebidos.

Não é possível desconsiderarmos a peculiaridade material dos atributos de uma manifestação específica de uma obra, mesmo quando se trate de uma obra *alográfica*. Se um mesmo texto nos for apresentado sob a forma de um manuscrito produzido a 2000 anos – com toda a provável fragilidade de sua condição material – a maneira como o leríamos (assumindo que estivesse escrito em nossa língua e as páginas estivessem em estado suficientemente bom para possibilitar essa leitura) certamente não seria a mesma maneira como leríamos a publicação contemporânea de seu volume impresso, em papel industrializado novo, refilado em bloco e de capa plastificada.

Para esse tipo de discussão vale a pena citarmos que as modalidades transtextuais – bastante exploradas por Genette em sua teoria – podem funcionar como operadores para entender de que maneira a genealogia dos atributos de um exemplar específico da manifestação pode funcionar como pa-

ratextos, hipotextos, metatextos, intertextos ou arquitextos¹² da manifestação de uma obra. Com isso queremos apenas chamar atenção para o fato de que, parte do sentido que damos a um objeto está na percepção que temos de atributos que, embora frequentemente consideremos periféricos, são a própria constituição de sua materialidade. Muitas vezes, é nesses atributos que se manifesta a ligação desse objeto com seu tempo e contexto de produção, por exemplo.

Pignatari lembra ainda que, na prática, “O poeta não trabalha *com* o signo, ele trabalha o signo.” (PIGNATARI, 2004, p: 10.), que é a matéria da linguagem que se dá a ser manipulada. É sua manifestação *em si*. E Daibert o faz pela projeção da letra-ícone – aquela onde prevalece a manifestação de sua materialidade – sobre a letra-símbolo – a portadora semântica da escrita – como caminho para a expansão do campo de possibilidades dos elementos na obra, incluindo nela toda sorte de referências para além do nível apreensível pela lógica.

Apenas para citar um exemplo daibertiano, tomemos a caixa “Babel’ (*Ver figura 32*)’, nela a narrativa bíblica, do livro do Gênesis – que descreveria como aconteceu a ruptura com a partilha do sentido, que provocou a separação entre as línguas dos homens na terra – está representada pela separação dos fragmentos de jornal impresso ladeados pelas grandes letras de plástico coloridas, que se encontram, encerradas lado a lado, cada qual em seu pequeno compartimento, sob um fechamento de vidro. A caixa se completa com

¹²Para conhecer mais a fundo as modalidades pelas quais é possível um texto estar em relação com outro ler GENETTE (1997), ou uma proposta de aplicação, das categorias que o autor apresenta nesse livro, na identificação de repertório referencial na análise de imagens pode ser encontrado em SENNA (2009).

uma imagem reproduzida da pintura da torre, executada por Pieter Brueghel em 1563, fixada na parte interna da tampa.



Figura 32: Arlindo Daibert, 1979.
Babel.
Técnica mista, 21 x 21,5 x 5 cm
In [GUIMARÃES \(2011\)](#)

É interessante notar que, na Babel de Daibert, que separa os sistemas é a diferenciação na materialidade da letra. O recurso usado pelo artista é o de explorar os atributos icônicos da letra.

Nessa perspectiva, em uma obra como essa, observa-se que possibilidades de leitura mais abertas, não indicam, necessariamente, maior quantidade de interpretações possíveis, mas uma mudança fundamental desse parâmetro. Nas palavras de Pignatari, “mesmo quando parece estar veiculando ideias, ele está é transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia. Uma ideia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada”. ([PIGNATARI, 2004](#), p: 18.). E isso propicia uma forma de atravessar o plano de ocorrência material, onde as coisas são o que são, e entrar em contato com outras

instâncias da experiência. Ele fala, não de outras leituras possíveis, mas de outras formas de ler, de acessar. Para o poeta, “A palavra ‘poeta’ vem do grego *poietes* = aquele que faz’. Faz o que? Faz linguagem. E aqui está a fonte principal do mistério. (PIGNATARI, 2004, p: 10.)

Parece ter sido o caminho natural, que nesse terceiro momento, Daibert se apropriasse dos sinais, separando-os justamente da fortíssima carga convencionalizada que os diferencia de um mero desenho – daquilo que fazia deles o que antes foram, uma escrita – para com isso evidenciar justamente a faceta do texto-textura. Ou seja, usar a própria materialidade da letra para comentar de uma maneira mais ampla a própria escrita.

Para falar da escrita *per se*, tudo o que é preciso é seu aspecto material/visual, caso contrário tal comentário incluiria também o conteúdo semântico que porta. Dessa forma, ao se restringir ao signo de uma escrita, ele parte para uma discussão muito mais fundamental a seu respeito. É nesse sentido que Roland Barthes chama de “disgrafia” aquela praticada por Cy Twombly (Ver *figura 12*) – à qual é possível aproximar a escrita praticada por Daibert nessa terceira fase – já que o que o comentário desvela diz respeito, mais profunda e objetivamente, àquilo de que o signo linguístico se constitui.

Sobre a escrita, Barthes lembra: “campo causal por excelência: escrevemos, diz-se, para comunicar” (BARTHES, 1990, p. 140). Quando, na verdade, o atravessamento, que acontece na escrita, aponta, verdadeiramente, para a ausência. Em “*Ceci n’est pas une pipe*” (Ver *figura 33*), nem na figura do cachimbo, no quadro do pintor francês René Magritte, nem tampouco na palavra escrita “*pipe*”, cachimbo, a coisa não está no registro, este é apenas (de)notação de uma imagem. Por isso, quando escrevemos, nós o fazemos por

um afastamento, inclusive temporal, já que a escrita não é contemporânea da ideia. O registro é posterior e nesse sentido, a escrita é do passado.



Figura 33: René Magritte, 1928-29.

Ceci n'est pas un pipe.

foto: Arquivo da Pesquisadora

Na obra de Cy Twombly, assim como no terceiro momento da de Daibert, os trabalhos são verdadeiros palimpsestos, nos quais a escrita revela essas aparições do passado. Destituída do conteúdo semântico, aponta, exatamente, para a profunda ausência por trás da própria linguagem; seu vazio essencial.

O americano Cy Twombly foi talvez o artista mais reconhecido por explorar esse limite do legível e do visível da escrita, em sua obra. O que se vê em seu trabalho é decorrente da percepção, como nos conta Morley, de que a escrita automática proposta pelos Surrealistas produzia resultados em que o ato de escrever não precisava estar necessariamente relacionado à materialização da mecânica da fala, e, conseqüentemente, à nenhum tipo de código linguístico, mas tratava-se apenas de uma atividade de produção de marcas.

Dentro de sua obra isso acontece, por exemplo, pelo uso de uma escrita muito próxima da garatuja infantil. “A ênfase passa agora à velocidade da execução, e na ausência de premeditação, com a caligrafia oriental oferecendo um modelo para o ato gestual desprovido de propósito.” (MORLEY, 2003, p. 107)

Dessa forma, o que o artista logra como resultado é algo como o que se obteria com um pedaço de papel marcado durante uma conversa telefônica, ou, como para Barthes, para quem tais marcas são aquelas de uma folha atacada por uma criança contente com o seu lápis, ou a das marginais dos livros, produzidas por leitores mais efusivos. O gesto artístico evoca a ocorrência do comum que emerge na tela. A escrita esvaziada pela banalização de sua ocorrência. Mas o artista deixa entrever referências à história da arte e da poesia entre as poucas palavras que ainda se fazem legíveis.

