

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**Miriam Ribeiro Dias**

**Elipses e Volutas: a escritura oblíqua das imagens de Arlindo Daibert**

**Juiz de Fora**

**2020**

**Miriam Ribeiro Dias**

**Elipses e volutas: a escritura oblíqua das imagens de Arlindo Daibert**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em: Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Enilce Albergaria Rocha

Coorientadora: Vanda Arantes

**Juiz de Fora  
2020  
Miriam Ribeiro Dias**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Dias, Miriam Ribeiro .

Elipses e volutas : A escritura oblíqua das imagens de Arlindo Daibert / Miriam Ribeiro Dias. -- 2020.  
227 f. : il.

Orientadora: Enilce do Carmo Albergaria Rocha

Coorientadora: Vanda Arantes Vale

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Arlindo Daibert. 2. Barroco. 3. Modernismo. 4. Vida/morte. 5. Erotismo. I. Rocha, Enilce do Carmo Albergaria, orient. II. Vale, Vanda Arantes, coorient. III. Título.

Miriam Ribeiro Dias

**Elipses e volutas: a escritura oblíqua das imagens de Arlindo Daibert**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em: Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 21 de agosto de 2020

**BANCA EXAMINADORA**

(cf. ATA) *Miriam Ribeiro Dias*  
-----  
Profa. Dra. Eníde de Carmo Albergaria Rocha ( Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
*Miriam Ribeiro Dias* cf. ata  
-----  
Profa. Dra. Vanda Araujo do Vale ( Coorientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
*Miriam Ribeiro Dias* cf. ata  
-----  
Profa. Dra. Valéria de Faria Cristofaro  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
*Miriam Ribeiro Dias* cf. ata  
-----  
Prof. Dr. Ricardo de Cristofaro  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
*Miriam Ribeiro Dias* cf. ata  
-----  
Prof. Dr. Julio Cesar Castanon Guimarães  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
*Miriam Ribeiro Dias* cf. ata  
-----  
Profa. Dra. Gislene Teixeira Coelho  
Instituto Federal Sudeste de Minas- Juiz de Fora

A Deus nosso Pai amoroso.

À memória de meus amados e corajosos pais: Pedro e Maria.

À memória das queridas irmãs-mães.

A minha irmã-mãe Cilinha (última ainda viva)

Ao meu esposo, companheiro de todas as horas.

Às minhas preciosas filhas Gabriela e Beatriz.

## A minha história de vida...

*Ando devagar porque já tive pressa/E levo esse sorriso/Porque já chorei demais/ Hoje me sinto mais forte/ Mais feliz, quem sabe/ Só levo a certeza/De que muito pouco sei/ Ou nada sei/ [...]Penso que cumprir a vida/Seja simplesmente/Compreender a marcha/E ir tocando em frente/Como um velho boiadeiro/Levando a boiada/Eu vou tocando os dias/Pela longa estrada, eu vou/Estrada eu sou[...]/Todo mundo ama um dia/Todo mundo chora/Um dia a gente chega/outro vai embora/Cada um de nós compõe a sua história/Cada ser em si/Carrega o dom de ser capaz/E ser feliz.*

( SATER; TEIXEIRA, 1990)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por tudo que ele, providencialmente, colocou em meu caminho para que eu pudesse realizar minha pesquisa da melhor maneira possível. Agradeço especialmente:

- ao meu esposo Edmilson Franco Dias, meu verdadeiro e único amor. Pelas trocas sinceras, pelas conquistas e parceria de vinte e nove anos. No fundo, peço desculpas pela ausência que esse processo de doutoramento acabou por gerar. Agradeço pela paciência e pelos puxões de orelha. Quando nos casamos ele fez uma pergunta que mudaria nossas vidas: “O que você gostaria de fazer na vida?”. Eu respondi que gostava de estudar, mas como havia parado há cinco anos estava com vergonha de voltar. Edmilson foi à escola estadual do meu bairro, fez a minha matrícula no primeiro ano do ensino médio e comprou um dos livros solicitados. Chegando em casa me informou que, se eu queria estudar, já poderia ir, pois já estava matriculada. Caminho difícil que percorremos, mas acreditar e lutar pelo que é justo, insistindo que tudo tem que ser melhor um dia é a nossa meta. Te amo!
- à CAPES pelo financiamento da pesquisa.
- à orientadora Enilce Albergaria Rocha por acreditar em mim, por ter sempre a palavra em favor do outro e por intervir, quando necessário, para me oferecer ajuda afetuosa. Uma das poucas professoras com sentimento extremamente humano, que encontrei no 3º grau.
- à coorientadora Vanda Arantes que, carinhosamente, travou longas conversas comigo e compartilhou seu conhecimento com muito carinho em todas as tardes que nos encontramos.
- ao professor Gilvan Procópio pelas ricas reflexões que pude apreender em suas aulas durante o Estágio de docência e pela gentileza e disponibilidade em conversar quando necessário.
- à Neysa Campos por me receber em sua casa e conversar comigo sobre seu querido amigo Arlindo Daibert.

- à Valkiria Correia, também, por me receber e compartilhar comigo suas histórias de amizade com Arlindo Daibert.
- aos meus amigos-irmãos Gilmar, Júlio, Layla, Ivonete, que estão comigo, me apoiando e vibrando alegria para cada passo meu, desde o ensino médio.
- à minha amiga Angélica que conheci nos primeiros dias, da nossa graduação em letras e também se juntou a minha família fraterna.
- à minha amiga Virna Coutinho, que chegou durante o mestrado. Pessoa maravilhosa com a qual gosto muito de sair para tomar um café e ter longas conversas.
- à minha professora Luiza Maria Tostes, professora de português dos anos finais do ensino fundamental. Pessoa importantíssima não só por despertar em mim essa paixão pela língua e literatura portuguesas, mas também por me ajudar, através de um trabalho contínuo de jornal escolar, a ter uma válvula de escape para lidar com os meus diversos problemas pessoais na pré-adolescência e adolescência.



*Acredito que consiga o pretendido: assumir o desenho como método de raciocínio e como instrumento de análise [...]acredito que todo trabalho de arte possa ser lido em diferentes níveis, possibilitando decodificações múltiplas.*

*(Arlindo Daibert, 2018, p.62)*

## RESUMO

Esta tese estabelece uma leitura entre a obra de Arlindo Daibert e o Barroco enquanto conceito abrangente. A linguagem da obra de Daibert acopla desenho, literatura, pintura, colagens e outros num discurso articulado, no qual, a construção de sentidos se assemelha à montagem de um quebra-cabeça que, à medida em que a obra vai oferecendo peças, revela-se um texto forte e convicto que pretende pôr em discussão vários aspectos subjetivos em aberto. Através da abertura inserimos a investigação de temas como o jogo, o simulacro, o inacabado, a consciência de imperfeição, a morte, o erotismo e o sagrado enquanto elementos que afastaram a estética barroca do Renascimento conviveram com o maneirismo e perpassaram o tempo e o continente europeu aportando nas Américas. Essa mudança para o Novo Mundo implicou em acréscimos e na formação do conceito de Barroco mineiro, fonte na qual beberam nossos modernistas ao buscarem a origem da nossa arte no Barroco e Daibert como herdeiro dessa corrente de artistas entrelaça artes plásticas e literatura numa espiral que rumo ao infinito.

Palavras-chave: Arlindo Daibert. Barroco. Modernismo. Vida/morte. Erotismo

## **ABSTRACT**

The present dissertation establishes a reading between Arlindo Daibert's work and Baroque as a comprehensive concept. The language of Daibert's work combines drawing, literature, painting, collages, in an articulated discourse in which the construction of meanings is similar to the assembling of a puzzle that offers pieces and reveals itself as a strong and convincing text. His work intends to discuss several subjective open aspects through which we insert the investigation of themes such as the game, the simulacrum, the unfinished, the awareness of imperfection, death, eroticism and the sacred as elements that withdrew the Baroque aesthetic from the Renaissance, but at the same time coexisted with mannerism and survived through time in Europe, landing in the Americas. This moving to the New World implied additions and the creation of the concept of the Baroque of Minas Gerais, a source from which our modernists drank when searching for the origin of our art in Baroque. Arlindo Daibert, as an heir to this chain of artists, intertwines Plastic Art and literature in a spiraling course to infinity.

**Keywords:** Arlindo Daibert, life/death, eroticism/ Baroque, Modernism.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Arlindo Daibert, desenho no jornal Diário Mercantil, 1970-----	20
Figura 2: Página do jornal Diário Mercantil, 1970-----	21
Figura 3: Arlindo Daibert, desenho no jornal Diário Mercantil, 1970-----	22
Figura 4: Albrecht Dürer, São Jerônimo (detalhe) -----	26
Figura 5: Arlindo Daibert. Série G.S.:V. Sem Título nº 25 (detalhe)-----	26
Figura 6: Roberto Magalhães. PANDORA Libertando os Males do Mundo -----	28
Figura 7: Darcílio Lima, sem título.....	28
Figura 8: Arlindo Daibert. Mandala.....	29
Figura 9: Arlindo Daibert, leituras do Anjo Gabriel e a Virgem	31
Figura 10: Arlindo Daibert, Mandala.....	33
Figura 11:Hans Holbein, Os Embaixadores -----	41
Figura 12: Paolo Veronese, Ceia na casa de Levi -----	42
Figura 13: Gian Lorenzo Bernini, Êxtase de Santa Teresa -----	46
Figura 14: Albert Eckhout, Abraão sendo visitado por três Anjos-----	48
Figura 15: Rembrandt, A aula de anatomia Dr. Tulp-----	49
Figura 16: Diego Velázquez, As Meninas.....	50
Figura 17: Van Eyck, Retrato do casal Anolfini	52
Figura 18: Detalhe: Van Eyck, Retrato do casal Anolfini-----	52
Figura 19: Arlindo Daibert, The Couple.....	58
Figura 20: Arlindo Daibert, da série Entonação e Pronúncia	59
Figura 21: Arlindo Daibert, Retrato do Artista-----	59
Figura 22:Arlindo Daibert, Os três manos -----	60
Figura 23: Arlindo Daibert, Alegoria.....	62

Figura 24: Arlindo Daibert, A francesa e o gigante -----	63
Figura 25: Arlindo Daibert, Manière de prononcer-----	64
Figura 26: Arlindo Daibert, esboço de crânio -----	66
Figura 27: Arlindo Daibert, esboço do Êxtase de Santa Tereza-----	68
Figura 28: Arlindo Daibert, sem título, n.25 -----	75
Figura 29: Arlindo Daibert, La descente d'Enée aux Enfers -----	83
Figura 30: Detalhe La descente d'Enée aux Enfers-----	84
Figura 31: Arlindo Daibert, Santa Tereza nº1 -----	87
Figura 32: Arlindo Daibert, Santa Tereza nº2-----	88
Figura 33: Arlindo Daibert, Santa Tereza nº3-----	89
Figura 34: Johannes Vermeer, O estúdio do artista -----	91
Figura 35: Arlindo Daibert, série Retrato do Artista -----	93
Figura 36: Arlindo Daibert, Microdefinição do autor -----	94
Figura 37: Igreja de São Francisco de Acatepec, México-----	102
Figura 38: Manto de Nossa Senhora de Guadalupe, México -----	103
Figura 39: Basílica Santa Maria la antigua de Panamá-----	104
Figura 40: Anjo cusquenho com arcabuz -----	106
Figura 41: Anjo cusquenho à moda europeia -----	108
Figura 42: Anjo cusquenho à moda europeia -----	108
Figura 43: Aleijadinho, Daniel e o leão -----	115
Figura 44: Teto da Nave da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto-----	116
Figura 45: Detalhe: Assunção de Nossa Senhora. Centro do teto da Nave da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.....	116
Figura 46: Arlindo Daibert, Anjo da Guarda	125
Figura 47: Arlindo Daibert, Uiara.....	126

Figura 48: Arlindo Daibert, Ci, mãe do mato -----	127
Figura 49: Arlindo Daibert, O macaco mono -----	128
Figura 50: Arlindo Daibert, Currupira -----	130
Figura 51: Arlindo Daibert, Morte da mãe -----	132
Figura 52: Arlindo Daibert, Macunaíma finge de pintor-----	134
Figura 53: Arlindo Daibert, Piaimã, o gigante comedor de gente-----	135
Figura 54: Fachada da frente da Igreja de San Lorenzo de Potosí. Bolívia -----	141
Figura 55: Detalhe: Anjo fachada da Igreja de San Lorenzo de Potosí. Bolívia-----	141
Figura 56: Arlindo Daibert, sem título n.9-----	148
Figura 57: Arlindo Daibert, sem título n. 7 -----	149
Figura 58: Arlindo Daibert, Amor.....	150
Figura 59: Arlindo Daibert, O Diabo não há	151
Figura 60: A ( ALEF – Boi).....	155
Figura 61: Simmias de Rodhes, Wings -----	156
Figura 62: Rabanus Maurus, Carmina Figurata-----	157
Figura 63: Labirinto cúbico.....	159
Figura 64: Gregório de Matos, às altas prendas do desembargador -----	161
Figura 65: Boiuna Luna.....	162
Figura 66: Marinetti, Parole in libertà.....	164
Figura 67: Haroldo de Campos, Transcrição de “Un coup de dès”	169
Figura 68: Plhiladelpho Menezes, sem título-----	170
Figura 69: Carta prás Icamíabas – cunhãs -----	171
Figura 70: Capa do livro que pertenceu a Arlindo Daibert -----	175
Figura 71: Arlindo Daibert, série Fragmentos de um discurso amoroso -----	175

Figura 72: Arlindo Daibert, Pacto .....	177
Figura 73: Hans Sebald Beham, a morte última linha das coisas	178
Figura 74: Arlindo Daibert, sem título .....	179
Figura 75: Arlindo Daibert, série Investigações -----	182
Figura 76: Arlindo Daibert, série Açougue Brasil -----	183
Figura 77: Arlindo Daibert, série Açougue Brasil -----	184
Figura 78: Arlindo Daibert, Pedro Américo, Tiradentes esquartejado -----	185
Figura 79: Arlindo Daibert, série Açougue Brasil -----	186
Figura 80: Arlindo Daibert, sem título/sem data -----	187
Figura 81: Arlindo Daibert, sem título n. 44 -----	189
Figura 82: Arlindo Daibert, Moradas .....	191
Figura 83: Arlindo Daibert, Carta pras Icamias – Língua pátria -----	192
Figura 84: Arlindo Daibert, Exu .....	194
Figura 85: Arlindo Daibert, O lobisomem	- 197
Figura 86: Arlindo Daibert, Ara Viva, Maria boa-sorte -----	199
Figura 87: Arlindo Daibert, sem título n.1 -----	200
Figura 88: Arlindo Daibert, Diadorim n. 3 -----	202
Figura 197: Arlindo Daibert, Diadorim minha neblina -----	205

## SUMÁRIO

	<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	17
	<b>2O ADVENTO DO BARROCO A PARTIR DA MULTIPLICIDADE DA ARTE EUROPEIA</b> .....	35
2.1	REVISÃO DO CONTEXTO HISTÓRICO.....	36
	2.2 DIVERSIDADE RELIGIOSA .....	43
	2.3 OLHANDO PARA AS MENINAS.....	50
	2.4 ARLINDO DAIBERT EM DIÁLOGO COMA ARTE EUROPEIA .....	55
	<b>2.4.1 Leitura de Jan Van Eyck</b> .....	58
	<b>2.4.2 Renascimento – Leonardo da Vinci</b> .....	59
	<b>2.4.3 Visita ao maneirismo</b> .....	61
	<b>2.4.4 Neoclassicismo de Ingres</b> .....	63
	<b>2.4.5 Período realista: releitura de Olympia, de Manet</b> .....	64
	2.5 DAIBERT E O BARROCO EUROPEU .....	66
	2.6 A ALEGORIA.....	70
	2.7 SUBJETIVIDADES BARROCAS NAS RELEITURAS DE DAIBERT .....	74
2.8	A VISÃO DE MORTE ATRAVÉS DOS TEMPOS.....	78
	<b>2.8.1 Considerações sobre o pensamento de Bataille</b> .....	81
	<b>2.8.2 O erotismo</b> .....	81
	2.9 RELEITURA DO ÊXTASE DE SANTA TERESA – O BARROCO CATÓLICO ----	85
	2.10 LEITURAS DE VERMMER–O BARROCO PROTESTANTE.....	90
	<b>3 O BARROCO ATRAVESSA O ATLÂNTICO</b> .....	96
	3.1 COMO FOI O INÍCIO .....	97
	3.2 O PADROADO.....	99



3.3 A IGREJA NO NOVO MUNDO.....	100
<b>3.3.1 Edificações na América Hispânica</b> .....	101
<b>3.3.2 América Hispânica e América Portuguesa</b> .....	108
3.4 BRASIL E A ARTE COLONIAL.....	110
<b>3.4.1 Do litoral ao interior</b> .....	113
<b>3.4.2 A questão da origem a partir da arte colonial</b> .....	117
3.5 APROXIMAÇÕES DE DAIBERT DAS NARRATIVAS FORMADORAS DA NAÇÃO BRASILEIRA.....	124
3.6 VOLUTA: MODERNISMO/BARROCO .....	135
3.7 A REVISÃO CRÍTICA DO BARROCO NA AMÉRICA .....	139
<b>3.7.1 O “senhor barroco” de Lezema Lima</b> .....	140
<b>3.7.2 O realismo maravilhoso e o barroco</b> .....	142
<b>3.7.3 Severo Sarduy e a dissecação do barroco nosso</b> .....	144
3.8 ENFIM, DAIBERT.....	147
<b>4 ELIPSES E VOLUTAS: A OBRA SEMPRE EM DIÁLOGO</b> .....	153
4.1 PALAVRA-IMAGEM: TEXTO PARA SER LIDO E/OU VISTO.....	154
4.2 A EQUIDADE TEXTO/IMAGEM .....	166
<b>4.2.1 Particularidades submersas</b> .....	174
<b>4.2.2 Metáforas, hipérboles, jogos verbais: crítica social na oblíqua</b> .....	180
<b>4.2.3 Veladuras e citações</b> .....	190
4.3 DESENHO E TEXTO UMA SÓ POESIA.....	195
4.4 OS PÁSSAROS DE DIADORIM.....	201
4.5 DAIBERT PARA ALÉM DOS LIMITES DA ACADEMIA .....	207
<b>CONCLUSÃO</b> .....	210
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	218
<b>ANEXOS</b> .....	226

## INTRODUÇÃO

*Quando proponho uma exposição, antes de mais nada, penso, em estimular o espectador a retomar meu raciocínio e acrescentar seus dados pessoais a meu projeto de criação.*

*(Arlindo Daibert, 2000, p.68)*

*Ele (Daibert) foi aos poucos substituindo o caráter apocalíptico e automacerador de seu desenho inicial pelo uso das armas da ironia, da sutileza, da elipse elegante, da referência aguda, mas na oblíqua.*

*(Roberto Pontual, 1977, p.17)*

*Todo debate sobre a modernidade na América Latina que não inclua o barroco é parcial e incompleto.*

*(Irlemar Chiampi, 1998, p.XV)*

Esta tese é fruto de um longo processo de reflexão que se iniciou em 2005, quando comecei meus estudos de mestrado sobre as relações complexas entre texto e imagem. Naquele período, sob orientação da professora doutora Maria Lúcia Campanha Ribeiro, analisei a série *Macunaíma de Andrade*, elaborada por Arlindo Daibert, a partir de minucioso estudo em que o artista mescla elementos da vida pessoal de Mário, episódios do livro e imagens relacionadas à sua própria vida (DIAS, 2013). Encerrei minha pesquisa em 2007, mas o desejo de investigar mais a obra do artista continuou, alguns anos depois, após ter duas filhas, decidi retomar minhas leituras sobre o trabalho de Arlindo Daibert e estender meu estudo acerca dos procedimentos criativos empregados por ele.

Desvelar o diálogo que Daibert propõe entre a imagem e a letra ao unir num único trabalho artes plásticas e literatura é instigante, pois esmiuçar a forma como explorou as possibilidades do texto como imagem, inter-relacionando desenho, pintura, colagem, gravura, diferentes linguagens plásticas que apresentam resultados híbridos como pinturas-objeto, a partir de poemas, romances, textos de amor místico, histórias mitológicas, narrativas eróticas e outros é realmente um desafio. A construção que combina artes plásticas e literatura predomina em seu trabalho refletindo o

autodidatismo do desenho e a formação acadêmica. Essa construção alimenta, ainda, outro fazer muito peculiar em Daibert, ele escreve muito sobre o estudo realizado durante o processo de criação de cada peça que fez, está fazendo ou pretende fazer, por exemplo, durante a elaboração das séries *Macunaíma de Andrade* e *Imagens do Grande Sertão*<sup>1</sup>, o artista produz um diário de bordo que é confeccionado paralelo ao fazer artístico. A pesquisa densa paralela a produção da obra ocorre na elaboração de diferentes trabalhos, como constatamos nos excertos do diário do artista organizados e publicados em 2018 pelos pesquisadores Júlio Castañon e Ronald Polito.

A obra gestada com tamanha complexidade exige muito de todos, a começar pelo artista que deixou registrado “Minha linguagem [...]é um grande jogo de associações. Evidentemente exigirá muito do espectador. Evidentemente tem exigido muito de mim” (DAIBERT.*In*: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995,p.16), tomo a liberdade de acrescentar às palavras do artista: evidentemente exigirá muito do pesquisador. Ao mapear o meu caminho nesta tese, diante da diversidade de possibilidades que a obra me apresentava, elegi uma temática maior, porém ao desenvolver o assunto, esse macro foi gradativamente atravessado por várias outras constantes temáticas importantes e predominantes na obra deste artista que se propõe à reflexão crítica. Assim, com uma postura atenta, fui delineando pontos de apoio ao longo do caminho para chegar ao cerne das questões que minha pesquisa desejava abordar.

Desta forma, inicio trazendo algumas leituras nas quais observamos a formação acadêmica de Daibert - em Letras - e a paixão e o autodidatismo para o desenho, pois como mencionei texto verbal e imagético constituem a estrutura básica do trabalho do artista. Nesse levantamento apresento algumas das primeiras publicações de desenho do jovem Arlindo Daibert do Amaral e a publicação de um poema, praticamente desconhecido, em jornal local. Apresento também algumas obras, seja de artistas contemporâneos à Daibert, seja de grandes mestres da pintura ocidental, com as quais

---

<sup>1</sup>O pesquisador Doutor Júlio César Castañon Guimarães participou da banca de qualificação dessa tese e, na ocasião, observou que o nome dado à publicação da série sobre *O Grande Sertão: Veredas é Imagens do Grande Sertão*, no entanto nos registros do artista Arlindo Daibert, durante a elaboração da série, a nomenclatura utilizada é: G.S.:V.. Assim, ao longo da tese, quando for necessário me referir ao momento de produção da série empregarei a nomenclatura do artista e quando falar do material publicado escreverei o nome utilizado na publicação.

Daibert apresentou afinidade. Fecho a seção com a premiação que o leva à Paris e as experiências vividas por lá.

Em seguida, saio em retrospectiva na história da humanidade para observar a constância e a importância da união palavra/imagem bem como a gama de significações possíveis que estes textos/imagem trazem em si demonstrando que a obra de Arlindo Daibert é um dos elos de uma longa corrente. Esclareço que organizo uma linha do tempo em traços amplos, dando relevância a abordagens que dialogam com minha pesquisa.

O desenho e a literatura emergiram e coexistiram para a pessoa de Arlindo Daibert desde a tenra idade e essa dupla compôs o universo de sua arte, como ele declara:

É bem difícil estabelecer um momento preciso ou uma situação determinante. Acho que sempre estive envolvido, senão com arte, ao menos com formas. Lembro-me de desenhar muito quando criança<sup>2</sup>. Quando entrei para a escola e comecei a ser alfabetizado, as coisas mudaram, houve um bloqueio de alguns anos. (DAIBERT. *In*: SILVA, F. P.; RIBEIRO, M. A.(coord.), 2000, p.8)

Na adolescência, Arlindo ligou-se à literatura. Em entrevista à Olívio Tavares de Araújo, comenta que naquele período da vida lia de forma delirante e caótica tudo que lhe caía nas mãos: “ao mesmo tempo Sidarta e os 120 Dias de Sodoma, por exemplo...” (DAIBERT. *In*: GUIMARÃES, J.C.(org.), 2011, p. 16). Em outra conversa Daibert comenta:

Li muito entre os 12 e os 18. Lia tudo o que aparecia pela frente, sem a menor seleção, desde as leituras escolares obrigatórias (tipo José de Alencar, Macedo, Machado) até Marquês de Sade ou o Crime e Castigo, de Dostoievski, ou Steinbeck, Hesse” (DAIBERT. *In*: SILVA, F. P.; RIBEIRO, M. A. (coord.), 2000, p.8)

Toda essa sede de leitura o direcionou para a área de humanas, e a formação acadêmica do artista se deu na Universidade Federal de Juiz de Fora, no curso de Letras.

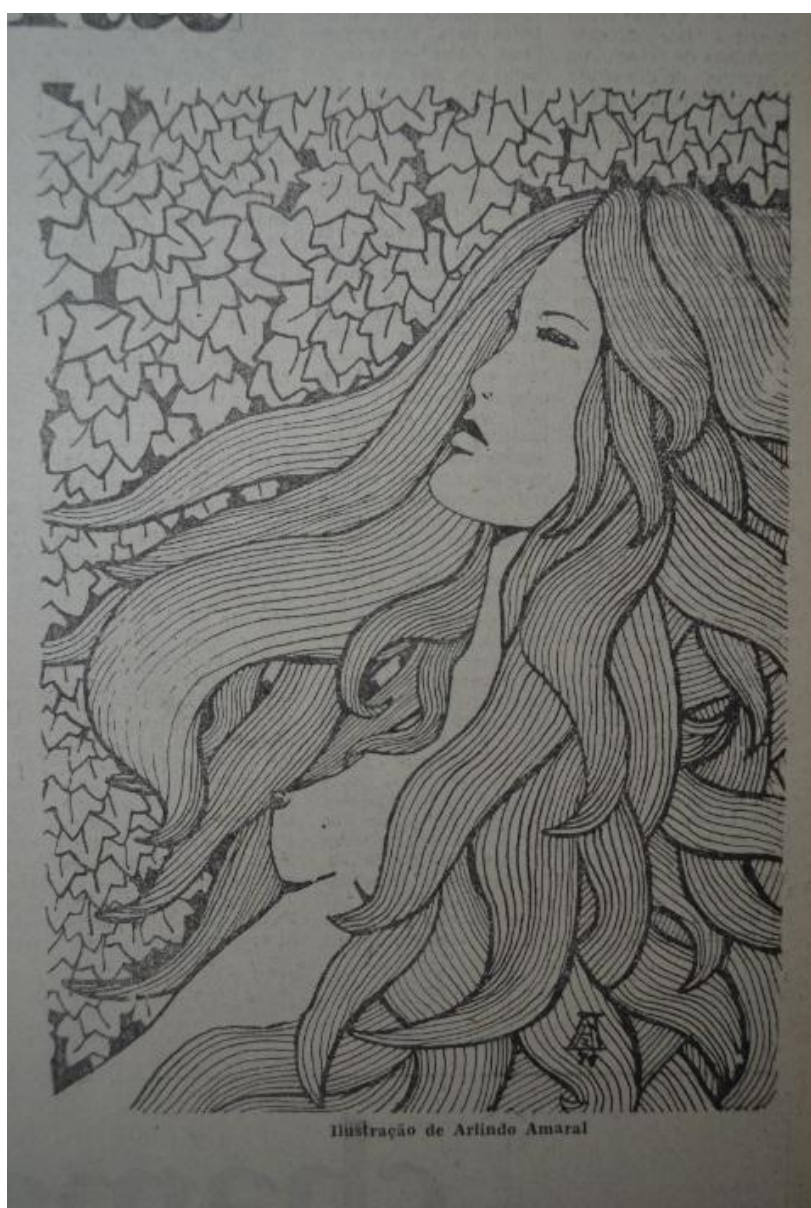
---

<sup>2</sup>Luiz Vidal Negreiros Gomes fala que a aptidão para a representação gráfica da linguagem do desenho parece mesmo intrínseca e cita estudos que descrevem fases pelas quais as crianças passam no desenvolvimento da linguagem do desenho de acordo com o seu crescimento: a garatuja, simbolismo descritivo, realismo descritivo, realismo visual até a repressão por voltados 11 aos 14 anos e posteriormente o despertar artístico. A fala de Daibert está em consonância com tais estudos, pois de acordo com o artista o desenho adormeceu por um período e ressurgiu ao final da adolescência (GOMES, N., 1996, p.26)

Sobre o curso o artista diz que às vezes ficava entediado com a rigidez acadêmica, mas reconhece quão bem foi esta opção para sua formação artística.

No jornal *Diário Mercantil*, em 1970, é possível encontrar publicações de desenhos do jovem Arlindo Daibert Amaral, no caderno dedicado as artes e a literatura. Exercícios livres e simples, mas que já apresentavam traços dos rumos que a obra futura do artista tomaria, como essa jovem nua de longos cabelos:

Figura 1- Ilustração de Arlindo Amaral



Fonte: *Jornal Diário Mercantil*. Caderno Arte e Literatura, Juiz de Fora, domingo, 16 e Segunda-feira, 17 de agosto de 1970. Acervo do Arquivo Histórico.

Ainda em 1970, Daibert publicou, novamente, no *Diário Mercantil*, o desenho de um feto acompanhado de um texto poético de sua autoria, cujo título é *Gênese*. Talvez esse fosse um simples exercício de união do texto imagem e do texto verbal, prenúncio de desenho e escrita publicados como conjunto, como obra única, mas ainda não acoplados. Este é um registro da importância do desenho e da escrita na obra do artista:

Figura 2- Página do Jornal Diário Mercantil



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico de Juiz de Fora. Encadernação do Jornal *Diário Mercantil*. Caderno Arte e Literatura. Foto em 14 de fevereiro de 2019.

Figura 3- Detalhe da página do jornal Diário Mercantil



Fonte: Jornal *Diário Mercantil*. Gênese. Caderno Arte e Literatura, Juiz de Fora, domingo, 30 e Segunda-feira, 31 de agosto de 1970. Acervo do Arquivo Histórico (detalhe).

Transcrição do poema de Arlindo Daibert Amaral:

### GÊNESE

O corpo  
no endo-corpo  
com fome  
com sono  
vai consumando  
vida  
lentamente.

Lentamente

com passo  
 compassado ( com passado?)  
 num compasso  
 de espera  
 caminha imóvel pelo tempo.

Evolui  
 e espera  
 no interior  
 na esfera  
 a hora  
 o momento  
 a ordem  
 de ser.

Numa tentativa de leitura do poema é possível, de forma metalinguística, ver no texto a fecundação dos gametas - desenho e literatura. A célula ovo da obra de Daibert em início gestacional, no endo-corpo de conhecimentos acumulados que forneceram as características hereditárias de toda a produção do artista. Corroborando essa leitura sobre a forte ligação entre desenho e literatura temos registros nos quais Daibert relata que num determinado momento, encharcado de literatura o desenho retorna a sua vida como válvula de escape para amenizar conflitos individuais e familiares. Ele fala ainda sobre a forma como desenho e literatura tornaram-se ponto de equilíbrio para a formação do “feto/obra”.

Nessa época o desenho já havia assumido um papel importante e começou um quase conflito entre o raciocínio literário e o gráfico [...] o curso foi importante na medida em que equilibrou dois pólos de interesse numa época em que um deles ( no caso, a literatura) seria forçosamente excluído. Concentrei meu interesse em literatura (sobretudo antiga: latina e da Idade Média).(DAIBERT. *In*: SILVA, F. P; RIBEIRO, M. A. (coord.), 2000, p. 9)

Vê-se como o embrião/obra veio lentamente se formando, crescendo, desenvolvendo. A palavra “lentamente” é citada duas vezes no poema. Essa lentidão nos remete aos esforços de conseguir, por exemplo, publicar a série Alice no país das maravilhas:



Enquanto o futuro não chega, “Alice...” Mais (ou menos) um desenho. Estou elétrico, tenso, esgotado, ansioso [...] É muito importante terminar “Alice...” dentro do prazo a que me propus. É muito importante imprimir o álbum, pois tudo isso são pontos referenciais da minha existência [...] “Alice...” continua parada. Estive em São Paulo para apanhar os originais e fiquei sabendo que X nem preparou o orçamento[...] Alegam problemas, algo me diz que o orçamento será fabuloso. Começo a me cansar. (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C.; POLITO Ronald (org.), 2018, p.33- 35-44).

Seguindo o poema lemos os versos: “ num compasso/ de espera/ caminha imóvel pelo tempo/ evolui/ e espera”. Não podemos negar que, nos anos de produção de sua obra, Daibert recebeu diversos prêmios (que listaremos adiante), mas também percorreu vários caminhos tortuosos esperando a evolução, o deslanchar de projetos que durante sua vida ficaram imóveis, como citamos acima, a publicação da série “Alice...” que até a atualidade não foi publicada. Outro exemplo foi a dedicação e empenho para a ilustrar um livro de Carlos Drummond de Andrade e a não realização do projeto:

Mostrei-lhes o desenho e Rubem achou maravilhoso, afirmando que Drummond adoraria[...]. 25.06.79 começo a mergulhar nas fantasias poéticas de Drummond.01.08.79 entreguei os desenhos de Drummond. A edição continua indefinida [...] 23.08.79 falei com o Rubem Braga. Cancelado o livro de Drummond[...] provavelmente o projeto será retomado dentro de um ano(!). Estranhamente a notícia não me deprimiu tanto quanto eu poderia imaginar (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), p.41- 49-51).

Encontramos outros registros, no diário do artista, de tentativas frustradas, de espera e espera... do momento da obra “vir a ser”, ou seja, ganhar vida própria e ativa. Sobre esse empenho de Daibert, ouvimos algumas narrativas relatadas por sua amiga pessoal Walquíria Correia que relembra o ir e vir do artista com sua pasta de desenhos embaixo do braço em muitas tentativas, em vão, de publicação (informação verbal)<sup>3</sup>.

No entanto, a última estrofe do poema, como presságio, diz: “ Evolui / e espera [...] a hora/ o momento/ a ordem de ser”. Daibert viu a evolução da sua obra até certo ponto, mas podemos dizer que seu último grande trabalho com a literatura, alavancou essa evolução da obra e a partir daí a obra “veio a ser”, o feto-obra saiu do ventre gerador e cresceu, assim como qualquer ser, tornando-se importante fonte de consulta tanto para a produção de trabalhos acadêmicos realizados por meio de leituras das

---

<sup>3</sup>Conversa informal com Walquíria Correia em 29 de maio de 2019.

imagens de Arlindo Daibert<sup>4</sup>, como referência constante à Guimarães Rosa e sua obra *Grande Sertão: Veredas*, pois a coleção de desenhos e xilogravuras inspirados na obra de Guimarães Rosa tem sido solicitada com frequência<sup>5</sup>, nas mais diversas abordagens, sendo a última, o retorno das imagens de Daibert à Belo Horizonte (onde foram vistas pela primeira vez) em celebração aos 60 anos do livro de Guimarães Rosa. As imagens estiveram em exposição de novembro a janeiro na Galeria Mari’Stella Tristão, no Palácio das Artes homenageando Guimarães Rosa (Tribuna de Minas 29 de novembro de 2016).

Assim, Daibert viu apenas um relampejar do carpo sair plenamente do endo-corpo e conduzir sua vida adulta de obra inabalável. A última estrofe do poema feito pelo artista parece apontar para essa culminância da obra, tendo como ponto final (forçosamente colocado pelo falecimento do artista) a leitura deste ícone da literatura. Ponto final da produção de Daibert, mas como veremos ao longo da tese, sob o pensamento do contínuo/descontínuo e vice-versa, não há final, à medida que os estudos sobre as obras do artista multiplicam-se temos a espiral que ruma ao infinito.

---

<sup>4</sup> Trabalhos acadêmicos: o livro *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*, tese de doutorado de Elza de Sá Nogueira; o livro e *Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens textos*, tese de doutorado de André Melo Mendes; o livro *As dobras do sertão: palavra e imagem – neobarroco em Grande Sertão: veredas, de Guimarães Rosa, e em Imagens do grande sertão, de Arlindo Daibert*, tese de doutorado de Josina Nunes Drumond; o livro *Macunaíma Daibert de Andrade: a soma de universos*, dissertação de mestrado de Miriam Ribeiro Dias; dissertação de mestrado: *Eros e Babel na obra intermediática de Arlindo Daibert*, de Gislane Gomes Neto; dissertação de mestrado de Maria Perla Araújo Morais, *Quem tem medo de lobisomem? (Lembranças e esquecimentos em algumas coleções, arquivos e imagens de Borges, Guimarães Rosa e Arlindo Daibert)*

<sup>5</sup> Júlio Castañón G., em seu livro: *Arlindo Daibert Fortuna Crítica*, diz no início do livro, em nota do organizador: no caso dos trabalhos sobre *Grande Sertão: veredas* pode-se considerar o interesse excepcional, impulsionado sem dúvida pela própria importância da obra literária. Vejamos, um pouco ao acaso, apenas alguns exemplos. A antologia *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* (org. Rinaldo de Fernandes, Rio de Janeiro: Garamond, 2006) reproduz na capa a ao longo do livro as xilogravuras, e na quarta capa um dos desenhos; além disso, detalhes das xilogravuras foram usados como vinhetas no início e no fim dos vários textos. Na capa do livro de Marli Fantini *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens* (São Paulo: Senac/Ateliê, 2005) reproduz-se desenhos da série. O cartaz do III Seminário Internacional Guimarães Rosa, realizado na PUC-MG em 2004, também reproduz um dos desenhos da série. O número do Suplemento Literário de Minas Gerais de novembro de 1996, dedicado aos 50 anos de Sagarana e aos 40 de *Grande sertão: veredas*, estampou algumas das xilogravuras. Além disso, os trabalhos têm sido expostos, parcialmente ou em sua totalidade, sobretudo por ocasião de datas comemorativas referentes a Guimarães Rosa. Em 2006, nas comemorações do cinquentenário do *Grande sertão: veredas*, realizou-se uma bela exposição de toda a série no palácio das Artes, em Belo Horizonte. Em 2007, os desenhos foram expostos no MAM do Rio de Janeiro, ainda na sequência dessas comemorações. (Nota do Organizador. In: GUIMARÃES, J.C. (org.), 2011, p. 8-9).

Voltando um pouco ao início do poema lemos: “compasso/ com passo ( com passado?)”. Este verso precisa de atenção, uma vez que o desenho de Daibert, fora produzido num processo de autodidatismo que se realizava, na adolescência, através de cópia minuciosa de quadros de grandes mestres da arte ocidental o que nos permite intuir o movimento ritmado, regular, passo a passo de visita ao legado do passado da arte ocidental, de reprodução de grandes obras, de definição das preferências como: Breughel (1525-1569), Bosch (1450 - 1516) e sobretudo Dürer (1471 -1528) cuja perfeição formal o fascinava ao ponto de imprimir no “biotipo físico” do desenho de Daibert a minúcia do traço das estruturas ósseas, fragmentos de esqueletos, humanos ou animais claramente observados, por exemplo, nos desenhos com a temática vanitas, na obra de Dürer, e neste detalhe de um crânio humano realizado por Daibert.

Figura 4- Detalhe da obra de Dürer

Figura 5 - Detalhe desenho de Daibert



Fonte: Albrecht Dürer, São Jerônimo. 1521, Óleo sobre madeira de carvalho, 59,5 x 48,5 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Detalhe

Fonte: Arlindo Daibert. Série G.S.:V. Sem Título nº 25. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Década de 1980. In: NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, capa. Detalhe.

Falando um pouco mais sobre o início do trabalho lemos Daibert comentando sobre os bicos-de-pena iniciais “quase *d’après* Bosch, Goya, Bruegel e minha mais recente mania: Dürer” e o início das exposições e premiações “ Arrisquei algumas mostras coletivas na única galeria de Juiz de Fora[...] e ganhei alguns prêmios de

desenho nos salões Municipais”(DAIBERT. *In*: SILVA, F. P; RIBEIRO, M. A. (coord.), 2000, p.8).

Dürer (1471 -1528) é um dos grandes artistas que desenvolveu um trabalho em diálogo com as transformações estilísticas e formais ocorridas nas “belas artes” dos séculos XV e XVII. Heinrich Wölfflin (1864- 1945) em *Conceitos fundamentais da história da arte*, cita várias vezes Dürer nos momentos em que organiza seus pares conceituais - linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade - e analisa na pintura, desenho, arquitetura e escultura características marcantes em obras renomadas, cujas imagens são reproduzidas no livro, para exemplificar as questões propostas pelo autor. Wölfflin discorre sobre estilos esclarecendo que não é possível levar em conta apenas caracteres externos e isolados de um artista particular, os indivíduos se organizam em grupos maiores que têm em comum alguns pontos, assim o estilo individual está inserido no estilo nacional, pois épocas diferentes produzem artes diferentes e há o estilo da época em que movimentos culturais em contato com elementos espirituais e morais criam novas formas, novos períodos estilísticos.

Pensando na organização de Wölfflin, observamos que, no período inicial da obra de Daibert, o desenho vinha recebendo destaque no meio artístico, como ressalta Walmir Ayala que, em 1974, a realidade artística daqueles tempos girava em torno do ressurgimento do desenho, sendo a representação desta categoria aquela que estava recebendo maior importância em todos os salões de arte naqueles últimos dois anos (DAIBERT. *In*: GUIMARÃES, J.C.(org.), 2011, p. 13) e Daibert recebe destaque, sendo considerado um refinado desenhista, que trabalhava, naquele momento, com o bico-de-pena sobre suportes variados.

A outra observação de Wölfflin, de que os indivíduos se organizam em grupos maiores que têm em comum alguns pontos, pode ser observada nestes primeiros trabalhos do artista, pois, segundo Roberto Pontual, a primeira fase do desenho de Daibert o aproxima da família de Roberto Magalhães, Darcílio Lima e outros ( DAIBERT. *In*: SILVA, F. P; RIBEIRO, M. A. (coord.), 2000, p.8)no que se refere à técnica, à imaginação, ao fabulário, ao mundo mágico cabalístico.

Figura 6 - Pandora liberando os males do mundo



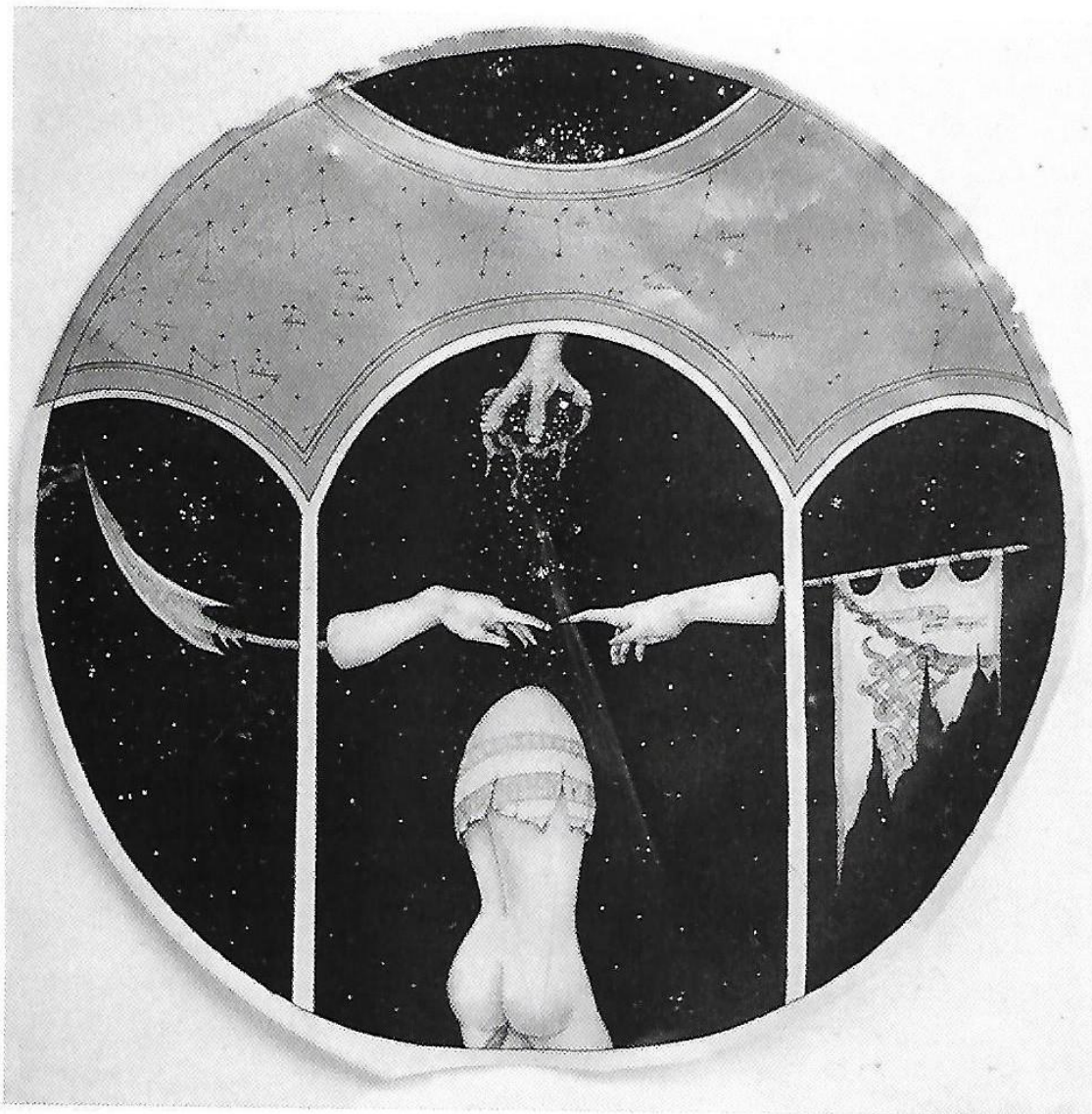
Fonte: Roberto Magalhães. PANDORA Libertando os Males do Mundo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34135/pandora-libertando-os-males-do-mundo>>. Acesso em: 06 de maio. 2019.

Figura 7- Darcílio Lima. Sem título.



Fonte: Darcílio Lima. Disponível em: <<https://www.escapeintolife.com/essays/darcilio-lima-artist-prophet-time-traveler/>> Acesso em: 06 de maio de 2019.

Figura 8- Mandala de Arlindo Daibert



Fonte: Arlindo Daibert. Série de Mandalas, técnica mista s/pergaminho, aproximadamente 49cm de diâmetro, 1974. Coleção Particular. In: SILVA, Fernando Pedro & RIBEIRO, Marília Andréas (coord.). *Arlindo Daibert: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000, p. 71.

A escrita poética feita por Arlindo vai ficando para traz, tornando-se lembrança, como ele descreve, na entrevista abaixo, concedida à equipe da Galeria de Arte Banerj:

MRB – Você diz que sua formação é mais literária do que plástica. É uma tendência natural, ou você seguiu algum caminho para isso?

Eu sou formado em Letras, em Literatura. O meu aprendizado formal é todo voltado para a área de Língua e Literatura.

MRB – Você sempre fez desenho?

Sempre, o desenho foi uma coisa paralela a essa minha formação literária.

SQ - Você escreve?

Eu comento alguns textos.

GEA- Você é poeta, não é?

Escrevi alguma coisa, sim.

GEA- Eu lembro que já li poemas seus...

Isso foi uma coisa muito episódica e que considero arquivada.

AL- Arlindo e sua formação artística?

A minha formação artística é autodidata.

AL- Autodidata?

Eu nunca transei nada formalizado em educação artística.

MRB – Nem sequer se deixou influenciar por alguém?

Já me disseram que tenho algumas paixões...

MRB- Quais?

No começo, não sei se era paixão ou tara. Comecei a desenhar em 1970, aquele desenho fantástico, aquela coisa toda. Eu tinha duas diretrizes: uma era o Bosch, fatalmente, né? E, no nível técnico, o Darcílio Lima. Eu curti aquele desenho elaborado, aquele bico-de-pena de bordadeira dele, mas a coisa foi evoluindo e, hoje, acho que não tem mais nada dele. Mas, no começo, foi muito por aí. (DAIBERT. *In*: SILVA, F. P; RIBEIRO, M. A. (coord.), 2000, p.39-40)

O Prêmio Embaixada da França, oferecido pelo governo francês, foi concedido a Arlindo Daibert no II Salão Global de Inverno, em 1974 pelos trabalhos que propunham uma análise do mito do Anjo Gabriel e da Virgem. A premiação concedeu bolsa de estudos em Paris, no período de outubro de 1975 a junho de 1976.

Está incorporado aos desenhos uma escrita microscópica cujo conteúdo são poesias eróticas do século XVI que, segundo Roberto Pontual, “são mais para ser vistos do que lidos, numa linguagem ou visão labiríntica a apreender a quem o percorra” (PONTUAL, 1975)

Figura 9-Arlindo Daibert, leituras do Anjo Gabriel e a Virgem



Fonte: Coleção particular. Arlindo Daibert. Gabriel-Journal-Intime-Prologue, Gabriel-Journal Intime-La Recontrel/II e Gabriel-Journal-Intime-Le ChâtimentI/II, 1974.

Recebido o prêmio o artista embarca para Paris, com bolsa de estudos, permanecendo por lá durante nove meses. Nesse período realiza o curso de técnicas de gravura em metal no ateliê Calvaert-Brun, “por obrigação do esquema burocrático” da bolsa do governo francês (DAIBERT. *In*: CASTAÑON GUIMARÃES (org.), 2011, p. 37) e registra em seu diário a experiência:

Hoje é 15 de novembro e chove muito em Paris [...] passo a maioria de meus dias em casa. Raramente saio. Começo a me habituar com a



solidão. Ontem tive minha primeira experiência com gravura. Estranho trabalho de alquimia. Um queimar, arranhar, mergulhar metais no ácido. Deixar que o líquido corra lentamente, afastar as bolhas de ar que se formam na superfície do zinco com penas de corvo. O clima de ilha no tempo do *atelier* Calvaert-Brun [...] as chamas, o cheiro de terebintina. A primeira prova. Eu maravilhado (DAIBERT, *In*: CASTAÑON, Guimarães; POLITO, Ronald (org.), 2018, p.22-23).

Podemos voltar mais uma vez ao poema Gênese, pois o período em Paris também é gestacional e Daibert se dá conta da necessidade de gerar nova forma de realizar seu trabalho. Neste início dos anos 70 o artista se dedicava a realizar trabalhos a bico-de-pena sobre pele de ovelha, atividade que, segundo ele, proporcionava a sensação de fascínio, pois o processo era semelhante a tatuagem. O trabalho com bico-de-pena sobre pergaminho, segundo o artista, era um trabalho mágico, quase místico e dialogava perfeitamente com suas opções de leitura daquele momento, cuja preferência eram textos da cabala, de Teresa d'Ávila e de Juan de la Cruz. Eram trabalhos que exigiam do observador a capacidade de ver o desenho e ler o texto. Daibert comenta: “Havia toda uma ordenação: o desenho central funcionava como eixo, a este primeiro desenho acrescentava um segundo círculo com textos, em seguida um terceiro círculo com desenhos, e assim por diante” (DAIBERT. *In*: SILVA, F. P; RIBEIRO, M. A. (coord.), 2000, p.19).

Porém, segundo o próprio Daibert, a ida para Paris o levará a explorar outras possibilidades, primeiro porque não era viável ficar na dependência de amigos enviarem os pergaminhos adquiridos nos curtumes de Juiz de Fora e, segundo, porque a realidade parisiense era outra “o bico-de-pena já não me oferecia muito. Controlava perfeitamente a técnica, mas isso era um perigo. Sabia como tirar bons efeitos, mas não eram os efeitos que me interessavam”(DAIBERT. *In*: SILVA, F. P; RIBEIRO, M. A. (coord.), 2000, p.20).

Figura 10- Arlindo Daibert, Mandala



Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand. Técnica mista s/pergaminho. 52 cm diâmetro. 1974. Reprodução fotográfica de autoria desconhecida. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9757/arlindo-daibert>> Acesso em 28 de Jul. 2019.

Daibert também passa a perceber que a presença do texto inserido no desenho não necessitava ser explícita, direcionada para a leitura e comenta: “Hoje em dia, quem pararia para ler poemas de amor místico de Teresa d’Ávila escritos sobre peles de ovelhas?” (DAIBERT. In: SILVA, F. P; RIBEIRO, M. A. (coord.), 2000, p.20). Momento importantíssimo esse, pois o artista se dá conta de que a capacidade de significação do texto, inserido junto à imagem, não se restringe ao seu conteúdo semântico. O texto passa a abarcar qualidades icônicas e sua disposição espacial no suporte em que está inserido é relevante. Veremos adiante que as possibilidades icônicas da palavra têm sido exploradas desde a Antiguidade tanto por poetas quanto por pintores interessados nas aproximações entre as linguagens e como estamos demonstrando Arlindo Daibert bebeu em ambas as fontes sendo homem das letras e das artes.

Assim, é no trabalho do bico-de-pena sobre pergaminho, do texto poético (erótico), da presença marcante da letra exercendo sua função junto à imagem, da letra/imagem que vemos nascer a essência da obra de Arlindo Daibert. A letra/imagem perpassa todo o período de criação do artista e está inserida não só nos trabalhos bidimensionais, mas também nos objetos criados por ele.

Com esse histórico inicial do fazer do artista passo a expor quais foram as abordagens desta pesquisa:

No primeiro capítulo realizo um apanhado na História da Arte ocidental a partir do Renascimento, priorizando as fontes em que Daibert bebeu ao se aproximar da arte europeia. Trabalho alguns tópicos fundamentais do processo histórico para argumentar a relação do artista com os contextos sobre os quais se debruça para produzir uma arte crítica e reflexiva.

No segundo capítulo, ainda seguindo o desenvolvimento histórico, abordo a travessia do Atlântico e o processo colonial das Américas, bem como o nosso processo, em particular. Uma das hipóteses deste estudo se mostra neste capítulo no momento em que alinhamos Daibert a um filão de intelectuais que buscaram na arte colonial nossas origens, no processo de construção da identidade nacional e do reforço ao sentimento de nação.

No capítulo seguinte desenvolvo as possibilidades já pontuadas nos capítulos anteriores sobre as aproximações da obra de Arlindo Daibert ao conceito de barroco, dando ênfase ao que observamos de forma recorrente em toda sua obra que é a abundância encontrada nos acoplamentos entre imagem e texto; o erotismo que aciona o místico e a dualidade vida/morte expressa nos inúmeros esqueletos humanos, animais ou transmorfo espalhados por toda a obra.

Ao final, minha conclusão não é exatamente conclusiva, pois no caminho das espirais e volutas barrocas abordadas aqui, fica a certeza de que todo texto se renova a cada nova leitura, a minha é apenas a abertura de uma porta dentre as múltiplas possibilidades de entrada que a obra oferece.

## 2- O ADVENTO DO BARROCO A PARTIR DA MULTIPLICIDADE DA ARTE EUROPEIA

*A “arte” se estabeleceu, então, a partir de uma ruptura com as demais atividades plásticas (tecelagem, cerâmica, joalheria, etc.) que podem ser classificadas, portanto, como suas ancestrais. Esta ruptura operou-se progressivamente e foi correlata à constituição do sistema das artes plásticas, dotado de regras próprias, onde se exige uma competência específica para as atividades, separando o profissional do leigo e o sagrado do profano e referendando a distinção social das elites.*

*(BULHÕES, 1991,p.30)*

Este capítulo está dividido em duas seções. A primeira, aborda o contexto sócio histórico renascentista , os procedimentos e mestres do despertar da estética na Itália, seu desenvolvimento e a gradativa mudança para a arte maneirista que ocorreu concomitantemente com o Barroco europeu, sendo que este último assumiu predominância até fins do século XVIII. Paralelo ao sistema das artes abordamos os acontecimentos importantes que perpassaram estas estéticas como a Contrarreforma , o Concílio de Trento e o Absolutismo , pois esses eventos têm influência marcante na produção artística daquele período e, sobretudo, tem relação direta com o processo de colonização espanhola e portuguesa que seria implantado no Novo Mundo. Na segunda sessão, introduzimos informações sobre a produção artística de Arlindo Daibert e destacamos obras realizadas por ele em revisita aos pilares da arte ocidental. Também realizamos uma revisão da visão de morte, da representação erótica e da correlação de ambas ao sagrado, uma vez que esses elementos inseridos no jogo barroco podem ser depreendidos no trabalho que Arlindo Daibert desenvolve não só em diálogo com as obras canônicas europeias dos períodos que citamos acima, mas também no conjunto geral de sua obra.

## 2.1 Revisão do contexto histórico

O Barroco europeu traz propostas estéticas inovadoras para a Europa ocidental no período histórico que abrange os séculos XVII e XVIII<sup>6</sup> e, por certo, representa muitas vezes de forma inconsciente, a visão do mundo burguês predominante naquele período. A palavra barroco tem etimologias variadas, mas uma das mais bem aceitas é a de pérola imperfeita<sup>7</sup>, ou seja, joia deformada, sinalizando que esta estética afasta-se da perfeição renascentista cultivada nos centenários anteriores.

O pensamento renascentista difundiu-se pela Europa, a partir das cidades italianas, sobretudo Florença, entre os séculos XIV e XVI trazendo diversas mudanças na produção artística praticada até então. Uma dessas mudanças diz respeito a separação entre arte e artesanato, Gomes (1996) comenta que no período pré-renascentista existiam as corporações de ofício, chamadas Guildas, onde artesãos e artistas trabalhavam lado a lado. Aquela sociedade considerava o trabalho produzido nas Guildas uma atividade que exigia apenas esforço manual, sem a necessidade de fazer uso do intelecto. Esse pensamento predominante fazia com que desenhistas, pintores e escultores recebessem menos consideração social do que poetas, filósofos e escritores (GOMES, p.50-51). No entanto, tem início um movimento que propõe uma mudança nesta forma de pensar e Leonardo da Vinci (1452-1519) é um dos artistas que deixou

---

<sup>6</sup> Heinrich Wölfflin (1864- 1945), em *Renascença e Barroco* (1888), reconhece a dificuldade de datação do período Barroco, mas arrisca datar o Barroco como o período que vai do fim da Renascença até meados do século XVIII (WÖLFFLIN, 2010, p. 26, 27). Já o autor Triadó estabelece uma datação um pouco diferente, estendendo o Barroco do decorrer do XVII a meados do XVIII, porém essa datação também é arriscada, pois deixa de fora do Barroco um artista como Caravaggio (TRIADÓ, 1991, p.5).

<sup>7</sup> Existem muitas possibilidades e grande controvérsia em relação ao surgimento da palavra barroco, no entanto a mais empregada pelos estudiosos aponta para uma palavra de origem francesa (barrueco) que sugere algo irregular ou imperfeito, como “uma pérola imperfeita”, exagerado, extravagante, ridículo (TRIADÓ, 1991, p. 3-4), bizarro, raro, monstruoso, elevado ao excesso, absurdo (WÖLFFLIN, 2010, p. 34-35). É interessante a forma como Afonso Romano de Sant’Anna aborda as possibilidades de explicação para o surgimento da palavra barroco. Uma delas diz que os portugueses desembarcaram, por volta de 1510 na cidade indiana de nome Broakti e iniciaram um comércio de pérolas meio retorcidas. Os portugueses pronunciavam o nome da cidade “Baroquia” e usavam o mesmo nome para a pérola advinda daquele lugar, com isso, não tardou muito para que a palavra se tornasse “Barroca”. Outra explicação citada por Afonso Romano é a de Covarrubias no clássico *Tesouro de Lengua Castellana*, segundo o autor aquelas mesmas pérolas achadas na colônia portuguesa, foram chamadas de barrocas, porque se assemelhavam às verrugas nos rostos. Estas verrugas se chamavam *berruecos* (SANTA’ANNA, 2000, p.86-87). A analogia semântica em todas as possibilidades inclinava-se a uma consideração depreciativa tendo em vista a beleza dos padrões clássicos renascentistas vigentes na época.

registrado sua indignação contra os literatos que o reconheciam apenas como engenheiro desprovido de educação literária: “Porque não sou letrado, certos presunçosos pretendem ter motivos para me vituperar, alegando que não sou um humanista. Estúpida corja...”<sup>8</sup>. Assim, no bojo de um processo histórico-social em transformação, aconteceu a separação entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, havendo a supremacia deste em detrimento daquele e a Península Itálica ofereceu as condições necessárias para o despertar, segundo Gomes, do “desenhador-artista-intelectual”(GOMES,p.52).

Tratando desta mesma separação, Maria Amélia Bulhões (1991) discorre sobre as condições necessárias para a ascensão dos novos artistas:

[...] na Europa Renascentista [...] o desenvolvimento da sociedade propiciou um aprofundamento da separação entre trabalho manual e trabalho intelectual, com evidente supremacia do segundo sobre o primeiro. A figura do “artista” sobrepôs-se gradativamente à figura do artesão, dentro da mencionada supremacia do trabalho intelectual sobre o manual. Os pintores medievais, artesãos anônimos que podiam tanto pintar afrescos como decorar arcos, foram sendo suplantados pelo “artista”, pintor de renome com um status que o colocava dentro das Cortes em posições privilegiadas. Esta mudança processou-se através da constituição do que se pode denominar “sistema das artes”<sup>9</sup>, na medida em que, para legitimação da produção de determinados “artistas” e definição das diferenças entre “artes” e “artesanato”, estabeleceu-se um circuito de relações que envolvia artistas, mecenas e filósofos

<sup>8</sup>RICHTER, Ima A. (Ed.) Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci. Oxford: Oxford University Press. 1977, p.2( Apud: GOMES, 1996, p.51)

<sup>9</sup>Segundo Bourdieu (1930 - 2002), o "campo da arte" pode ser definido como um "sistema" ou "espaço" estruturado de posições, que possui regras instituídas que regem o acesso e o êxito no campo e que determinam a posição ocupada por seus agentes, que lutam pela apropriação do "capital cultural". O "capital cultural" pode ser conceituado como sendo mais um bem simbólico (ritos e mitos), que um bem prático, representativo de uma "condição de classe" (instância de poder), e que é definido pela posse de títulos escolares/acadêmicos, somada ao prestígio que eles conferem, assim como ao conhecimento dos "códigos de deciframento estético", através do domínio, em graus diferentes, dos princípios que definem a maneira legítima de abordar a obra de arte. Nessa perspectiva, a expressão *habitus*, utilizada por ele (BOURDIEU, 2001, p. 201), corresponde a um "sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas", consistindo num conjunto de esquemas implantados, primeiro através da educação familiar e depois, transformados pela ação escolar, constituindo o princípio de estruturação de todas as experiências ulteriores. O sistema de bens simbólicos para Bourdieu (BOURDIEU, 2001, p.16), refere-se a bens representativos de uma categoria de "distinções simbólicas" que transmuta os bens em signos, as *diferenças de fato em distinções significantes*, que devem o essencial de seu "valor" à sua posição em uma estrutura social, definida como um sistema de posições e oposições.

humanistas. A categoria “artes” surgiu, assim, definida por um conjunto de relações, defendendo valores dos setores sociais com os quais se identificava naquele momento: nobreza e burguesia. (BULHÕES, 1991, p. 30-31)

Podemos citar que na Europa Renascentista o quadro de cavalete foi reeditado, surgiram as assinaturas nas obras produzidas e, em relação as artes pictóricas, não podemos deixar de citar a adoção da perspectiva simétrica que revolucionou não somente o modo de pintar, mas o modo de observação do mundo pelos ocidentais, pois correspondia a redescobrir a representação do espaço e a possibilidade de pintar a tridimensionalidade dos objetos. Neste período revelam-se grandes nomes e, no ápice, entre os séculos, XV – XVI, temos Leonardo da Vinci(1452-1519), Michelangelo(1475-1564), Rafael (1483-1520), Ticiano (1490- 1576), e tantos outros que expunham, em faces perfeitas, feições angelicais que proporcionavam repousante sensação de harmonia.

Naqueles séculos, a investigação dos textos gregos e romanos juntamente com a arqueologia, permitiram que os renascentistas italianos colocassem em supremacia o ideal de um novo nascimento da cultura clássica grega. Esses preceitos inovadores difundiram-se por toda a Europa e passaram a oferecer regras perfeitas e eternas para embasar a prática artística e o julgamento/aceitação do seu produto. Essa imposição de parâmetros fixos contribuirá, com o passar do tempo, para que surjam os desobedientes, ou seja, artistas que passam a realizar “desvios no padrão imposto” e estes desvios irão gerar os movimentos vindouros do Maneirismo e do Barroco.

A nobreza e a burguesia também visavam impor ao conjunto da sociedade os padrões que eram de uma minoria e assim, surge o contexto absolutista. Entendemos como Absolutismo as organizações de determinadas cortes europeias a exemplo: Portugal, Espanha e França que a partir da promoção da união entre burguesia e o poder do monarca absoluto sobre o Estado empreendem, no século XV, profundas mudanças no universo histórico social vigente. A tomada de Constantinopla pelos turcos, em 1453, a unificação espanhola, em 1492, que consistiu na expulsão dos judeus e dos mouros, implantando a ideologia da cristandade sob o signo da nação castelã cristã e a era dos descobrimentos empreendidos por Portugal, Espanha, França dando início ao vínculo colônia – metrópole e todas as implicações impostas pela

colonização, sendo uma delas a imposição da língua do dominador<sup>10</sup>, nas colônias. Assim, nesse borbulhar de novidades o ser humano seguia absorvendo e caminhando por esse período conturbado, duvidoso, incerto. Os dramas e as agitações interiores, inerentes ao homem, tornavam-se gritantes e deixavam registro por todos os lados, como podemos ler na reflexão filosófica de Montaigne( 1533- 1592):

Em suma, nós mesmos e os objetos não temos existência constante seguimos uma corrente que nos leva sem cessar de volta ao ponto inicial. De sorte que nada de certo se pode estabelecer entre nós mesmos [...] tudo que participa da natureza humana está sempre nascendo ou morrendo, em condições que só dão de nós uma aparência mal definida e obscura; e se procuramos saber o que somos na realidade, é como se quiséssemos segurar a água; quanto mais apertamos o que é fluido, tanto mais deixamos escapar o que pegamos. Por isso, pelo fato de toda coisa estar sujeita à transformação, a razão nada pode apreender na sua busca de que realmente subsiste, pois tudo, ou nasce para a existência e não está inteiramente formado, ou começa a morrer antes que nasça (MONTAIGNE, 1972, p.281-282).

Os efeitos dessa inquietude expressa por Montaigne estão por toda parte deixando ver que, no lugar da disciplina em que tudo estava no seu devido lugar, surge o ajuntamento, o aglomerado. Em lugar do previsível apresenta-se o imprevisível, em lugar da ordem estratificada ferve uma não-ordem, quase caótica, e “onde havia imobilidade, estabilidade, tranquilidade, irrompe a instabilidade, a insegurança, a vertigem”, (SANT’ANNA, 2000, p.48) tão bem representadas nas formas artísticas cambiantes.

Pode-se citar Georgio Varsari ( 1511- 1574) como um dos artistas que atuou neste contexto instável. Ele nasceu em Arezzo, onde viveu até os treze anos e posteriormente foi para Florença, a fim de estudar os grandes mestres do desenho e da pintura. Varsari posicionou o desenho à frente da invenção como o pai e a mãe de todas as artes ( GOMES, 1996, p. 53). Para ele, em termos amplos, *disegno* implicava a ideia criativa na mente do artista. Segundo Gomes, Varsari considerava intuitivamente a *inventione* a “mãe de todas as artes” e realmente nos séculos seguintes alguns de seus

---

<sup>10</sup> A língua foi elemento crucial para a formação e manutenção do conjunto populacional que seria denominado Estado Nação. O idioma de cada Estado Nação apoiou-se nas obras primas nacionais dos seus escritores, mantenedores da língua pátria como: Camões com *Os Lusíadas*, Cervantes com *Dom Quixote*, Shakespeare com *Rei Lear*, enfatizando a constituição da nação a partir da língua pátria.



mestres como Da Vinci e Michelangelo seriam tidos como insuperáveis, portanto canônicos<sup>11</sup>, em níveis de criatividade ( GOMES, 1996, p. 54).

Varsari empregava em seus escritos a palavra “*maniera*” ( maneira) , no sentido de estilo, estilização e como termo de aprovação às qualidades de graça, postura, equilíbrio, simplicidade e sofisticação nas obras de arte que representavam suas tradições locais. A partir do vocábulo *maniera* começou a se desenvolver outro termo – maneirismo- que atualmente empregamos “para designar o período da História da arte que decorreu entre 1520 e aproximadamente 1560, ou o período que vai da Alta Renascença ao Barroco” ( Idem, p. 55). O Maneirismo produz obras para um público intelectualizado, por exemplo, a obra *Os Embaixadores*, de Hans Holbein ( 1497-1543), traz a exposição de um conjunto de elementos que seriam compreendidos apenas por um público que dominasse certo conhecimento intelectual.

---

<sup>11</sup>Na concepção renascentista a *Poética*, de Aristóteles (384- 322 a.C.) foi interpretada como lugar privilegiado no qual estariam as regras perfeitas e eternas para que a cultura clássica em sua beleza pudesse reviver. Com isso, o cânone foi formatado e artistas como Leonardo da Vinci(1452-1519), Michelangelo(1475-1564), Rafael (1483-1520), Ticiano (1490-1576), passaram a integrá-lo, pois foram modelares em empregar as regras que norteavam a prática artística clássica, por exemplo, para a arquitetura o modelo eram as ordens gregas e o arco romano; para a escultura Fídias do Século IV a.C. e para a pintura, como naquele momento ainda não havia um modelo da antiguidade disponível para revisita e orientação do que seria apropriado para compor o cânone, buscou-se em Da Vinci o esfumado como modelo, em Michelangelo o desenho, em Rafael a composição e em Ticiano o colorido. Essa compreensão renascentista foi retomada na França durante a ascensão do Neoclassicismo. Na segunda metade do século XVIII, sob o pensamento iluminista, a burguesia detinha poder político e as Belas Artes tornaram-se departamento do Estado que reafirmou a composição dos mestres a serem seguidos para todos os que idealizavam produzir uma obra de arte que deveria abordar temáticas como os mitos, cenas históricas e retratos. Johann Winckelmann ( 1717-1768) como historiador de arte e arqueólogo alemão foi o primeiro a estabelecer distinções entre arte grega, greco-romana e romana. Porém, também foi Winckelmann que, como pioneiro, colocou a paixão pelo mundo clássico antigo sob a exigência de contribuir para a formação específica e original do mundo moderno que se delineava. Em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*, de 1755, ele afirma: “o único meio de nos tornarmos grandes, e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos”. O pensador enuncia uma fórmula paradoxal pois, ele “impunha aos românticos o desafio de serem inimitáveis em sua modernidade mas, ao mesmo tempo, afirmava que necessariamente só se poderia alcançar isto por meio da imitação dos antigos” (DE ANDRADE, 2008, p. 123-135).

Figura 11- Hans Holbein, *Os Embaixadores*



Fonte: Hans Holbein, O jovem. *Os Embaixadores*. 1533. Óleo sobre madeira (carvalho). 2,07m x 2,09m The National Gallery, London. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/salados-professores/national-gallery-de-londres/>> Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

A obra retrata Jean de Dinteville, embaixador francês em Londres e o sacerdote George de Selve, ou seja, o poder político e o poder religioso; entre eles a ostentação de diversos instrumentos científicos e artísticos e, na parte inferior da tela, quase como uma nota de rodapé, a opinião subjetiva de Holbein que contrasta a aparência luxuosa da vida à realidade da morte, o *memento mori*. (SANT'ANNA, 2000, p. 53).

Outro exemplo marcante de subjetividade no Maneirismo pode ser observado na obra *Ceia na casa de Levi*, de Veronese (1528-1588) onde aparece no conjunto uma diversidade tão grande de elementos preenchendo a totalidade da tela e colocados por gosto subjetivo do artista que este foi chamado a comparecer ao tribunal do Santo Ofício para dar explicações.

Figura 12- Paolo Veronese, *Ceia na casa de Levi*

Fonte: Paolo Veronese. *Ceia na casa de Levi*. 1573. Óleo sobre tela. 5,55m x 13m. Academia de Belas Artes de Veneza. Disponível em: <<https://www.italy-museum.com/br/galerias-academia-veneza>> Acesso em : 20 de dezembro de 2019.

A Igreja havia encomendado a pintura da *Santa Ceia* ao modelo de Da Vinci, mas Veronese, sob o argumento de que desejou preencher os espaços vazios da tela, se afastou tanto do modelo que a obra foi rejeitada pela instituição e precisou mudar o nome da temática proposta para *Ceia na casa de Levi* para que não fosse destruída. Através destes exemplos observamos tanto o início de queda da imposição do modelo exigido pelo pensamento renascentista quanto a ascensão da produção maneirista, que atendia aos gostos da burguesia, concomitante à produção barroca, voltada para as classes populares. Logo, diante disso, surge o questionamento: como o Barroco tornou-se arte de destaque após a segunda metade dos mil e quinhentos até o final do século XVIII?

## 2.2 Diversidade religiosa

A ascensão do Barroco esteve diretamente relacionada à Reforma protestante iniciada por Martinho Lutero, ou seja, a Contrarreforma é a resposta da Igreja Católica às mudanças propostas pelo crescente grupo protestante. No início do século XVI a Igreja Católica detinha o poder supremo de instituição organizadora da fé cristã na maior parte dos países da Europa Ocidental, todavia inúmeros questionamentos passaram a surgir nas entranhas da organização gerando diversos movimentos que passaram a questionar este poder. Primeiramente o Luteranismo e mais adiante o Calvinismo e o Anglicanismo são três movimentos que contribuíram para o desmembramento da Igreja Católica e para a formação do protestantismo. Nessa separação, importantes membros da nobreza europeia uniram-se a estes novos cristãos, por exemplo, o próprio rei Henrique VIII deu origem a igreja protestante na Inglaterra.

Assustada com a crescente evasão de fiéis, a Igreja reuniu-se em torno de acalorados debates no chamado Concílio de Trento (1545- 1560), comandado pelo *Papa Paulo III*. Após longas discussões, a Igreja decidiu que, para assegurar a fé e a disciplina cristã/eclesiástica, era necessário a adoção de uma nova retórica que aspirasse confiança. O Concílio de Trento, dentro do contexto da Contrarreforma, gerou um conjunto de mudanças administrativas e espirituais, tendo sempre em vista a ampliação do controle e da rigidez da fé. O Concílio acabou por consagrar um conjunto grande de restrições em comportamentos, impôs o Index, fez a reafirmação de Roma e do Latim, estabeleceu a inquisição, forneceu apoio aos Jesuítas (Cia de Jesus – Educação), estabeleceu normas aos monastérios, produzindo não a busca do conhecimento por meio da experiência, mas um conhecimento e uma verdade de mundo guiados pela narrativa da História Sagrada que impunha uma doutrina extremamente rígida.

Inserida neste contexto, as artes foram eleitas elementos pedagógicos fundamentais para a renovação da Igreja. As artes tornaram-se resposta visual necessária contra o protestantismo para a manutenção e aquisição de fiéis, a princípio europeus e depois garimpados nas colônias de além mar. O termo resposta visual é utilizado porque, todos os dogmas que passaram a ser rechaçados por Lutero ( 1483-1546), a igreja católica fez questão de enfatizar, assim, o destaque a imagem da Virgem Maria, a imagem dos Santos, a transubstanciação, o êxtase, a conversão foram as bases dessa arte teológica. Henrique Silva e Kalina Silva (2005, p. 31) enfatizam que o

Barroco não foi um estilo exclusivamente católico (ou religioso), mas que contribuiu muito com a pedagogia de emocionar e incrementar a devoção através das sensações. A arte tornou-se um instrumento catequético pelo impacto que impunha ao observador, o uso de elementos artísticos e teatrais (a igreja tornou-se um cenário teatral) nas suas formas de pregação, conversão e persuasão convenciam pela sensação e não pela razão.