...é à *possibilidade* da linguagem que Twombly aponta, ao invés de sua atualidade, e ele gera o que Roland Barthes chamaria um ‘campo de escrita *alusiva*’, um que esteja focado em nos colocar de volta em contato com um nível mais primitivo de comunicação, oriundo do movimento do corpo e ao contrário de em elaborados códigos culturais. (MORLEY, 2003, p. 112)

Digamos que, em algum nível, como parece pertinente, essa escrita de fato não seja apenas a (*de*)notação de uma retórica. Para confirmá-lo Genette apresenta um argumento de Goodman de que “todas as artes devem ter sido originalmente autográficas, e algumas se ‘emanciparam’, adotando um sistema mais ou menos notacional.” (GENETTE, 2001, p. 152) Isso aconteceu com todas as artes menos com a pintura. A ela, nenhum sistema de notação

parece ser possível¹³, assim é pouco provável que esta seja uma arte com um futuro *alográfico*. Lembrando que a escrita – portadora semântica – é de caráter *alográfico*, pode-se afirmar que, nesse terceiro momento, Daibert sintetiza o que se poderia chamar de uma “escrita autográfica”.

Além disso, em trabalhos como *Carta Celeste* (*Ver figura 34*), onde esse tipo de escrita se manifesta, emana também o caráter único da linguagem. “Nada é mais singular que o aleatório.” (GENETTE, 2001, p. 18), como lembra Genette. A aleatoriedade do gesto de uma escrita abstrata funciona aqui, quase como o gatilho da imagem de uma pré-escrita, a herdeira de um pré-pensamento.

O mesmo tipo de escrita abstrata de *Carta Celeste* ou das obras de Twombly, acontece em *Judaea*, excetuando a inclusão – legível – do título no centro do plano visual (*Ver figura 35*). Também em alguns trabalhos do artista americano são inseridas algumas indicações legíveis. No caso de Twombly trata-se exatamente de referências à História da Arte, à literatura e aos temas da cultura. E pensando nos métodos de inserção de conteúdo literário da primeira fase de Daibert – como “recheio” – é bem possível que o título, assim como as marcações numéricas que aplica, sirvam para restaurar

¹³Goodman recua nesse argumento de que a pintura não pode ser alográfica, admitindo a possibilidade de que, com os avanços técnicos da reprodutibilidade, talvez se chegue a um ponto em que o que hoje vemos como reprodução possa eventualmente ser aceito como quadro original e que esse contexto possibilitaria a pintura tornar-se alográfica, na medida em que poderia consistir de alguma (*de*)notação prévia a sua execução (uma evolução de tal prática que ainda assim precisaria ser consolidada no tempo via uso, tradição, redução, notação.). Genette, no entanto, já admite a possibilidade de (*de*)notação para a pintura. Para o autor, ainda que muito rudimentarmente, esta poderia ser representada, por exemplo, pelos desenhos para colorir destinados às crianças e chega a citar como exemplo também os *Do it Yourself* de Andy Warhol (1962) que explora o procedimento de *paint-by-number*. Mas essa avaliação o leva a concluir que tal possibilidade não dá à pintura o distanciamento necessário para que se torne alográfica, podendo apenas, quando muito, possibilitar uma obra autográfica com produtos múltiplos.



Figura 34: Arlindo Daibert, 1992.
Carta Celeste
Têmpera sobre tela.
80 x 80 cm
Coleção Ricardo Cristóforo

essa mesma função.

Outro traço em comum, entre Carta Celeste e Judaea, é o de ambas apresentarem divisões do campo visual em quadriculas que remetem ao sistema de *grids* usado no planejamento da distribuição de elementos gráficos, no design. Em Carta Celeste, esses quadros apresentam cores que reforçam essa ideia ainda mais por assemelharem-se às sequências de quadrados usados no ajuste de cor de impressão para os sistemas “offset” e de “CTP”. Essa tendência à divisão do espaço em áreas, acontece com bastante frequência nas obras desse período. Outro exemplo que podemos citar aparece na obra apresentada em exposição realizada no Museu Murilo Mendes, em Juiz de Fora, na ocasião do lançamento do livro *Fortuna Crítica*, em 2011, sob o título *Pórtico* (Ver [figura 36](#)).



Figura 35: Arlindo Daibert, 1993.
Judaea
Têmpera sobre tela.
80 x 80 cm
Coleção Particular



Figura 36: Arlindo Daibert
Pórtico.
Técnica mista sobre lona.
200 x 200 cm
foto: Arquivo da Pesquisadora

No livro *Caderno de Escritos*, consta um texto intitulado *Tirésias*, onde Daibert descreve uma obra, até então sem título, que acreditamos ser a que está em questão:

Tirésias – É uma pintura-escrita sobre lona que atende pelo nome genérico de técnica mista. As dimensões: 2m x 2m. Essa área é dividida, simetricamente, em dois hemisférios: um numérico; outro escrito. Uns 23 mil números de um lado (imagine quantos milhares de minutos e bilhões de pensamentos) e um infundável texto caótico (automático quase), do outro. O que está escrito? Tudo: impressões, anotações, lembranças, obscenidades, orações, frases sem sentido. O texto é legível (em princípio), mas isso não me interessa. As frases se organizam de maneira irregular, seguindo ordens lineares espiraladas. Seria uma ótima ilustração de Borges¹⁴. As marcas das mãos são ‘apalpações’ do quadro sem maiores preocupações com ancestralidades etc. São meus limites anatômicos, espaciais. Marca genética, talvez. Linguagem de cego é tato: linguagem de artista é profecia. Síndrome de Cassandra. às vezes. (DAIBERT, 1995, p. 71)

Nesse caso, mesmo sem traçar as bordas fronteiriças, Daibert usa essa divisão de áreas para contrapor uma espécie de ordenação racional, da lógica matemática, à naturalidade entrópica da linguagem e do pensamento. O grid é ferramenta de composição mas também divisor *ontológico* da natureza dual do pensamento. Embora no texto publicado no livro conste a descrição do “conteúdo” das anotações incluídas, estas não são passíveis de serem lidas, como se pode observar no detalhe (*Ver figura 37*).

Mas é possível distinguir as garatujas que, mais ou menos, reproduzem números das que, mais ou menos, reproduzem uma escritura. Mais uma vez, é pela dimensão essencialmente *autográfica* da manifestação que Daibert

¹⁴Aquí, o artista se refere ao escritor argentino Jorge Luis Borges, autor do *Aleph*, entre outros tantos importantes textos.