Também os estudiosos Morán e Andrés-Gallego (1995) chamam atenção para a pregação religiosa, relacionando-a com a arte, uma vez que a igreja apresentava-se como um palco exageradamente decorado com os motivos barrocos e, no púlpito, local privilegiado para a persuasão dos fiéis, o pregador apresentava uma oratória exaltada, exagerada de gestos e ênfases, por vezes paramentados com caveiras e crucifixos, dando ainda mais dramaticidade para sua fala. Nesse contexto, tudo era muito teatral e a religiosidade exibida de forma dramática e intensa tinha o objetivo de envolver emocionalmente aos indivíduos (Idem, p.137).

O Concílio de Trento impôs mudanças tanto na formação do clero, como também no modo da vida monástica feminina, pois as ordens do concílio cercearam a vida das religiosas e das ordens femininas com tamanha rigidez que às mulheres cabiam, em isolamento, a contemplação e a oração constante e, em especial, a castidade (ROSA, 1995, p. 175). Lemos no texto de Rosa:

Imposta ou aceite a clausura nos mosteiros, a ordem no seu interior era o resultado quotidiano de uma luta constante por parte das religiosas e de toda a comunidade, no respeito obsessivo dos períodos de oração e de trabalho. Muito do seu tempo era naturalmente dedicado à oração individual e comunitária, às leituras ascéticas e edificantes, pessoais e colectivas, ao culto divino e à prática dos sacramentos, sobretudo a eucaristia, à meditação e aos exercícios espirituais[...] a oração, que, nas suas várias expressões, ocupava cerca de um terço do dia[...]o trabalho era o elemento fundamental na vida dos mosteiros femininos. Meio de se evitar qualquer perigosa ocasião de ócio (ROSA, 1995, p. 179).

Rosa comenta ainda sobre o silêncio e as palavras abafadas, os gestos comedidos e discretos, se não a imobilidade total nos momentos de meditação, o controle dos movimentos do corpo – segundo um código de comportamento muito preciso – e possivelmente das intenções da alma, deveriam ser soberanos. Mas tudo isto era também um ‘dever ser’, um ideal a atingir... (Idem, 1995, p. 179).

As religiosas estavam sempre sob os olhos atentos das autoridades da igreja que, com extremo controle, exortavam ao castigo físico como forma de livrar o corpo dos

maus desejos. Ao longo dos séculos XVI e XVII predominou essa prática do controle, do isolamento, do estudo profundo de textos religiosos, de penitências e castigo permitindo o surgimento das chamadas experiências místicas, visões, possessões, casamentos místicos, estigmas, de sofrimento e desejo. Segundo Rosa (1995, p. 200), podemos entender esse misticismo, essas experiências sobrenaturais como efeito de uma realidade de clausura e controle, como uma espécie de resposta pessoal, forma de adaptar-se à realidade, social, política e religiosa, uma vez que, após o Concílio de Trento essas mulheres passaram a viver em completo isolamento.

Assim, a religiosidade mística intensa, aos moldes das experiências de Santa Tereza D'Avila e de São João da Cruz, na Espanha, traz em seu bojo a teatralidade, comum ao Barroco e traz ainda os contrastes e as tensões no que diz respeito à oposição entre o controle da Igreja com suas regras e restrições e a exposição de desejos e sentimentos profundos, de forma mística, como uma fé sem controles (ROSA, 1995, p. 196-197).

Wölfflin discorrendo sobre a expressão corporal no período Barroco afirma que:

O ideal não é mais o apaziguamento do ser, mas um estado de excitação. Em toda a parte, se exige um comportamento apaixonado; o que antes era a manifestação simples e leve de uma natureza vitalmente vigorosa deve agora intervir num esforço vigoroso... A emoção exacerbada até o êxtase e o arroubo não pode ser expressa uniformemente em todo o corpo: a emoção irrompe com violência desmedida em certas partes do corpo, enquanto o resto do corpo continua submetido apenas ao peso. Mas o consumo enorme de energia não indica absolutamente uma corporalidade mais vigorosa em geral. Pelo contrário, a ação dos órgãos motores é deficiente, o domínio do corpo pelo espírito é incompleto. (WÖLFFLIN, 2010, p. 93- 94).

A imagem do “Êxtase de Santa Tereza” de Bernini (1598 – 1680) é, segundo Wölfflin, o exemplo ideal da dramaticidade da expressão corporal barroca, pois mescla o dramático e o teatral acoplado à religiosidade.

Figura 13- Bernini. *Êxtase de Santa Tereza*

Fonte: Gian Lorenzo Bernini, *Êxtase de Santa Tereza* (1645-1652). Igreja de Santa Maira da Vitória. Roma. In: GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª ed., Rio de Janeiro: LCT, 1999, p. 439.

A imagem de Bernini, pela forma como ele manipula o mármore, o corpo humano e suas vestes, o olhar desmaiado da santa em transe ao experimentar o amor divino faz com que o espectador sinta esse corpo em tensão extrema entre dor e prazer, carne e espírito. Segundo o autor Triadó:

A santa, arrebatada de amor divino, junta-se ao seu esposo místico. A materialização desse ato espiritual tem uma explicação formal, em que estão presentes aspectos puramente carnis e eróticos. Contemplamos uma das obras em que a **ambiguidade barroca** é mais eloquente (TRIADÓ, 1991, p. 40). Grifo nosso.

A obra de Bernini também apresenta nitidamente a forma como a Igreja se utilizou da experiência mística de parte de alguns de seus membros para enfatizar a fé extremada, pois quando artista põe, à entrada da igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma, a representação do momento em que o anjo de Deus traspasa o coração da santa com flecha de ouro incandescente, enchendo-a de dor e bem-aventura, todos os fiéis que entram na igreja são espectadores desse momento sagrado, o sublime momento da revelação e do êxtase místico. Este é um enorme reforço visual para a manutenção da fé.

Quando falamos em fé, é importante destacar que a fragmentação religiosa daquele período proporcionou o desenvolvimento e a utilização do princípio estético barroco, tanto pelos católicos como pelos protestantes, porém cada um ao seu modo, com resultados bem diferentes. Heloísa Costa Milton (2010) esclarece que há cisões significativas entre o barroco católico e o protestante. No primeiro, observamos um universo mais fechado e resistente às transformações cotidianas. A igreja católica sugeria que as obras de arte expressassem o significado real; por meio de imagens marcantes, de sua ortodoxia, de maneira a se firmar diante do protestantismo. Por outro lado, as obras do Barroco protestante não empregavam imagens religiosas, seu foco era desenvolver uma arte mais sóbria e mais simpática às transformações culturais da época como o mercantilismo e a industrialização crescente<sup>12</sup>. As pinturas diminuíram de

---

<sup>12</sup>Em 1953, Arnould Hauser (1892- 1978) publica *História social da arte e da literatura* e no item *O barroco da burguesia protestante*, discorre sobre as relações de produção e venda de telas na Holanda do século XVII. Os pintores passavam muito tempo como aprendizes nas guildas e com isso não podiam ganhar dinheiro com o seu trabalho, pois tudo que pintavam pertencia ao seu mestre “Nessas circunstâncias, nada é mais óbvio do que tentar sobreviver tonando-se um negociante de arte” essa transformação da arte num negócio independente teve grande influência na vida do artista. Houve a especialização de pintores de acordo com gêneros definidos criando praticamente uma “mecânica divisão do trabalho, em que um pintor se restringe à representação de animais, um outro à reprodução de cenários paisagísticos [...] o comércio das belas-artes padroniza e estabiliza o mercado” a produção multiplica-se e o comerciante dita as regras fazendo com que o artista passe a depender do *marchand* para sobreviver e este dita os preços que tornam-se cada vez menores. Hauser exemplifica essa queda monetária “ os preços no mercado da arte na Holanda eram, de modo geral, muito baixos; era possível comprar uma pintura por apenas dois ou três florins [...] No auge da fama Rembrandt recebeu não mais de 1600 florins pela *Ronda Noturna*”. Assim, Hauser avalia que o Barroco da burguesia protestante do século XVII retrata o período que mais se distanciou do ideal de uma arte síntese de liberdade e segurança ( HAUSER,1998, p. 478-495).



tamanho, adquirindo a possibilidade de serem vendidas para a exposição em salas de casas particulares. Arnould Hauser explica:

No século XVII, muita gente na Holanda dispunha de dinheiro [...] A aquisição de artigos de mobiliário e decoração, sobretudo quadros, tornou-se uma forma popular de investimento[...] os quadros ficavam bem em casa e davam uma impressão de respeitabilidade, e, finalmente, porque era possível revende-los (HAUSER, 1998, p.487)

As temáticas abordavam cenas cotidianas e com a tradução da bíblia para o alemão, realizada por Martinho Lutero, todos que soubessem ler tinham acesso ao texto sagrado ( não a História Sagrada contada pela igreja católica) , inclusive os pintores que optassem por retratar cenas bíblicas.

Figura 14- Albert Eckhout, *Abraão sendo visitado por três Anjos*



Fonte: Albert Eckhout (1610 – 1665). *Abraão sendo visitado por três Anjos*. Disponível em: <<https://deniseludwig.blogspot.com/2013/09/pinturas-de-abraao-e-o-estilo-barroco.html>> Acesso em 13 de setembro de 2016.

Na Europa protestante, a pintura barroca também assumiu características que priorizavam a liberdade de pensamento e a investigação científica – esta que deu seus primeiros passos no Renascimento e seguiu caminho permitindo a confecção de quadros como *A aula de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt.

Figura 15- Rembrandt, *Aula de anatomia Dr. Tulp*



Fonte: Rembrandt, *Aula de anatomia Dr. Tulp*. Óleo sobre tela. 169,5 x 216,5. Mauristshuis, A Haia, Países Baixos. 1632. Disponível em <<http://www.historiadaarte.com.br/barroco.html>> Acesso em 13 de setembro de 2016.

Diante de tudo isso, Heloisa Costa Milton situa o despertar barroco sob duas premissas que implicam: “o reconhecimento de sua natureza pluralizante e multivocacional” (Milton, 2010, p.56) pois, tanto o esplendor barroco católico quanto o protestante, cada um com seus temas predominantes - os religiosos, os mitológicos, as pinturas que exaltavam o direito divino dos reis, os temas burgueses de cenas da vida comum - refletiam em práticas e representações diversificadas, elementos de caráter nacional (sociais, políticos, religiosos ou filosóficos) que passaram a gerar diferença e ao mesmo tempo impulsionar o meio artístico a produzir outras formas que evidenciassem cada vez mais a disjunção, em processamento, entre o ser e sua representação ( Idem, p.56).

### 2.3 Olhando para *As Meninas*

Inserido no contexto descrito, o pintor espanhol Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), pintor da corte do rei Filipe IV de Espanha, é considerado um grande representante da estética barroca<sup>13</sup>. É possível notar que, apesar da aparente naturalidade, o artista empreendeu minuciosa elaboração intelectual, ao buscar representar o mundo em formas ideais e, no conjunto de sua obra, o quadro conhecido como *As Meninas*, é bastante apropriado para dar continuidade ao entrelaçamento dos fios da discussão que iniciamos a tecer.

Figura 16- Diego Velázquez, *As Meninas*



Fonte: Diego Velázquez, *As Meninas*. Óleo sobre tela, 318 x 276. 1656. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es>>. Acesso em 05 de setembro de 2016.

---

<sup>13</sup> Antonio Palomino y Velasco (1653-1726) escreve a primeira biografia completa de Velázquez no *El Parnaso* español pintoresco laureado, incluída na sua obra *El Museo pictórico y escala óptica*.

O quadro é composto por vários retratos que sugerem diferentes leituras que vão desde um autorretrato complexo, um retrato da família de Filipe IV, a representação da vida cotidiana na corte da Espanha, a visita da família real ao estúdio do artista; até a sugestão de uma mensagem subliminar (de que todos nascem iguais) deixando ver, quase ao nível da imagem dos reis, alguns rostos não destacados na vida social da corte espanhola – dentre os quais está incluído o do próprio pintor que, embora sendo ovacionado, não passava de um artífice assalariado a serviço da coroa.

A lista de possibilidades de leituras deste intrigante texto de Velázquez vem do muito que já se escreveu sobre esta obra e, uma das mais conhecidas leituras foi feita por Michel Foucault(1926- 1984), em 1966, que organizou seu texto a partir das ambiguidades e incertezas que podem ser observadas na tela.

Foucault inicia analisando a imagem do pintor dentro da pintura, que o expõe no momento do intervalo entre o ato de pintar e a observação do modelo. O olhar do pintor está direcionado a nós, espectadores, ou seja, para fora do quadro. O espectador torna-se modelo e o fato da visão do pintor se direcionar a quem está fora do quadro, cria uma relação nossa com a obra já que nos tornamos alvo do olhar do pintor a partir do momento em que assumimos o lugar de seu modelo. Por outro lado, este mesmo olhar pode estar nos expulsando para desocupar o lugar do modelo que já estava presente desde o início (FOUCAULT, 2000, p.4).

Foucault analisa também uma ambiguidade no olhar de Velázquez que pode ser considerada não-estável permitindo que o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo, permutem de lugar infinitamente. Esse fato ocorre porque não sabemos o que o artista está pintando confundindo, assim, nossa posição de espectador com o papel de modelo. Por outro lado, é preciso considerar também a natureza imóvel deste olhar que, uma vez pintado, torna-se imóvel para sempre (Idem, p.6)

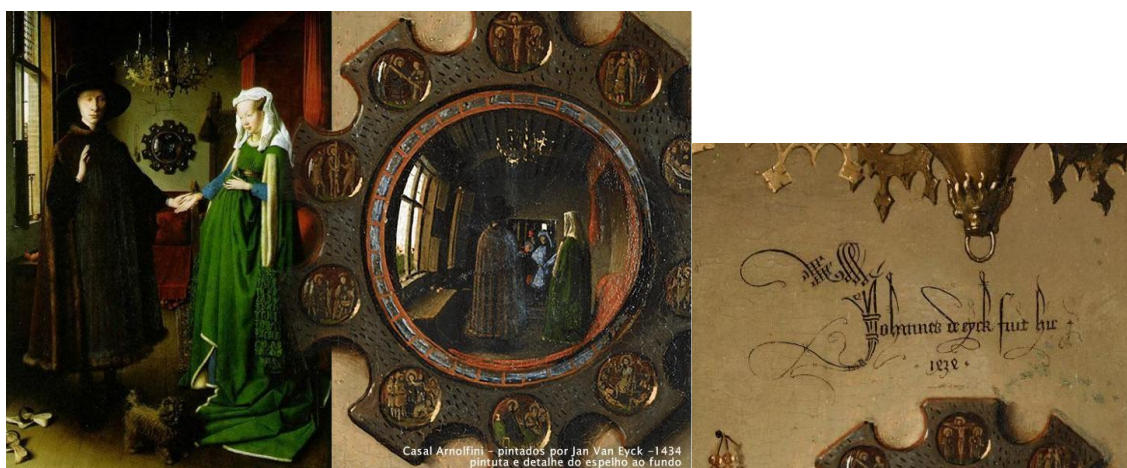
Ao analisar os quadros expostos na tela, o filósofo focaliza um que possui, na composição, uma luz particular e oferece o “encantamento do duplo” deixando ver, à frente do quadro, “aquilo que é olhado mas não visível”, segundo ele, trata-se de um espelho.

O espelho, há muito, é um elemento marcante. No Renascimento ele refletia a realidade, era elemento aferidor de verossimilhança, de exatidão de proporções. Passa-

se o tempo e o espelho vai assumindo paulatinamente outras funções dentro das obras, por exemplo, na pintura holandesa, o seu “espaço irreal, modificado, estreito, recurvo” reduplicava a mesma coisa – “decomposta e recomposta segundo uma outra lei” - que era mostrada na primeira instância do quadro (FOUCAULT, 2000, p.8).

A obra *Retrato do casal Arnolfini*, de Van Eyck (1390- 1441), pintada mais de cem anos antes de *As Meninas* já oferecia indícios de que a lógica dominante seria cada vez mais subvertida pois, apresenta ao fundo da cena, entre o casal, um espelho estrelado que revela coisas que estão atrás do casal, como de costume e, coisas que estão à frente como a imagem do próprio Van Eyck.

Figura 17 -Jan Van Eyck, *Retrato do casal Arnolfini* Figura 18 - Detalhe



Fonte: Jan Van Eyck. *Retrato do casal Arnolfini*. 1434. Óleo sobre madeira (carvalho) 82.2 x 60 cm. Disponível em: < <https://www.nationalgallery.org.uk>>. Acesso em 05 de setembro de 2016.

Acima do espelho tem-se a inscrição *Johannes de Eyck fuit hic* (Johannes de Eyck estava lá). Tanto Van Eyck quanto Velázquez assinaram suas obras ao retratarem-se nelas, sendo que a marcação da presença, especialmente a escrita do nome, é inovador no caso de Eyck. Assim, o espelho vai cada vez mais expandindo seu interesse no dentro e no fora e passa a expor as fragilidades que estavam surgindo quanto a representação do sujeito na cena. Assim, voltando *As Meninas*, o espelho de Velázquez não diz nada do que já foi dito, ele não faz ver nada do que o quadro representa, esse espelho atravessa o campo da representação e restaura a visibilidade daquilo que é olhado, mas não se faz visível – torna-se visível, mas não destacado (SANT’ANNA, 2000, p.44-45).

Olhado por quem? De acordo com Foucault, por todos que estão representados no quadro, inclusive o pintor que se coloca em posição de estabelecer uma superposição instável, pois ao contemplar o modelo, o pintor nos contempla:

Aparentemente, esse lugar é simples, constitui-se de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla (...) O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo (FOUCAULT, 2000, p.11)

Neste jogo ambíguo vemos a inscrição da obra *As Meninas* no seletivo grupo de pinturas estruturadas num contexto em aberto, ou seja, num contexto de reserva inesgotável de possibilidades de abertura em que o quadro expõe contínuas possibilidades sendo o leitor/espectador sobretudo um crítico (Eco, 1968). Passamos a ver também a conversão do espelho que abandona a simetria e passa a reproduzir tortuosidades; “ao invés da objetividade, subjetividades. O espelho se converte em lente” (SANT’ANNA, 2000, p.43).

Severo Sarduy, diz que *As Meninas* representam e exemplificam “todo o processo da metáfora barroca – ou seja, a sua elevação ao quadrado” (SARDUY, s/d, p. 75). Logo vemos a elipse como um dos elementos básicos do Barroco.

A definição da elipse é ambígua e aponta para dois lados: na geometria descreve a figura que parte de um núcleo vai se espiralando rumo ao infinito; já na retórica a elipse é uma figura discursiva que pressupõe que algo não foi dito, que algo está faltando, que está oculto. Assim, em, *As Meninas*, a elipse se apresenta por não dar destaque a um momento épico, como o retrato da família real espanhola, mas por privilegiar um instante, um instante qualquer que, aqui, significa a interrupção da pose para o quadro de família.

Outra visão da elipse pode estar no não dito, ou dito de forma discreta: os componentes do quadro voltam-se para quem não está no quadro, quem não está no tema, ou seja, o rei e a rainha (ou de alguma forma o espectador), que aparecem apenas no reflexo do espelho ao fundo. Não existe uma ordem definida no quadro. Há um movimento elíptico dos personagens em torno da infanta, mas não há contornos espaciais definidos e para dar uma impressão de continuidade do assunto, da espiral infinita, há um personagem entrando (ou saindo) ao fundo. A própria posição do rei e

da rainha corroboram o espaço do não-dito, não exatamente visível e sem definição perfeita. Sarduy comenta:

Dupla elipse: primeiramente ausência daquilo que é nomeado, rasura desse exterior invisível que todo o quadro organiza em reflexo, do que a tela reproduz, mas que além disso todos aqui olham como um fora, que todos se voltam para olhar: ausência ao mesmo tempo exibida pela estrutura própria de *Las Meninas* naquilo que o seu objecto, irrompendo em *semi-sfumato* no centro, vai encontrar restituído no espelho: aquilo que do quadro – como mostra Foucault- é duas vezes invisível, constitui nele o objecto de uma metátese da visibilidade (SARDUY, s/d, p. 75).

Segundo o *Dicionário de estilos arquitetônicos* (2004), o Barroco esteve em destaque por aproximadamente 150 anos, no velho continente, como um modelo de vida global que perpassava todos os campos da sociedade desde a pintura, a escultura, a arquitetura, a literatura, a música, o mobiliário, as roupas, os penteados, tudo que conferia às cerimônias palacianas e principescas um grande esplendor barrocamente lapidado.

A complexidade visual da obra de arte barroca com seus anacronismos e paradoxos nos permite colher informações sobre a ambiguidade de interpretação, sobre o espelho que olha e é olhado, sobre os enigmas que oferecem, como vimos na pintura de Velázquez, a possibilidade de várias respostas. Por conta dessa amplitude, que buscamos o barroco em seu momento de gestação para depreender procedimentos e formas peculiares de trabalho que nos permitem elaborar uma listagem de características que marcam e distinguem a estética.

Na busca por pesquisadores que procuraram enumerar traços distintivos, Heloísa Costa Milton realiza listagem enxuta e precisa, ao levantar a diversidade de elementos que tentam sintetizar o que ela denomina de “legião barroca”:

Estética da dificuldade, do simulacro, da variedade; dicção e contradicção; extravagância, requinte, suntuosidade; o inexplicável, o ilegível, o inacabado. Mais ainda, irregularidade, transitoriedade, abertura de formas, talvez consciência de imperfeição, mas sem dúvida hibridismo e jogo exacerbado de contrastes. (MILTON, 2010, p.56)

Mediante a enumeração de aspectos vários começamos a delinear o nosso caminho que certamente não dará conta de explorar tamanha diversidade de características, não por falta de fôlego, mas por delimitação do tempo. Sendo assim, seguimos conscientes de que o Barroco encerra uma espiral que ao desenrolar-se (ou

enrolar-se) absorveu e continua absorvendo todas as peculiaridades listadas e por que não algumas ainda pouco destacadas ou inéditas.

## 2.4 Arlindo Daibert em diálogo com a arte europeia

O objeto de estudo dessa tese é a obra de Arlindo Daibert e, mais precisamente, trabalhos do artista que nos sugerem diálogo, ou releem o barroco e suas características, mas antes de mirar diretamente em nosso foco de pesquisa, é preciso expor a visibilidade que a obra do artista alcançou, em vida e oferecer uma mostra das releituras dos mestres do cânone ocidental, citados anteriormente, destacando a flexibilidade do artista ao se aproximar de diferentes estilos de época, imprimindo sua concepção de trabalho direcionado à pesquisa da arte, às relações da arte com a literatura e às dimensões críticas que ambas podem/devem produzir.

Arlindo Daibert nasceu em 12 de agosto de 1952, em Juiz de Fora, Minas Gerais, filho de Daisy Daibert Amaral e Alciones Amaral e veio a falecer em 28 de agosto de 1993, em Juiz de Fora. Seus trabalhos foram mencionados por diferentes personalidades. No livro *Arlindo Daibert: fortuna crítica* (2011), o pesquisador Júlio Castañon Guimarães, amigo pessoal do artista e pioneiro na divulgação dos arquivos de Daibert, agrupou diversos textos, dentre os quais encontram-se aqueles produzidos para a imprensa ou para catálogos que acompanhavam a produção do artista. Estes textos elaborados por especialistas em crítica de artes plásticas e outros nomes respeitados, ressaltam a excelência do desenho de Arlindo Daibert como podemos observar:

Olívio Tavares de Araújo em publicação no catálogo da exposição MAM Rio de Janeiro, 1977:

Os valores formais de seu desenho se evidenciam por si mesmos, e não é necessário elogiar-lhe a acurácia [...] (DAIBERT. *In*: GUIMARÃES, J.C. (org.), 2011, p. 17 ).

Jacob Klintowitz no jornal *O Estado de São Paulo*, em 16 de junho de 1978:

O jovem **desenhista Arlindo Daibert é preciso** no seu fazer [...] ele procura o detalhe para evidenciar uma situação[...] o detalhe selecionado é elaborado em **desenho quase acadêmico**.( Idem, p. 19).Grifo nosso.



Frederico Morais no jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1980:

O mérito maior de sua exposição, além da **impecável qualidade técnica** dos seus desenhos, é que [...] ela é extremamente acessível[...] (Idem, p. 28) Grifo nosso.

Ferreira Gullar, na revista *Isto É*, São Paulo, 28 de abril de 1982:

Arlindo Daibert é um **desenhista de inesgotáveis qualidades**. Foi como desenhista que granjeou prestígio no meio artístico[...] (Idem,p.35) Grifo nosso.

Também no livro: *Arlindo Daibert: Depoimento* (2000) lemos observações sobre o artista e sua obra tecidas pelos críticos de arte José Henrique Fabre Rolim e Roberto Pontual<sup>14</sup> por ocasião de algumas premiações dos desenhos de Daibert. Para que tenhamos noção da visibilidade do artista e do volume de produções realizadas por ele, listamos aqui fragmentos da cronologia<sup>15</sup> realizada por Júlio Castañon Guimarães:

Em 1970 Daibert inicia o curso de letras na Universidade Federal de Juiz de Fora e paralelo ao curso colabora com a Imprensa local publicando desenhos e poemas no Jornal *Diário Mercantil*, no suplemento *Arte e Literatura* e a partir daí inicia participação em salões locais já recebendo alguns prêmios.

Entre 1971 e 1972 participa do conselho de redação da revista *Hora*, do curso de Letras da UFJF publicando desenhos no interior da revista e fazendo capas. Participa de exposição coletiva na Galeria de Arte Celina, em Juiz de Fora. Outras participações são no IV Salão de Verão, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Salão de Arte Moderna, no MEC, Rio de Janeiro.

Forma-se em Letras, pela UFJF, em 1973 e participa durante aquele ano, de salões no Rio de Janeiro e da exposição *50 Anos do Desenho Brasileiro*, organizada

---

<sup>14</sup> PONTUAL, Roberto. Uma família de desenho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de julho, 1975. PONTUAL, Roberto. A sobrevivência do desenho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de abril, 1977. ROLIM, J. H. F. Daibert: a expressividade interpretativa. *A Tribuna*, Santos, 24 de janeiro de 1979.

<sup>15</sup> Na obra *Arlindo Daibert – fortuna crítica*, Júlio Castañon Guimarães publica nas páginas finais do livro ( 169 -174) uma cronologia completa da trajetória artística de Arlindo Daibert, da qual recortamos alguns momentos ápicos para demonstrar que o juiz-forano realmente foi um artista reconhecido e premiado em diferentes eventos.

pelo colecionador Gilberto Chateaubriand . Ganha o prêmio de Aquisição do I Salão Global, Belo Horizonte e tem ilustrações suas publicadas no jornal *Soma*, de São Paulo.

Em 1974 Obtém o prêmio Ambassade de France, no II Salão Global de Inverno em Belo Horizonte e em seguida, 1975, viaja para Paris, onde faz curso de técnicas de gravura no Atelier Calevart-Brun.

Várias obras do artista estão distribuídas em importantes acervos internacionais do México, Uruguai, Cuba, Equador, Colômbia, Israel, pois recebe prêmios em salões realizados por esses países. Em 1980, recebe o Grande Prêmio da II Bienal Ibero-americana do México, também participa da Bienal Americana de Calí, na Colômbia. Em 1981, obtém o prêmio da Bienal de Artes Gráficas de Maldonado, Uruguai. Também em 81, participa da Comtemporary Brazilian Engravings And Drawings , em Tel Aviv, Israel. Em 1984 participa da I Bienal de La Habana, Cuba.

No cenário nacional, Daibert realiza importantes exposições como na Kate Arte Gallery, em São Paulo e recebe o prêmio da Associação paulista de Críticos de Arte como melhor exposição de desenho no ano de 1990. O artista publica ainda, importantes textos em veículos de renome como o jornal *Folha de São Paulo*, em 14 de março de 1993 e também no jornal *Estado de Minas* , em 4 de abril de 1991.

Assim, com esse currículo extenso, Daibert realizou muitos trabalhos, num curto período de vida (1952- 1993). Nessa volumosa produção, nosso foco se manterá, num primeiro momento, nas aproximações e releituras que o artista fez de obras do Barroco europeu e de além mar para que possamos depreender características do que chamaremos de essência barroca na obra do artista; e, posteriormente pegaremos esses traços de essência para vê-los perpassar diferentes imagens criadas pelo artista.

Passaremos, agora a observar algumas revisitas de Daibert ao cânone europeu passando por diferentes estilos de época. Esta panorâmica tem o objetivo de demonstrar não só a leitura que o artista realizou dos cânones europeus, mas sobretudo pontuar outro tópico de extrema importância no estudo da obra de Arlindo Daibert que é sua produção crítica e reflexiva. O desenho enquanto comentário crítico.

### 2.4.1 Leitura de Jan Van Eyck

Figura 19 - Arlindo Daibert, *The Couple*



Fonte: Arlindo Daibert. *The Couple*. 1985. 60 x 50cm. Coleção Particular. Disponível em: <<https://www.drartesleiloes.com.br/peca.asp?ID=4211270&ctd=25&tot=&tipo=>>

Na leitura do quadro de Van Eyke há um olho desenhado embaixo, em meio ao emaranhado de palavras, que observa o casal, os órgãos sexuais revelados sob os pesados trajes, entre os dois uma fenda e um pênis ereto. O espelho ao fundo que, na pintura original é muito importante ao mostrar outras coisas além do casal, perdeu sua função, pois, aqui, mostra apenas futilidades. Já o olho daibertiano, como nota de pé de página, vai além do espelho retratando também o desejo do casal, o sexo, o impulso de vida.

## 2.4.2 Renascimento – Leonardo da Vinci

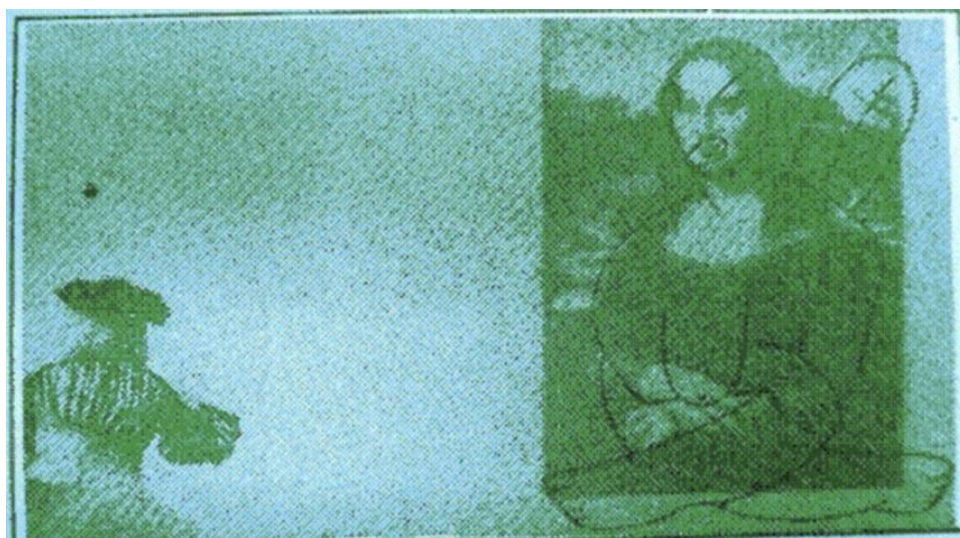
Leonardo da Vinci aparece em mais de um trabalho realizado por Daibert. Aqui observamos duas obras cujas interferências são sobre a Mona Lisa:

Figura 20 - Arlindo Daibert, *Entonação e Pronúncia*



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Entonação e Pronúncia*, 1980. Coleção particular. Foto: Carlos Mendonça. In: NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, p. 143.

Figura 21-Arlindo Daibert, *Retrato do Artista*



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Retrato do Artista*. 1981. Coleção particular. Disponível em: *Jornal Tribuna de Minas*, sábado, 05 de setembro de 1981, p.1. Segundo Caderno.

Encontramos também uma prancha da série *Macunaíma* em que ao fundo temos um dos mais famosos desenhos de Leonardo da Vinci que representa a união simbólica entre arte e ciência: L'uomo Vitruviano (1490):

Figura 22- Arlindo Daibert, *Os três manos*



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Os Três Manos”. Lápis, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.116.

Sobre essas interferências que têm por base a obra de Da Vinci há uma gama de chaves de leituras que podemos acionar. Por exemplo, a primeira imagem da *Monalisa* é parte da série *Entonação e pronúncia* e, segundo Daibert, retoma o raciocínio já iniciado anteriormente estabelecendo “aproximação entre a criação gráfica e a criação pictórica (para alguns a relação mantida entre artes maiores e as artes menores)” (DAIBERT, *In: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995,p.66*). Também a mesma imagem explora “alguns aspectos da ideologia de representação do feminino na pintura ocidental. Uma vez que a atividade artística foi, até pouco tempo, privilégio masculino” (Idem, p.66)

A imagem que traz *A Negra* sobreposta à *Monalisa* deixa a possibilidade de leitura da formação do povo brasileiro cujos elementos europeus e africanos se unem formando a essência do nosso povo. A mesma leitura está presente na prancha *Os três Manos*, isto é, o negro, o europeu e o indígena, todos em fusão para constituir o brasileiro.

#### **2.4.3 Visita ao Maneirismo**

Somos apresentados ao termo Maneirismo quando estudamos as artes do século XVI, período compreendido entre o Renascimento e o Barroco, como manifestação de reação aos valores clássicos defendidos pelo humanismo renascentista. Daibert visita o maneirismo relendo Agnolo Bronzino (1503- 1572), mas de forma bastante erótica e provocante. Em entrevistas realizadas na década de 70, Daibert comenta que viveu um período que alimentava a necessidade de agressão para com o mundo que o cercava e para tal inseria em suas obras o elemento erótico. O erotismo também é uma constante na obra do artista.

Figura 23- Arlindo Daibert, *Alegoria*



Fonte: Arlindo Daibert, *Alegoria*, acrílico sobre tela, 140cm x 160cm, 1985. Capa do convite da exposição: Drawings – Paintings. 14 a 31 de janeiro de 1986. Brazilian Centre Gallery, London.

## 2.4.4 Neoclassicismo de Ingres

Figura 24 - Arlindo Daibert, *A francesa e o gigante*



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “A francesa e o gigante”. Lápis, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.90-91.

Essa leitura de Ingres, foi feita pelo artista em 1979, em trabalho intitulado: *Sur la nature des femmes*, sobre o qual ele comenta:

Três padrões femininos diversos ( Io de Correggio, uma das odaliscas do Banho Turco de Ingres e uma das *Demoiselles d’ Avignon* de Picasso) se oferecem a um espectador- Páris que entregará à mais bela a maçã ( fuga de uma natureza-morta de Cézanne) ( DAIBERT, In: GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), p. 57).

Não temos a imagem do conjunto completo com Picasso e Cézanne, mas destacamos essa escrita do artista porque a odalisca de Ingres será citada por Daibert, novamente, na série *Macunaíma de Andrade*: “A francesa e o gigante é a retomada de um desenho antigo, uma apropriação do Banho turco, de Ingres[...] meu Macunaíma é



um eterno citar e acabei citando a mim mesmo, repetindo um desenho que já havia exposto”. (DAIBERT, *In: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995, p.22*)

Segundo Compagnon, citar é repetir o gesto arcaico de recortar-colar (COMPAGNON, 1996, p.11) antes de repetir, ou melhor, fazer de novo um desenho a partir de um quadro tomado de empréstimo do filão da arte ocidental ( Ingres, Velázquez, Manet, Da Vinci, etc.), Daibert deixou registrado que realizava muitas leituras e

A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação. (Repetição, memória, imitação: uma constelação semântica em que conviria delimitar o lugar da citação). (COMPAGNON, 1996, p.14)

A apropriação de imagens ressalta a ideia de apropriação intertextual o que faz de Daibert um colecionador de citações.

#### 2.4.5 Período realista: releitura de Olympia, de Manet

Figura 25 - Arlindo Daibert, *Manière de prononcer*



Fonte: Arlindo Daibert, *Manière de prononcer*, Nanquin, lápis de cor e aquarela sobre papel, 48 x 33 cm, 1979. *In: Arlindo Daibert: fortuna crítica*. GUIMARÃES, J.C. (org.), 2011, p.84.

Em 24 de julho de 1979 o artista comenta suas intenções de produzir um trabalho que esmiuçasse as pinturas de Olympia, de Manet e da Vênus ao espelho, de Velázquez:

Em Olympia preciso analisar o sensual, o profano. Detalhes como a carnadura, os lábios, os pelos das axilas, os chinelos, o gato, o buquê de flores[...] já a Vênus será uma reflexão sobre a sensualidade indireta., a alusão ao sensual, o desvio. A verdadeira imagem do quadro é o espelho [...]nele se reflete a sensualidade. A sensualidade colocada no campo da ilusão, da imagem ilusória. Uma alegoria moral? Penso em alguns exercícios de crueldade com a Vênus, expor-lhe as vísceras e a ossatura com o rigor e voluptuosidade e de um inquisidor. Ler alguma coisa de poesia da época. Talvez Juan de la Cruz e Teresa d'Avila estejam para Vênus, assim como Baudelaire e Zola estão para a Olympia (DAIBERT, *In:GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.)*, p.48.

A vivência do curso de Letras sempre presente nas obras do artista, acima ele se refere a poesia erótica do século XVI. Ele comenta sobre a produção de alguns trabalhos: *“No meio dessa série de trabalhos está toda minha vivência do curso de Letras. Uso texto, seleciono poesia erótica do século XVI. Isso é literatura e está lá. Por quê? Porque eu gosto dessa poesia”* (DAIBERT. *In: SILVA,F.P; RIBEIRO, M. A. (coord.)*, 2000, p.11)

Atrelado ao texto erótico, muitas vezes microscopicamente escrito estão as imagens provocativas que, por vezes geravam comentários do tipo *“Mas é tão obscenozinho”*, conta o artista sobre ter ouvido algo semelhante durante uma exposição sua no Rio de Janeiro (DAIBERT. *In: SILVA, F.P; RIBEIRO, M. A. (coord.)*, 2000, p.13).

Com os tópicos supracitados procuramos apresentar pequenas mostras de que o artista passou por diferentes escolas e mestres do cânone ocidental, imprimindo sempre seus comentários críticos nas releituras produzidas e deixando vestígios dos elementos essenciais que permeiam toda sua obra como a defesa do desenho frente a pintura, da valorização do nacional diante do elemento europeu, da análise crítica quanto a posição relegada à mulher, o erotismo enquanto elemento provocativo, a citação elevada ao quadrado no momento em que cita a obra canônica e retoma o mesmo desenho em outro contexto, em outro momento. Através desta pequena mostra temos uma síntese das práticas do artista no conjunto de sua obra.

## 2.5 Daibert e o Barroco europeu

Ao percorrer a Europa, Daibert registra, no seu diário, em escrita e em desenho, suas percepções sobre a estética. “O espírito barroco nas suas mais diferentes e mais sutis entonações: opulência, ilusionismo, simplicidade. Nos túmulos os esqueletos do anjo da morte lembravam o quanto é transitória toda a vaidade humana”. ( DAIBERT, *In: GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), p.153*).

Figura 26 - Arlindo Daibert, esboço de crânio



Fonte: Esboço feito em Roma em 12 de fevereiro de 1986. *In: Arlindo Daibert: diário excertos.* GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), 2018, p.150

De maneira geral o artista aprecia bastante desenhar estruturas esqueléticas e crânios, humanos ou animais ( informação verbal)<sup>16</sup>, o que nos faz compreender o fascínio de Daibert pelo cemitério dos capuchinhos na Via Venato:

[...] a cripta apresenta uma decoração luxuosa e rebuscada com relevos no teto e ornamentação de capelas. Só que a matéria-prima são os esqueletos de quase 4000 monges ali sepultados. Crânios, vértebras, costelas se associam formando volutas, florões, medalhões [...] a metáfora volta ao real num jogo de espelhos estonteante: a caveira com a foice é real. Realidade e alegoria se confunde. (Idem, p.157)

O pesquisador Júlio Castañon Guimarães inclui na obra *Caderno de Escritos* (1995), livro que reúne diversos textos escritos por Arlindo Daibert, o texto *A representação da figura humana* e, um dos tópicos deste texto é *O Renascimento e o Barroco*, no qual Daibert aborda o período em que “o homem se percebe como agente de grandes mudanças” (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C., 1995, p.172, 173). O artista comenta sobre as teorias clássicas relativas às proporções do ser humano que foram retomadas por Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer, dentre outros e que , a partir daí, surgiram os primeiros tratados estabelecendo normas e regras para a produção do desenho do corpo humano. No entanto, como estamos falando de um período em que o homem caminha para inquietudes cada vez mais crescentes, Daibert registra também que “o próprio Da Vinci, após estabelecer uma série de regras e medidas para a representação ideal do corpo humano, conclui que a realidade não é regida por padrões inflexíveis” ((DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C., 1995, p. 173).

Seguindo a incursão de Daibert pela Itália lemos no diário à respeito da visita ao *Êxtase de Santa Teresa* , de Bernini, marco do Barroco católico e a narrativa do impacto visual da escultura: “conseguimos, finalmente, entrar em *Santa Maria della Vittoria*. Uma pequena mas talvez uma das mais bonitas igrejas barrocas de Roma. O altar de S. Teresa é deslumbrante”. (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), p.159) e em seguida a mão registra o que vê:

---

<sup>16</sup>A amiga pessoal do artista, Neysa Campos, ao me receber em sua casa disse que Daibert apreciava os *Atlas de anatomia* utilizados por ela durante sua formação no curso de medicina e por isso ela os deu a Daibert que, por sua vez, reproduzia minuciosamente as estruturas esqueléticas observadas nos manuais. (Conversa em 25 de setembro de 2019).

Figura 27 - Arlindo Daibert, esboço do *Êxtase de Santa Teresa*



Fonte: Esboço feito em Roma em 17 de fevereiro de 1986. In: *Arlindo Daibert: diário excertos*. GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), 2018, p.160.

Daibert realiza mais de uma releitura dessa obra de Bernini e tece comentários importantes que abordaremos mais adiante, por ora, como citamos o contato do artista com o barroco católico, precisamos fazê-lo também com o barroco protestante, cuja maior aproximação de Daibert se deu pelas releituras produzidas durante oito anos a partir do quadro *O ateliê do Artista* ( ou *O Estúdio do Artista* ), de Jan Vermeer ( 1632 - 1675), artista do barroco protestante holandês que também esmiuçaremos adiante.

Nos escritos do artista encontramos ainda registro de que ele se debruçou sobre a obra *Las Meninas*, de Velázquez

Preparo os desenhos para o salão de Belo Horizonte. Como o tema é “A casa” faço a planta-baixa de alguns quadros onde se vê o artista pintando o modelo: *L’atelier* de Vermeer, *Las meninas* de Velázquez[...] no canto a figura do pintor como narrador (DAIBERT, *In: GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), 2018, p. 79*)

no entanto, as releituras de Velázquez não foram localizadas para que as fotos fossem exibidas aqui.

Daibert deixa registrado em seus escritos, ao preparar materiais para a composição da exposição *Macunaíma de Andrade*, que se interessa pelo conceito italiano de barroco em comparação ao nosso colonial (Idem, p.71) e ao iniciar a composição dos desenhos, colagens, pinturas, etc., da exposição, comenta: “ Com muito cuidado vou incorporando detalhes barrocos ( anjos, guirlandas), iconografia dos viajantes europeus” ( Ibidem, p. 75) ao trabalho que se iniciava sobre o Modernismo, vida e obra de Mario de Andrade.

Neste item, apresentamos uma mostra sucinta de que o artista, reconhecido em vida pelo seu trabalho, releu grandes artistas de diferentes períodos da História da Arte dentre os quais encontramos Velázquez, Vermeer e Bernini que estão inseridos no período de predominância da estética barroca na Europa. Trouxemos também registros, extraídos do diário do artista, cujos excertos foram publicados em 2018, sobre suas visitas ao cânone da arte europeia, sobretudo Roma e os monumentos Barrocos. Destacamos ainda publicação do artista que fala sobre o Renascimento e Barroco, bem como apresentamos seus comentários sobre ter colhido em nosso barroco colonial materiais para a composição de sua exposição que releu Mário de Andrade e o Modernismo.

Feito esse percurso, acredito estar respaldada minha hipótese que permite aproximar Arlindo Daibert de uma essência do Barroco e a partir daqui pretendo seguir caminho para uma abordagem de aspectos mais subjetivos dessa essência, pois, como o próprio artista comenta ao falar da *Vênus de Velásquez*, o Barroco se produz pela “alegoria moral”. Logo, é preciso examinar o conceito de alegoria sob a ótica de Walter Benjamin.

## 2.6 A alegoria

Walter Benjamin (1892 – 1940) , nos primeiros anos do século XX, desenvolveu sua tese sobre o conceito do barroco como estrutura alegórica que encena o luto/melancolia na figura do soberano e ao fazê-lo resgatou e redimensionou conceito de alegoria. A concepção de alegoria do filósofo desenvolveu-se em dois momentos distintos. Primeiro, no ensaio a *Origem do Drama Barroco Alemão*(1928) no qual Benjamin contrapõe a questão da alegoria ao conceito clássico-romântico de símbolo. Posteriormente, nos estudos sobre Baudelaire onde afirma que “a alegoria é a máquina-ferramenta da Modernidade” (BENJAMIN,1989,p.14). Diante da importância da alegoria para nosso estudo e do interesse do filósofo pelo assunto somos levados a questionar: em que consiste a alegoria benjaminiana?

Para chegarmos ao cerne desta questão precisamos antes percorrer os caminhos desenvolvidos por Benjamin sobre as teorias do conhecimento e da linguagem e recordar suas reflexões sobre a oposição “nome” e “signo”, na sua teoria da linguagem, e entre “símbolo” e “alegoria”, em sua teoria da arte.

Benjamin, contrário a filosofia platônica<sup>17</sup>, acredita que as ideias não se situam num mundo à parte, desenvolvendo o pensamento de que antes de Adão ser expulso do paraíso a linguagem era “manifestação” divina, ou seja, no ambiente paradisíaco, Adão possuía contato e comunicação com Deus e a coisa nomeada coincidia, no nome,

---

<sup>17</sup>Diferente de Benjamin, o pensamento filosófico de Platão (428 – Atenas a.C.) sintetiza o raciocínio filosófico de dois antecessores seus, Parmênides e Heráclito. Parmênides afirmava que a realidade não se alterava e negava a ideia de movimento contínuo da natureza. Já Heráclito buscou elementos que explicassem a natureza e assegurou que a realidade que o cercava estava em constante transformação, em devir. Em síntese, Platão instituiu dois planos: O Mundo das ideias e o Mundo sensível. O primeiro é estável, imutável, eterno e real. Local das verdades epistemológicas onde as coisas existem em sua essência absoluta. Já o segundo é o Mundo sensível, isto é, o mundo das aparências, das cópias imperfeitas das formas verdadeiras que ficaram no mundo das ideias. O Mundo Sensível é o mundo que apreendemos, que sentimos e que vivemos. Para Platão, temos a razão como instrumento que nos possibilita acionar o conhecimento das verdades eternas que encontram-se no mundo perfeito, no Mundo das ideias. O exercício intelectual é o instrumento disponível para levar o homem a relembrar, a ativar verdades adormecidas em seu íntimo, uma vez que essas verdades já foram anteriormente assimiladas pela alma no Mundo das Ideias.

(VANNUCCHI,J.*Platão e o mundo das ideias*.Home/ESPECIAIS/SÉRIE:Platão.Disponívelem: <<http://www.acervofilosofico.com/platao-e-o-mundo-das-ideias>> . Acesso em 30 de julho de 2017).

com o sentido da palavra na linguagem de Adão, de modo que conhecer o nome da coisa implicava em conhecer a sua ideia, a sua essência.

No entanto, o pecado original transformou tudo. Ao ser expulso do paraíso, do equilíbrio da nomeação divina, a transparência entre nome e coisa nomeada desapareceu fazendo com que as palavras se tornassem abstratas, exteriores. A proximidade entre nome-coisa, Adão e a divindade (tripé) foi quebrada e a partir daí teve início o processo de degradação da linguagem que foi se distanciando cada vez mais do nome-coisa e perdendo-se no mundo histórico.

Assim, a palavra deixa de ser nome-coisa e torna-se signo. O signo jamais se refere à própria coisa, ao significado. Diante disso, constatamos que o caráter semiótico da linguagem histórica é consequência do pecado original e da perda do paraíso. A separação e o distanciamento entre o sentido da palavra e o sentido da coisa fizeram com que se perdesse a objetividade do nome-coisa que foi substituída pela subjetividade humana que atribui sentidos arbitrários a tudo. A dimensão nomeadora da linguagem deu lugar ao mero uso da palavra comunicativa e a linguagem tornou-se apenas instrumento de comunicação.

Avançando no pensamento do filósofo, chegamos ao símbolo que ainda preserva maior afinidade com o nome, pois, seu sentido é intrínseco, não é arbitrário e não advém da relação subjetiva estabelecida entre o símbolo e o simbolizado. Ele é produto de uma conexão objetivamente dada e necessária. O símbolo nega seu caráter semiótico buscando uma união bidimensional da palavra e da coisa, excluindo e renunciando a participação de qualquer subjetividade.

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocrita* da história como protopaisagem petrificada [...] (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Nesta contraposição depreendemos que, após a separação entre natureza e linguagem, a alegoria buscou seu sentido no mundo histórico<sup>18</sup>. A partir do momento

---

<sup>18</sup>Segundo a doutora em filosofia Vanessa Madrona Moreira Salles, “as alegorias do drama barroco (Trauerspiel) combinam natureza e história. ‘Na esfera da intenção alegórica a imagem é fragmento (Bruchstück)’ (BENJAMIN, 1984, p.198) que se relaciona diretamente com o que há de ‘heterônimo, incompleto e despedaçado’ na natureza, ou seja, com a história. E ‘a fisionomia alegórica da natureza história’ aparece no palco dos Trauerspiele como ruína. A natureza apresentada pela alegoria é ‘o eternamente efêmero’. ‘A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza.’ (BENJAMIN, 1984, p.199) A história entra no palco - que é a natureza - como escrita. E ‘a natureza em que se imprime a



em que a natureza tornou-se muda, foi preciso que o homem lhe atribuísse sentido, nesta atribuição surgiu o sentido alegórico que resulta da relação subjetiva entre signo e coisa, intensificando o princípio da subjetividade subjacente a todo sentido no mundo histórico.

O princípio subjetivo e arbitrário da linguagem ( a relação entre palavra e coisa) praticamente já não é mais percebido, mas a arbitrariedade ainda pode ser percebida quando comparamos as linguagens, pois há diferentes signos para denotar a mesma coisa. Benjamin enfatiza a arbitrariedade e o princípio de subjetividade ao descrever a alegoria como processo de formação de sentido:

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância ( BENJAMIN, 1984, p. 196-197).

Assim, a alegoria se associa ao signo linguístico, já que as coisas deixaram de ter sentido em si próprias, estando as coisas, as palavras e o interprete envolvidos pela historicidade.

A alegoria fixa o movimento da história e a conhece apenas como história do declínio, como movimento em direção ao passado, não ao futuro. Ao fixar o movimento da história a alegoria acontece como fragmentação e as coisas que o alegorista emprega não têm sentido em si mesmas, são fruto de uma conexão subjetivamente estabelecida

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposto ao seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter

---

imagem do fluxo histórico é a natureza decaída' (BENJAMIN, 1984, p.202). O Trauerspiel apresenta a fisionomia alegórica da natureza história como ruína. Sendo o cenário do Trauerspiel um amontoado de ruínas, a história que ali está escrita impõe-se não como uma sequência progressiva, linear a caminho da redenção na expectativa da vida eterna. A história apresentada é um processo de decadência, é a história do inalienável caráter transitório da existência humana, é o percurso de toda criatura em direção à morte, à inevitável condição de cadáver. Benjamin complexifica a questão da relação entre natureza e história. Não é uma natureza imutável sob a qual se assenta uma história linear e progressiva. É uma natureza-história que age no tempo sob o poder incontrolável das forças naturais de destruição. A história é esse processo natural de inevitável degenerescência. 'A natureza é o eternamente efêmero' (BENJAMIN, 1984, p.201) e é esta natureza que é reconhecida no século XVII como história" (SALLES, 2014, p.179).

Disponível em: < <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/8832>> Acesso em 02 de outubro de 2017).

uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo de diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera (BENJAMIN, 1984,p. 205-206).

Vemos então que, sob o poder do alegorista as coisas se tornam insignificantes em relação a revelar o sentido primeiro dado por Deus e significantes na subjetividade do alegorista que lhe embute de novo sentido. O processo de arrancar a coisa de seu contexto original e implantá-la em outro contexto faz com que a descontextualização e recontextualização arbitrária gere o sentido desejado por aquele que está manipulando o objeto. O processo de isolamento despoja o objeto de sua função original “o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido” (Idem, p.205).

A descontextualização faz recordar que as coisas tinham um sentido em si mesmas, antes de serem incluídas em determinado contexto, que eram significantes, assim a alegoria faz retornar o olhar para o passado distante do paraíso e da queda. Através da recordação do passado a alegoria busca resgatar as coisas da transitoriedade nelas instaurada a partir da perda do sentido original.

Portanto, um fragmento arrancado do seu lugar e função compõe com outros fragmentos, isolados da realidade, um novo sentido dado e, esse processo alegórico, permite um “resgate” da coisa, já que sem ele a coisa permaneceria condenada à transitoriedade, muda sem sentido.

A exemplo disso, podemos pensar na América, terra que recebeu o colonizador europeu e fez-se de ruínas e fragmentos dispersos com os quais os cronistas colonizadores buscavam criar continuidades. Esses fragmentos de acervos culturais foram recompostos cenograficamente, mas sempre expressando o drama da morte que impedia tanto o europeu quanto o indígena de resgatar todas as significações de seu universo cultural de origem. A alegoria da morte adquiriu importância à medida que os colonizadores e os indígenas foram chamados para levantar, com fragmentos, os antigos acervos culturais de ambos e, geralmente, não conseguiram costurá-los.

Neste confronto, onde a morte parece expressar-se nos fragmentos espalhados da cultura indígena, sobrevive como ruína um saber oculto, um símbolo inerte que petrifica as figuras cristãs. Aqui, na América, o “luto cultural” abordado por Benjamim sobre o

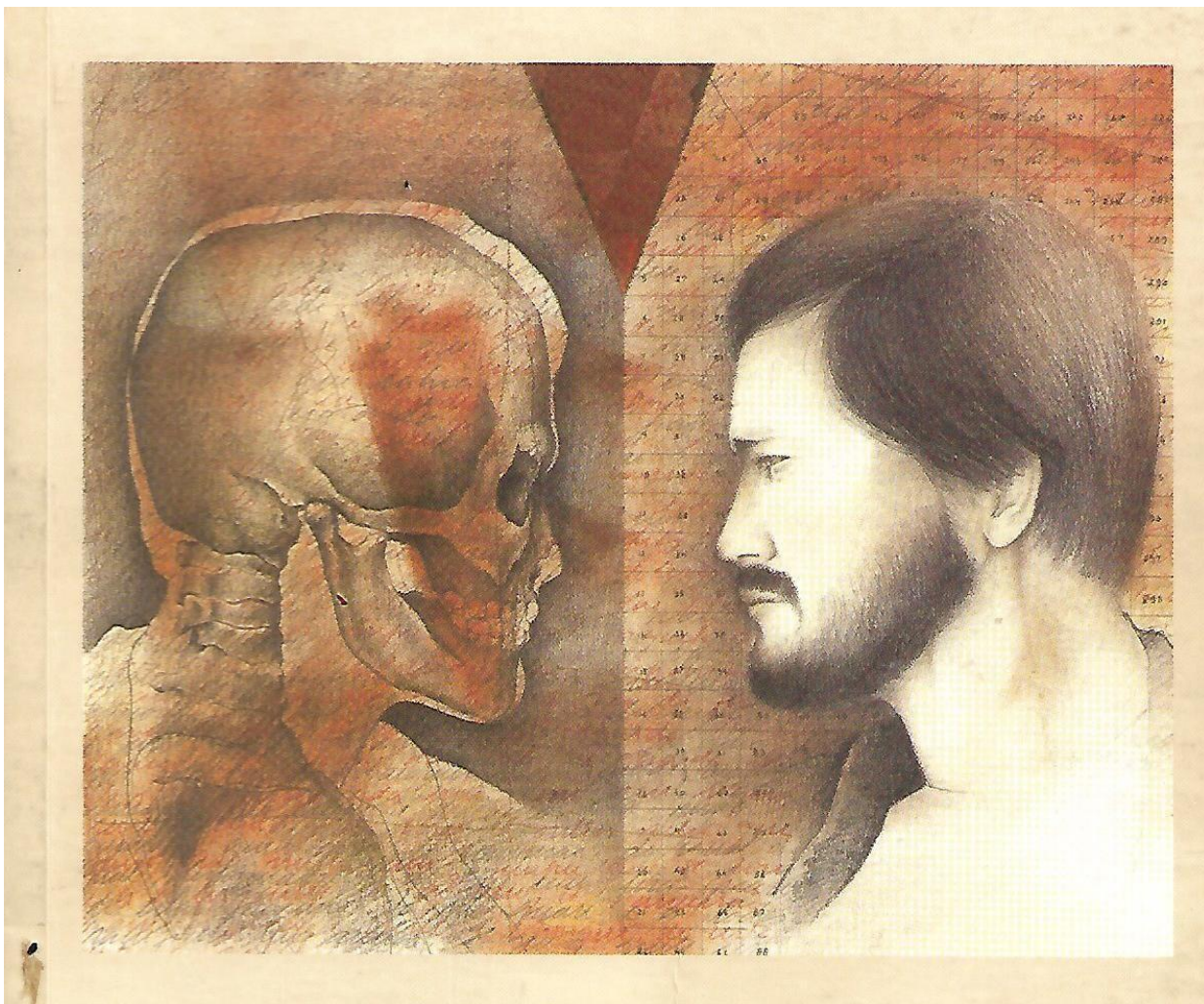
*Trauerspiel* é experimentado na colonização (primeiro por índios e posteriormente por negros) com a especificidade de que não é uma simulação do Príncipe para manter-se no poder, mas a experiência real da tensão histórica que resultaria numa nova forma de cultura sobre ruínas dos mitos e deuses autóctones. A história se funde com o cenário, torna-se alegoria. E, assim, o europeu descobriu o novo mundo e iniciou a tentativa de manutenção de tudo que ele tinha, vivia e fazia na Europa dando início a América barroca, que, de formas diversas, passou a dissimular os contrastes (THEODORO, 1992, p.150). O assunto do nosso terceiro capítulo é a relação Europa- América, a travessia do Atlântico, porém para o fechamento do tópico sobre alegoria é apropriado iniciar as primeiras leituras do sentido alegórico que resulta da relação subjetiva entre signo e coisa na obra de Arlindo Daibert.

## **2.7 Subjetividades barrocas nas releituras de Daibert**

Segundo Daibert, “a arte passa a ser uma maneira de expor e investigar o universo” o que nos leva a observar no desenho do artista juiz-forano esse primeiro rigor no traço clássico que põe no papel a figura humana, a precisão dos contornos dos rostos, dos esqueletos e, tal como naquela sociedade que gradualmente deixava para trás a ordem medieval e avançava rumo ao renascimento científico o desenho de Daibert mantém o primoroso traço clássico, mas vai além, ao abarcar a fragilidade humana, ao refletir sobre o universo interno e contraditório do ser ao se olhar no espelho/lente daibertiano.

A prancha a seguir é parte da série *Imagens do Grande Sertão* e representa o Compadre Quelemém, segundo registro do próprio Daibert, que, em seu diário de bordo, texto produzido paralelamente à obra imagética descrevendo o processo de elaboração de cada prancha, escreve para a prancha 25: “Riobaldo erra pelo sertão. Por fim encontra seu Compadre Quelemém” que “ouve a história do jagunço, acalma sua alma quanto ao pacto (...) Através dele Riobaldo resgata a paz de espírito. Quelemém atua ainda como mediador para o mundo dos mortos, dos espíritos”. (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C, 1995, p.45)

Figura 28 - Arlindo Daibert, sem título n. 25



Fonte: Arlindo Daibert. Série G.S.:V. Sem Título nº 25. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Década de 1980. In: NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, capa.

O rosto empregado na prancha é do artista e amado companheiro de Daibert, Leonino Leão<sup>19</sup> que havia falecido. O texto de composição da prancha segue e Daibert

<sup>19</sup>Leonino Felício Raymundo Leão (1948 -1988) (chamado carinhosamente de Léo) foi gravador, desenhista, pintor, fotógrafo e professor de pintura do departamento de artes da Universidade Federal de Juiz de Fora no período de 1984 a 1987. Atuou, junto a Arlindo

comenta que acompanhou Leonino Leão até seus últimos dias de vida e que as últimas conversas travadas entre eles foram sobre Quelemém e o mundo dos mortos (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C, 1995, p.46). Ao fim do texto sobre esta prancha Daibert diz: “Leonino reaparece na pele de Quelemém encarando sua própria morte” (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C, 1995, p.46). Tais palavras nos instigam a investigar a profundidade da imagem que se olha no espelho do seu futuro.

A imagem nos revela, à direita, o perfil de um homem, como a olhar-se no espelho, porém o que há refletido é sua caveira, nas mesmas proporções, encarando-o e expondo-o a imagem derradeira do humano ao final do seu tempo. Algumas páginas atrás falamos sobre a caveira exibida como um borrão na obra de Holbein, na parte inferior da tela, quase como uma nota de rodapé, sugerindo a opinião subjetiva do artista que lembrava do *memento mori*. Aqui, diferente de Holbein, a caveira que relembra a morte é explícita e encara o ser do qual é reflexo.

A alegoria do tempo está sugerida no papel que compõe o fundo direito do desenho, pois é possível identificar, em meio a veladura, o quadriculado preenchido por números, que nos leva a pensar no relógio digital da vida. Esses números desaparecem à esquerda, onde também desaparece o quadriculado, ou seja, a vida geometricamente traçada. Assim, o emolduramento da vida se perde à esquerda no reflexo da morte, da eternidade, do além e, por que não do sagrado, uma vez que, como já citei, o personagem Quelemém é a figura que, na narrativa rosiana, orienta Riobaldo sobre os assuntos relacionados ao espírito.

Em 1998 foi traduzido ao português o livro *O que vemos, o que nos olha*, do filósofo historiador e crítico de arte, Georges Didi-Huberman cujo título foi o empréstimo de uma expressão, levemente alterada, de James Joyce – na verdade, um fragmento extraído da fala de Stephen Dedalus, no clássico *Ulisses*. A escrita de Huberman dialoga com a complexidade que estamos lendo no desenho em análise, quando comenta que o paradoxo do ato de ver só se manifesta realmente no momento

---

Daibert, como fotógrafo responsável pelo preparo dos materiais iconográficos das exposições Murilo Mendes: *O Olho Armado*, de 1985; *Olhar de Poeta*, de 1986; e *Tempo Espanhol*, de 1987. LEONINO Leão. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo:ItaúCultural,2019.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8729/leonino-leao>>. Acesso em: 30 de Dezembro, 2019.

em que se abre em dois, no momento em que se fecha os olhos para ver. Didi-Huberman, citando o *Ulisses*, inicia suas reflexões a partir da “inelutável modalidade do visível” (DIDI- HUBERMAN, 1998, p.29), exemplificando tamanha complexidade a partir do mar

(...) um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo indicar a profundidade que a habita, que a move ... O que é então que indica no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse poder inquietante do fundo – senão o jogo rítmico que a onda traz e a maré que sobe ... fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. No movimento perpetuamente acariciante e ameaçador, da onda (Idem, p. 33)

D. Huberman segue discutindo o paradoxo em torno da experiência familiar do que vemos muitas vezes sugerir uma posse, um ter: “ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa” (Ibidem, p. 32), porém a modalidade do visível torna-se inelutável, expondo uma questão do ser, quando ver passa a ser sentir que algo inelutavelmente nos escapa, ou seja, quando ver é perder. Essa é uma questão muito antiga e recorrentemente discutida. Segundo o autor, na Idade Média os teólogos já sentiam a necessidade de separar os conceitos de imagem (*imago*) e de (*vestigium*) vestígio, traço, ruína, tentando explicar que aquilo que é visível diante de nós, em nosso em torno ( a natureza, os corpos) só deveria ser visto como traço da semelhança divina perdida devido ao pecado, tal como abordamos em Benjamin.

A questão perdura e avança em contextos distintos e com propósitos diferentes, como exemplifica ao citar Jasper Johns, um dos grandes artistas da vanguarda americana, que nos anos 50, reivindica produzir

um objeto visual que mostrasse a perda, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos. Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume –um volume, um corpo já – que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer

desse ato uma forma – uma forma que nos olha? (DIDI- HUBERMAN, 1998, p. 34)

O espelho de Daibert, em diálogo com as pinturas seiscentos/setecentistas que expunham elementos ao redor do retrato como ampulhetas, relógios, caveiras, velas, etc. e ainda, em diálogo com a moderna reivindicação de deixar registrado a perda material do corpo, também pode ser lido na perda do companheiro querido, na produção da arte em homenagem a ele sob forma de expressão do volume dotado de vazio que se olha e é olhado.

Como estamos buscando aspectos gerais da essência barroca nas imagens de Daibert, é preciso dizer que aquela está a todo tempo indicando que o mundo vai além daquilo que está sendo revelado, por isso, há uma ampla utilização de espelhos, portas, janelas, olhares, dedos apontados, que indicam sempre um lugar fora da cena, uma ‘outra cena’. No barroco, são várias as indicações de que a cena apresentada é somente um recorte de um mundo que é muito amplo. Há um esgarçamento da função do olhar, que é a indicação dos limites do que se pode ver. Na prancha daibertiana, temos vida olhando a morte e ambas olhadas por muitos olhos espectadores do desenho.

A observação da prancha permite ainda propor que a imagem à direita traz a expressão facial séria, sobrancelha baixa, lábios fechados e olhos fixos. Já a imagem à esquerda, ironicamente pela própria exposição óssea, expõe os dentes e parece sorrir para/d (o) ser vivo que a observa. A morte sorri, pois não há como esquivar-se dela, tal como nos lembra o poeta Manuel Bandeira, resta-nos dizer “ pode entrar iniludível”.

Daibert quando em incursão pela Europa, ao visitar o Barroco católico das igrejas italianas comentou “Mesmo a morte pode ser uma experiência estética. As tíbias e os maxilares de santos atestam a teoria” (DAIBERT, In: GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), p. 138). Assim, passamos a direcionar nossa atenção para essa leitura da morte como experiência estética.

## **2.8 A visão de morte através dos tempos**

A noção de morte e de erotismo está presente no homem desde seus primórdios como atestam os resquícios de sepulturas e as manifestações artísticas de um passado remoto encontrado nas cavernas. Diante disso, é possível supor que questões relacionadas à finitude sempre ocupou o pensamento humano.

Em visita ao pensamento filosófico é possível ver que a morte é um tema de interesse constante, uma vez que as primeiras investigações filosóficas observavam a natureza mutável das coisas e da possibilidade de se perpetuarem. Assim, indagavam por que os seres nascem, se desenvolvem, fenecem e nascem outra vez. Vida e morte não eram pensadas como estados opostos, contraditórios, mas complementares, em ciclos contínuos, descritos por Sócrates em registro de Platão ( 437 – 348 a. C. ) no *Fédon*:

Conforme diz uma antiga tradição nossa conhecida, lá se encontram as almas dos que se foram daqui, e elas novamente, insisto, para cá voltam e renascem dos mortos. E se assim é, se dos mortos nascem os vivos, que podemos admitir senão que nossas almas devem mesmo estar lá? ( PLATÃO, 1991, p.126)

Observamos que amparados em uma antiga tradição, a Antiguidade Clássica, mantinha-se serena e impassível perante a morte. Essa passividade também é expressa na filosofia de Epicuro ( 341 -270 a. C.) que aponta os prazeres da vida, gozados na ausência de sofrimento corporal, como os maiores bens que o homem usufrui. Epicuro afirma que “a morte não existe enquanto o homem vive e este não existe mais quando ela sobrevém”( EPICURO, 1985,p.14).

Nas primeiras reflexões filosóficas de Montaigne ( 1533- 1592) somos aconselhados a “não somente ter a morte em imaginação, mas continuamente na boca” ( MONTAIGNE, 1996, p.77), mas a medida que se aproxima do pensamento epicurista, Montaigne nega a meditação sobre a morte “ a morte não vos concernem morto, nem vivo, porque vós sois: morto porque não mais sois [...] enquanto vivemos a morte não existe, e quando a morte aí está, não estamos mais” (MONTAIGNE, 1996, p. 257)

A filosofia moderna, racionalista, embasada no primado de Descartes (1596 – 1650) “penso, logo existo” redireciona o homem para sua consciência, para a introspecção, pois o interesse de investigação são as verdades do mundo, segundo a “nova ciência do século XVII”. Descartes foi atingido pela profunda dúvida que se seguiu ao deslocamento de Deus do centro do universo ( HALL, 2002, p.26). Nesse contexto não havia espaço as para reflexões sobre a morte nos assuntos filosóficos e como a maior parte dos filósofos desse período eram religiosos, a morte foi destinada a Deus e seu domínio ficou no campo da religião e da fé.



A partir da segunda metade do século XVIII e durante o século XIX, um cenário de descrença se instalou a partir do crescimento das cidades e dos avanços da ciência e da tecnologia impulsionado pela Revolução Industrial. O poder de vida e morte do indivíduo foi transferido da religião para a sociedade secular com suas máquinas eficientes e a “figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima da cidade”( HALL, 2002, p.32)passou a ser praticamente insignificante.A morte ocupou lugar de destaque nas reflexões de Kafka (1883- 1924) em torno do desespero e a angústia humana em novelas como *O Processo*, no qual “K” é vítima anônima de uma burocracia sem rosto. ( Idem, p. 33)

Nietzsche ( 1844- 1900) reafirma a volúpia de viver e vê a morte como um ato voluntário. Ele não espera que uma força superior justifique as mazelas do mundo, mas espera que o homem dê sentido à vida.

Durante o século XX o homem presenciou duas guerras mundiais que incluíram o nazismo e duas bombas atômicas. Heidegger (1889 – 1976) e Jean-Paul Sartre ( 1905 – 1980) pensaram a condição humana inseridos neste borbulhar. A morte passou a ser vista como o diferencial entre o homem e os outros animais, pois estes apenas acabam, já o homem possui a consciência de morte, o conhecimento de seu inacabamento, de sua finitude, de ser destinado a morrer. A angústia da consciência de morte leva o homem a investigar sua verdade. Heidegger afirmou “ desde que o homem nasce eleja está pronto, ou bastante velho, para morrer”( HEIDEGGER, 1995, p. 95)

Para Sartre a liberdade é fundamental e deve ser buscada pelo homem a todo custo, porém a morte é um evento que impossibilita a realização plena da liberdade. A morte inserida na completa descrença não passa de um fator isolado, de uma experiência única e insubstituível que cerceia a liberdade do ser.

Para encerrar este item é preciso citar Freud ( 1856- 1939) e o “descentramento” do ser. Freud diz que nossas identidades e desejos são embasados em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente (HALL, 2002, p. 36). Para ele o desejo sexual é a energia motora primária da vida humana e o ser humano é devedor desse desejo que está alojado no inconsciente. O sujeito descentralizado deve conviver tanto com as “pulsões de vida” manifestadas no desejo erótico e nas ligações entre os sujeitos e

destes com o mundo, quanto com as “pulsões de morte” que se caracterizam pela agressividade voltadas para si ou para o outro.

Essa enumeração de diferentes pensamentos sobre a morte realizada aqui, não se deu de forma mais aprofundada porque fugiria aos limites desta pesquisa, mas foi necessário realizá-la pelo fato de que muitas dessas reflexões e suas influências estão presentes no pensamento do estudioso Georges Bataille quando discorre sobre o erotismo, a morte, o êxtase e o sagrado.

### **2.8.1 Considerações sobre o pensamento de Bataille**

Georges Bataille (1897 – 1962) procurou pensar a intersecção entre morte e erotismo no campo das artes e com isso tornou-se o principal pensador dessa relação no início do século XX. Ocupando-se do domínio da Literatura, da Antropologia, da Filosofia, da Sociologia e da História da arte, Bataille parte da noção de excesso, que implica no conflito, na transgressão dos limites instituídos pelas estruturas dominantes e seu discurso de poder que restringe o conhecimento do erotismo, da morte, da transgressão, do êxtase, do sagrado, do sacrifício e da dor, pois essas são manifestações humanas sinuosas, excedentes, obscuras que muitas vezes em explosão violenta revelam a verdadeira natureza de ser.

### **2.8.2 O erotismo**

Segundo Bataille, o erotismo é a aprovação da vida até na morte, pois há um jogo dos seres descontínuos e a morte significa a continuidade do ser. Na tentativa de demonstrar a lógica deste pensamento Bataille recorre ao momento da concepção em que é necessário que cada célula reprodutora “morra” para oferecer continuidade a um terceiro que não é mais óvulo ou espermatozoide, mas uma continuidade outra (BATAILLE, 1987, p. 11) formada pela descontinuidade de duas células. Assim, em nossas origens há uma passagem do contínuo ao descontínuo e vice-versa e esse fundamento de efeitos sucessivos oferece ao autor dados básicos para discorrer sobre três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo do sagrado (Idem, p. 13).

O erotismo dos corpos tem algo de pesado de sinistro, pois não é possível esquecer que apesar das promessas de felicidade que acompanham a paixão ela

introduz inicialmente a confusão e a desordem. A paixão introduz uma perspectiva de felicidade tão grande que acaba por gerar o oposto, o sofrimento. Pensa-se que haverá a substituição da descontinuidade persistente da solidão pela continuidade maravilhosa usufruída entre dois seres, mas essa continuidade, cai na angústia do inacessível. Portanto, essa é a relação entre dois seres descontínuos que almejam uma continuidade impossível.

Já o erotismo dos corações é abordado na descrição do sofrimento do ser devido ao desejo de formar um só coração com o outro ser amado, mas isso é impossível de se consumir tendo em vista a ameaça de perda. Por exemplo, a continuidade do erotismo dos corpos na paixão pode tornar-se descontínua pela morte de um dos amantes. “ O ser amado para o amante é a transparência do mundo [...] é o ser pleno, ilimitado, que não limita mais a descontinuidade pessoal. É, em síntese, a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser do amante” (BATAILLE, 1987, p. 16).

Para exemplificar essa intensidade de que fala Bataille recorreremos ao diário de Arlindo Daibert que registra a morte do amado Leo:

[...] as coisas se agravaram e fiquei entre Fatalidade e Felicidade ( meus dois extremos no momento) [...] tento começar a trabalhar. Preparo uma “superfície”. Colagem meio desordenada. Em princípio são dois “amantes” isolados em dois campos visuais diferentes: claro e escuro. O espaço do vazio, o espaço do silêncio. Entre o material da colagem, fragmentos de jornais que trouxemos de Florença, páginas do ritual romano de extrema-unção, papéis colecionados por Leo para futuras colagens que nunca puderam acontecer [...] a angústia tem sido a tônica de meus trabalhos mais recentes(DAIBERT, In: GUIMARÃES, J.C.; POLITO Ronald (org.), p.207- 211).

Bataille insiste no fato de que a continuidade do ser, presente na origem dos seres, não é atingida pela morte, independe a ela e pode ser mesmo manifestada por ela. É neste momento que o autor compara o sacrifício religioso à ação erótica.