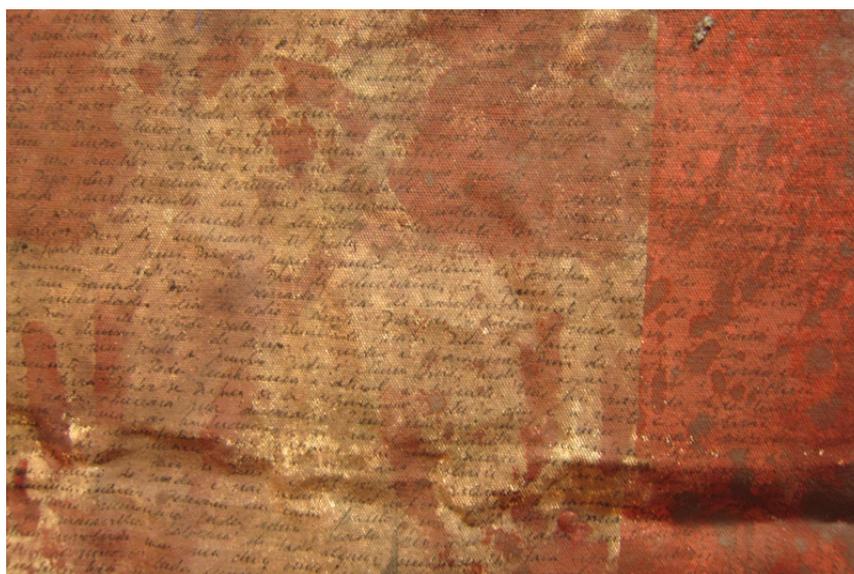


Figura 37: Arlindo daibert, 1992.
Pórtico (detalhe).

realiza sua poética. O artista se apoia no sentido mais amplo da escrita que emana das formas da grafia numérica e textual para contrapor conceitos dicotômicos.

Quando tratamos dos trabalhos apresentados no Salão Global de Belo Horizonte, de 1974, (*Ver trecho na página 79*) abordamos um procedimento parecido ao usado por Daibert. Lá a natureza religiosa da porção figurativa do trabalho é contraposta à natureza profana da porção textual utilizada, da mesma maneira que aqui é contraposta a área numérica – racional – à textual – entrópica, que juntas e confrontadas dessa forma, produzem uma imagem do paradigma do pensamento dicotômico; humanas *versus* exatas, sagrado *versus* profano, etc.

Daibert parece não perder nada em seu processo. Na medida em que avança com sua prática, incorpora os novos procedimentos apenas de ma-

neira a intensificar os que já domina. Se, no começo de sua carreira, essa contraposição precisava ser mais estanque – restringindo cada “conceito” a um diferente sistema de representação – o imagético *versus* o escrito, Daibert agora se aventura a fazê-lo pela exploração de diferentes dimensões – visual e semântica – do mesmo sistema: o da escrita.

Além disso, a marcação de mãos, que para o artista não está ligada a ancestralidade, destaca justamente a dimensão do texto-textura, aquele que apela ao tato. O texto é uma textura mágica a partir do qual se entreveem as imagens imanentes da obra *alográfica* mas, apresentado dessa forma, é também de sua própria padronagem, cor, ritmo, densidade, etc. como qualquer outro tipo de textura. Ele acumula as duas coisas ao mesmo tempo.

Em um trabalho sem título (*Ver figura 38*) que pertence ao Museu Murilo Mendes, também acontecem esses dois movimentos. Primeiro, o de aparecer uma divisão *ontológica* de elementos pela separação de áreas – mas que aqui é feita pela dissociação de dois níveis icônicos: o nível do fundo e o dos objetos – e, segundo, exploração do texto – que aqui é uma mancha tipográfica – reduzido à manifestação de uma textura.

O fundo é composto pela aplicação de páginas extraídas de um livro lado a lado, cobrindo toda a área do quadro. Sobre esse fundo é realizada a aplicação de um motivo, que lembra a forma de um osso, ou um objeto fálico, ou uma serifa, que se repete variando em cor e tamanho com um forte senso de ordem e de equilíbrio na maneira como tal motivo se encontra distribuído pelo plano. Mais uma vez trata-se de um texto religioso que na hipótese de considerarmos o motivo como forma fálica, poder-se-ia supor que tenha sido usado para provocar a contraposição sacro/profano já vista em outras



Figura 38: Sem Título, Sem Data.
Técnica Mista.
Patrimônio do Museu Murilo Mendes
foto: Arquivo da Pesquisadora

de suas obras; no caso de considerarmos um osso poderia ser uma oposição entre o orgânico *versus* o mecânico da mancha tipográfica, ou no caso da serifa poderia tratar-se da contraposição de escalas entre o detalhe, a serifa, contraposto à forma completa das letras já dispostas em colunas e páginas num livro. Em todos os casos, trata-se de uma contraposição provocada por aspectos específicos da materialidade dos elementos dispostos.

Resta observar que, ao abdicar tão definitivamente da dimensão semântica, fica claro que Daibert privilegia sua manifestação *autográfica* do uso do elemento tipográfico, nesse terceiro momento.

Capítulo 4

Desenvolvimento no Uso do Elemento Tipográfico na Obra Daibertiana

Os mapas não apontam todos os caminhos.

André Mendes

Ao longo deste trabalho, discutimos os desdobramentos do uso do elemento tipográfico mantendo o foco na tentativa de entender um pouco mais detalhadamente como se manifestam os regimes *autográfico* e *alográfico* de imanência, nas ocorrências texto/imagem manifestas na obra de Arlindo Daibert. Esse encaminhamento se mostrou promissor para a abordagem do processo de desestabilização do sentido na poética tipográfica. Comparamos a natureza das manifestações imagéticas e escritas à luz da teoria genettiana revelou-se um procedimento fértil para a discussão da interação entre os regimes de manifestação de imanência, *autográfico* e *alográfico*, manifesto

pela especificidade de cada um desses dois tipos de manifestação de registro usados na obra do artista mineiro: a escrita e a imagem.

Para fazê-lo, retomamos o quadro de tipologias, de Vouilloux (*Ver página 57*), a partir do qual exploramos as categorias apresentadas pelo autor para a classificação dos tipos de relações possíveis entre texto e imagem, conforme foram apresentadas no Capítulo 3. No entanto, é do interesse desse estudo fazer nesse quadro algumas adaptações, não apenas para que ele dê conta dos aspectos mais específicos do elemento tipográfico, mas também para que sirva como instrumento de averiguação da manifestação dos regime de imanência na obra de Daibert. A essas alterações ainda incluiremos uma última, visando a facilitar a observação das obras selecionadas: incluiremos, no início, uma amostra visual do uso do elemento tipográfico e o nome da obra.

Dessa forma, os itens abordados no quadro, como proposto por Vouilloux (*Ver página 57*), que antes eram:

Tipo de Relação, Suporte, Relação Texto-Imagem e Exemplos.

Adaptado a esse trabalho, passam a ser:

Obra/Amostra, Tipo de Relação, Suporte, Relação Texto-Imagem, Legibilidade, Leitabilidade e Regime.

Sendo que, nessa nova configuração do quadro, o item “legibilidade” servirá para verificar se foi preservada a possibilidade de identificação das formas das letras; o item “leitabilidade” para avaliar se foi mantida a possibilidade de continuidade de leitura, levando em consideração os seguintes critérios: sequencialidade do texto, área de veladura, tamanho do texto (em extensão do conteúdo e tamanho da fonte) e o item “regime” indicará o regime de imanência que foi priorizado na aplicação do elemento tipográfico.