No sacrifício, não há apenas desnudamento, há imolação da vítima[...] a vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Este elemento é o que se pode chamar, com os historiadores das religiões, de sagrado” ( BATAILLE, 1987,p. 16)

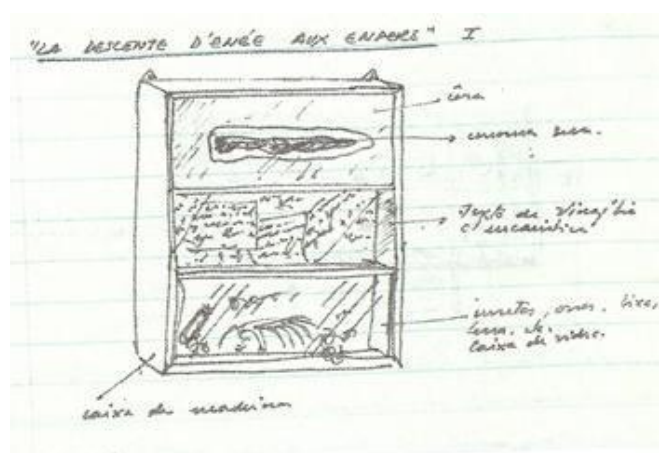
Quando Bataille toca neste ponto voltamos as palavras de Daibert que insere no trabalho de perda, de dor que expõe a morte“páginas do ritual romano de extrema-unção”. Também pensamos no *Grande Sertão: Veredas*, obra sobre a qual Daibert se debruça deixando registrado seu pensamento crítico, sua forma de ver , por exemplo, o

amor de Riobaldo por Reinaldo ou Diadorim) . A morte de Diadorim ilustra a passagem do descontínuo ao contínuo e vice-versa. Há um pacto, o sagrado é invocado durante toda a travessia e o sacrifício, a imolação de Diadorim estabelece a descontinuidade daquele ser amado por Riobaldo e daquela guerra, mas ao mesmo tempo é por meio da paixão de Riobaldo por Diadorim que há uma sublimação quase religiosa de Diadorim que será perpetuado na história de vida de Riobaldo:

E ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Solução não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... [...] Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! [...] Tudo sai é mesmo de escuro buracos, tirante o que vem do Céu[...] Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia e não queria saber, meus olhos marejavam [...] Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? ( ROSA, Guimarães, 1985,p. 556- 561).

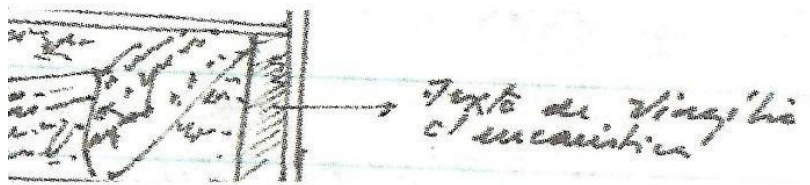
A perpetuação do outro pode se dar, na ficção, da forma como dissemos na descrição de Riobaldo, na obra rosiana, de seu/sua amado/a Diadorim e pode ocorrer, na realidade, na construção da obra de arte. Arlindo Daibert planejou construir uma obra “epitáfio” (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C.;POLITO, Ronald (org.) , p.207 - 211) que reunisse “o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo do sagrado”, tal como esboça Daibert:

Figura 29 - Arlindo Daibert, esboço *La descente d'Enée aux Enfers*



Fonte: Esboço de pintura-objeto feito em, 24 de janeiro de 1988. *In*: Arlindo Daibert: *diário excertos*. GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), 2018, p.209.

Figura 30: *La descente d'Enée aux Enfers*. Detalhe



O artista diz que seria uma “pintura-objeto”, composta por três andares, ao lado dos quais Daibert faz anotações do conteúdo de cada andar. É possível ler o erotismo dos corpos, no esboço, situado no primeiro andar, que conteria uma “cenoura seca”, que alegoricamente remete a um pênis.

No segundo andar estaria o erotismo dos corações junto ao erotismo do sagrado, pois o manuscrito registra “texto de Virgílio + eucaristia”. O título da obra seria: “La descente d’Enée aux Enfers” o que nos revela que Daibert registraria fragmentos do canto quarto da *Eneida*. Neste canto, Virgílio empregou o gênero elegíaco, que tem como característica predominante a temática da tristeza, dos amores interrompidos pela morte ou pela traição, ou seja, o amor malfado. Nas elegias há sempre presente a condição de um amante que, ao ser acertado pelas flechas do Cupido, passa a sofrer pelo seu amor.

No entanto, Daibert anota ainda que a palavra “eucaristia” seria escrita no mesmo andar do texto de Virgílio, indicando isso com uma seta. A palavra eucaristia pertence ao campo religioso cristão, ou seja, ao sagrado. A palavra grega eucaristia significa “dar graças”, celebrar a morte e a ressurreição de Cristo. Segundo texto católico, participar da celebração ritualística da eucaristia preenche o ser “esta vida de Deus dentro de nós preenche o anseio mais profundo do nosso coração, dando-nos um novo gosto para a vida: o gosto do amor e da comunhão”<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Associação do Senhor Jesus. Rede Social ASJ. *Campanha Jesus está no meio de nós*. Tópico: O que é eucaristia? Disponível em: <<https://www.rs21.com.br/site/jesusestanomeiodenos/eucaristia/>>. Acesso em 24 de junho de 2019.

O erotismo sagrado, diferente dos dois anteriores é transcendente, a ação erótica se compara ao sacrifício religioso que liberta o ser de sua descontinuidade e o reinsere no plano do divino a partir daí, Daibert depositaria no último andar “ insetos, terra, ossos, etc.”, entregando o corpo físico descontínuo, ao domínio da morte, uma vez que a continuidade do ser já foi garantida na esfera do sagrado.

Ainda sobre o erotismo sagrado, a existência é a violência que separa o ser da continuidade eterna, experimentada pelo êxtase místico ( BATAILLE, 1987, p. 16).

## **2.9 Releitura do Êxtase de Santa Teresa - o barroco católico**

Em dezessete de fevereiro de mil novecentos e oitenta e seis, Daibert está em Roma e visita a igreja de Santa Maria della Vittoria, dizendo ser a igreja pequena, mas, provavelmente uma das mais belas igrejas barrocas de Roma e descreve o impactante altar feito por Bernini:

O altar de S.Teresa é deslumbrante. Bernini consegue transformar o êxtase místico num êxtase erótico (como se as duas coisas pudessem ser dissociadas!). Plasticamente a escultura é de extrema sofisticação. A santa está totalmente coberta e caída sobre um leito de nuvens mas, com extrema malícia, o escultor deixa o pé e a mão esquerdos nus. O impacto daquele pé branco e nu que se balança no espaço é indescritível. Como se não bastasse, o anjo que trespassa o coração da santa com uma flecha dourada tem feições de Eros. Tudo é pensado e toda tensão e impacto planejados: a textura dos materiais varia de acordo com a sensação que pretende despertar no espectador. Assim, a carne da santa é branca e lisa, já as vestes têm uma textura neutra. O mais estranho é Bernini ter deixado a base do leito de nuvens que sustenta a santa sem qualquer acabamento. É um simples bloco áspero de mármore bruto como a lembrar ao espectador que tudo é ilusão, que a arte é um jogo de espelhos onde não se consegue distinguir o real da imagem (DAIBERT, In: GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org), p.160-161).

As observações de Daibert são afins ao pensamento de Bataille que busca um saber sobre os fundamentos da erótica humana, numa abrangência que pontua o encontro epistemológico entre o sexo e o ato religioso, entre o prazer sexual e o êxtase religioso. Em *O Erotismo* (1987) Bataille considera que a sexualidade é uma experiência que permite ao humano ir além de si mesmo e superar a descontinuidade que condena o ser (BATAILLE, 1987, p.11). O pensador expõe o valor ontológico e existencial da experiência da sexualidade e da experiência erótica. Ele vê no erotismo a

substância da vida interna do ser e o identifica, em profundidade, com a experiência religiosa.

Assim, o erotismo tem como fundamento vida e morte unidas num entrelaçamento que aponta para a noção religiosa de continuidade e descontinuidade e esse entrelaçar pode ser observado em palavras como as de Santa Teresa d'Ávila, no livro da vida, onde relata seus “arrebatamentos” afirmando que sob aquela condição de êxtase: “ a alma fica tão animosa que, se naquele momento a fizessem em pedaços por Deus, ser-lhe-ia grande consolo[...]”<sup>21</sup>(SANTA TERESA, capítulo 19, item 2)

Então, Daibert se aproveitando desse movimento pendular entre vida e morte contido no prazer/êxtase e desenha três santas Teresa. Na primeira, a mais semelhante à composição de Bernini, observamos o rosto, em expressão delirante, a boca entreaberta no momento de contato com o sagrado no gozo místico.

---

<sup>21</sup>DE JESUS, Santa Teresa. *Livro da Vida*. Disponível em: <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/15151582,\\_Teresa\\_d'Avila,\\_Livro\\_Da\\_Vida,\\_P\\_T.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/15151582,_Teresa_d'Avila,_Livro_Da_Vida,_P_T.pdf)> .Acesso em 24 de junho de 2019.

Figura 31: Arlindo Daibert, Santa Teresa nº1



Fonte: Arlindo Daibert, Santa Teresa, s/d. Coleção particular.

Na segunda, o prazer carnal está sugerido. Do religioso resta, na cabeça, um estranho véu em forma de chapéu para lembrar/sugerir que em mente é preciso manter as imposições dos votos religiosos, ainda que o corpo fechado com correntes, sintasse transpassado pelo desejo, por uma injeção de ânimo sexual.



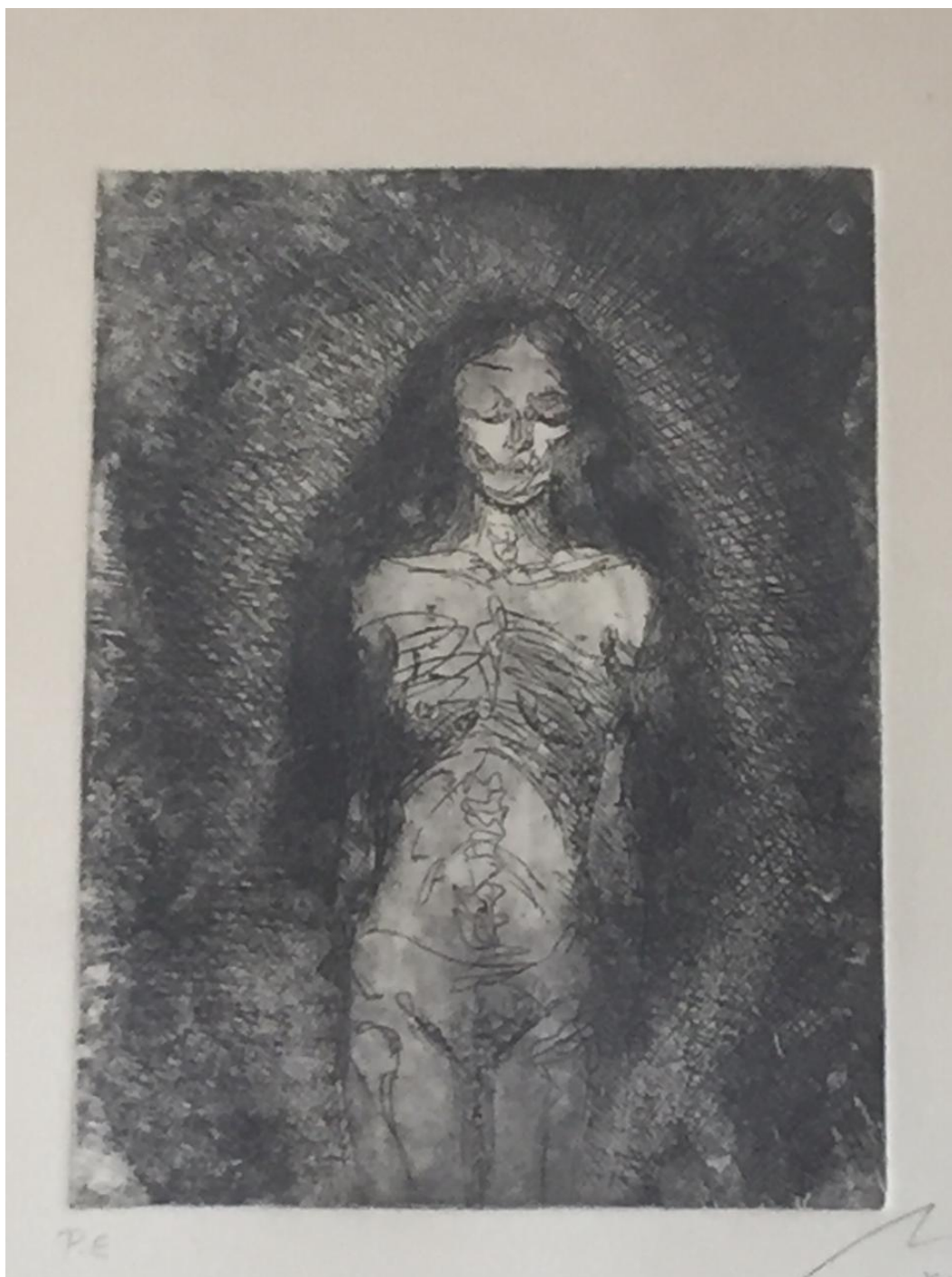
Figura 32: Arlindo Daibert, Santa Teresa nº2



Fonte: Arlindo Daibert, Santa Teresa, s/d. Coleção particular.

Daibert, porém, não deixa de evocar a morte, que de acordo com o que lemos do pensamento de Bataille, faz parte da tríade, desenhando também uma terceira Santa Teresa se desintegrando, se putrefazendo, se relegando, como todos, à finitude do corpo humano.

Figura 33- Arlindo Daibert, Santa Teresa nº 3



Fonte: Arlindo Daibert, Santa Teresa, s/d. Coleção particular.

## 2. 10 Leituras de Vermeer - o barroco protestante

Do Barroco europeu, Daibert buscou realizar traduções tanto de artistas católicos quanto protestantes sempre interferindo na obra canônica para manter seu norte de sugar da obra o máximo de questionamentos possíveis. Quando falamos do Barroco protestante é preciso dizer que houve um equívoco inicial que dizia que a fé reformada não admitia a arte, no entanto, tais pensamentos não correspondem a verdade pois, a arte luterana no campo da música empregava em suas igrejas organistas e compositores como Johann Sebastian Bach ( 1685- 1750) e Dietrich Buxtehude ( 1637 -1707). Também Calvino, que já pertence à segunda geração do protestantismo, dizia que a arte revela para nós uma realidade mais alta do que é oferecida por esse mundo pecaminoso.

As obras do Barroco protestante não empregavam imagens religiosas, seu foco era desenvolver uma arte mais sóbria e mais simpática às transformações culturais da época como o mercantilismo e a industrialização crescente. A pintura barroca assumiu características que priorizavam a liberdade de pensamento, a investigação científica e o ambiente do artista em seu ofício.

Como mostra deste último, por exemplo, a obra *O ateliê do Artista ( ou O Estúdio do Artista)* , de Jan Veermer ( 1632 -1675), artista do Barroco protestante holandês provocou em Arlindo Daibert extremo interesse levando-o, a partir de 1978, a voltar de forma recorrente aos modelos que sempre nos foram impostos como legítimos e dignos de serem imitados e seguidos comentando:

Durante oito anos atuando como desenhista, duas questões básicas têm me interessado como matéria de investigação: o desenho enquanto linguagem e as relações do artista com os ‘modelos estéticos’ e com a sua própria obra [...] O atelier de Jan Vermeer se mostrou um ótimo objeto de estudo (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C.(org.),1995, p.67).

A tela é uma alegoria de Vermeer pintando a musa da História, Clio, que se enfeita com uma tiara de louros e carrega nas mãos uma trombeta e um livro. Daibert discute a questão da citação na obra de arte, do desenho como linguagem, das relações do artista com os modelos estéticos e com sua própria obra, bem como a própria história da arte. Ele registra:

O quadro, de certa forma, fala do próprio ato de pintar: num primeiro plano, o pintor é visto ao cavalete, trabalhando numa tela ainda inacabada; à sua frente o modelo vestido com os atributos da musa da História. Difícil encontrar algo mais sintético: as relações entre pintor/obra/modelo e, num segundo nível, a insinuação do pintor em

confronto com o processo histórico. (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C. (org.),1995, p.67).

Figura 34 - Johannes Vermeer, *O estúdio do artista*



Fonte: Johannes Vermeer, *O estúdio do artista*. Óleo sobre tela, 120cm x 100cm, 1666-68.  
Fonte: Web Gallery of Art <<http://www.wga.hu/index.html>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2018.

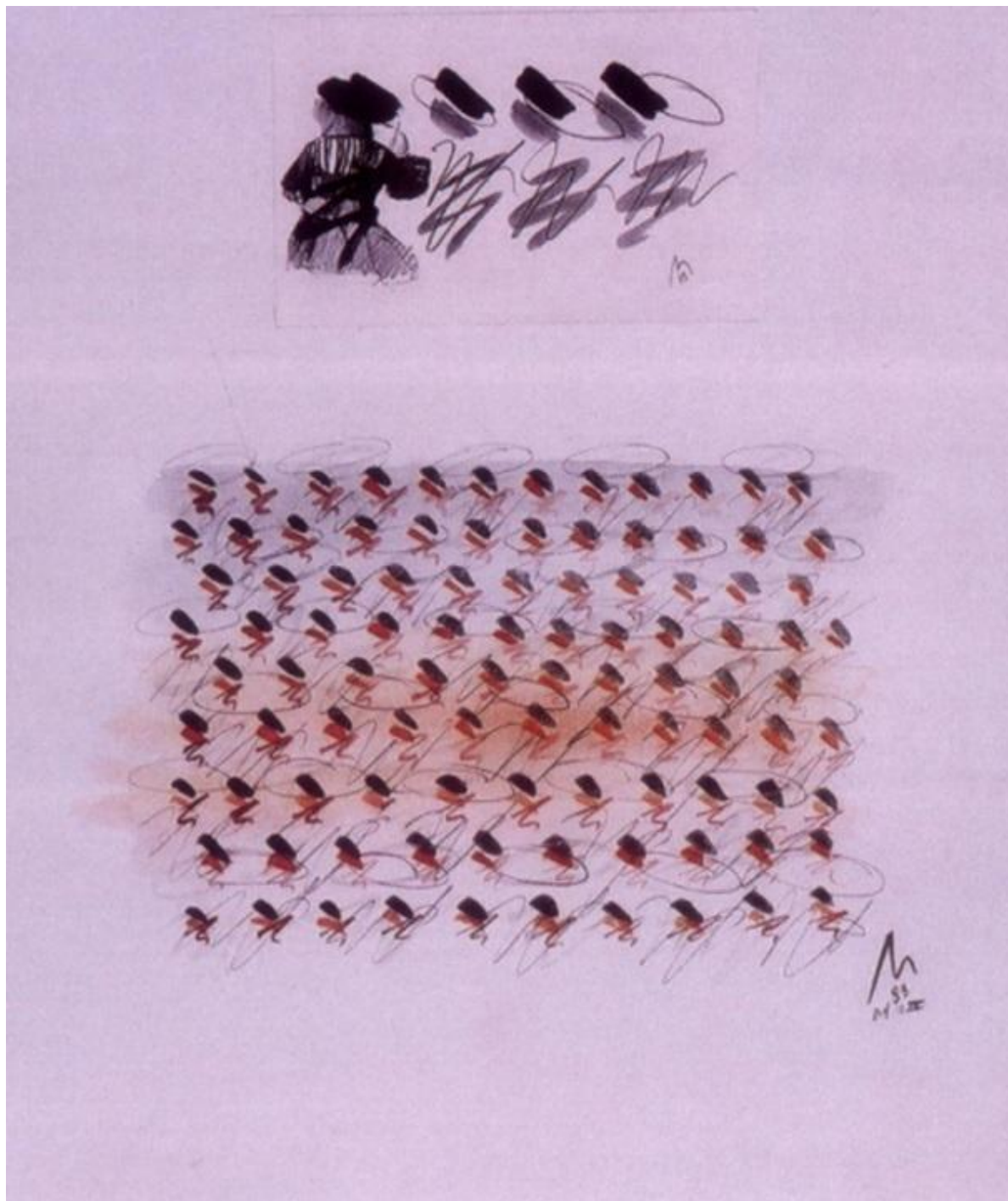
Todavia, o estudo do quadro ultrapassa os aspectos estéticos, pois Daibert cultiva a crença de que é “obrigação do artista desenvolver sua capacidade crítica em relação ao mundo e ao seu próprio trabalho” (DAIBERT.*In*:GUIMARÃES, J.C. (org.),1995, p.67). Logo, o artista afirma que o quadro de Vermeer é muito apropriado para dialogar com as questões que circundam seu pensamento crítico: “O desenho passou a assumir seu papel de instrumento de análise e método de raciocínio” (DAIBERT.*In*:GUIMARÃES, J.C. (org.),1995, p. 67). A maneira de Daibert pensar e agir através do desenho foi transformada pela convivência com a produção artística europeia e pela tomada de consciência da marginalidade que é imposta, segundo ele, aos artistas do Terceiro Mundo, “Afim, que papel nos cabe no contexto cultural geral? Qual a extensão dos limites que nos foram impostos? Quais as possibilidades de mudança deste estado de coisas?” ( Idem p. 67). Com esses questionamentos em mente, ele busca expor em sua obra os conflitos e novas questões como: “a manipulação ‘desrespeitosa’ de um quadro do século XVII por um artista sul-americano do século XX, ou o desenho (considerado uma arte menor) transcrevendo e falsificando a pintura” (Ibidem, p.67). Valendo-se do desenho como um bisturi, Daibert joga com a pintura de Vermeer.

No início, Vermeer de costas aparece como um narrador que tece comentários sobre o mundo da arte a partir da mão desse narrador que simboliza a mão do artista, do criador. Assim, observamos uma cor, uma pincelada, uma citação, uma reflexão e paulatinamente a figura se transforma num ideograma.

Arlindo Daibert usou a figura de Vermeer durante oito anos e durante esse período ela foi progressivamente sendo diluída pelo corte de traços e apagamentos, sobrando apenas rastros do que fora e tornando-se, segundo Júlio Castañón, “sinal gráfico composto de poucas e meras pinceladas”. (GUIMARÃES. J.C. *In*: MIRANDA; ARBACH (coord.),1998, p.21). Observe a figura 35.

O signo daibertiano é complexo e explicitador das questões supracitadas que rondavam a construção de uma arte que se propunha como texto de expressão das inquietações do seu construtor. Na obra de Daibert, nada é empregado ao acaso, há um minucioso processo de escrita, reescrita, citação, apropriação que expõe as questões que inquietam o artista. Um exemplo desta complexidade pode ser observado na obra *Microdefinição do Autor*, figura 36, que é parte do conjunto que emprega a imagem de Vermeer :

Figura 35 - Arlindo Daibert, série *Retrato do artista*



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Entonação e Pronúncia*, 1980. Coleção particular. Foto: Carlos Mendonça. In: NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, p. 143.

Figura 36 - Arlindo Daibert, *Microdefinição do autor*



Fonte: DAIBERT, Arlindo. *Microdefinição do Autor*. S/d. Coleção particular. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 407.

Aqui Daibert se utiliza de uma página retirada do livro de Robinson Crusóé sobre a qual temos impressa a silhueta de Vermeer. Ora, sendo essa silhueta, espelho do artista Arlindo Daibert, reunida aos escritos do artista sobre sua percepção da posição imposta pela Europa a nós, sul americanos, não podemos deixar de cotejar a *Microdefinição do Autor* com a escrita de Edward Said em *Cultura e Imperialismo* (1995) na qual uma das teses centrais é a de que ao analisarmos o romance como gênero

predominantemente burguês não podemos dissociá-lo do ideal imperialista que dominava o discurso, para Said não é acaso que a emergência do romance moderno e sua consolidação ocorreram na Inglaterra, a partir da obra *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, romance que conta a trajetória de um homem inglês, preso em uma ilha e que constrói um império ao seu redor trabalhando para converter um nativo ao *modus vivendi* europeu. Não é exatamente essa reflexão de Said que o texto imagem daibertiano consegue propor para nós espectadores do século XXI? Por isso o artista disse em certa ocasião:

Evidentemente tal exposição não se propõe a esgotar qualquer tema dos temas abordados e, muito menos, transformar-se em painel ilustrativo de teorias estéticas ou de história da arte. Acreditamos sim que qualquer ramo da criação (quer do plano do artista, quer do plano da crítica) tem um compromisso de propor questões ao espectador e estimulá-lo a raciocínios posteriores mais amplos. Afinal a arte não é produto de habilidade (de técnica e raciocínio) ou objeto de estudo para discussões acadêmicas ou elitistas. Preferimos acreditar que a criação artística continua sendo um ramo vivo e dinâmico do pensamento humano (DAIBERT. *In*: GUIMARÃES, J.C. (org.),1995, p.67) Grifo nosso.

Foi exatamente pelo pensamento humano dinâmico que observamos a produção artística mover-se de uma construção mais linear, onde tudo era mais delimitado e nítido, para a forma fluída do Barroco onde predomina a tensão, onde os traços e contornos tornam-se imprecisos deixando a sensação de que está inacabado, de que há algo escondido a revelar-se (WÖLFFLIN, 2010, p. 41). O jogo entre a luz e sombra no barroco transforma os contornos, a linha, num guia inseguro para a interpretação estimulando nossos olhos a buscar ver sempre mais longe em um espaço cada vez mais indefinido e profundo. Não só os contornos e as linhas acabam sendo indefinidos, como todo um conjunto de elementos e objetos acabam por apresentar-se sem clareza, em certo sentido velados, como que necessitassem de uma segunda visualização, uma segunda contemplação. (WÖLFFLIN, 2010, p. 44). Essa imprecisão e veladura irão oferecer ao traço barroco sobrevida na América permitindo discussões amplas que chegarão ao Modernismo.



### 3- O BARROCO ATRAVESSA O ATLÂNTICO

*De como uma visão mais ampla da estética barroca tem muito a ganhar quando se interessa em absorver as extraordinárias descobertas que eram feitas no micro e no macrocosmo, ou de como as lentes, os relógios [...] nos ensinaram a entender melhor o jogo óptico e ideológico do Barroco.*

*(Affonso Romano de Sant'Anna, 2000,p.125)*

Este capítulo será dividido em três sessões. A primeira aborda a vinda do europeu para as Américas e sua atuação junto aos povos que aqui viviam, sendo realçada a diferença entre América hispânica e América portuguesa. Em seguida, observamos a nossa arte colonial, sobretudo a mineira para refletir acerca da criação do pensamento de origem da nossa arte nacional. Dentro desse contexto observamos a empreitada dos modernistas em busca da identidade genuinamente nacional. Por fim, focalizamos as obras de Daibert que, herdeiro do pensamento de origem da arte nacional a partir do barroco, realizará suas leituras particulares sobre o contexto em que estava inserido- do local ao nacional.

### 3.1 Como foi o início...

O início da ocupação, anteriormente denominada descoberta da América se deu a partir de 12 de outubro de 1492, pelo navegador genovês Cristóvão Colombo (1452 – 1516). Colombo como navegador experiente planejava cruzar o Atlântico em direção à Ásia e quebrar o monopólio comercial da época mantido pelas cidades de Gênova e Veneza, na Itália, sem entrar em combate armado com essas cidades do mediterrâneo. Ele se encorajava pelos acalorados debates sobre a esfericidade da terra e pelo conhecimento que detinha dos textos de autores como Aristóteles ( 384 – 322 a. C.), Estrabão (63 a. C. - 23 d. C. ) e Plínio (23 d. C. - 79 d.C.), que há muito levantavam questões sobre a distância entre a Europa, a África e a Índia. Também os relatos de marinheiros sobre a existência de terras ao oeste, obras sobre navegação que circulavam na época e o Mapa de Toscanelli<sup>22</sup>, no qual Colombo se embasou, corroboraram para que ele elaborasse planos e os apresentassem aos reis para receber financiamento.

Após realizar seus cálculos, Colombo os apresentou à Coroa Portuguesa que demonstrou pouco interesse fazendo com que Colombo se voltasse para os reis católicos de Espanha, Fernando V de Aragão (1452- 1516) e Isabel I de Castela ( 1451- 1504) que, pelo apoio dos banqueiros e outros investidores, forneceram a Colombo três navios, para que ele cumprisse o desafio de conseguir atingir as Índias através de uma rota alternativa, pelo Oriente.

Colombo foi primeiramente a Portugal, porque este país, no início do século XV, havia se tornado centro de estudos de navegação. O infante D. Henrique ( 1394 – 1460), o navegador, reunia em sua residência, em Sagres, navegadores, cosmógrafos, cartógrafos, mercadores e aventureiros que contavam ainda com a posição privilegiada de Portugal voltado para o Atlântico. A reunião de tudo isso fez de Portugal pioneiro nas navegações, seguido pela Espanha. No entanto, na narrativa de descoberta de “novas terras” Colombo chegou primeiro, em 1492 e, apenas após oito anos, Pedro Álvares Cabral ( 1467 – 1520) chegou as terras brasileiras.

Apesar dos portugueses terem chegado ao Brasil, pela primeira vez em 1500, a habitação efetiva do território só se deu mesmo a partir de 1531, quando o monarca português Dom João III (1502 – 1557) enviou Martin Afonso de Souza (1490 – 1564)

---

<sup>22</sup> Cosmógrafo florentino Paolo de Toscanelli ( 1397 -1482).

ao Brasil nomeando-o capitão-mor da esquadra e das terras coloniais, a fim de efetivar a exploração mineral e vegetal da região e a distribuição dos lotes de terras.

Somente quando o comércio de especiarias começou a deixar de ser tão lucrativo, devido ao aumento dos custos para manter o domínio lusitano na África e na Ásia, por motivos como naufrágios, construção e manutenção de fortes e feitorias, revolta dos habitantes nativos, motins contra os portugueses e outros fatores, Portugal demonstrou interesse em colonizar as terras de além mar. Esse desejo de explorar o novo território também foi estimulado pelas notícias de que Cortez (1485 – 1547) e Pizarro (1476- 1541) haviam descoberto na parte da América sob domínio da Espanha, as civilizações dos astecas e dos incas, abundantes em ouro e prata. Portugal pressupôs que no Brasil também haveria metais preciosos a serem explorados e enquanto variam o território a procura de riquezas foram implantando a colonização, por meio do sistema de capitânicas hereditárias<sup>23</sup>, introduzindo a agricultura canavieira, pois Portugal já tinha experiência com o cultivo da cana-de-açúcar em territórios africanos e o comércio do açúcar era favorável na Europa.

As navegações europeias iniciadas pelos países supracitados e seguida pelos ingleses, franceses e holandeses foram motivadas pela procura de mercados produtores agrícolas na Ásia e na África para suprirem as necessidades da crescente população europeia; a procura de mercados consumidores dos produtos produzidos na Europa; a escassez de metais preciosos para a cunhagem de moedas; o aprimoramento das técnicas de navegação e a necessidade da burguesia mercantil de encontrar um caminho alternativo para as Índias e quebrar o monopólio das cidades mediterrâneas.

---

<sup>23</sup> O sistema de capitânicas hereditárias foi adotado como um sistema de administração indireta em que a Coroa abria mão de várias obrigações e gastos com a colonização, repassando-as para a responsabilidade de particulares, chamados donatários. O donatário, recebedor da capitania hereditária, tinha entre outros direitos, realizar a doação de sesmarias para os demais colonizadores. O termo “sesmaria” era empregado para todo aquele terreno pertencente à Coroa Portuguesa onde não era observado o desenvolvimento de atividades econômicas ou a ocupação do espaço colonial. Tendo em vista as grandes dimensões do espaço colonial brasileiro, a possibilidade de realizar a doação de sesmarias era bem relevante. SOUZA, R.G. Mundo Educação/ História do Brasil/ Brasil Colônia/ As Sesmarias. Disponível em: <<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/as-sesmarias.htm>> Acesso em 03 de janeiro de 2020.

E, inserida neste contexto, como já vimos anteriormente, temos a igreja Católica passando por dificuldades na manutenção dos fiéis por conta da Contrarreforma. Assim, ficou acordado entre o Rei e a Igreja que também seria objetivo das navegações a expansão da fé em Cristo e em seu evangelho, o que fez da conquista colonial também uma empreitada para angariar cristãos católicos no novo mundo.

### 3.2 O Padroado

Uma das exigências da Coroa portuguesa para doação de capitânicas hereditárias e para a redistribuição daquelas em sesmarias era que o recebedor fosse católico. A Igreja, naquele período, aparece como poder paralelo ao do Rei, como um braço da administração lusitana, logo os vigários, ou párocos, que legitimavam os registros públicos das sesmarias junto às paróquias locais. Estado e Igreja estavam oficialmente unidos no início da colonização.

Com isso, a América portuguesa começa a se desenvolver sob o sistema de padroado, ou seja, sob um conjunto de privilégios concedidos aos reis de Portugal e Espanha que implicava no direito do Padroado Régio Ultramarino a ser estendido à direito de Padroado Régio na América Portuguesa, conquistado pelas Coroas Ibéricas desde a Época Medieval, junto à Santa Sé, Corte papal em Roma, para os letrados da Coroa, bem como sobre o seu relacionamento com os eclesiásticos. No dicionário de termos históricos encontramos no verbete padroado a seguinte explicação:

É a designação do conjunto de privilégios concedidos pela Santa Sé aos reis de Portugal e de Espanha. Eles também foram estendidos aos imperadores do Brasil. Tratava-se de um instrumento jurídico tipicamente medieval que possibilitava um domínio direto da Coroa nos negócios religiosos, especialmente nos aspectos administrativos, jurídicos e financeiros. Porém, os aspectos religiosos também eram afetados por tal domínio. Padres, religiosos e bispos eram também funcionários da Coroa portuguesa no Brasil colonial. Isto implica, em grande parte, o fato de que religião e religiosidade eram também assuntos de Estado (e vice-versa em muitos casos). No período colonial, as atribuições e jurisdições do padroado eram administradas e supervisionadas por duas instâncias juridicamente estabelecidas no Reino português: a *Mesa de Consciência e Ordens* e o *Conselho Ultramarino*. A primeira, criada pelo rei Dom João III em 1532, julgava, por mandato papal e real, os litígios e causas de clérigos e de assuntos ligados às “causas de consciência” (práticas religiosas especialmente). A segunda tratava mais dos assuntos ligados à administração civil e ao comércio. Faziam parte de ambas delegados reais, geralmente doutores em teologia nomeados pela Santa Sé. A união indissociável entre Igreja Católica e Estado português e espanhol

marcou a ação colonizatória destes dois reinos em disputa pela hegemonia no comércio mundial no início dos Tempos Modernos e também as ações pastorais de atrair à fé católica os povos nativos das terras conquistadas, e ainda, a luta contra o avanço do protestantismo. O fim do regime de padroado no Brasil se deu com a Proclamação da República em 1889<sup>24</sup>.

Através do padroado, o rei tinha autoridade para aceitar ou rejeitar bulas papais; escolher, com a aprovação do papado, os representantes da Igreja no ultramar; erigir e autorizar a construção de igrejas, catedrais, mosteiros, cemitérios e conventos, entre outras atribuições. A partir daí, foram lançadas as bases para a ocupação do território brasileiro, cujo avançar da formação de povoados e vilarejos, em torno da edificação religiosa se dará durante os primeiros anos da colônia.

### 3.3 A Igreja no Novo Mundo

Em consequência das decisões tomadas pela igreja católica na Contrarreforma a arquitetura barroca veio para a América (tanto hispânica quanto portuguesa) como arte da contemplação para impor o temor e a submissão à ideologia do europeu. A palavra e a imagem deveriam funcionar como “armas” de pregação para angariar fiéis nos novos territórios, ou seja, para manipular o contingente humano do Novo Mundo por meio da imposição, da sedução da imagem exuberante, como comenta Heloísa Costa Milton

A importância do barroco para a América [...] reveste-se do caráter de manutenção de uma ortodoxia político-religiosa de Estado, com o fim de contemplar os próprios espanhóis e, no lado oposto, assegurar a hegemonia da cultura imposta a indígenas, mestiços e, depois a negros e mulatos (MILTON, 2000, p.64).

A primeira geração de conquistadores europeus que chegaram por aqui foram os artífices da retórica e da representação cenográfica e, em seguida, vieram os cronistas inventores do herói indígena. A historiadora da cultura Janice Theodoro, em seu livro *América Barroca* (1992), ressalta que grande parte da população indígena desapareceu nos primeiros anos da conquista devido ao choque do contato que envolvia embates, epidemias, violências, etc.. Também aqueles que ocupavam papéis importantes como

---

<sup>24</sup> TOLEDO, C.A.A.; RUCKSTADTER, F.M.M.; RUCKSTADTER, V.C.M. Padroado. Disponível em: [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb\\_c\\_padroado2.htm](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_padroado2.htm) Acesso em 02 de janeiro de 2020.

guardiões da tradição, foram mortos, a herança cultural subtraída, enquanto o material (metais preciosos), objeto da ambição europeia, foi usurpado.

Mas tudo isso se deu em meio a grandes dificuldades, pois os europeus depararam-se tanto com a diversidade geológica como com a diversidade da fauna e da flora e, ainda, esse conjunto natural extenso e complexo abrigava um povo com diferentes manifestações linguísticas, culturais e religiosas. Essa complexidade foi externada no aspecto das igrejas construídas nas Américas. Por meio de incontáveis particularidades os nativos alavancaram a estética barroca levando-a a transformações, acréscimos originais e diferenciais, que expressavam a personalidade própria dos povos que aqui viviam. Assim, temos na América, segundo Costa Milton, a manifestação de múltiplos barroquismos.

### 3.3.1 Edificações na América Hispânica

Segundo Vanda Arantes Vale, no artigo *Arquitetura e colonização Hispano-Americana* (1994) o Barroco foi a arte de manutenção, adequação e funcionamento da sociedade colonial, pois a serviço da Igreja, precisava conciliar os elementos nativos à imposição da fé católica para se chegar ao resultado esperado. Assim, a presença de elementos nativos na decoração escultórica e pictórica do mundo hispano-americano foi percebida, tolerada e incentivada na arquitetura e doutrinação religiosas da época, tal como lemos a recomendação do Concílio Provincial de 1567 que exortava: “ Que se fundem os seminários de meninos que o Concílio de Trento recomenda, e para isso se tire das doutrinas de índios alguma porção moderada” (SUESS, 313. Apud: VALE, 1994,p. 37).

Desta forma, a variedade de tons da fauna e da flora americana que, por sinal, são muito importantes nas cerimônias indígenas estando as cores intrinsecamente ligadas ao culto começam a modificar o aspecto da estética barroca trazida da Europa, por exemplo, “A igreja de São Francisco, em La Paz – Bolívia, possui aspectos híbridos em sua arquitetura. A portada-retábulo segue o modelo espanhol, mas a temática decorativa é inspirada em elementos vegetais tropicais e seres pré-colombianos” (Idem, 1994, p. 38).