As alterações que propomos ao quadro para este trabalho, visam a possibilitar fazer comparações entre as estratégias de aplicação do elemento tipográfico nas obras produzidas pelo artista nos diferentes momentos de sua carreira. Portanto, não inclui análises de recepção, que sejam mais características de outros métodos de análise de imagem e texto como a análise semiótica, por exemplo, que como já foi dito, excedem os interesses desse estudo. O objetivo principal do quadro é tipificar as ocorrências, de maneira que possamos testar as relações entre dimensões semântica e imagética no elemento tipográfico e suas implicações na manifestação dos regimes de imanência da obra de arte, apresentados por Genette, e estabelecer relações entre as modalidades de aplicação do elemento tipográfico. O quadro foi aplicado a todas as obras de Daibert apresentadas no Capítulo 3.

4.1 Primeiro Momento

Nesse primeiro momento foi aplicado o quadro a três obras: *Mandala*, 1974; *Livro de artista*, 1975 e *Sem Título*, 1974. (Ver tabela 4.1)

Segundo os critérios estabelecidos por Vouilloux, nas três obras a relação foi *in præsentia*, o que no caso do elemento tipográfico poderia indicar que as letras se manifestam como imagem ou que estejam de alguma forma emaranhadas a uma ou mais figuras. Expandindo-se também aos novos critérios, propostos nesse trabalho, pode-se afirmar que o elemento tipográfico foi usado de três maneiras diferentes.

Na primeira obra, *Mandala*, 1974; ao desenhar uma página de um livro, Daibert faz com que o elemento tipográfico, assim representado, funcione como figura, mesmo mantendo sua legibilidade. Daibert chega mesmo a reproduzir a forma mecanizada da tipografia, mas é a imagem de um texto impresso numa página que está dada ali, e não o texto *per se*.

Na segunda obra, a página onde se apresenta diretamente o texto é que foi adornada com outros desenhos e intervenções. A forma da grafia escolhida é a do próprio artista. O fato de que oferece o texto nas folhas avulsas, acompanhando o volume encadernado (provavelmente para dirimir qualquer problema de leitura que as intervenções pudessem provocar) confirma que o texto é aqui apresentado, sobretudo, como portador semântico.

Já na terceira obra, *Sem Título*, 1974; Daibert dedica uma área separada do plano para dispor a notação musical que é mantida legível. Esse é um caso típico do uso de alfabetos estrangeiros por Daibert, já que em outras

obras em que utiliza outros tipos de notação (que não o alfabeto romano), também costuma manter a legibilidade e a leiturabilidade de tais porções. Um outro exemplo poderia ser a prancha Rosa'uarda, N°27 da Série Grande Sertão (Ver [figura 40](#)). Neste caso, a notação musical não é o desenho de uma partitura. Ela é apenas um trecho anotado sobre uma área do pergaminho.



Figura 39: Arlindo Daibert, déc 80.
Rosa'uarda, N° 27, déc 80.
Série Grande Sertão
In: **DAIBERT** (1998)

Respectivamente, temos o desenho de uma escrita, definida pelo tratamento do elemento tipográfico como figura; uma página ilustrada, ou iluminada, caracterizada pela disposição de um corpo de texto a ser lido sobre uma página que embora inclua imagem, mantém uma composição que favorece tal leitura; e uma anotação contida num canto de um desenho, que negligencia a perspectiva do restante, definindo um plano textual chapado diretamente sobre o suporte que compartilha com a figura. Neste sentido, pode-se identificar que em *Mandala*, 1974; foi priorizada a manifestação *autográfica* do elemento

tipográfico, enquanto *Livro de Artista*, 1975 e *Sem Título*, 1974; priorizam a *alográfica*.

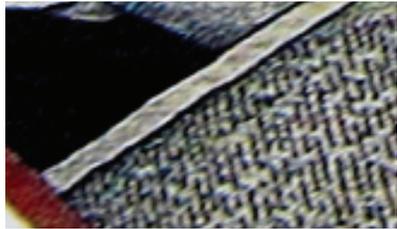
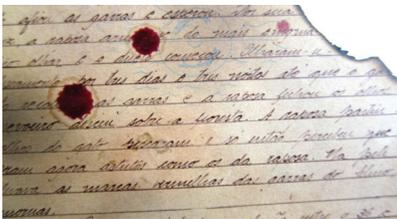
RELAÇÕES TEXTO/IMAGEM NO ELEMENTO TIPOGRÁFICO - 1º MOMENTO						
Primeiro Momento - Do Início da Carreira à Viagem a Paris						
Obra/ Amostra	Tipo de Relação	Suporte	Relação Texto/Imagem	Legibilidade	Leiturabilidade	Regime Predominante
 <p>Mandala, 1974</p>	<i>In Præsentia</i>	<i>Mesma Superfície</i>	<i>Primazia da Imagem</i>	<i>Sim</i>	<i>Não</i>	<i>Autográfico</i>
 <p>Livro de Artista, 1975</p>	<i>In Præsentia</i>	<i>Mesma Superfície</i>	<i>Primazia do Texto</i>	<i>Sim</i>	<i>Sim</i>	<i>Alográfico</i>
 <p>Sem Título, 1974</p>	<i>In Præsentia</i>	<i>Superfície Dividida</i>	<i>Primazia do Texto</i>	<i>Sim</i>	<i>Sim</i>	<i>Alográfico</i>

Tabela 4.1: Aplicação do quadro apresentado por Bernard Vouilloux (1994) para a tipologia das relações entre texto e imagem, acrescido dos regimes de imanência, aos elementos tipográficos manifestos no primeiro momento da obra de Arlindo Daibert.

4.2 Segundo Momento

Nesse segundo momento o quadro foi aplicado a seis obras, a saber: *Eat me, Drink me!*, 1977; *Paiamã*, déc 80; *Sertão é Dentro da Gente*, déc 80; *Sem Título*, N°21, déc 80; *Sem Título*, N°51, déc 80; prancha da Série Primeiro Caderno de Desenhos, 1979. (Ver tabela 4.2)

Na primeira obra *Eat me, Drink me!*, 1977; Daibert reproduz um trecho da narrativa literária diretamente sobre o plano da figura. A forma escolhida para apresentação do texto é pelo uso de LetraSet, recurso que possibilita manter todos os atributos visuais da tipografia mecanizada. Texto e figura dividem o mesmo plano visual, mas encontram-se em áreas separadas do espaço. Além disso, no texto foi mantida sua legibilidade e leiturabilidade.

Na segunda obra, *Paiamã*, déc 80; a relação é *in praesentia*, mas, há manifestação de mais de um tipo de elemento tipográfico. No centro, em branco, sobre o fundo azul escuro, foi usada uma tipografia mais marcada, baseada no desenho dos mestres escribas dos séculos XVIII e XIX, ainda muito usada no desenho de dinheiro em papel por todo o mundo (Ver figura 40). Os princípios que regiam esse tipo de *design* eram o equilíbrio das formas e a harmonia clássica dos traços. Acima, Daibert recria uma faixa amarela, muito típica para acomodar textos no estilo citado, mas com uma tipografia arredondada e torta, malfeita mesmo. Cujo conteúdo semântico se refere ao “Brasil Novo”, ironia da reprodução mal feita do modelo cultural importado, a partir temática do livro *Macunaíma*. Na parte inferior, Daibert adota uma escrita visualmente mais cursiva, com inclinação que imita a caligráfica e na qual o texto permanece legível. No nível de fundo uma escrita

manual “de fôrma” está dispersa sobre uma área retangular sombreada. O que todas essas aplicações do elemento tipográfico tem em comum é o fato de preservarem sua legibilidade.