Também a igreja de Carabuco, Peru, possui decoração profusa à semelhança do barroco europeu, mas emprega elementos da fauna, flora e mitologias locais (VALE,

1994,p. 38). No México, a igreja de São Francisco de Acatepec é uma construção arquitetônica maneirista, organizada pelo pensamento cristão, porém as cores exuberantes dos azulejos possibilitam a inclusão desta construção no universo indígena, guardando significações ancestrais, de uma história fragmentada.

Figura 37 - Igreja de São Francisco de Acatepec, México



Fonte: Igreja de São Francisco de Acatepec. México. Disponível em: <<https://www.dreamstime.com/stock-photo-rococo-architecture-style-image20077340>>. Acesso em 10 de outubro de 2016.

Investigando esta História fragmentada nos deparamos com a redação, por exemplo, do II Concílio Provincial de Lima ( 1567), no item 99 ao falar das práticas religiosas indígenas admoesta: “ Que os oratórios dos caminhos que os índios chamam de APACHITAS os sacerdotes procurem cada um em seu distrito tirá-los e destruí-los totalmente, e isto sobre preceito; e se julgarem decente, ponham uma cruz em seu lugar”. Outra opção para o reforço da substituição da crença seria o apelo ao miraculoso como no relato do suposto surgimento da Virgem de Guadalupe.

Quando a Igreja Católica decidiu substituir a crença indígena pelo cristianismo, a imagem da Virgem de Guadalupe forneceu um instrumento referencial, e, posteriormente, de aculturação e dominação. O início do culto não é claro, mas reza a lenda que a Virgem apareceu três vezes ao índio Juan Diego, em 1531, a fim de que

este dissesse ao Bispo que Ela desejava que fosse construído um templo no local das aparições. Juan Diego foi à presença do Bispo para informá-lo sobre o pedido, levou consigo rosas frescas, embrulhadas em sua capa, estas rosas seriam prova da aparição milagrosa, já que era inverno no México. Ao abrir a capa, em lugar das rosas havia uma imagem da Virgem impressa milagrosamente no tecido. Relatada a narrativa resta-nos a pergunta: por que motivo a Virgem apareceria a um índio, falando seu idioma nativo, num território recentemente conquistado?

Figura 38 - Manto de Nossa Senhora de Guadalupe, México



Fonte: Imagem original do Manto de Nossa Senhora de Guadalupe, no México (Reprodução).Disponível em:<[https://www.epochtimes.com.br/misterioso-manto-irmem-guadalupe-mexico/#.WZx\\_CT6GPIU](https://www.epochtimes.com.br/misterioso-manto-irmem-guadalupe-mexico/#.WZx_CT6GPIU)> . Acesso em 10 de outubro de 2016.

Outra versão, menos miraculosa e mais realista, diz que por volta de 1530, no México, os divulgadores do cristianismo construíram uma pequena capela na colina de Tepeyac, local em que os indígenas já frequentavam, em tradição ancestral, para prestar honras à mãe dos deuses, Toci ( Nossa Mãe). Acredita-se que o arcebispo Montúfar tenha encomendado a um pintor indígena, uma obra em modelo europeu, feita num



suporte de fabricação indígena e teria mandado colocá-la sorrateiramente no local, ou próximo ao local de devoção primitiva. A inserção da virgem de rosto moreno, Guadalupe, pode ser vista como tentativa de implantar a fusão da devoção católica europeia à crença autóctone.

Assim, “a sobreposição de um templo cristão a um templo asteca, a construção e os modelos seguidos constituem signos identificadores da colonização” (VALE, 1994,p.36), isto é, da imposição dos valores do colonizador, por exemplo, a Catedral do Panamá (1690) foi erguida no mesmo local de moradia do cacique Cémaco da região de Darién, pois este ofereceu grande resistência quando o grupo de conquistadores desembarcou na costa atlântica do atual Panamá. Cémaco foi derrotado, seu povoado dizimado e no local os espanhóis edificaram uma catedral em homenagem a “Santa María la Antigua” onde se reuniam, para a missa, os espanhóis e os nativos convertidos.

Figura 39 - Basílica Santa María la Antigua de Panamá



Fonte: Basílica Santa María la Antigua de Panamá. Disponível em:  
<<https://pt.dreamstime.com/foto-de-stock-de-catedral-basílica-santa-maria-la-antigua-de-panamá-image48571449>> Acesso 17 de janeiro de 2020.

A edificação de prédios aliada a edificação da fé cristã, passados os primeiros anos em que a violência predominou, fez com que indígenas e europeus transformassem o conflito em convivência tolerável à medida que ambos aprenderam a manipular “determinadas formas de representação” gerando uma uniformidade aparente, praticamente alegórica. Os autóctones adotaram instintivamente, como escudo protetor, a dissimulação, o fingimento, o disfarce tornando-se hábeis na arte de representar.

Os indígenas sobreviventes ao contato inicial começaram um processo de aprendizado de tudo o que lhes era ensinado, sem que houvesse interesse de aprofundamento de compreensão do significado. “Falseavam uma aceitação de tudo” como tática de sobrevivência. Juntaram-se ao grupo de poder dominante, civil ou religioso, participando do culto, aparentemente respeitando o código imposto pelo colonizador e captando tudo que o olho podia captar, pois apreendemos o mundo com os olhos, pois estamos sob efeito da linguagem das imagens que estão no nosso campo visual (VALE, 1994,p. 34).

Assim, os ensinamentos de cunho pedagógico religioso deveriam ser obedecidos e repetidos de forma ritualizada, isto é, para sobreviver, o indígena necessitava “fingir” comportar-se de certa forma sem procurar compreender as razões ou questionar os motivos. Algumas vezes o rito precisava ser vigiado de perto para que não houvesse a mescla, assim como vimos manifesto na arquitetura supracitada, do culto autóctone ao ritual católico, como registrado no texto do II Concílio Provincial de Lima (1567): “95. Que nas festas de Corpus Christi e em outras os curas cuidem e vejam se os índios, fingindo fazer de cristãos, não adorem ocultamente seus ídolos e façam outros ritos como acontece”.

Essa iniciação no universo do fingimento, da representação europeia, o domínio dos códigos e suas variáveis, foi extremamente difícil para o indígena, posto que a arte de fingir e representar é uma arte para iniciados, por exemplo, compreender a diferença do que se pode dizer e o que se pode fazer; do que se pode fazer sem dizer o que se diz sem fazer. Para dar conta dessa complexidade foi conveniente para ambos os lados a representação, a encenação.

Os indícios da encenação, ou seja, daquilo que os espanhóis estão a me ensinar e do que é apreendido pelos olhos (a coerção para o aprendizado da nova crença) ficou registrado na arte cusquenha<sup>25</sup>:

---

<sup>25</sup>A pintura cusquenha surge como arte eclesiástica e sua finalidade principal foi didática - sobretudo catequética, uma vez que os espanhóis, com o crescente processo de apropriação das riquezas da nova colônia, partem para a conversão das almas pagãs à religião católica. O termo "cusquenho", no entanto, não se limita a Cuzco, origem destas pinturas coloniais hispano-americanas, que foram produzidas igualmente em outros países andinos, como Bolívia e Equador, entre os séculos XVI a XVIII. A denominação se generalizou mais por ser a cidade de Cuzco, no Peru, a capital e o centro do Império Inca. De qualquer forma, a Escola de Cuzco é

Figuras 40 - Anjos cusquenhos com arcabuz



Fonte: Escritório de arte.

Disponível em: <<http://encontroscomarte.blogspot.com/2013/08/barroco-cuzquenho.html?m=>>>

Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

A partir das imagens dos “anjos” é possível depreender que europeus e indígenas realizavam a comunicação por meio de ampla cenografia utilizando basicamente uma linguagem visual que sobrevalorizava a aparência teatralizando por meio do uso de objetos o exercício do poder e

O adorno, muito valorizado no barroco, embora se apresentasse como algo *supérfluo e acessório*, por esconder ou recobrir uma figura cujo significado deveria ser-lhe intrínseco, torna-se, na América, capaz de encantar pela sua capacidade de criar ilusão, mentira ou engano, pelo gosto de ser só aparência. O barroco na América, ao permitir a morte do significado, representa a possibilidade de contato entre padrões culturais indígenas e europeus. (THEODORO, 1992, p.126)

---

considerada como o primeiro centro pictórico organizado no chamado Novo Mundo. Ignora-se a autoria da maioria destes trabalhos, dada a tradição dos povos pré-colombianos, cuja arte era essencialmente comunitária e ritual. ESCRITÓRIO DE ARTE. Disponível em <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/escola-cusquenha>>. Acesso em 08 de janeiro de 2020.

Para além da religião, algumas vezes a modificação do modelo europeu se deu devido a condições impostas pela natureza, por exemplo, a Catedral de Lima, Peru, com sua edificação alongada horizontalmente foi recurso técnico para resistir aos terremotos comuns na região.

Então, quanto mais hábil o indígena se tornasse na arte da representação, mais espaço lhe sobriaria para realizar a manutenção do seu patrimônio cultural e o barroco em si ofereceu suporte para a sobrevivência de um pensamento abstrato bem diferente daquele em que se fundamentava a arte figurativa europeia, que buscava reproduzir o modelo natural.

Pode-se dizer que o homem europeu, desde há muito, buscou reproduzir a realidade - procura que se acentuou no Renascimento - como forma ordenada e fechada dotada de equilíbrio das partes a partir de um eixo central. Tal equilíbrio ofereceu sustentáculo a historiografia embasada na ideia de miscigenação para descrever a história do barroco latino americano, vendo-o sempre através de um pressuposto harmonizador, capaz de atenuar a violência do contato.

A estética renascentista ao valorizar a figura humana permitiu a fusão das representações nativas com o pensamento europeu humanista buscando uma percepção do universo indígena, nas figuras que reproduziam a imagem humana, ponto em comum entre as culturas, promovendo uma visão espelhada entre ambas. Isso oferecia ao europeu a possibilidade de convergência e a formação de um sistema de classificações capaz de entrelaçar objetos da cultura indígena com objetos da cultura europeia. Graças a representação da figura humana, transformada em centro absoluto, foi possível criar o trajeto da homogeneização que até hoje é defendido por muitos estudiosos como fusão construtora da identidade latino americana.

No entanto, Janice Theodoro desenvolve a tese de que a própria estética barroca nos coloca diante de outra ordem de questões que vão muito além da figura humana e os conteúdos que lhes são atribuídos. O Barroco, em essência, nega a fixação de um eixo central; nega a simetria e por meio dessas negações possibilita uma ruptura com a visão espelhada entre culturas.

O desequilíbrio acentua o papel das referências alegóricas, permitindo uma valorização da forma que desafia os antigos conteúdos. Assim, as imagens construídas a partir de *figuras humanas* são afogadas por um

denso emolduramento, deixando prevalecer uma presença plástica capaz de acumular forças ( THEODORO, 1992, p. 141-142).

O acúmulo de expressão através do excesso, da fragmentação da cultura indígena e da morte do significado, dissimula o universo indígena apresentando-o ilusoriamente incorporado a uma arte sacralizada.

Figuras 41 e 42 - Anjos cusquenhos à moda europeia



Fonte: SANTOS, A. R. Barroco Cusquenho.

Disponível em: <<http://encontroscomarte.blogspot.com/2013/08/barroco-cuzquenho.html?m=>>>

Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Todo o excesso encerrado no Barroco nega uma auto compreensão linear contida nas imagens cristãs que para o europeu destinavam a um conteúdo, a um significado, ordenado pelo cristianismo, porém na visão do indígena este significado era morto. Assim, as culturas indígenas manobravam as formas e através delas, buscavam dar uma aparência sensível e tátil a uma concepção de mundo e de vida que lhes eram imposta como aprendizado e, com esse aprendizado barroco, eles viam a possibilidade de sobrevivência cultural através da forma. Os conceitos significativos para a comunidade indígena foram conservados sem que tenham sido miscigenados, por isso a autora conclui que “estamos diante da noção de pluriculturalidade e não de miscigenação” (THEODORO, 1992, p. 142).

### 3.3.2 América Hispânica e América Portuguesa

Segundo Leonardo Boff, os povos colonizados têm uma grande dificuldade de elaborar uma identidade própria e com isso foram e ainda são obrigados a se verem no espelho dos outros e esse espelho contém todo tipo de preconceito, que é, internalizado pelo oprimido que passa a acreditar que, “pelo fato de ser indígena, negro, mestiço ou pobre, nada vale e que nasceu para servir” (BOFF, 1992,p.20). Iniciamos esse item com as palavras de Boff porque desejamos enfatizar que no processo de colonização das Américas houve, entre os povos autóctones da América hispânica e da América portuguesa, certa diferença na recepção do colonizador. Ainda que, em ambos os casos, a realidade é a de que os nativos foram exterminados, como vimos anteriormente, os habitantes da parte hispânica inseriram com maior visibilidade o seu sagrado ao sagrado europeu, vimos a arquitetura receber cores e formas diferentes, como citamos a igreja de *São Francisco*, em La Paz, que recebeu na fachada decoração com motivos nativos; vimos a arte pictórica, mesmo sofrendo influência das escolas bizantina, flamenga e renascentista italiana, mostrar uma liberdade diferenciada do modelo europeu em suas cores vivas e nas ilustrações da fauna e da flora dos Andes como adorno da pintura que mantinha a temática exortada pelos colonizadores, como ressalta o jesuíta José Maria Vargas (1786 -1854).

[...]o uso das imagens tem uma tripla finalidade: primeiro representar as verdades para facilitar sua compreensão; segundo, facilitar a recordação dos fatos passados; e terceiro estimular o sentimento religioso. Estes princípios tiveram maior aplicação na América para a evangelização e catequese dos nativos. O primeiro Provincial dos Jesuítas do Peru pediu e conseguiu a vinda de Roma para Lima, do Irmão Bernardo Bitti, hábil pintor, para que mediante o exercício de sua arte facilitasse o trabalho evangelizador dos índios que, necessitavam da representação sensível para conhecer as verdades da religião (VARGAS, 1978, p.67)

A temática eclesiástica com finalidade didática, sobretudo catequética, foi comum em todo território sob domínio da Espanha e Portugal, mas é possível observar, por exemplo, com os anjos cusquenhos, que o tema seguia o sugerido, mas a subjetividade nativa apareceu não só no adorno, como já dissemos, mas também na associação do anjo à arma, à vestimenta e aos traços físicos semelhantes ao colonizador. Esse anjo era uma figura ambígua, representante do sagrado que estava sendo ensinado, mas que trazia nas mãos o objeto destruidor, o arcabuz.

Com isso procuramos mostrar que o contato entre nativos e colonizadores foi muito diferente, os autóctones da América hispânica foram dizimados, como os que viviam na região do Brasil, mas aqueles “serviram” ao europeu de forma mais indomável e deixaram os registros na arte dessa indisciplina, desse ser obrigado a servir. Já os nativos brasileiros, não entraremos aqui em detalhes sobre organizações sociais muito diversas como dos Maias, Astecas e Incas, se viram no espelho europeu e acreditaram mais, ou tiveram menos condições de expor e perpetuar sua subjetividade, precisaram “servir” ao colonizador com maior resiliência e esse diferencial, como veremos a partir daqui, marcou e marca toda nossa História.

### **3.4 Brasil e a arte colonial**

A palavra Barroco tem sido empregada por diversos estudiosos, dentre os quais encontramos Affonso Ávila, Heloísa Costa Milton, Janice Theodoro, e outros citados neste estudo, como termo genérico ao qual o *Dicionário do Brasil Colonial* (1500 – 1800) define como um conceito que tanto pode designar um estilo artístico, literário ou musical quanto um período cronológico ou mesmo certa mentalidade (2000, p. 68). Esta definição abrangente também se aplica ao termo Barroco mineiro que, visto como um conceito, uma forma de pensamento que generaliza grupos de dados, de elementos, de fenômenos diversos deve ser explicado segundo cada realidade. Sendo visto como conceito abstrato ele se altera de acordo com a situação histórica, o local, as condições e interesses envolvidos, logo, é preciso cuidado ao observar cada situação única, pois pela força adquirida pelo vocábulo ‘barroco’ passou-se a chamar toda a produção colonial de barroco (ROSENTAL, M.; IUDIM, P., 1959, p.89-91). Assim, quando dizemos barroco, nesta tese, estamos atentos a essa amplitude da palavra que, no contexto nacional, se faz sinônimo de arte barroca, maneirista e rococó.

Affonso Ávila (1928 – 2012), pesquisador das manifestações barrocas nacionais, em especial em Minas Gerais, trabalha com a noção de que há um predomínio, implícito ou explícito de um “denominador lúdico, uma movência lúdica” que envolve globalmente a vida social do período seiscentos-setecentista, da Europa em direção à América. Esse denominador manifesta-se em diferentes áreas, no ritual religioso, na diversão pública, na produção e processo de consumo das criações de arte e literatura. Ávila destaca que há uma “espécie de *rebelião através do jogo* tanto por parte do artista, como, em geral, do homem barroco que exprime uma vontade subjetiva

de liberdade e fuga diante do estrangulamento ético ( religioso pela Contrarreforma e histórico pelo Absolutismo) constatação que o leva a cunhar, em 1971, o conceito ideológico-filosófico de *pacto lúdico* como uma das caracterizações definidoras do fenômeno histórico-cultural barroquista ( ÁVILA, 1980, p. 23-24).

O jogo, é conceptualmente um dado da cultura humana, há quem o veja como fenômeno natural intrínseco a todos os seres vivos susceptíveis a tendências de ruptura ou suspensão da rotina orgânica da natureza<sup>26</sup>. Generalização à parte, o interesse do pesquisador se deteve no impulso humano em relação à experiência do que chamamos de jogo e para esmiuçar o embasamento do pensamento sobre o pacto lúdico, Ávila lança mão do conceito de *impulso lúdico* desenvolvido pelo poeta alemão Schiller (1759- 1805), o qual trouxe à teoria da arte uma nova perspectiva para a interpretação do objeto estético. Shiller efetuou a aproximação conceptual entre as noções de arte e de jogo no processo de captação e criação do objeto de arte. Para ele o jogo apresenta-se como forma de plenitude existencial e essa afirmativa exige uma avaliação ética de jogo acrescentando à definição semântica um critério e uma dimensão de valor ontológico.

Schiller, através de seus pressupostos que buscaram localizar na mecânica da invenção estética o elemento propulsor denominado de *impulso do jogo*, não chegou a esgotar a compreensão do lúdico em sua abrangente importância como dado da cultura humana, cabendo, segundo Ávila, a Johan Huizinga (1872- 1945), em ensaio clássico da antropologia cultural<sup>27</sup>, aprofundar a análise do fenômeno do jogo concluindo que por trás da realidade do ser no mundo, se preservaria sempre a imagem do *homo ludens* que

se definirá pela capacidade de jogar, imanente tanto na ação de ordenar, segundo um desenho livre da consciência e da imaginação, a objetividade do universo concreto, quanto de articular como objetos novos a correalidade das formas da criação subjetiva. Muitas dessas formas passam a inserir-se no sistema de relações sancionado pelas sociedades humanas, assumindo aqui feições e convencionando regras próprias [...] (ÁVILA, 1980, p.26)

---

<sup>26</sup> Freud, no texto *Mais além do princípio do prazer* descreve suas observações sobre o neto que brinca com um carretel. O menino joga fora o carretel e puxa de volta a linha fazendo-o reaparecer. Nas análises deste jogo, Freud sugere que o bebê quando lança fora o carretel, elabora a renúncia e a satisfação de seus desejos em relação à mãe que se ausenta. O jogo torna-se encenação desse desaparecimento ( some e reaparece). Assim, Freud associa o jogo “ao instinto de imitação” que encena uma situação inicialmente de desprazer. Freud relaciona as considerações sobre o jogo na infância com os “jogos adultos” e identifica nas artes, em especial na tragédia, essa porção de horror que diverte e entretém o homem. ( FREUD, S/D, p. 269)

<sup>27</sup> Johan Huizinga. *Homo Ludens*. Tradução Eugênio Imaz. Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.



É essa confluência natural e implícita, de impulso para o jogo, que vem em caução da arte do ilustre jogador que foi o homem barroco, pois encontra-se inserida no ser social e permite a Ávila abordar o conceito de *pacto lúdico* que em sua interação, permutação, permeabilidade do lúdico no ser social pode ser visto como um dos suportes da veiculação de toda a linguagem do homem. O *pacto lúdico*, na sua abrangência de fenômeno social, pode explicar muito daquele estilo peculiar de vida que foi o Barroco seiscentos-setecentista e da estética atemporal que perpassa os séculos (ÁVILA, 1980, p. 26).

O pesquisador pondera ainda que tanto o impulso shilleriano do jogo, quanto o argumento da proposição de Huizinga receberam alguma oposição por parte de certas correntes críticas mais formalistas, alguns estudiosos relacionaram a interferência do jogo na produção artística à problemática do comportamento existencial do homem vendo uma imagem negativa na arte como instrumento de fuga deliberada do real. Mediante isso, Ávila adverte que é preciso que se avalie a incidência lúdica na obra de arte a partir de um olhar globalizador, capaz de alcançá-la não só enquanto recurso da autonomia criativa do artista, mas simultaneamente como alternativa de liberdade subjetiva diante, dos já citados, colaboradores permanentes de alienação do homem, ou seja, do estrangulamento ético e das pressões históricas<sup>28</sup> (Idem, p. 29).

Assim, as forças da conjuntura ideológica e social impulsionam o artista na direção de uma rebelião através do jogo e esse procedimento não foi diferente nas manifestações da arte colonial nacional.

Após um universo bastante consolidado, porém em declínio, no continente europeu, o Barroco soube manejar perfeitamente o encontro entre o Ocidente europeizado e sacro e o Ocidente Novo rudimentar e primitivo. A ancoragem nesta vasta extensão continental garantiu uma sobrevivência duossécular ao Barroco que em sua versão tropical, segundo Ávila, reuniu uma “cultura de amplitude fundante e integradora”(ÁVILA, 2004, p. 15).

---

<sup>28</sup> Também Bataille, ao desenvolver seu pensamento crítico tece suas considerações sobre o jogo “O trabalho foi o que decidiu: o trabalho, cuja virtude determinou a inteligência. Mas a consumação do homem naquilo que somos hoje não é unicamente o resultado de um trabalho útil. No momento vacilante em que apareceu a obra de arte, o trabalho era desde há cem mil anos, a obra principal da espécie humana. Finalmente não é o trabalho, senão o jogo, que teve um papel decisivo na realização da obra de arte e no fim em que o trabalho se convertera, naquelas autênticas obras de arte, em algo mais que uma resposta à preocupação por utilidade” (BATAILLE, 1987, p.65)

Como na Europa, o tripé do desenvolvimento da arte colonial brasileira apoiou-se na catequização, educação e poder espiritual-temporal, processo semelhante aos demais territórios da América Latina em que o trabalho de aplicação confessional e institucional permitia a “consolidação material e política da conquista e fixação ibéricas em território tropical e novo do Ocidente” (ÁVILA,2004,p.15), bem como permitia o exercício do jogo em diferentes esferas, por exemplo, como já dissemos a respeito da sutileza entre o que se pode fazer sem dizer e o que se diz sem se fazer.

Desta forma, tem início, sob o regime de padroado, como vimos em item anterior, a construção de capelas, igrejas, mosteiros, conventos e colégios na colônia lusitana. Desde os mil e quinhentos, passando pelos Seiscentos e Setecentos, as igrejas, conventos e templos exerceram papel fundamental na formação dos núcleos urbanos, em parceria com a influência da burocracia organizada e do comércio que, ao reunirem-se impulsionaram e estimularam a vida social e comunitária da colônia e inserida neste contexto, a arte começa a marcar seu lugar.

### **3.4.1 Do litoral ao interior**

Entre os anos de 1549 e 1553 temos nas terras brasileiras o governo geral de Tomé de Souza, a chegada dos jesuítas e a formação do primeiro bispado. Neste momento da História o engenho de açúcar é o centro da ocupação básica do território dividido em sesmaria e em torno da casa do engenho tem-se a casa grande, a senzala e a capela. Essas primeiras organizações se dão no litoral e a medida que a extensão de terras cultivadas pelo plantio da cana-de-açúcar aumenta a criação de gado inicia como atividade paralela interiorizando o processo de colonização.

No final do século XVII, os bandeirantes começaram a encontrar ouro no interior do Brasil. Algumas descobertas datam de 1680, embora o anúncio oficial tenha sido feito em 1695 e a partir daí ocorreram profundas mudanças na vida da colônia. Houve o deslocamento de cerca de oitocentos mil portugueses para o Brasil durante o ciclo do ouro e do diamante e neste movimento migratório estavam diferentes indivíduos, com as mais diversas profissões, inclusive, artistas e formadores de escolas regionais que seguiram desenvolvendo a arte colonial.

Um descendente desses imigrantes foi Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738- 1814) que ao trabalhar dentro do conceito que prioriza o visual, acentuando sua perspectiva em diagonal, por exemplo, no conjunto das figuras dos profetas, em Congonhas, Minas Gerais, é citado por diferentes autores que realçam suas habilidades de escultor. Em 1867, Sir Richard Burton esteve em São João Del Rei e ao observar a fachada da igreja de São Francisco de Assis, toda ornamentada com esculturas, foi informado sobre “o trabalho manual de um homem sem mãos” ( BURY, 2006,p.21). O estudioso inglês foi o primeiro estrangeiro a fazer menção, ainda que modesta, ao trabalho de Aleijadinho. O artista pertence à mesma geração dos inconfidentes, inseridos numa sociedade que tinha vivido o ápice da mineração aurífera e enfrentava, naquele momento, a decadência crescente da extração mineral o que gerava muita insatisfação social.

Sabemos muito pouco sobre sua biografia, pois os escritos de Rodrigo José Ferreira Brêtas, biógrafo de Aleijadinho, são alvo de muitas dúvidas e discussões. Aleijadinho, segundo Brêtas, era filho de um hábil arquiteto português com uma escrava africana o que o colocava em posição nula naquela sociedade que reconhecia apenas duas classes sociais, a dos senhores europeus e a dos escravos africanos, sendo que os demais viviam sob as restrições sociais impostas, dentre outros fatores, pela origem de mistura de sangue. Em 1818, John Luccock visitou Minas Gerais e apesar de não acrescentar informações sobre a arte de Aleijadinho, ele o citou em seus escritos. Também o francês Auguste de Saint-Hilaire que esteve em Minas de 1816 a 1818 deixou registro sobre o escultor que perdeu o uso das mãos. Qualquer que seja a doença que o acometeu deixou-o deformado e com a habilidade gradualmente comprometida. Segundo relatos, ficou cego em 1812 e em 1814 faleceu.

Aleijadinho, com sua talha geométrica angulosa que nos permite sugerir aproximação às primitivas artes africanas de comunidades predominantemente rurais, nada tem a dever a arte europeia, em relação ao sublime, se compararmos os detalhes esculpidos na pedra, observados, por exemplo, na imagem do profeta Daniel.

Figura 43 - Aleijadinho, *Daniel e o leão*



Fonte: Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho). *Daniel e o leão*. Disponível em: Museu de ciências da USP < <http://200.144.182.66/aleijadinho/os-12-profetas>>. Acesso em: 07 de novembro de 2016.

Quando citamos a África nos remetemos às palavras do crítico George Nelson Preston que sugeriu o reconhecimento de traços negróides não só nas obras de

Aleijadinho mas também nas pinturas e esculturas de Mestre Valentim(1744 -1813), sendo que ambos os artistas eram mulatos. O mesmo podemos dizer de mestre Ataíde(1762 -1830), considerado o maior pintor do século XVIII. Seu estilo barroco, embora inspirado nas escolas italianas e francesas deixou transparecer sua afro-americanidade não só nas feições das pinturas como também nas cores fortes e vibrantes que evocavam os tons dos elementos presentes na fauna e flora tropical, tão valorizados pelos primeiros habitantes das Américas.

Figura 44 - Mestre Ataíde, *Teto da Nave da Igreja de São Francisco de Assis*

Figura 45 Assunção de Nossa Senhora- Detalhe



Fonte: Figura 44: Teto da Nave da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Disponível em: < <http://www.ouropreto.com.br/atrativos/religiosos/igrejas/igreja-sao-francisco-de-assis>>. Acesso em 08 de novembro de 2016.

Figura 45: Detalhe: Assunção de Nossa Senhora. Centro do teto da Nave da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. (Idem).

Neste conjunto de exemplos peculiares não podemos deixar de citar o conjunto franciscano de Salvador, na Bahia, no qual percebemos também, na arquitetura

maneirista, não só a presença do elemento autóctone mas também a inserção do elemento e sensibilidade africanos. Ávila (2004) pontua que há um Barroco negro na Bahia e ressalta que é de lá que sairá, no século XVII, dois importantes atores do desvio tropical no discurso literário Barroco em língua portuguesa: o sermoneiro luso-baiano Antônio Vieira e o poeta Gregório de Matos que apresentam caracterizações definidoras do fenômeno histórico-cultural barroquista.

Afonso Ávila defende que não só os artistas supracitados, mas vários outros que permaneceram no anonimato, iniciaram, intuitivamente, a prática antropológico-filosófica da teoria de antropofagia do modernista Oswald de Andrade: devorar, deglutir e devolver nossa a alimentação cultural importada. Tal prática, em forma de espiral que se alonga ilimitadamente, levou o artista colonial e continua a levar, como vemos na poética da *obra aberta* de Umberto Eco, ao jogo criativo com as formas, cumprindo a condição subjetiva de *plenitude existencial* impondo a si mesmo como regra a constante necessidade de liberdade de processo para que, por meio desta, possa questionar continuamente novas perspectivas de representação ou transfiguração do real.

### 3.4.2 A questão da origem a partir da arte colonial

Por volta de 1919, teve início entre os intelectuais brasileiros uma busca pela identidade nacional, pelo sentimento de pertencimento a este local, territorialmente demarcado. Mário de Andrade (1893 -1945) foi pioneiro nesta empreitada, ao sair em viagem à Minas Gerais em busca das bases de formação da nação brasileira. O vocábulo nação carrega em si uma gama de implicações sobre as quais diferentes pesquisadores se debruçaram, tal como explica Stuart Hall (2002):

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma comunidade imaginada. ( HALL, 2002,p. 50,51)

Sobre a questão da nação, Eric Hobsbawm (1917 -2012) fala, em *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade* ( 1990), sobre a possibilidade

“objetiva” de caracterização de uma nação, alertando que os critérios utilizados costumam ser claros: língua, etnia, território comum, cultura, etc. Porém, ele acredita que esses critérios são ambíguos, mutáveis e opacos e servem nada mais que para fins propagandísticos e pragmáticos. (HOBSBAWM, 1990, p. 15). Hobsbawm demonstra que a nação é um fenômeno recente na história da humanidade, uma invenção construída a partir de uma comunidade de homens entrelaçados numa conjuntura histórica particular e regional. Ele afirma que a nação desponta a partir do nacionalismo, e não o contrário, de forma que as nações são pensadas a partir de um sentimento nacional. O autor apresenta, então, uma definição “subjativa” em que considera necessário para se criar uma nação a simples vontade compartilhada de alguns indivíduos de sê-la. No entanto, Eric Hobsbawm conclui que tanto a definição objetiva quanto a definição subjativa de nação são insuficientes para a auto determinação de um grupo de pessoas. A explicação objetiva, que emprega critérios simples de caracterização, consegue definir nação, num primeiro momento, mas não condiz com a variedade de nações no mundo real. Já a explicação subjativa, que enfatiza o sentimento de que para ser uma nação basta considerar-se como tal, enquanto indivíduo num conjunto maior, é muito vaga e impossibilita uma definição plena. Assim, o estudioso conclui que nenhuma das duas definições são satisfatórias. (HOBSBAWM, 1990, p. 18-19).

Benedict Anderson (1936 -2015) dedica a maior parte de seu trabalho ao estudo da origem do nacionalismo, interligando este tema aos seus estudos prévios sobre a relação entre poder e linguagem. Em sua obra *Comunidades Imaginadas* (2008) , define nação como “[...] uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (2008, p.32) . Nesse sentido, a nação é imaginada por ser humanamente impossível conhecer individualmente todos os membros da comunidade, a nação é imaginada, assim como a identidade nacional é imaginada a partir de características comuns, que um dia foram, paulatinamente, inventadas para conectar ou diferenciar múltiplas comunidades. Com isso, é possível chegar à problemática que interessa a essa pesquisa: como essa identidade nacional é difundida para que o Estado se identifique como Estado-nação? Como a comunidade imaginada brasileira vem construindo seu conceito de Nação? E como os intelectuais são herdeiros e propagadores dessa identidade construída?

No início dos mil e novecentos, uma disputa entre as elites intelectuais brasileiras se instalou, em busca de elementos únicos e originais formadores da nossa nação. Em 1919, Mário de Andrade foi pioneiro em viajar à Minas Gerais em busca das origens históricas e artísticas da nação e encontrou no chamado barroco mineiro, nas discussões sobre Aleijadinho e a originalidade da arte colonial mineira, os exemplares de um gênio autenticamente brasileiro para que, a partir daí, o discurso sobre a nação, a conexão com esses gênios, as histórias contadas do passado fundamentassem a maior e primeira manifestação da identidade nacional.

Mário publicou, em 1920, na *Revista do Brasil*, quatro crônicas sobre a “Arte religiosa no Brasil”, uma síntese de sua busca pelo nacional. Em 1924, Mário voltou a Minas Gerais e trouxe consigo um grupo de intelectuais que também estavam engajados na busca pela nação<sup>29</sup>. As viagens à Minas foram fundamentadas na crença de que a arte que se desenvolveu no interior, afastada do litoral que ainda recebia forte influência do barroco lusitano, enfrentou as dificuldades geográficas; inovou pelo uso de materiais alternativos (quando veio a queda da atividade mineradora) e, principalmente a arquitetura, absorveu o espírito religioso inerente àquela sociedade. Para Mário “ um dos valores mais arraigados da identidade tupiniquim, o qual teria moldado, em sua visão, nossas origens artísticas, morais e éticas, seria a religiosidade” ( NATAL, 2007, p. 195) Os construtores desta arte são descritos como gênios inovadores, sendo Aleijadinho, em Minas, o principal expoente dessa produção. Também a singularidade de mestre Ataíde, em Minas, mestre Valentim, no Rio de Janeiro e os santeiros Chagas e Domingos Pereira, na Bahia são ressaltadas.

---

<sup>29</sup> Artigo de Brito Broca sobre a viagem dos modernistas à Minas Gerais: Antes de tudo, o que merece reparo, nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Parecia um contra-senso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles pregavam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às origens da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte. [...] Mas essa excursão foi fecunda para o grupo modernista. Tarsila teria encontrado na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros a inspiração de muitos de seus painéis; Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias pau-brasil, e Mario de Andrade veio a escrever então seu admirável “Noturno de Belo Horizonte”. (BROCA, Brito, 1952, apud: SANTIAGO, Silviano, 2002, p.121)



No artigo de Caion Natal lemos que Mário de Andrade identificou uma expressão artística diferenciada, propriamente brasileira e cada dia mais distante dos modelos importados da metrópole. Segundo ele, a cópia rude, ou plágio grosseiro não faziam parte das composições destes artistas que inovaram, transformando os modelos em soluções próprias e, com isso, fabricando um estilo único ( NATAL, 2007, p. 194).

Não podemos negar que mestre Ataíde, ao inserir traços mulatos em seus Santos e anjos, inovou a representação do modelo trazido da Europa; porém, é preciso pentear a história à contrapelo e observar que grande parte dos nossos intelectuais foram herdeiros de uma tradição iluminista que, há muito, buscava os moldes ideais para a origem da nação e, foi desta busca que, em 1838, criou-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) que desde o início

[...] buscou integrar grupos indígenas, negros e mulatos, assim como as histórias regionais a um amplo projeto de construção nacional, destinado a transformar geopoliticamente o território em Nação. Como estratégia para se chegar a desejada unidade nacional o instituto incentivou os estudos de história regional, através dos quais seria possível unir as várias regiões ao centro do império. ( PIFANO, 2016)

Tal como discorre Hobsbawm, a ênfase: na integração dos grupos, do território comum, dos traços culturais comuns, da história comum, dentre outros, mostra-se conveniente “para propósitos propagandísticos e programáticos” ( HOBSBAWM, 1990, p.15). Assim, no processo de construção e manutenção da Nação, após as viagens a Minas, o Estado Novo, na década de 1930, criou políticas públicas de preservação do patrimônio nacional. Nossos primeiros modernistas, dentre os quais encontramos Mario de Andrade, ocuparam postos importantes nas estruturas administrativas regionais e nacionais do Estado Novo e a partir deste momento houve a consolidação efetiva do conceito de Barroco mineiro que:

Como símbolo do nacional, não foi importante apenas na divulgação de manifestos artísticos modernistas; com sua vontade de preservar a cultura material e espiritual, Mario de Andrade construiu uma concepção de patrimônio que influenciou no desenvolvimento da noção de patrimônio adotada na década de 1930 pelo SPHAN, que culminou nas políticas públicas de preservação patrimonial do governo de Getúlio Vargas (EVANGELISTA, 2012, s.n.)

A *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, lançada simultaneamente ao decreto-lei nº 25/1937 que organizava o sistema de proteção ao

patrimônio nacional, tinha como autores intelectuais das mais variadas áreas como arquitetura, direito, letras, antropologia, engenharia, artistas, restauradores e outros que publicavam trabalhos que apresentavam ao público leitor a ideologia institucional, sua concepção de nação, de monumento, de patrimônio e preservação, de cultura e história nacionais, dos símbolos e dos valores (EVANGELISTA, 2012).

Assim, as publicações que abordavam o Barroco mineiro, sob diferentes prismas, o apontavam como origem cultural da identidade que representa nossa nacionalidade. A nossa tradição é a forma peculiar de ver e sentir, de exprimir uma experiência sublimada na arte. A partir do que estamos apresentando podemos sugerir uma explicação para o emprego genérico do termo barroco para designar todo o conjunto da arte colonial. A concepção de Barroco, em especial o mineiro, vai além de um estilo ou de um período cronológico com características específicas, representa, sim, toda a mentalidade de uma sociedade, uma atitude filosófica, estética e existencial garimpada e divulgada pelos intelectuais supracitados que, talvez para facilitar a absorção da origem, usualmente denominam o conjunto de obras barrocas, maneiristas e rococó, como barroco.

Dentre os estudos esclarecedores sobre os gênios da originalidade, produtores desta arte colonial fundacional da nação, encontramos, em 1944, o de Hannah Levy, na *Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico nacional*, apresentando evidências que vão de encontro a ideia de originalidade e pedem uma revisão do conceito. O artigo *Modelos Europeus na Pintura Colonial* revela que a pesquisadora encontrou na Biblioteca Nacional um número de bíblias ilustradas cujas imagens foram fielmente reproduzidas por Ataíde, segundo o modelo europeu.

A autora diz “Ataíde não tratou de transformar a composição de Dermane (...) Ataíde não introduz senão modificações insignificantes na composição dos grupos que ele aproveita”( PIFANO, 2016, p. 8). Agora, como explicar esse procedimento de cópia fiel ao modelo europeu por um dos mais prestigiados gênios da nossa arte singular? No período de publicação do artigo de Levy ainda era muito forte a geração de intelectuais que se esforçavam em manter os “heróis” do tão valioso passado artístico nacional, dessa forma a descoberta manteve-se apenas como constatação de que os artistas da colônia reproduziam cópias fiéis de gravuras vindas da Europa.

Não só mestre Ataíde, mas também Aleijadinho reproduziu em suas esculturas cópias de modelos europeus, por exemplo, na confecção dos doze profetas, em Congonhas do Campo, Aleijadinho emprega, mais de uma vez, como atesta os escritos de John Bury, modelos europeus:

O elemento convencional na representação dos profetas também está bem ilustrado em Ezequiel. O pergaminho que segura na mão esquerda, embora tratado pelo Aleijadinho num estilo muito mais monumental, deriva diretamente do pergaminho que repousa no colo do Ezequiel de Girolamo Lombardi, em Loreto, e também daquele que o Ezequiel de Klaus Sluter leva na mão [...] que por sua vez, talvez derive de uma gravura florentina do profeta feita no final do século XV ( BURY, 2006, p.52)

Não cabe à nossa discussão classificar a pintura ou a escultura do artista colonial como “menor” por ser cópia fiel do modelo. Raquel Pifano comenta que a acepção moderna de artista aponta para um ser dotado de extremo talento criador de obras inéditas, conceito que gera no público, desdém pelas cópias fiéis, pois se acredita que quem copia o faz por falta de talento, ou melhor, falta de criatividade:

Ora, é necessário frisar que uma vez confundidas com noções modernas, as antigas noções artísticas humanistas perderam seus significados originais, daí engenho confundiu-se com criatividade e novidade, com originalidade. Criatividade e originalidade, categorias modernas de julgamento da arte e do artista ( ou melhor, do modernista), fundaram as expectativas do grande público em relação aos artistas, alheio ao anacronismo de seus critérios que desconsideravam espaço e tempo. Logo, a noção predominante de que cópia exclui invenção, local onde se manifestava o talento do artista, dificultou e ainda dificulta conhecer o artista colonial. ( PIFANO, 2016, p. 7-8)

Ao final do artigo, Raquel Pifano destaca que sua intenção não foi a de negar a contribuição dos modernistas que, se por um lado, “se equivocaram ao atribuir ao nosso passado artístico categorias e conceitos impróprios”, por outro, “nos ensinaram a apreciar a forma, a força expressiva da arte do passado que, de fato, naquele momento, estava esquecida” ( PIFANO, 2016, p. 14). Fazemos das palavras dela, nossas palavras, pois não é nosso interesse desmerecer a originalidade e a criatividade do artista e da arte colonial. Nosso interesse é observar a construção e o reforço permanente da ideia de origem da arte genuinamente brasileira no interior de Minas Gerais. Interessa-nos também esse discurso amparado e divulgado pelos órgãos governamentais e pelo envolvimento dos intelectuais, enquanto funcionários do Estado, se empenhando arduamente para estabelecer os elos necessários da corrente que vai do Barroco ao

Modernismo porque, o objeto de estudo desta pesquisa é a obra do artista Arlindo Daibert e, pelo que desenvolvemos neste tópico, provavelmente a bibliografia disponível para o artista até o ano de sua morte, 1993, ainda não suscitava amplamente a revisão de alguns conceitos estabelecidos há muito, sobre a busca pelo genuinamente nacional. Então, acreditamos que Daibert, como herdeiro dessa visão modernista, ao se aproximar de Mario de Andrade e do Modernismo, através do álbum *Macunaíma de Andrade*, tinha como norte esses conceitos sobre a origem da nossa arte a partir da arte colonial.

Outro dado que nos permite inferir essa cumplicidade de Daibert, ombro a ombro com outros intelectuais, pode ser apreendido a partir das palavras da professora doutora em Literatura Hispano-americana Irlemar Chiampi, em seu livro *Barroco e Modernidade* (1998), no qual reúne um conjunto de textos que apresentam a América Latina como espaço privilegiado de apropriação do barroco atemporal devido a diversidade de raças, religiões, mitos, tradições, línguas e estéticas que se abrem ao estudo de traços barrocos estilísticos e temáticos. Chiampi argumenta que todo “debate sobre a modernidade na América Latina que não inclua o barroco é parcial e incompleto”(CHIAMPI, 1998,p. XV). A professora destaca desde a proposta moderna que adotou a reciclagem ideológica do barroco como condição de identidade cultural, dentro da prática da fragmentação, da celebração do novo, do afã da ruptura e da experimentação até o papel crítico do barroco no conjunto que recicla o fazer poético e a reflexão teórica enfatizando seu potencial diluidor de dicotomias pré-estabelecidas afirmando:

Duas vertentes podem embasar o processo de reapropriação estética do barroco na modernidade latino-americana. A primeira é a *legibilidade estética* que corresponde aos dois primeiros momentos de inserção do barroco em nossa história literária, o modernismo e a vanguarda; a outra vertente que chamamos de *legitimação histórica*, inicia-se com o “novo romance”...gestado nos anos cinquenta...(CHIAMPI,1998, p. 4)

Arlindo Daibert, durante o processo de construção da série *Macunaíma de Andrade*, já pensava em elaborar um trabalho sobre o romance de João Guimarães Rosa, publicado em 1956, *Grande Sertão: Veredas*, obra vista pela crítica como basilar na literatura nacional, pois aborda o sujeito, seus costumes, suas crenças e sua linguagem

pelo sertão do Brasil. Em entrevista à Revista Cult # 100<sup>30</sup>, Carlos Heitor Cony (1926-2018) disse, metaforicamente, que nossa formação nacional apoiou-se num triângulo retângulo, no qual os catetos são: *Macunaíma* e *Casa Grande e Senzala* e a hipotenusa é o *Grande Sertão: Veredas*. Deixando, respeitosamente, Gilberto Freire, inferimos dessa metáfora o fato, bastante destacado pela crítica, de que Guimarães deu continuidade ao projeto de renovação linguística iniciado por Mário de Andrade. Daibert, nesta corrente produz séries sobre a obra de ambos corroborando esse pensamento da crítica nacional.

Dialogando com o pensamento de Chiampi, Affonso de Ávila (2004) faz parte do filão que acredita que, tanto o barroco quanto o modernismo foram momentos-ápice de evolução das artes em nosso país e essa proximidade pode justificar o fato de o primeiro ter fornecido ao segundo, suporte válido para a fixação de uma linha de tradição ao longo da história de nossa criação artística tal como procuramos demonstrar.

### **3.5 Aproximações de Daibert das narrativas formadoras da nação brasileira**

Arlindo Daibert manteve estreito contato com a nossa arte colonial, pois transitava constantemente pelas cidades de Ouro Preto, Mariana e Tiradentes. Nesta última foi o responsável pela instalação de uma oficina gráfica, *Casa da Gravura Largo do Ó*, com mostra inaugural em 1983. No desenho é possível observar, a produção de “presentes” a familiares com a temática do sagrado, por exemplo, ao nascimento da sobrinha, às bodas de uma prima e em outras ocasiões marcantes o artista produz imagens religiosas como o “Anjo da guarda”, abaixo, presente do tio à sobrinha Ana Luiza:

---

<sup>30</sup>CONY, C. H.. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-carlos-heitor-cony/>> Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

Figura 46 - Arlindo Daibert, Anjo da guarda



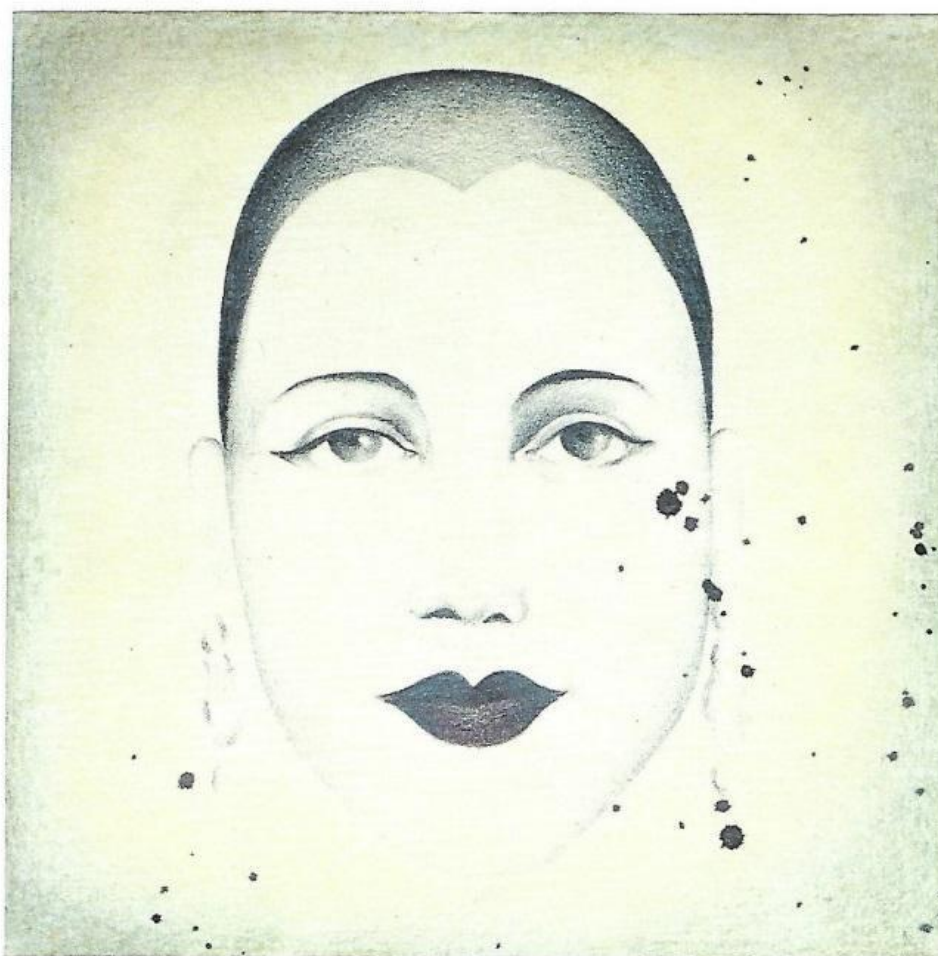
Fonte: Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/02-09-2018/retrato-do-juiz-forano-arlindo-daibert-25-anos-depois-do-adeus.html>> Acesso em 18 de março de 2020.

No entanto, é de interesse desta pesquisa observar a forma pela qual o artista se alinhou ao pensamento vigente em sua época, plantado e cultivado pelos modernistas, de crença na origem da nossa arte na arte colonial. Daibert, na série *Macunaíma*, discutiu o Modernismo e as questões que envolviam aquele início. Consequentemente, corroborava o pensamento de origem que aqueles intelectuais buscavam, por exemplo, ao visitar Minas Gerais. Admirador daqueles pioneiros e suas novas propostas de mirar o passado, Daibert retrata-os e discute algumas questões.

Temos, na série, as imagens de Tarsila do Amaral (1886 -1973) que ao pintar, por exemplo, *A Negra*, nega toda construção da memória nacional trabalhada no século XIX por meio da elaboração da figura do índio como herói idealizado e da valorização do exotismo da natureza. Naquele século a imagem criada pelos letrados detentores da cultura visava forjar a pátria através da construção de uma narrativa que privilegiava a

unidade nacional e sua potência. Buscava-se silenciar os índios tal como eles realmente eram e buscava-se silenciar os escravos africanos e seus descendentes, pois atrapalhavam o ideal de construção de uma nação nos moldes europeus. Daibert, ao acionar a foto de Tarsila, e ao empregar pequenos desenhos da obra *A Negra* como moldura do retrato da Pagu (1910 -1962), aciona também toda essa discussão.

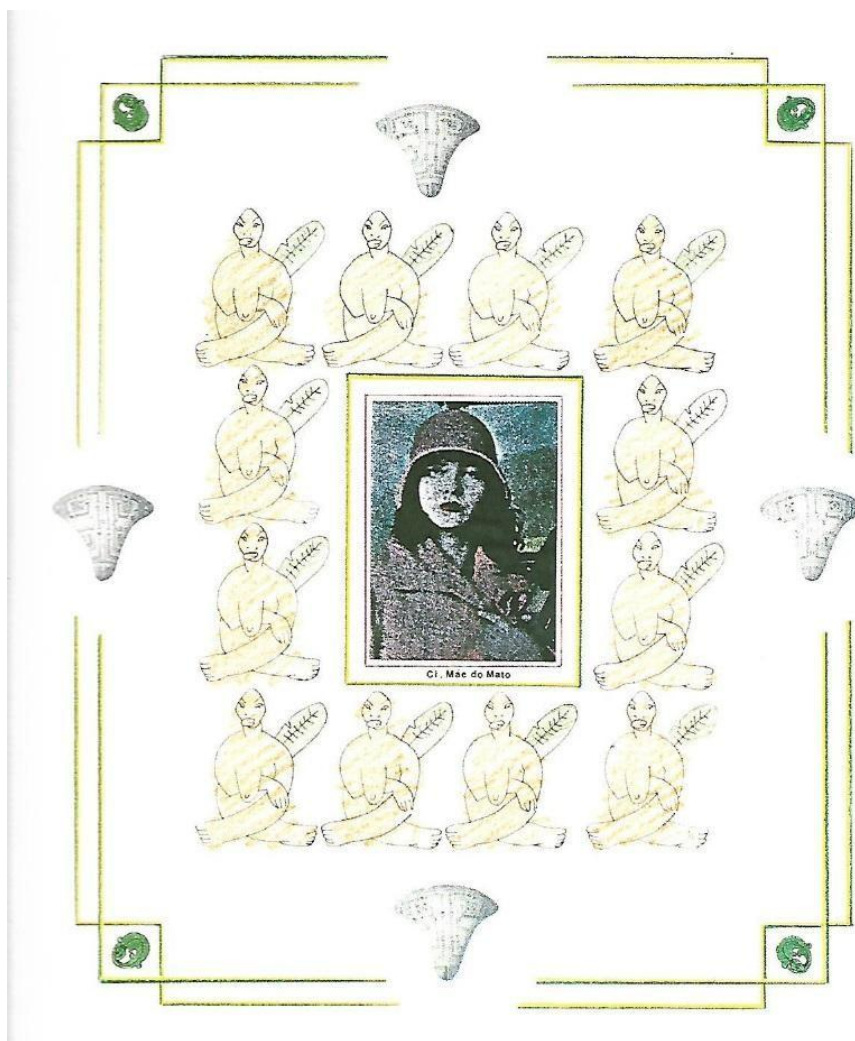
Figura 47 – Arlindo Daibert, Uiana



muiraqitã, muiraqitã de minha bela,  
vejo você mas não vejo ela!

Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Uiana”. Lápis, papel, tinta hidrográfica, letreset, 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.75.

Figura 48 - Arlindo Daibert, Ci, mãe do mato.



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Ci, Mãe do Mato”. Xérox, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.77.

Pagu não participou diretamente da *Semana de Arte Moderna*, mas foi grande colaboradora do Modernismo, atuando na *Revista de Antropofagia* e no jornal *Homem do Povo* – porta-vozes da invenção modernista que estremeceu os homens cultos da época. Ela casou-se com Oswald de Andrade (1890- 1954) e ambos defenderam assiduamente o comunismo, posicionamento que provavelmente contribuiu, dentre outros fatores, para que Oswald e Mario de Andrade se enveredassem por projetos intelectuais antagônicos. No entanto, Daibert não deixou de reconhecer a importância de Oswald para o Modernismo e na prancha “O macaco mono”, foi o retrato de Oswald que figurou:



Figura49 - Arlindo Daibert, O Macaco Mono.



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “O Macaco Mono”. Colagem, lápis, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.74.

Anita Malfatti é lembrada no *Macunaíma de Andrade* de forma muito especial, pois Daibert expõe em imagem a opinião de duas correntes que se enfrentavam no Brasil no início do século XX. Havia um projeto nacional que defendia a construção de uma nação análoga aos moldes positivistas europeus que excluía os índios, os negros, os pobres e tudo aquilo que lembrasse a fartura do heterogêneo, do exótico, do caótico, do feio, do sexual, da miscigenação, dentre outros quesitos considerados pouco nobres para um modelo clássico de nação, supostamente perfeito.

Contrário ao grupo supracitado, surgia outro grupo, com nova concepção crítica que via de maneira bastante diversa as questões sociais e artísticas e que buscava a construção da nação em modelos não oficiais. Essa nova tendência defendia a inclusão dos segmentos sociais, suas respectivas culturas e o respeito à singularidade brasileira.

O modernismo se fez porta-voz dessa segunda vertente de discurso e a obra de Anita Malfatti explicitava figuras humanas, nacionais ou de descendência estrangeira, singulares. “*O Homem Amarelo*”; “*O Japonês*”; “*O Homem das Sete Cores*”, dentre

outros, são obras que incomodaram o escritor Monteiro Lobato e o levaram a publicar o artigo *A propósito da exposição Malfatti* no jornal O Estado de São Paulo:

Embora se deem como novos, [os artistas modernistas] como precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e a mistificação [...]Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum [...]. Percebe-se de quaisquer daqueles quadrinhos, como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva. Em alto grau possui um sem número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios do impressionismo discutibilíssimo, que põe todo o seu talento a serviço de uma nova espécie de caricatura<sup>31</sup>

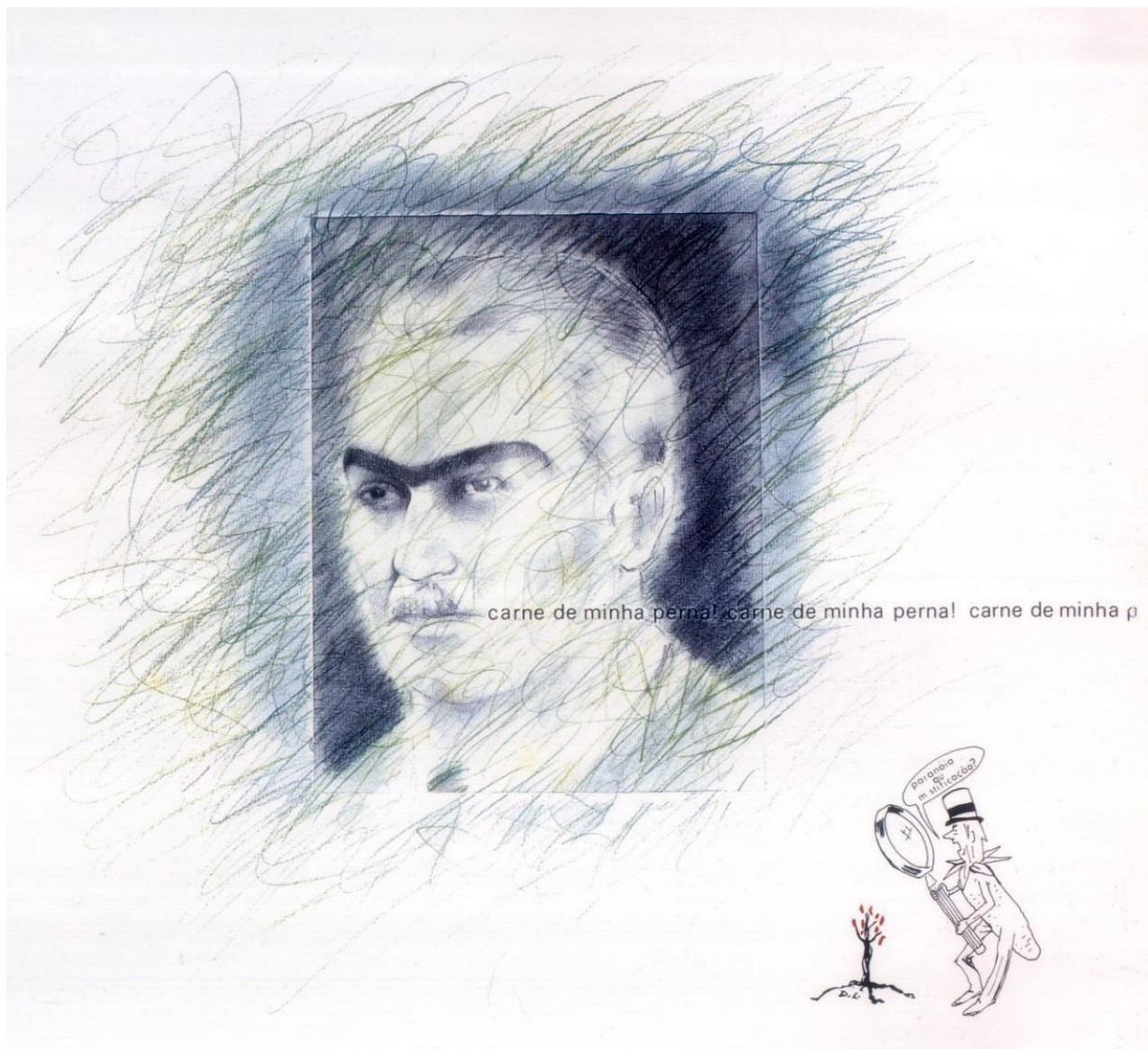
É importante destacar a palavra paranoia pois, naquele momento inicial do Modernismo, entrava no Brasil, os estudos de Freud, que desestruturavam os sujeitos da condição de donos de si próprios e punham em xeque as ferramentas existentes para ajudar o homem a entender o que se passava a sua volta e em si mesmo.

Todos esses fatores observados em seu conjunto nos oferece uma compreensão de que a melhor opção de busca da origem, já que se desejava rechaçar o falso modelo europeu, era realmente buscar, por exemplo, nos rostos mulatos dos anjos de mestre Ataíde, as características que iam de encontro ao ideal que a elite dominante desejava e Arlindo Daibert, ao expor tudo isso em imagem nos deixa ver seu posicionamento ao lado dos modernistas e nos deixa ver quão denso é seu desenho que permite a transposição de planos de leitura, apresentando, numa mesma obra, caminhos que se bifurcam em labirintos de assuntos que, ao final, de alguma forma, estão implicitamente ligados à proposta, muito particular, de leitura do livro Macunaíma.

---

<sup>31</sup>O artigo publicado em 20 de dezembro de 1917 no jornal O Estado de São Paulo foi praticamente rebatizado pela frase: *Paranoia ou mistificação*, escrita por Monteiro Lobato no corpo do texto, em julgamento a obra de Malfatti. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>> Acesso em 04 de março de 2020.

Figura 50 - Arlindo Daibert, Currupira.



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Currupira”. Lápis, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p. 103.

Daibert elegeu Mario de Andrade e sua discussão sobre a nossa identidade, sobre a busca da nação brasileira condensada na obra literária *Macunaíma – herói da nossa*

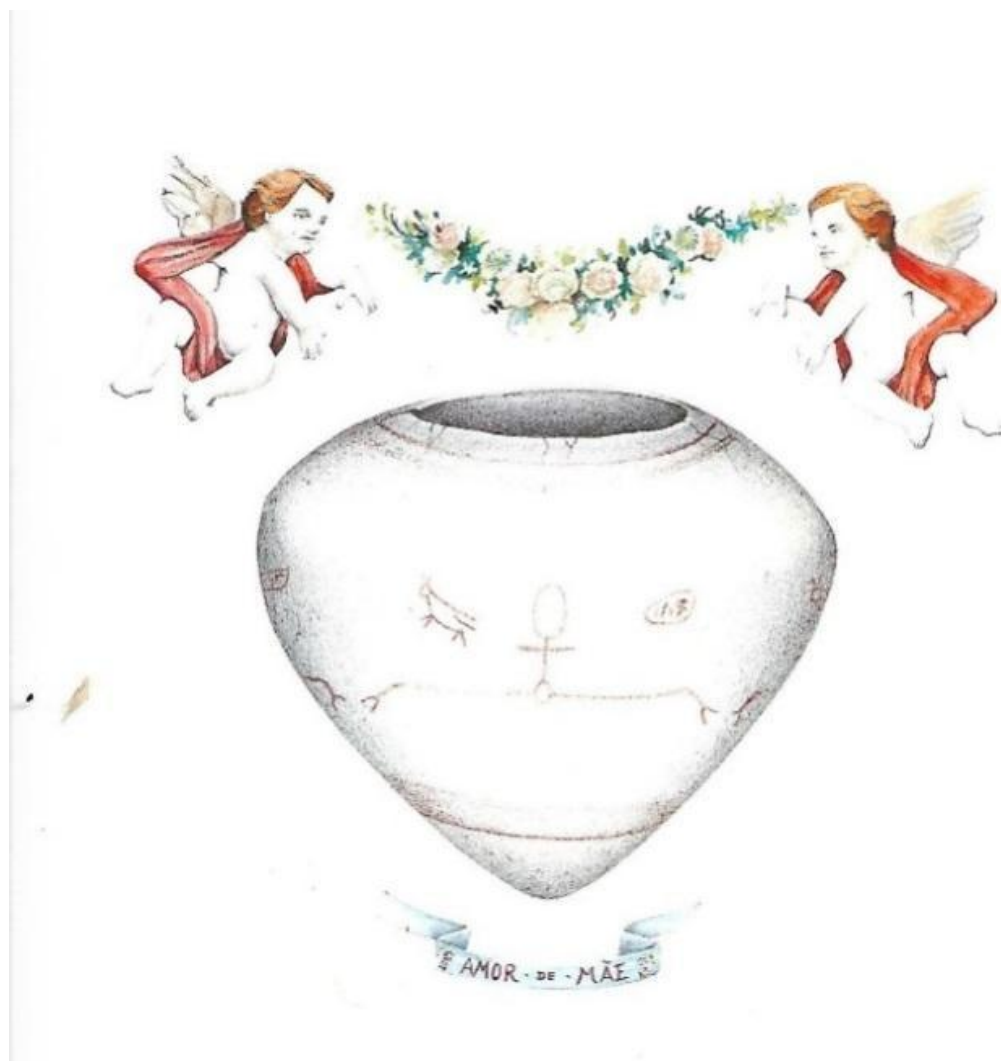
*gente*, publicada nos primeiros anos de nascimento do Modernismo brasileiro, como tema de um dos seus diálogos com a literatura e comenta:

Aos poucos vou estabelecendo a linguagem do “álbum”(!). O sistema é o de justaposição, evocando mais do que ilustrando. Preciso manter o senso de humor e o senso poético. Com muito cuidado vou incorporando detalhes barrocos (anjos, guirlandas), iconografia dos viajantes europeus [...] (DAIBERT, In: GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), 2018, p.75).

Quando ele emprega o vocábulo “evocando”, que em uma de suas definições significa tornar algo presente pelo exercício da memória, lembrar-se de algo, ele também nos remete a alegoria, pois ao evocar, mais do que simplesmente ilustrar, pensamos novamente nas alegorias das igrejas barrocas que ao preencher todo o espaço disponível apresenta desde a entrada até o altar uma sequência de imagens que evocavam desde os castigos do inferno até a chegada à supremacia dos Céus.

Uma obra realizada sob este paradigma apresenta as pranchas como imagens geradoras de reflexão. Jorge Sanglard escreve no artigo *A reflexão de Daibert sobre Macunaíma* (2001) a respeito da recusa do artista em ser visto como mero “produtor de imagens” e destaca a defesa de Daibert de que a arte tem o compromisso de produzir, ou divulgar, um saber. Inserida neste pensamento complexo de imagem como elemento crítico reflexivo a exposição *Macunaíma de Andrade* aborda vida e obra do escritor Mario de Andrade e conseqüentemente seus esforços em encontrar nossas origens artístico-culturais, como dissemos, no barroco mineiro. A citação mais direta que Daibert faz do Barroco mineiro está no desenho “morte da mãe”, no qual vemos, “dois anjos Barrocos que seguram flores pintadas à la Ataíde”( DAIBERT, In: ARBACH, Jorge (coord.), 2001,p.46).

Figura 51- Arlindo Daibert, Morte da mãe



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Morte da mãe”. Aquarela, lápis, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.47.

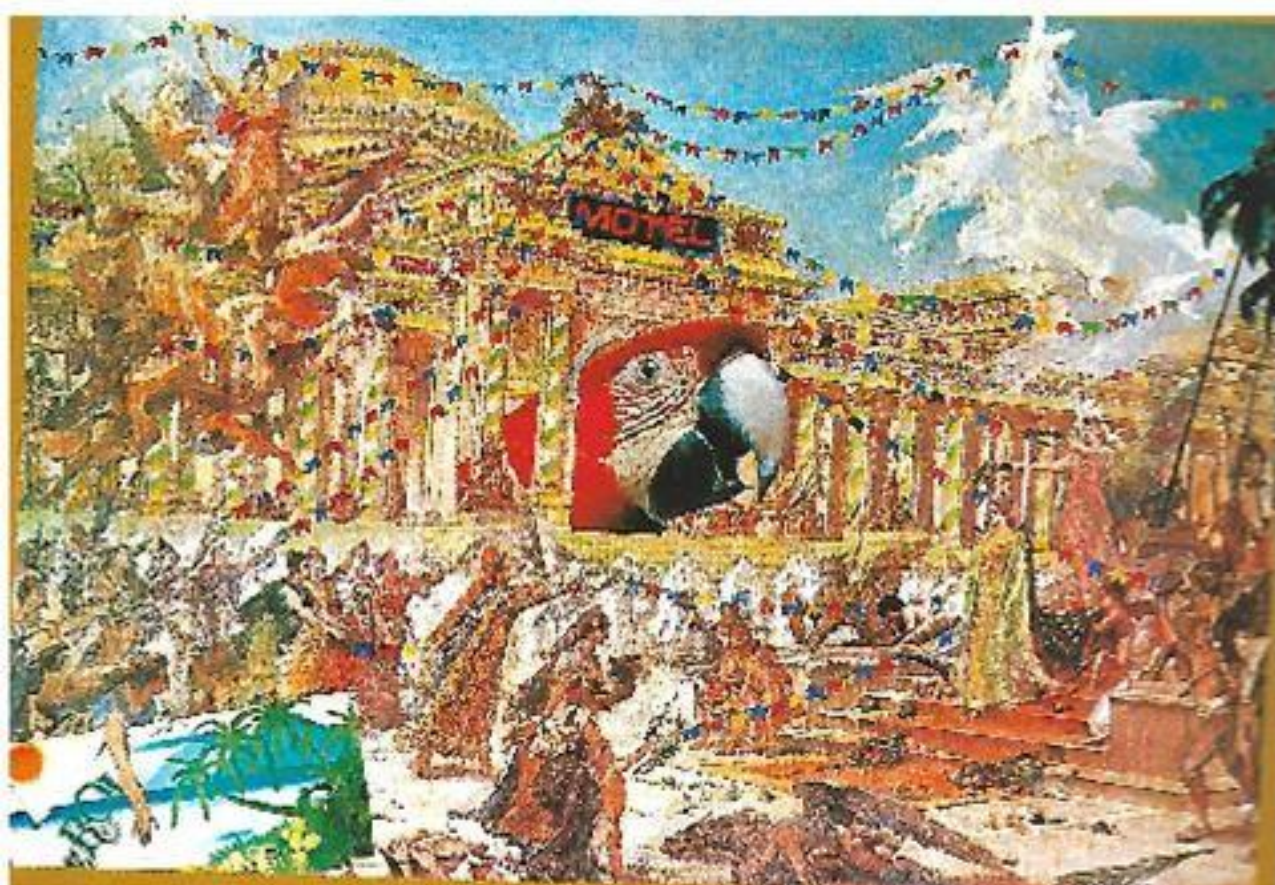
Da imagem é preciso destacar também que o elemento indígena, a urna funerária “igaçaba”, evoca o povo autóctone que habitava o Brasil antes dos colonizadores e Mário de Andrade em sua reunião dos elementos constituintes da nação deu destaque também ao índio. Daibert faz questão de realçar a herança indígena em mais de uma prancha ao longo do álbum *Macunaíma de Andrade*.

Como o desenho é aberto ao pensamento crítico espiral, sugerimos que uma possível leitura da prancha pode ser feita pela alegorização do elemento indígena adornado pelo modelo angelical europeu. A prancha expõe o encontro da cultura indígena, representada pelo pote igaçaba, ou seja, o objeto utilizado para guardar os restos daquele que morreu, desenhada com bordas trincadas, prestes a ruir; ornamentada, digamos assim, pelo elemento europeu falsamente delicado e religioso que pode muito bem sugerir a aparente inocência da imposição vinda de cima, da Europa, em adorno floral e angélico, mas que representa realmente a “morte da mãe”, da mãe liberdade, da mãe natureza, da mãe costumes e línguas massacrados a partir do contato autóctone-europeu.

Arlindo Daibert que, ao produzir seu *Macunaíma de Andrade*, realizou uma leitura da obra de Mário em conexão com o modernismo, com todo um arsenal iconográfico brasileiro e com os projetos de Mário de Andrade enquanto intelectual comprometido com a cultura brasileira, o que inclui essa busca pela origem da arte nacional, também inscreveu seu *Macunaíma* como projeto de pesquisa para a Guggenheim Foundation, seguindo a linha marioandradiana de busca pelo espírito do americano do sul (DAIBERT. In: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995, p.18)

Na série, Daibert buscou expor o processo de estruturação da nação brasileira visitando também a obra de Pedro Américo, pintor representante da arte palaciana e do nacionalismo romântico conservador. O Estado imperial também fazia propaganda para incentivar o nacionalismo, para criar uma identidade entre governo e o povo. Na série, encontramos essa referência ao nacionalismo na prancha a seguir que faz lembrar o excesso visual Barroco:

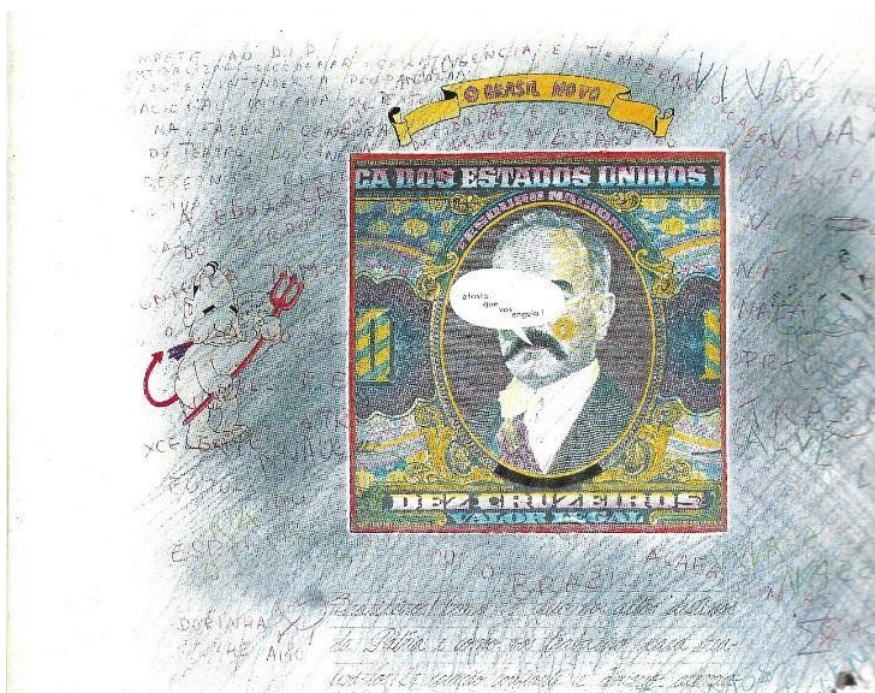
Figura52 - Arlindo Daibert, Macunaíma finge de pintor



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Macunaíma finge de pintor”. Colagem, aquarela, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.60.

Em outro momento, o artista faz referência a Getúlio Vargas e, nas entrelinhas, à ambiguidade de seus programas de desenvolvimento da cultura brasileira através da atuação dos intelectuais funcionários públicos, dentre os quais temos Mario de Andrade. Arlindo relembra o DIP, o autoritarismo e a repressão do Estado Novo.

Figura53- Arlindo Daibert, Piaimã, o gigante comedor de gente



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Piaimã”. Colagem, lápis, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.106.

Há na prancha a representação de dois Getúlios, um com asas e aureola e o outro com cauda e grafo remetendo também ao sentimento de contradição.

### 3.6 Voluta: Modernismo/barroco

Affonso Ávila (2004) falando sobre a linha da tradição brasileira que parte do Barroco e segue, sem fluxo nítido de continuidade, mas persistente em insinuar formas barroquizantes cita, entre outros, o pontuado conceptismo do discurso narrativo machadiano, do século XIX, a prosa modernista do pós-22 tendo como exemplo as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade e chega ao *Macunaíma*, de Mario de Andrade, falando sobre a quebra da linearidade narrativa



tradicional que é violentada por meio de uma estrutura composta de fragmentos superpostos. Em *Macunaíma* observamos a abolição, no processo ficcional, da hierarquia dos elementos fixos da composição, segundo Ávila, essa característica alinha *Macunaíma* às “obras que denunciam a sua franca compleição barroca” (ÁVILA, 2004,p.42).

Em dissertação defendida para obtenção do título de mestre, analiso os comentários de Anatol Rosenfeld sobre a atuação de Mário de Andrade no conjunto de sua obra sugerindo que a criação do “seu” idioma não é mera decorrência do seu nacionalismo. Ela está ligada a uma questão mais íntima que aponta para a descoberta da própria identidade através da procura da identidade nacional. Mário verifica, à medida que compõe sua obra, que a “simplicidade é impossível e a duplicidade é inevitável” (ROSENFELD, 1985, p. 190). Rosenfeld destacou alguns fragmentos da escrita de Mário que apontam para essa constatação:

Como descobrir a auto-identidade se “sou tudo que vocês quiserem, mas que sou eu”?, se apenas “me aproximo de mim mesmo”, se “sou trezentos”, se “Não sou mais eu nunca fui eu decerto/ Aos pedaços me vim-eu caio-aos pedaços disperso / Projetado em vitrais nos joelhos nas caixas/ Nos Pirineus em pororoca prodigiosa/ Rompe a consciência nítida: Eu TUDO-AMO” (ANDRADE. Apud: ROSENFELD, 1985, p. 190).