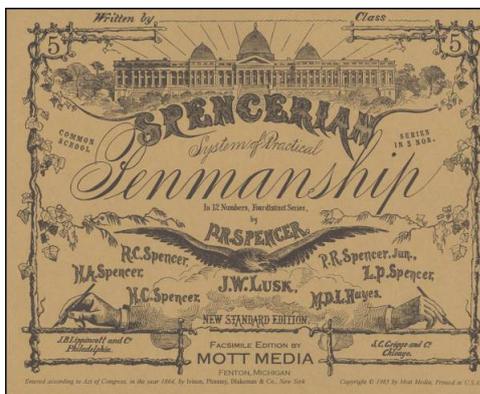


Figura 40: Arlindo Daibert, 1864.

Capa do *Copy Book* de P.R. Spencer, criador de um método para aprendizado das caligrafias *Engrosser* e *Cooperplate*.
foto: Arquivo da IAMPETH - International Association of Master Penman, Engrossers and Teachers of Handwriting

A obra seguinte, *Sertão é Dentro da Gente*, déc 80; traz uma inscrição legível, cuja aparência remonta às publicações grosseiras dos folhetins de Cordel, gênero literário típico do Brasil. Daibert se apropria até mesmo de sua técnica, xilogravura, usada pelos impressores de cordel, na produção dessa prancha. O resultado é um texto incorporado à imagem quase como parte da moldura, mesmo assim, do ponto de vista do elemento tipográfico, a dimensão semântica continua priorizada. Indício disso é que nas extremidades superior e inferior, e centro da figura, o texto não tenha sido sangrado, o que aconteceria, caso se mantivesse a uniformidade visual das letras. Ao contrário elas são achatadas, distorcidas para caber na pouca altura do espaço que lhes resta.

A obra seguinte é a *Sem Título*, N° 21, déc 80; na qual vemos a inclusão

de uma lista de nomes com boa legibilidade e leiturabilidade e cujos atributos visuais fazem referência, mais uma vez à tipografia mecanizada pelo uso de LetraSet; alguma tipografia clássica com serifa. O texto, nesse caso, gera nova camada para a dimensão icônica da figura, ao criar uma espécie de película sobreposta ao desenho do personagem onde o texto se encontra disposto.

Na obra *Sem Título*, N° 51, déc 80; acontecem duas formas de manifestação do elemento tipográfico. Uma delas legível e com relativamente boa leiturabilidade na moldura, o texto em branco, em tipografia mecanizada, um pouco modernista de hastes finas, sem serifa; e a outra uma tipografia estêncil, que foi usada como textura. São muitas letras aplicadas irregularmente em tinta branca e azul sobre o fundo rajado em tons de cinza, vermelho, branco, etc. o recorte dos quadrados que vão se sobrepondo na composição ajudam mais ainda a descontinuar a forma das letras de maneira que se torna difícil perceber que essa seja uma textura composta por letras.

A sexta e última obra, do segundo momento, à qual aplicaremos o quadro é uma das pranchas da *Série Primeiro Caderno de Desenhos, 1979*. Nela, a escrita cursiva aplicada é novamente a grafia do artista e o texto está legível exceto por duas manchas de cor (preta e amarela) que se sobrepõem a ele, mais como intervenção do que como interferência. Por causa disso, não há grande prejuízo da legibilidade ou da leiturabilidade. O elemento tipográfico aplicado a essa obra é portador semântico, principalmente.

Nesse segundo momento, as obras variam bastante entre si, do ponto de vista da estratégia de uso do elemento tipográfico. Como se percebe com a aplicação do quadro há uma oscilação na frequência dos regimes. Não há predomínio de nenhum deles, *alográfico* ou *autográfico*.

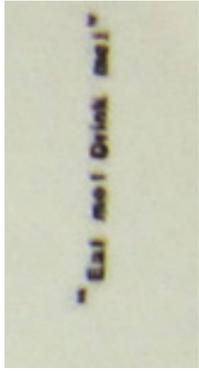
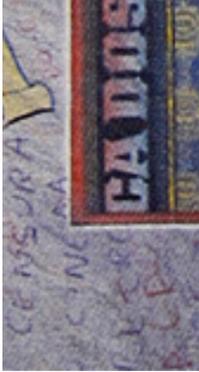
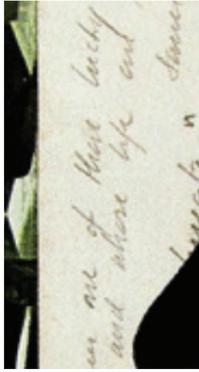
RELAÇÕES TEXTO/IMAGEM NO ELEMENTO TIPOGRÁFICO - 2º MOMENTO						
Segundo Momento - Do Retorno ao Brasil aos Meados da Década de 1980						
Obra/ Amostra	Tipo de Relação	Suporte	Relação Texto/Imagem	Legibilidade	Leiturabilidade	Regime Predominante
 <i>Eat me, Drink me!, 1977</i>	<i>In Præsentia</i>	<i>Superfície Dividida</i>	<i>Primazia do Texto</i>	<i>Sim</i>	<i>Sim</i>	<i>Alográfico</i>
 <i>Paiamã, déc. 1980</i>	<i>In Præsentia</i>	<i>Mesma Superfície</i>	<i>Primazia da Imagem</i>	<i>Sim</i>	<i>Não</i>	<i>Autográfico</i>
 <i>Sertão é Dentro da Gente, déc. 1980</i>	<i>In Præsentia</i>	<i>Mesma Superfície</i>	<i>Primazia do Texto</i>	<i>Sim</i>	<i>Sim</i>	<i>Alográfico</i>
 <i>Sem Título Nº 21, déc. 1980</i>	<i>In Præsentia</i>	<i>Mesma Superfície</i>	<i>Primazia do Texto</i>	<i>Sim</i>	<i>Sim</i>	<i>Alográfico</i>
 <i>Sem Título Nº 51, déc. 1980</i>	<i>In Præsentia</i>	<i>Mesma Superfície</i>	<i>Primazia do Texto (margem e caracteres do centro); Primazia da Imagem (centro)</i>	<i>Sim (margem e caracteres do centro); Não (centro)</i>	<i>Sim (margem e caracteres do centro); Não (centro)</i>	<i>Alográfico (margem e caracteres do centro); Autográfico (centro)</i>
 <i>Serie Primeiro Caderno de Desenhos, déc. 1979</i>	<i>In Præsentia</i>	<i>Mesma Superfície</i>	<i>Primazia do Texto</i>	<i>Sim</i>	<i>Sim</i>	<i>Alográfico</i>

Tabela 4.2: Aplicação do quadro apresentado por Bernard Vouilloux (1994) para a tipologia das relações entre texto e imagem, acrescido dos regimes de imanência, aos elementos tipográficos manifestos no segundo momento da obra de Arlindo Daibert.

4.3 Terceiro Momento

Nesse terceiro momento o quadro foi aplicado a sete obras, a saber: Alice, 1989-92; Moradas, 1979; Babel, 1989-92; Carta Celeste, 1992; Judaea, 1993; Pórtico, 1992 e Sem Título, sem data. (*Ver tabela 4.3*)

Na primeira delas – a caixa Alice, 1989-92 –, os diferentes tipos de elementos tipográficos empregados estão dispersos por diferentes áreas do objeto. Foi preservada a legibilidade, na medida em que as formas das letras mantem-se reconhecíveis, mas nas laterais internas da caixa a leiturabilidade não foi preservada. O tipo de elemento tipográfico usado na lateral e no fundo do compartimento direito da caixa são tipografias mecanizadas, clássicas, serifadas. Mas, se no fundo ele foi usado como título bem legível, na lateral o texto é apenas uma textura. mancha tipográfica que faz inferir uma caixa de escritos.

O Livro de artista, Moradas, 1979; apresenta elementos tipográficos em uma diagramação em colunas, típica das revistas e embora constitua uma espécie de pele a esse volume sanfonado proposto por Daibert, foi usado principalmente como portador do conteúdo semântico.

A obra seguinte é a caixa Babel, 1989-92. Nela, foram usados principalmente dois tipos de elementos tipográficos aquele dos recortes de jornal – uma tipografia de corpo de texto, mecanizada, serifada –, e as letras de plástico colorido no compartimento ao lado. Aqui, mesmo com a legibilidade preservada, nota-se que as letra foram usadas como textura. formas que se emaranham formando diferentes tipos de texturas que, pela materialidade, se contrapõem. Nesse sentido, é possível afirmar que o regime priorizado nesse

trabalho é o *autográfico*.

À partir da obra seguinte, Carta Celeste, 1992; acontece algo que se repete também em Judaea, 1993. Nesses dois trabalhos, o texto está em relação heteroplásmica com sua imagem. São garatujas que sugerem o texto ausente, assim, não há como se falar em legibilidade ou leiturabilidade. A escrita latente nos traços é toda *autográfica*. Ela é apenas materialidade incorpórea de um texto mudo.

Em Pórtico, 1992; a imensa área preenchida por essa microescrita ilegível, que opõe garatujas de escrita manual de texto às garatujas manuais de números, partilha do mesmo aspecto visual, sem com isso inferir a mesma coisa. Mais uma vez, é pelo aspecto icônico que se revela o trabalho, sua manifestação *autográfica*.

Na última obra à qual aplicaremos o quadro, Sem Título, Sem data; o elemento tipográfico é usado como textura que dá ritmo ao plano de fundo da imagem. O texto mantém sua legibilidade mas perde sua leiturabilidade com as intervenções que se sobrepõem a ele. Sua manifestação é *autográfica* em virtude de seu forte caráter icônico.

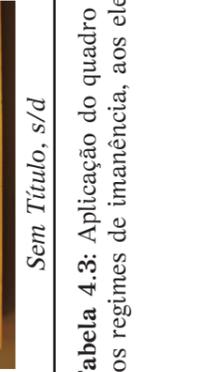
RELAÇÕES TEXTO/IMAGEM NO ELEMENTO TIPOGRÁFICO - 3º MOMENTO							
Terceiro Momento - Do Final da Década de 1980 até 1993							
Obra/ Amostra	Tipo de Relação	Suporte	Relação Texto/Imagem	Legibilidade	Leiturabilidade	Regime Predominante	
 <i>Alice, 1989-92</i>	<i>In Præsentia</i>	<i>Superfície Dividida</i>	<i>Homogênea</i>	<i>Sim</i>	<i>Não (laterais); Sim (fundo)</i>	<i>Autográfico (laterais); Alográfico (fundo)</i>	
 <i>Moradas, 1979</i>	<i>In Præsentia</i>	<i>Mesma Superfície</i>	<i>Primazia do Texto</i>	<i>Sim</i>	<i>Não</i>	<i>Alográfico</i>	
 <i>Babel, 1989-92</i>	<i>In Præsentia</i>	<i>Mesma Superfície</i>	<i>Homogênea</i>	<i>Sim</i>	<i>Não</i>	<i>Autográfico</i>	
 <i>Carta Celeste, 1992</i>	<i>Heteroplásmica</i>	*	<i>Primazia da Imagem</i>	<i>Não</i>	<i>Sim</i>	<i>Autográfico</i>	
 <i>Carta Celeste, 1992</i>	<i>Heteroplásmica</i>	*	<i>Primazia da Imagem</i>	<i>Não</i>	<i>Não</i>	<i>Autográfico</i>	
 <i>Judaea, 1993</i>	<i>Heteroplásmica</i>	*	<i>Primazia da Imagem</i>	<i>Sim</i>	<i>Sim</i>	<i>Autográfico</i>	
 <i>Pórtico, 1992</i>	<i>Heteroplásmica</i>	*	<i>Primazia da Imagem</i>	<i>Sim</i>	<i>Sim</i>	<i>Autográfico</i>	
 <i>Sem Título, s/d</i>	<i>Heteroplásmica</i>	*	<i>Primazia da Imagem</i>	<i>Sim</i>	<i>Não</i>	<i>Autográfico</i>	

Tabela 4.3: Aplicação do quadro apresentado por Bernard Vouilloux (1994) para a tipologia das relações entre texto e imagem, acrescido dos regimes de imanência, aos elementos tipográficos manifestos no terceiro momento da obra de Arlindo Daibert.

4.4 Aspectos Gerais

A partir dos quadros formulados é possível estabelecer algumas relações entre os agrupamentos de obras, o que explica nossa opção por trabalharmos com a divisão temporal proposta por Pontual. Cronologicamente as transformações empreendidas por Daibert, ficaram bastante demarcadas nesses três momentos. Mas, independentemente disso, uma retomada bastante global do todo da obra, levando-se em conta os três momentos com os quais vimos agrupando as obras até então, nos leva a notar que:

No primeiro momento, por causa do grande esforço investido pelo artista na preservação do sentido semântico, pode-se dizer que houve o predomínio do regime *alográfico* na manifestação do elemento tipográfico.

No segundo momento, houve, principalmente, dois tipos de trabalhos, os baseados nas obras literárias e os que Daibert chamou de “mais experimentais”. Destes, os primeiros eram tentativas de tradução, travessias entre obras *alográficas* para manifestações *autográficas*, que revelam oscilações entre os dois regimes. As segundas, as consideradas “mais experimentais” eram também tentativas de redução a unidades mínimas de sentido (como foi feito com o personagem do artista, do quadro de Vermeer) a partir de pinturas, ou seja, obras *autográficas*, e assim sendo, são também tentativas de travessia agora no sentido oposto: regime *autográfico* para o regime *alográfico*. Assim, pode-se dizer que num segundo momento prevaleceu, na obra de Daibert, a investigação da interface entre esses regimes.

No terceiro, e último, momento, quando o artista abre mão da carga semântica para abraçar a insinuação das formas da escrita, Daibert, desen-

volve manifestações, ideais sem ser abstratas, para o elemento tipográfico muito mais *autográficas*.

Com isso, não queremos dizer que não haja ocorrido casos avulsos durante as três fases, mas é curioso apenas observar um padrão predominante que possibilita entender às etapas de desenvolvimento da intensa investigação desenvolvida por Daibert, ao longo de seu trabalho. O poétipo aparece de maneiras diferentes em todos os três momentos, indicando que em ambos regimes de manifestação de imanência é possível a expansão e desestabilização do sentido pela poética.

Conclusão

Compreendi que o trabalho do poeta não está na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável.

Jorge Luis Borges

A partir das formulações teóricas de Genette, eleitas aqui para fundamentar o estudo da obra de Daibert sob a perspectiva dos regimes de imanência da obra de arte, é possível perceber que o artista passou longo período na exploração de cada instância da manifestação da relação entre texto e imagem – ou seja, entre os regimes *alográfico* e o *autográfico* – que acabaram traduzidas nas três fases de sua obra. E mais do que isso, acabaram bastante contrastadas em cada um desses momentos.

No primeiro destes momentos, Daibert realizou produções mais próximas do texto, uma segunda fase focada na relação, ou nos problemas de relação e dissimetria entre tais instâncias (destacada a exploração do processo de passagem entre elas) que acontece mais evidentemente nos trabalhos baseados nas obras literárias, e uma terceira fase completamente entregue à dimensão material/visual das ocorrências da escrita que revelou uma exploração comprometida, não mais voltada para a palavra ou mesmo para a imagem. Talvez nem seja mais adequado, aqui, pensar na desconstrução da palavra

pela imagem do que na construção de uma imagem da palavra, abstratamente dissecada ao ponto de que essa esteja totalmente descascada de seus sentidos e se apresenta simplesmente a escritura de sua própria essência.

Pensando nesse processo geral de desenvolvimento de sua poética, é difícil não se render a um especial pesar, por sabermos que com sua morte nunca veremos qual seria a etapa seguinte de desenvolvimento de sua pesquisa. Como se furtar de imaginar que tendo realizado, com sua obra, um processo de devotada apropriação reflexiva, coroada por proposições de efetiva evolução expressiva para a manifestação de cada uma dessas instâncias, uma próxima etapa não seria a de uma almejada superação da dicotomia texto/imagem.

Frente a nosso objeto, o poétipo, elemento da escrita no qual o processo de expansão do sentido se dá por intervenções poéticas, como as que vimos na obra daibertiana, percebemos um processo potente, que na obra de Arlindo Daibert aparece mais radical nas produções do terceiro momento de sua carreira, no qual as escritas abstratas, ou “ideais”, reforçam nosso pressuposto de autonomia da imagem que nos remete a reflexão para uma escrita muito além da ferramenta de representação de pronúncias, como já foi cogitado. Esta, assim, tornaria visível, talvez até mesmo o indizível. A ruptura com a convenção formal, na escrita, a destitui do limite, tornando inominável sua fronteira, e o grafismo do registro um signo aberto que passa então a possibilitar deslizamentos para territórios mais amplos de sentido.

Assim, como nosso estudo revelou que o processo de desestabilização e expansão do sentido daquilo que consideramos vulgarmente estável pode nos levar a novos territórios e possibilidades, também o processo de tentativa de

melhor compreender a complexidade e sutileza de um tal processo só veio confirmar que também o fenômeno da poética e da permeabilidade entre textos e imagens é imbricado ao ponto de não poder ser totalmente apreendido pela averiguação de um caso localizado.

Como foi dito na introdução, esse estudo nasceu de outro anterior, onde trabalhamos com figuras da publicidade brasileira contemporânea, investigando a manifestação de referências originárias da cultura, pelo uso de elementos visuais como gancho para seu resgate. Naquele momento, percebemos que por mais esforço fosse empenhado na tentativa de controle do sentido, visando a garantir que a mensagem almejada no momento da produção chegasse à audiência com o mínimo possível de ruído, o sentido resultante da leitura às vezes escapava ao autor, por depender também de outros fatores como contexto de apresentação ou o repertório do indivíduo leitor, por exemplo. Genette havia percebido isso, já, desde o início da década de 1980 quando, num estudo intitulado *arquitextualidade*, se dá conta de que os significados remontados por uma referência usada numa produção humana não podem ser esgotados.

Nesse momento, retornamos a essa constatação para observar que, no nosso percurso atual, voltamos a nos deparar com a compreensão de que, nem do ponto de vista da produção, na prática artística, pode-se determinar com exatidão os limites do sentido de forma que seja possível medir ou compreender totalmente a expansão provocada nos elementos tipográficos incluídos nas obras. Da mesma maneira que as referências da cultura reutilizadas em produções, o processo de abertura de sentido possibilitado pela poética apenas se amplia fazendo que o tipo possa ser também aquilo que ele

não é: mais do que um tipo, menos que um tipo, imagem de um tipo, marca sobre uma superfície, mera reminiscência, outra coisa, ou mesmo coisa alguma.

O estudo aprofundado das condições pela qual o trânsito entre os regimes *autográficos* e *alográficos* das obras pode favorecer o processo de expansão e desestabilização de sentido, pode nos ajudar em um outro objetivo deste trabalho. O de poder, a partir dos regimes de imanência, apresentados por Genette, não só compreender o desenvolvimento da obra de Daibert, como também explorar novos métodos que sirvam para observação das relações entre texto e imagem em outras produções onde estas se manifestem juntas. Nesse contexto, percebemos que as categorias propostas pelo teórico francês, podem servir como instrumento metodológico para o estudo de obras de outros artistas, já que possibilitam não apenas realizar comparações entre as produções, mas também observar especificidades de cada tipo de manifestação, escritas e visuais, ao levar em conta as diferenças fundamentais de suas naturezas.

Ao final, este estudo percebeu, ainda, consonante com a proposta de Márcia Arbex, que o interesse dos estudos das relações texto/imagem em muito se beneficia de trajetórias que partem daquilo que está *entre* tais manifestações. Sobretudo por afastar-se das buscas de uma sintaxe dos elementos visuais – como a proposta pela pesquisadora americana Donis A. Dontis, por exemplo – ou das tentativas de catalogação – tão largamente explorada pelos estruturalistas ou pelos gestaltistas – privilegiando o poétipo enquanto processo, que, como tal, pode encontrar diversas maneiras para se consolidar.

Nosso estudo nos confrontou ainda com limitações metodológicas às quais

tivemos que nos adaptar e que agora nos revela novas questões acerca dos aspectos específicos da materialidade da letra capazes de despertar a potência poética. Como se manifestam essas relações no domínio da *transcendência*, ou seja, na obra dessas obras? Será possível realizar paralelos entre as construções identificadas na produção com os resultados finais de recepção das obras? Neste sentido, em que difere a prática artística das realizadas nas chamadas artes aplicadas, como o design, por exemplo? De que forma a tipografia contemporânea e a experimental são impactadas por essas relações? Felizmente, todas questões que nos projetam para futuras empreitadas.

Referências

ALVES, Rubem. *Ostra Feliz não Faz Pérola*. São Paulo: Planeta, 2009.

ANDRADE, M. *Macunaíma: O Herói Sem Nenhum Caráter*. 6ª edição. São Paulo: Martins, 1970.

—————. *Soneto Azul*. Prefácios Interessantíssimos. In: *Descobrimiento: Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

ARBEX, Márcia. *Poéticas do Visível: Ensaios sobre a Escrita e Imagem*. Organização Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de pós Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras UFMG, 2006.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolph. *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. 40th Anniversary Edition. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1971.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

—————. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Roxo, 1987.

—————. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução Davi Arrigucci Jr.. Primeira Edição de 1949. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORGES, Marcelo de Carvalho. *Tessitura Visual da Palavra: Reflexões Acerca dos Aspectos Plásticos das Palavras na Obra de Mira Schendel*. Dissertação. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

BRINGHURST, Robert. *The Solid Form of Language*. Kentville, Nova Scotia: Gaspereau Press, 2004.

_____. *Elementos do Estilo Tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARTER, Henry. *A View of Early Typography*. London: Hyphen Press, 2002.

CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Venício (Organizadores). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAUQUELIN, Anna. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARROLL, Lewis. *Alice Através do Espelho: E o Que Ela Encontrou Lá*. Rio de Janeiro: Alfabeta e Objetiva, 2012.

CHARTIER, Roger. *Os Desafios da Escrita*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

CHENG, Karen. *Designing Type*. China: Yale University Press, 2005.

CHRISTIN, Anne-Marie. *A Imagem Informada pela Escrita*. In: *Poéticas do Visível: Ensaio sobre a Escrita e Imagem*. Organização Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de pós Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras UFMG, 2006. p. 63-106.

CROCE, Benedetto. *Breviario de estetica*. Lisboa: Liv. Classica Ed., 1914.

LE COLLEN, Éric.; CATELLAIN, Éric. *L'abecedaire des Objects d'écriture*. Paris: Flammarion, 2002.

DAIBERT, Arlindo. *Cadernos de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

_____. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

DE CERTEAU, Michael. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Giles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. V. 2. Segunda Edição. Editora 34, 2002.

DONDIS, Donis A.. *A Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECHEVARRÍA, Fernando. *Figuras*. Porto: Edições Afrontamento, 1987.

ECO, Humberto. *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

FAWCET-TANG, Roger; JURY, David. *New Typographyc Design*. London: Laurence King. 2007.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Verbo Ilustrado da Língua Portuguesa*. Porto Alegre, Verbo Globo, 1972.

FISHER, Steven Roger. *História da Escrita*. São Paulo: UNESP, 2007.

FRIEDL, F.; OTT, N.; STEIN, B. *Typo: Wann, Wer, Wir/ Quand, Qui, Comment/ When, Who, How*. France: Konemman, 2010.

GAALLEN, Anneloes Van. *Never Use More Than Two Diferent Typefaces: And Other 50 Ridiculous Typography Rules*. Amsterdam: BIS Publishers, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in Second Degree*. V. 8. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

_____. *A Obra de Arte: Imanência e Transcendência*. V. 1. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

_____. *The Aesthetic Relation*. USA: Cornell University, 1999.

_____. *Fiction & Diction*. Translator: Catherine Porter. Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.

_____. *Paratextos Editoriais*. Cotia: Ateliê, 2009.

GOODMAN, Nelson. *Language of Art*. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company, INC, 1976.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Arlindo Daibert: Fortuna Crítica*. Juiz de Fora: Edições Casa Rui Barbosa, 2011.

HELLER, Steven. *The Education of a Typographer*. New York: Allworth Press, 2004.

HELFAND, Jessica. *Screen: Essays on Graphic Design, New Media and Visual Culture*. New York, Pinceton Architetural Press, 2001.

HIGOUNET, Charles. *História Concisa da Escrita*. Tradução Márcos Marciolino. Décima Edição Revisada. Texto original de 1955. São Paulo: Parábola, 2004.

HOSHULI, Jost. *Detail In Typography*. London: Hyphen Press, 2005.

JONG, C. W.; PURVIS, A. W.; THOLENAAR, J.. *Type: A Visual History of Typefaces and Graphic Styles*. V. I. Taschen, 2009.

LEWANDOWSKY, P.; ZEISCHEGG, F.. *Le Sans Du VI*suel. Paris: Block Notes Publishing, 2003.

LICHTEINSTEIN, Jaqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. V. II - A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura. São Paulo: Editora 34, 2007.

LISPECTOR, Clarisse. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTIN, Henri-Jean. *The History and Power of Writing*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

MARTINS, Bruno Guimarães. *Tipografia Popular: Potências do Ilegível na Experiência do Cotidiano*. São Paulo: Anna Blume Editora, 2007.

MENDES, André Melo. *Arlindo Daibert e o Segredo dos Pássaros de Guimarães Rosa: Um Estudo Sobre as Relações Expressivas e Retóricas entre Imagem e Texto*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Lterários - UFMG, 2008.

_____. *Mapas de Arlindo Daibert: Diálogos entre Imagem e Texto*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

MINARI, Bruno. *Das Coisas Nascem as Coisas*. Tradução José Manuel

Vasconcelos. São Paulo: Martin Fontes, 2002.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Séc. XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2002.

———. *Cultura de Massas no Séc. XX: Necrose*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2003.

MORLEY, Simon. *Writing on the Wall*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2003.

MÜLLER-BROCKMANN, Joseph. *Grid Systems/ Raster Systeme: A Visual Communication Manual for Graphic Designers, Typographers and Treedimensional Designers*. 5th edition. Switzerland: Niggli, 2007.

NAVE, F.. *Musée Plantin-Moretus: L'impression et l'édition de livres avant 1800*. Anvers: Musea Antwerpen, 2003.

———.; VOET, L.. *Musée Plantin-Moretus*. Anvers: Ludion Grand Amsterdam, 2003.

NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, Tradutor de Rosa: Outras Veredas do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora C/Arte e Funalfa Edições, 2006.

NOORDZIJ, Gerrit. *The Stroke: Theory of Writing*. Translated by Peter Enneson. London: Hyphen Press, 2009.

PAMUK, Orhan. *Meu Nome é Vermelho*. Coleção Prêmio Nobel. Tradução e Glossário Eduardo Brandão. Segunda Edição. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PANOVSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação Poética*. São Paulo: Ateliê, 2004.

PINTO, Júlio. *O Ruído e Outras Inutilidades: Ensaios de Comunicação e Semiótica*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

———.; CASA NOVA, Vera. *Algumas Semióticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Décima Impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

ROSENFELD, Kathrin H. *Estética*. V. 63. Coleção Filosofia Passo a Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. The New Critical Idion Collection. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *A Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. Segunda Edição. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. Terceira Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

SELTMANN, Gerhard; LIPPERT, Werner. *Entry Paradise: New Words of Design*. Basel, Switzerland: Birkhäuser, 2006.

SENNA, Letícia C. G. *Reciclagem em Comunicação: Transtextualidade na Produção Publicitária Brasileira Contemporânea*, 2009. Monografia. Faculdades Promove, 2009.

_____. *Transtextualidad Estetica*. In: IV Congresso Pan-Americano de Comunicação. Organizador: Francisco Javier Mas Fernandez. Volume: Investigación para Desarrollo de la Industria de la Creatividad. Santiago del Chile, 2008.

SILVA, Fernando Pedro; RIBEIRO, Marília Andrés. *Arlindo Daibert: Depoimentos*. Coleção Circuito Ateliê. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2000.

SILVA, Alexandre Mota da. *Classificação Tipográfica*. Manual. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/37158125/Classificacao-Tipografica>. Acessado em: 17 de abril de 2011.

SILVA, R. B. *O Ver do Poético: A letra e o Sentido*. In: JORGE, C. F.; ZURBACH, C. (Editores). IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. V. III. Évora: Universidade de Évora, 2004.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas Para uma História do Design*. Quarta Edição. Coleção Design 2AB. São Paulo: Novas Ideias, 2008.

UNGER, Gérard. *While You're Reading*. New York: Mark Batty Publisher, 2008.

VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera. *Estação Imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

WOLFF, Francis. *Por Trás do Espetáculo: O Poder das Imagens*. In: Aduino Novaes (org.), *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.