Aqui, o sentido da fragmentação é bastante explícito através dos contrastes violentos entre altitude e nível do mar, elementos europeus e indígenas, sugestão de pedra e fluidez, o que leva Rosenfeld a observar:

Em todos esses exemplos manifesta-se uma consciência aguda, às vezes desesperada, da multiplicidade mesclada do próprio ser, mas ao mesmo tempo o sentimento transbordante da riqueza daí decorrente, da plenitude de quem “TUDO-AMA” e com tudo se identifica. (ROSENFELD, 1985,p. 191).

Mediante esse quebra-cabeça do ser, miramos *Macunaíma*, síntese dessa constatação fragmentada na auto definição nacional, no pluralismo das culturas que o herói percorre a passos de gigante, pelo imenso Brasil de todos os tempos. Herói “tantas vezes desfeito em pedacinhos e de novo recomposto” (ROSENFELD, 1985, p. 191), movimento que nos permite lê-lo a partir da arquitetura barroca da elipse que se desenrola/enrola expondo todo o questionamento em análise.

Fantasei quando queria e sobretudo quando carecia para que a invenção permanecesse arte e não documentação seca de estudo. Basta ver a macumba carioca desgeografada com cuidado, com elementos

dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. (ANDRADE. In: ANCORA LOPEZ, 1978, p. 94).

Ao realizar esse processo, Mário de Andrade alinha-se aos rapsodos, que transportam “tudo o que escutam e leem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias” (ANDRADE. In: HOLANDA (org.), 1978, p.53). Tal qual esses antigos produtores de hipertextos orais, que já apagavam a origem dos textos primeiros, Mário também o faz, como afirma Silviano Santiago em seu artigo *A estrutura musical no romance*:

Apaga as assinaturas dos documentos, invadindo a privacidade autoral, com o fim de mostrar – agora sob a responsabilidade da sua assinatura – uma variedade heteróclita que é própria de todo e qualquer tecido cultural, desde que se neguem os valores de origem e a objetividade da erudição. (SANTIAGO, 2002, p 177).

Mário de Andrade buscou dar forma total aos documentos, agora “sem origem, sem assinatura, desvirtuados e desnorteados” (Idem, p.177) que, transformados num produto harmonioso, o livro *Macunaíma*, reúne tudo em suas páginas e, ao mesmo tempo, espalha divulgando a heterogeneidade existente em nosso país, e dificilmente representável sob forma única.

O neologismo “-desgeograficar-”, presente na supracitada citação de Mário, foi criado para descrever a quebra das fronteiras regionais e nacionais, por ele já trabalhadas desde a juventude e que agora apontam para o conflito que ronda o deslocamento espacial, efetuado pelo “herói” em dois momentos: primeiro, quando o autor se apropria deste personagem transnacional, extraído das tribos da Guiana e da Venezuela amazônica, e passa a denominá-lo como “herói da nossa gente”. Essa apropriação aponta para o desejo de Mário, projetado no herói, de encontrar a identidade nacional, no entanto, uma busca conflituosa e ambígua, uma vez que ele é “da nossa gente”, mas originou-se fora dos limites do território nacional. E o segundo, pode ser observado nas andanças de *Macunaíma* dentro da obra, “percorrendo a passos de gigante o imenso Brasil de todos os tempos” (ROSENFELD, 1985, p. 191). Nestas, apreendemos a cultura como algo híbrido, produtivo, dinâmico, aberto, em constante transformação e sentimos a inquietação que está multiplicidade provocava no autor que tenta reunir todo esse gigantismo cultural, coexistente no território nacional, na história do herói. Ciente da complexidade de Mário/Macunaíma, e desse enrolar/desenrolar contínuo, Arlindo Daibert registra nas páginas iniciais do seu Diário de bordo: “estou me convencendo da inutilidade de criar um tipo que represente o herói” (DAIBERT. In:

GUIMARÃES, J.C.(org.), 1995, p.13), dando-nos uma pista de que pretende estender a sequência elíptica já inserida no livro *Macunaíma*. Assim, Daibert inicia, segundo Telê Ancora Lopez, “um processo criativo também rapsódico”. (ANCORA LOPEZ. *In*: ARBACH, 2001, p. 12) o que nos permite pensar a obra do artista em comparação com os artifícios da arquitetura barroca da voluta, isto é, elipses acopladas.

As sentenças: “herói sem nenhum caráter” e “herói da nossa gente”, contidas nas páginas iniciais do livro **Macunaíma**, já mostram ao leitor, como Mário de Andrade, inserido no contexto modernista que propunha mudanças contra a imagem romântica do “bom selvagem”, constrói sua obra como locus produtivo de significados e de posições do sujeito. Essa tomada de posição é ressaltada por Alfredo Bosi, em *Céu, Inferno* ao afirmar que: “seu roteiro estético e ideológico (o roteiro de Mário de Andrade) é o contexto de signos e valores dominantes na República Velha, que ao sair à luz o livro, vivia seus últimos momentos” (BOSI, 1988, p. 128). O pensar e o construir a partir do contexto histórico fazem com que o autor aprofunde suas reflexões, realce o pessimismo de seu tempo e perceba a impossibilidade de dissociar os fragmentos europeus e os pré-coloniais. Ambos coexistem e instituem seus lugares tanto dentro da sociedade vigente quanto da que estava em formação. Mário afirma: “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional” (ANDRADE. *In*: HOLANDA (org.), 1978, p. 26).

Assim, ao pensar o povo brasileiro “-nossa gente-”, Mário percorre as “trilhas cruzadas e superpostas da existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter” (SANTIAGO, 2002, p. 177). Foi essa diversidade que o permitiu, como já dissemos colher o herói além do território nacional. Escolha que, se por um lado, reforçou a indeterminação de características próprias, no ambiente social interno, por outro lado, aproximou o herói de um ambiente externo híbrido maior, a América Latina, que naquele momento também buscava redescobrir as fontes pré-colombianas e tentava traçar um diálogo entre suas culturas (CANCLINI, 2000).

A ideia de expandir os limites esticando os regionalismos e criar um espaço ficcional além do território brasileiro ou do tempo imemorial por onde transitam a História e o mito será muito cara a Daibert que ao inscrever seu *Macunaíma de Andrade* como projeto de pesquisa para a Guggenheim Foundation, declara:

Parto do princípio de universalização da proposta de Mário, sua tentativa de não “patriotizar” o livro [...] Segundo suas palavras Macunaíma é o espírito do americano do sul. Ora, sendo os mitos de base arquetípica e guardando as semelhanças e as diferenças entre as Américas do Norte e do Sul, quais seriam os pontos de contato entre os fabulários das duas regiões? (DAIBERT. *In*: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995, p. 18).

Pensando o hibridismo predominante e constantemente realçado pelas andanças de *Macunaíma*, vemos, nas palavras de Mário de Andrade, a necessidade de dar forma global a um conjunto documental diverso de um povo muito heterogêneo. Silvano Santiago diz que essa busca por

[...] dar uma forma ao heteróclito é o maravilhoso paradoxo de Macunaíma que se encontra miniaturizado na própria figura compósita do “herói sem nenhum caráter”: um só corpo que é índio, branco e negro, simultaneamente. Busca de identidade que se dá em diferença, em respeito ao Outro. (SANTIAGO, 2002, p. 178).

Na leitura que realiza de *Macunaíma*, Arlindo Daibert busca abordar toda complexidade que os primeiros modernistas, dentre eles Mario de Andrade, tentaram expor em suas propostas artísticas de conhecer o Brasil, os brasileiros e suas questões.

### **3.7 A revisão crítica do barroco na América**

Para encerrar este capítulo é preciso fazer uma visita a críticos e escritores que abordaram a reciclagem ideológica na América Latina, uma vez que Daibert gostaria de inscrever sua série *Macunaíma de Andrade* como projeto de pesquisa que investigasse o fabulário americano. Assim, recorreremos a três nomes importantes no que diz respeito à revisão crítica da estética barroca em nosso continente. É uma explanação concisa, porém necessária, do pensamento crítico circulante nas obras de Alejo Carpentier (1904 – 1980), Lezema Lima(1910 – 1976) e Severo Sarduy (1937 – 1993).

### 3.7.1 O “senhor barroco” de Lezema Lima

José Lezema Lima, no ensaio “A curiosidade barroca” que se encontra no livro *La expresión americana* (1957), após discorrer sobre o barroco como arte da conquista o autor argumenta que a ocorrência barroca não advém da natureza e sim da cultura. No século XIX, o barroco designava apenas um estilo excessivo, formalista e destituído de essência, mas, no século XX, a estética ampliou sua abrangência afastando-se dos conceitos degenerescentes e abrindo-se, em leque que recobria os mais diversos campos como móveis para vivenda, formas de vida, curiosidades, misticismos, formando um conjunto de aparatos que servirão de metonímias conceituais para a figura do “senhor barroco” explorada por Lezema Lima. Este “senhor barroco” é um tipo de emblema cultural americano, trabalhado pelo autor como representante do triunfo do americano e da cidade em que este se instala. Para Lezema, a ocorrência barroca não advém da natureza e sim da cultura, que estimula sentidos e aguça sensibilidades para que se desfrute ao máximo as excelências de uma paisagem recoberta de artifícios que leva o “senhor barroco” a impor ordem na desordem e a promover o seu banquete, inclusive o banquete artístico/literário.

Alegoricamente, Lezema Lima emprega essas imagens e conceitos para realizar uma revisão nas expressões fundamentais da cultura barroca na América em relação a herança europeia e a partir dessa análise enfatiza que os signos americanos do barroco se fundamentam na rebelião e na ruptura com a matriz geradora. A semente da rebelião e da ruptura foi plantada no início do contato, gradativamente germinou, como já abordamos em item anterior, ultrapassou o século XVIII, floresceu e frutificou nos séculos posteriores (MILTON, 2010,p.66).

O índio cusquenho Kondori é citado pelo autor como exemplo de enriquecimento do Barroco e como evidência da conquista de uma nova forma de fazer a arte. Lezema diz:

Na voluntariosa massa pétreas das edificações da Companhia, no fluxo numeroso das sùmulas barrocas, na grande tradição que vinha arrematar o barroco, o índio Kondori consegue inserir os símbolos incaicos do Sol e da Lua, de abstratas elaborações, de sereias incaicas, de grandes anjos cujos rostos de índios refletem a desolação da exploração mineira. (LEZEMA Lima, apud: MILTON, 2010, p.68).

Figura - 54 Igreja de San Lorenzo de Potosí



Figura –55 Detalhe



Fonte: Figura54: Fachada da frente da Igreja de San Lorenzo de Potosí. Bolívia. Disponível em: <<http://www.alamy.com/stock-photo/church-san-lorenzo-potosi-bolivia.html>>. Acesso em 21 de janeiro de 2017.

Figura55: Detalhe: anjo no alto da Fachada da frente da Igreja de San Lorenzo de Potosí. Bolívia. (Idem).

Kondori é símbolo do avivamento da arte com novas “chispas”. A palavra chispa pode significar para nós tanto lampejo, faísca, como talento, gênio e ambos os significados são apropriados ao que Lezema Lima descreve como avivamento perpetrado pelo impulso da rebelião. A imagem de chispa da rebelião concentra-se na expressão “grande lepra criadora do barroco nosso” com a qual o autor se refere a arte de entranhas, realizadora de síntese cultural e praticada pelo “senhor barroco” ressaltando:

Vemos portanto que o senhor barroco americano, a quem designamos como o autêntico primeiro instalado no que é nosso, participa, vigia e cuida das duas grandes sínteses que estão na raiz do barroco americano,

a hispano-incaica e a hispano-negróide (LEZEMA Lima, apud: MILTON, 2010, p.69).

Ele destaca também que a herança do gongorismo em nosso continente ocorre a partir do recurso da radicalização “luciferina” do recurso da proliferação de signos presentes em Luis de Góngora e mediante essa reflexão reivindica para o barroco americano o caráter de “lepra luciferina” ao articular o par tensão/plutonismo, requisitando uma versão meta-histórica, feita a partir da reciclagem da herança colonial e elegendo o *devir* como modelo formal da identidade, que vai do século XVII aos nossos dias (Idem,p.69).

### **3.7.2 O realismo maravilhoso e o Barroco**

Outro pensador que discute os fundamentos do barroco americano é Alejo Carpentier, sua versão meta-histórica da cultura tem como eixo estético-ideológico os fundamentos da mestiçagem advinda dos processos sócio-históricos e sua concepção do realismo maravilhoso, como ser e forma da mestiçagem, prevê um conjunto de códigos, dentre os quais temos o linguístico, ratificado pelo estilo barroco.

Para Carpentier o realismo maravilhoso é a expressão essencial de uma identidade fundamentada na história da América, na impetuosa paisagem, no homem que ali vive e seus mitos, rituais e manifestações mágico-religiosas pré-hispânicas além de todo o acervo colonial que forma um conjunto no qual o fazer barroco tornou-se o meio de manifestação visível, exterior e imediata da condição real maravilhosa. (MILTON, 2010, p.70).

Carpentier produz um programa americanista que possui onze conjunturas (contextos raciais, econômicos, étnicos, políticos, burgueses, de distância e proporção, de desajuste cronológico, culturais, culinários, de iluminação e ideológicos), para refletir a respeito da ontologia americana, sugerindo caminhos e instrumentos para a descolonização cultural e prática literária. Aqui o barroquismo corresponde a uma desmistificação que tem por objetivo dar legibilidade ao fazer americano, isto é, descolonizar a cultura significa dessacralizar o modelo europeu evidenciando a arte nativa do território americano:

Não temamos, pois, o barroquismo no estilo, na visão dos contextos, na visão da figura humana enlaçada pelas enredadeiras do verbo e do ctônico, inserida no incrível concerto angélico de certa capela ( branco, ouro, vegetação, arrevessamentos, contrapontos inauditos, derrota do pitagórico) que pode se ver em Puebla do México, ou de uma desconcertante, enigmática árvore da vida, florescida de imagens e símbolos em Oaxaca. Não temamos o barroquismo, arte nossa, nascida de árvores, de lenhos, de retábulos e altares, de entalhes decadentes e retratos caligráficos e até neoclassicismos tardios, barroquismo criado pela necessidade de nomear as coisas (CARPENTIER, 1976, p.36 apud: MILTON, 2010, p.70)

Carpentier tanto reivindica o barroquismo americano como reunião de elementos culturais diversos quanto delega à natureza papel identitário, tornando-a um dos pilares de sua listagem do real maravilhoso. A natureza apresenta-se como imensa fonte de matéria-prima para a produção artística.

Carpentier destaca também o impulso de nomear como atividade primordial. Nomear, muito mais que mascarar e ocultar, marca o lugar da cultura americana no âmbito da cultura universal fazendo do Barroco e sua profusão de signos a estética legítima da América como espaço privilegiado do realismo maravilhoso. Assim, acreditando ser a América Latina terra do Barroco, comenta que:

Toda simbiose, toda mestiçagem engendra um barroquismo.O barroquismo americano intensifica-se com a *criollidad*, com o sentido do *criollo*<sup>32</sup>, com a consciência que adquire o homem americano, seja filho de branco, vindo da Europa, seja filho de negro africano, seja filho de índio nascido no continente... a consciência de ser uma coisa nova, de ser uma simbiose, de ser um *criollo* ( CARPENTIER, 1984,p.69 apud MILTON, 2010, p.72).

Carpentier exalta essa condição de filho da terra como cerne e resultado do realismo maravilhoso e essa condição própria do homem das Américas se expressa nos feitos barrocos expressos na conjuntura política, social, étnica e artística em todo o continente.

---

<sup>32</sup> No continente americano, o vocábulo criollo, nomeia primeiramente o homem branco nascido aqui na América. Este homem considerava-se europeu, porém nascido em outro território, e mantinha os hábitos e costumes do europeu. No entanto, esse mesmo indivíduo, com o passar do tempo, passou a viver uma crise identitária, pois se sentia mais americano do que europeu. Assim, reconhece sua alteridade em relação à figura do colonizador branco e reconhece os processos marcantes de hibridismo (racial, cultural, religioso, etc.) dando a acepção do termo *criollo* a expansão que denomina a todos de descendência indígena e negroide nascidos na América.



### 3.7.3 Severo Sarduy e a dissecação do barroco nosso

Severo Sarduy foi outro destaque no que diz respeito a revisão crítica da estética barroca no continente americano. Por meio dele observamos a experimentação poética da discussão lançada Lezema Lima e Alejo Carpentier, através da estetização lúdica, mais radical, do fazer barroco. Sarduy estabelece um corpo característico de procedimentos artísticos, em seu ensaio *El barroco y El neobarroco*<sup>33</sup>, desenvolve uma complexa reflexão teórico-analítica acerca da arte latino-americana contemporânea como arte do destronamento e da discussão, cuja linguagem prima pelo desperdício, pela superabundância, pela artificialidade e afetação refletindo estruturalmente a desarmonia, o desequilíbrio e a ruptura da homogeneidade. Sarduy ressalta a radicalidade da metáfora que, entre nós, se potencializa na livre multiplicação de artifícios e máscaras que disseminam sentidos a partir do momento que obscurecem seus significantes essenciais. Mediante essa constatação Sarduy põe em evidência três mecanismos de produção de engodos.

No primeiro, o significante é trocado por outro totalmente diverso num processo de *substituição*. Sarduy analisa o romance *Paradiso*, de Lezema Lima, a pintura de René Portocarreros e a arquitetura de Ricardo Porro para esquadrihar a ocorrência do mecanismo da *substituição*. Ele enfatiza o caráter erótico deste procedimento como marca distintiva:

Abertura, falha entre o nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é, metáfora. Distância exagerada, todo barroco não é mais do que uma hipérbole, cujo ‘desperdício’, como veremos, é erótico não por acaso. (SARDUY, apud: FERNÁNDEZ Moreno, 1979, p.164).

A abertura é, realmente, um dos recursos geradores de produção metafórica e tendo em vista que há um ímpeto de nomear pela criação literária essa abertura gera uma nova semântica americana/universal. Como é abertura em nomear, em criar metáforas, é licencioso e, portanto, erótico.

O segundo mecanismo de artificialização do barroco é denominado por Sarduy de *proliferação*, caracteriza-se por operação metonímica por excelência, compreende em ofuscar o significante de um determinado significado, sem substituí-lo por outro, por mais distante que este se encontre do primeiro, mas nos leva a inferência através de uma

<sup>33</sup>Disponível em: <[www.google.com.br/?\\_rd=ssl#q=America+latina+en+su+literatura](http://www.google.com.br/?_rd=ssl#q=America+latina+en+su+literatura)>. Acesso em 16 de agosto de 2016.

cadeia de significantes que progridem metonimicamente e que acabam circunscrevendo o significante ausente (SARDUY, apud: FERNÁNDEZ Moreno, 1979, p.164). A proliferação pela metonímia torna adivinhável aquilo que está obliterado, que marca a presença do significante ausente por meio de referências e vestígios.

*Condensação* é o nome do terceiro mecanismo e envolve permuta, espelhamento, fusão e intercâmbio entre significantes e estes, em cadeia, se acoplam formando um terceiro termo que condensa os anteriores.

Sarduy sintetiza os três mecanismos levantados por ele:

Se na substituição o significante é escamoteado e substituído por outro e na proliferação uma cadeia de significantes circunscreve o significante primeiro, ausente, na condensação assistimos à ‘encenação’ e à unificação de dois significantes que vêm reunir-se no espaço exterior da tela, do quadro, ou no interior da memória (Idem, p. 168-169).

O autor recorre ainda a teoria de Bakhtin sobre a paródia e a carnavalização para ressaltar a intensificação polifônica e até estereofônica do código barroco atual, não só literário, mas em toda a sua expansão. A paródia como leitura em filigrana que esconde, subjacente ao texto, outro texto que é descoberto, revelado e se expõe a decifração.

Sarduy procurou elucidar ainda as unidades textuais da semiologia do barroco latino-americano chamando-as de *gramas*, termo advindo do estudo de Julia Kristeva, determinando dois mecanismos para sua manifestação: intertextualidade e a intratextualidade.

Para o primeiro mecanismo o autor pontua os procedimentos de citação e reminiscência. A citação consiste em colagem, empréstimo, transposição e sobreposição de um texto em outro, não havendo alteração nos elementos do texto deslocado. Já a reminiscência, efetua o processo inverso, o texto transportado funde-se com o outro em construção e nesse momento perde sua individualidade de ‘corpo estranho’, integrando-se e determinando uma camada mais profunda do texto novo.

Quanto a intratextualidade, Sarduy adentra nos elementos intrínsecos que se fazem presentes na operação escritural, alguns destes elementos são claros ao artista

outros se encontram absorvidos e metamorfoseados na imensa gama de bagagem cultural deste, e ambos os modos se expressam no ato da criação. Quando aborda os gramas sêmicos mostra que estes conduzem a significantes ‘reprimidos’, de extração oral, que não se manifestam na superfície do texto, mas que, estão em latência, e se deixam decifrar ‘por trás do discurso’.

A respeito dos gramas semânticos, são elementos que promovem a inserção de uma obra em outra obra, pelos recursos da repetição do título, da cópia reduzida, da descrição, do espelhamento e de procedimentos inerentes à *mise en abîme*. Porém, esses marcadores discursivos não são evidentes, uma vez que se localizam na estrutura subjacente, isto é, na estrutura de apoio do texto, expondo deste lugar a sua ‘autoridade’.

Concluindo o ensaio, Sarduy arremata seu percurso teórico estabelecendo três constituintes básicos para a superabundância e o desperdício do jogo barroco: erotismo, espelho e revolução.

O conceito de erotismo se embasa no prazer pelo suplemento, tão caro não só a linguagem, mas ao barroco como um todo. O excesso, a perda parcial do objeto ( que é uma operação frustrada) tudo isso é explicado pelo autor por meio de imagens incomuns para expor o caráter simbólico do Barroco:

O objeto (a) como quantidade residual, mas também como queda, perda ou desajuste entre a realidade ( a obra barroca visível) e sua imagem fantasmática ( a saturação sem limites, a proliferação afogadora, o *horror vacui*) preside o espaço barroco. O suplemento – outra voluta, (...) intervém como constatação de um fracasso: o que significa a presença de um objeto não representável, que resiste e não quer fraquear a linha da Alteridade( A: correlação biunívoca de (a), a(*lice*) que irrita a *Alice* porque esta última não consegue fazê-la passar para o outro lado do espelho. (SARDUY, apud: FERNÁNDEZ Moreno, 1979, p.176).

Aqui Sarduy explana a tensão que alicerça o código barroco destacando o horror ao vazio, ou seja, o impulso pela ocupação do espaço e a reiteração do suplemento ambos como marcadores do jogo que está posto. Esta é uma afirmação do aspecto lúdico do código barroco, como já abordamos em seção anterior, oposto ao classicismo e seu *homo faber*. *O homo barocchus* deleita-se na volúpia, no fausto, na perda parcial e momentânea do objeto ansiado, no desperdício, no prazer e é nesse conjunto marcante que temos a expressão do erotismo que transgride o útil, funcional e natural.

O componente estético essencial é erótico, uma vez que diz respeito ao desfrute dos signos poéticos que põe em circulação e em cena uma rede de possibilidades infinitas. O Barroco é uma sala de espelhos na qual o signo se multiplica incessantemente, se ocultando, ou se reabilitando no interior da linguagem em permanente mutação.

O ensaio de Sarduy, apesar da bagagem estruturalista, faz um exame acurado sobre os protocolos barrocos no continente americano mostrando que esta estética, com sua estrutura intrincada, com uma legião de elementos que exigem observação das minúcias que dinamizam o conjunto, constitui parâmetro obrigatório de análise para uma visão/revisão da nossa cultura e seus marcadores predominantes.

### **3.8 Enfm, Daibert**

Nossa trajetória é longa e abrangente para que possamos sustentar nossas escolhas de aproximar a obra de Arlindo Daibert dos traços barrocos pontuados aqui. Dizemos traços barrocos por acreditar ser uma tendência coletiva na obra do século XX e não uma manifestação isolada como nos séculos XVI e XVII.

Uma grande parte do trabalho de Daibert comunga com a questão de que a profusão de elementos nos torna incapaz de olhar tudo que está disponível para ser visto em uma única prancha. Em Daibert, a tradicional leitura da imagem, com um ponto de interesse e um olhar circular que se inicia se finda na unicidade do conjunto não existe. Há, sim, tal qual a igreja barroca, o preenchimento de todo o espaço disponível na prancha por meio de diferentes recursos. Essa exploração do desenho que preenche todo o espaço disponível da prancha deixa o espectador meio atordoado, pois não consegue definir por qual caminho labiríntico começar e após observar tudo permanece a sensação de que algo ficou inexplorado. A prancha abaixo é exemplo disso:

Figura56 - Arlindo Daibert, sem título n. 9.



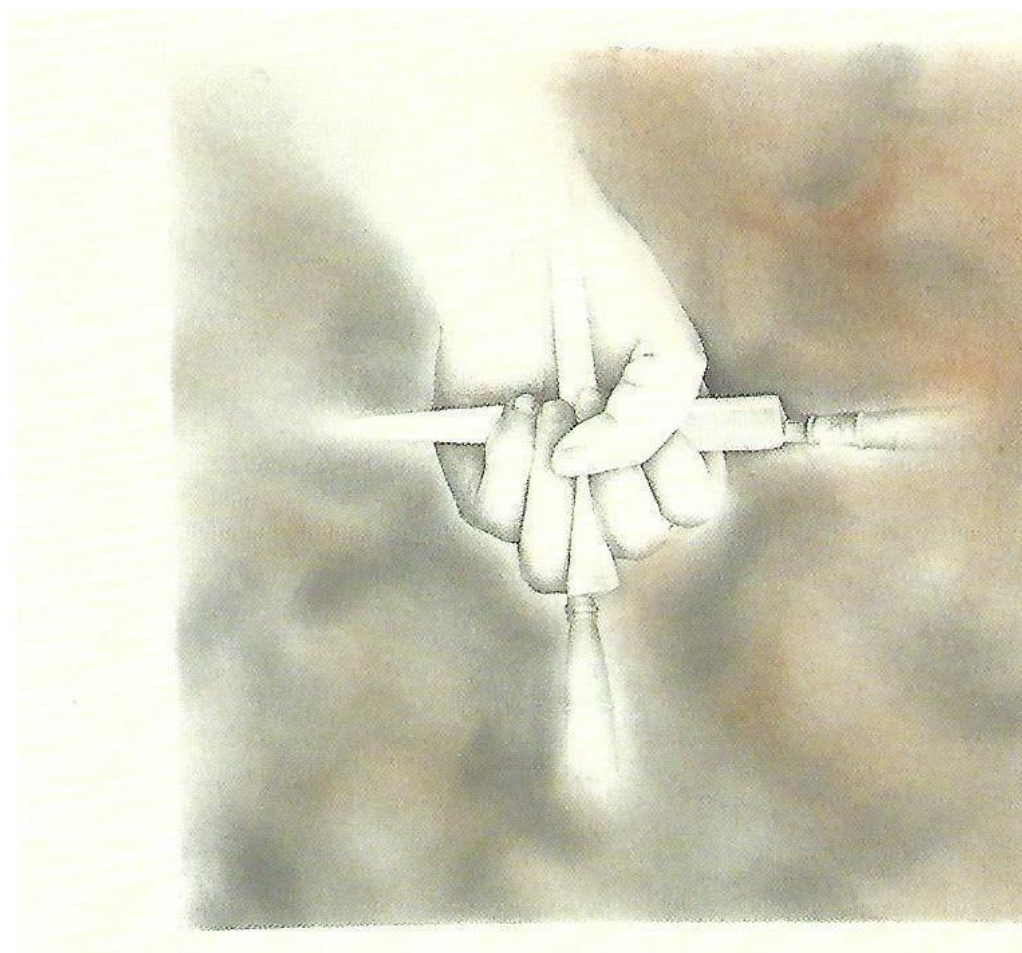
Fonte: Arlindo Daibert. Sem título. n. 9. Lápis de cera, lápis de cor, tinta hidrocor sobre cópia xerox e letreset sobre papel. 23 x 29,5cm. Década de 80. In: MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p.57.

É preciso voltar aos mecanismos de artificialização definidos por Severo Sarduy como elementos assinaladores da instância barroca em textos<sup>34</sup> latino-americanos. A substituição é um destes mecanismos em que o significante é trocado por outro que não lhe diz respeito. Há um excesso de artificialização que faz com que o objeto metaforizado se torne ininteligível, a representação de Deus, no álbum *Imagens do*

<sup>34</sup> Nesta pesquisa, quando nos referimos ao texto adotamos a visão semiótica que aborda a obra de arte sob o ângulo da produção de sentido, das variadas categorias de signos e dos processos particulares de significação dos próprios textos. Roland Barthes (1915 – 1980) afirma que “o texto é tecido de signos verbais e a imagem um texto de signos visuais”, propondo situar a relação entre as artes no ambiente que ultrapasse e transforme limites, para que um quadro não seja somente percebido como uma obra, mas como um texto. (BARTHES, apud: CASA NOVA, 2002, p.100).

*Grande Sertão* nos faz pensar muito nesse procedimento de substituição, pois o artista desenha uma mão que segura duas facas em forma de cruz. A cruz é um signo religioso, mas não formada por punhais, a presença desses elementos afasta completamente o significado religioso da prancha, no entanto, no contexto da obra literária de Guimarães Rosa, o sertão e sua violência, admitem, sem receio algum, essa leitura, porque no sertão, até mesmo Deus, pode ter duas faces, ser bom, paciente, justo ou feroz, ardiloso e traiçoeiro, tal como disse Riobaldo, para vir ao sertão, até “Deus, mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, GUIMARÃES, 1985, p.18).

Figura57 - Arlindo Daibert, sem título n.7.



DAIBERT, Arlindo. Sem título. n. 7. Grafite e pastel sobre papel. 21,5 x 21,7cm. Década de 80. In: MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p.56.

Sarduy falou também da condensação, isto é, do mecanismo que consiste na permuta, espelhamento, fusão e intercâmbio entre dois termos da cadeia de significantes quer se acoplam formando um terceiro termo que condensa os anteriores.

No álbum *Macunaíma de Andrade*, Arlindo Daibert decide representar as relações sexuais do herói. Em seu diário de bordo, texto escrito paralelamente à confecção das pranchas, Daibert diz:

A descrição das trepadas do herói é um problema não muito fácil de ser resolvido. Descrevê-las através de palavras permite que o leitor preencha mentalmente uma série de lacunas que o escritor pode se recusar a preencher no texto por estilo ou pudor. Traduzir essas situações em imagens significa explicitá-las[...] illustrei a trepada de Macunaíma e Ci empregando [...] inúmeras fotografias e o resultado é uma floresta de ... pau-brasil. (DAIBERT. *In*: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995, p. 19)

Figura 58 - Arlindo Daibert, Amor.

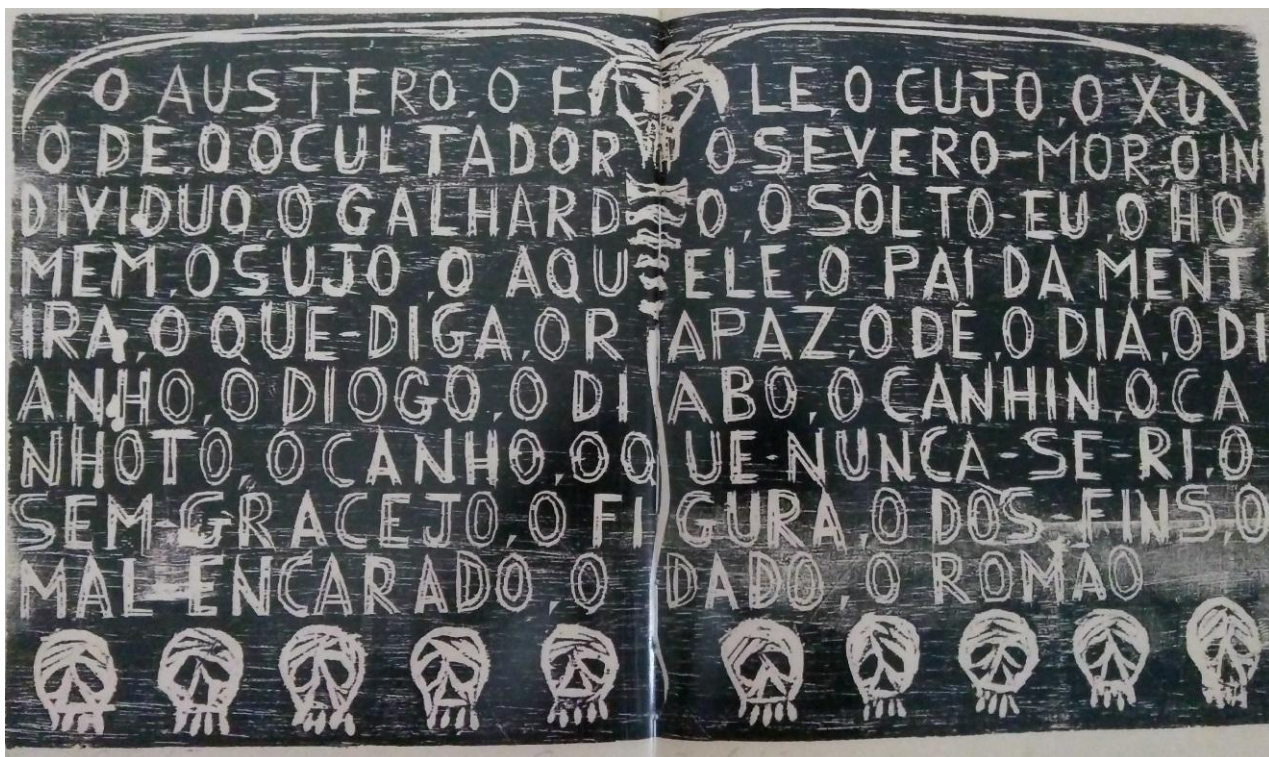


Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Amor". Colagem, lápis, papel, 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. *In*: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.66-67

A prancha chama-se “Amor” e , segundo o artista, representa os vários encontros de Macunaíma e Ci Mãe do Mato. Logo, a condensação de folhagens muito verdes que remetem uma floresta densa, mais (+) várias fotos de pênis espalhadas por essa floresta (=) nos sugerem as “trepadas do herói” aqui, ali, lá e acolá , em meio ao mato.

Por fim, podemos olhar outro mecanismo de artificialização barroca que é a proliferação. A proliferação pela metonímia torna adivinhável aquilo que está obliterado, que marca a presença do significante ausente por meio de referências e vestígios. A xilogravura “O Diabo Não Há” é feita com a presença de cerca de trinta nomes diferentes utilizados no sertão para denominar o demônio, pois há uma crença de que não se deve dizer o nome do “coisa ruim” para não atraí-lo para si. Ao pé da xilogravura temos a presença de várias caveiras e a composição dialoga com a proliferação postulada por Sarduy, pois elimina o significante e o substitui metonimicamente.

Figura59 - Arlindo Daibert, O diabo não há.



DAIBERT, Arlindo. O Diabo Não Há. Xilogravura. Tiragem especial P.A. 11.17,5x 3cm. 1984. In: MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p. 104-105.



Outra imagem que exemplifica a questão acima é a prancha “Sem título n.9.” (mostrada na página 150) que traz diferentes planos de leitura. Temos o mapa geográfico dos territórios onde acontece a ação do romance, esse mapa é real. Sobre ele temos o mapa fictício, feito por Poty, sob a supervisão de Guimarães Rosa, para a contracapa do livro e sobre ambos os mapas temos “ a ladainha do demo”, um veladura em manuscrito, que, apesar de praticamente ilegível, nos deixa pincelar cerca de 50 nomes que são empregados para denominar o demônio “o coisa ruim” no sertão (NUNES, 2008, p.232). Essa sofisticada composição também exemplifica perfeitamente a proliferação proposta por Severo Sarduy.

Estes dois últimos trabalhos são bastante apropriados para nos conduzir a uma das discussões que pretendemos fazer no capítulo seguinte que é o longo legado de inserção da imagem da letra no campo do desenho. As palavras para serem vistas e/ou lidas são um legado antigo, do qual Daibert mostra ser herdeiro ao empregar suas letras, textos e veladuras ao longo de praticamente toda sua produção artística.

#### 4 ELIPSES E VOLUTAS: UMA OBRA SEMPRE EM DIÁLOGO

*O desenho contém sempre gestualismo inconsciente, às vezes em abordagens críticas da sociedade e sua estrutura implícita, tanto no figurativo como no abstrato, existindo um paralelismo da obra gráfica de um artista com o momento presente. O traço enaltece as sutilezas da alma, decifrando em escalas visionárias o próprio questionamento do ser na sua fragilidade.*

*(José Henrique Fabre Rolim, 2000, p. 7)*

*O objeto lúdico de Arlindo Daibert:*

*Iluminando o texto como nos desenhos medievais, rompendo o convencionalismo do código como nas colagens cubistas, e transformando as palavras em ícones como na escrita cursiva dos surrealistas ou na caligrafia dos pintores gestuais.*

*(Pedro F. Silva & Marília A. Ribeiro. Apud: VENEROSO, 2012, p. 302)*

Esta parte final da pesquisa foi dividida em três sessões. Primeiramente, excursionamos pelo universo das possíveis relações entre arte e literatura através da observação de diferentes exemplos, ao longo dos séculos, sobre a exploração artística da visualidade da letra. Em seguida, verificamos o alinhamento do pensamento do artista Arlindo Daibert com as correntes que exploraram o texto imagem ao longo do século XX e a gradativa quebra do pensamento logocêntrico que impunha o texto verbal como superior ao texto imagético. Finalmente, seguimos entendendo imagem e texto como uma só poesia e assim exploramos as metáforas, metonímias, paradoxos, hipérboles e outras figuras recorrentes nas camadas de reflexão crítica submersas no trabalho do artista.

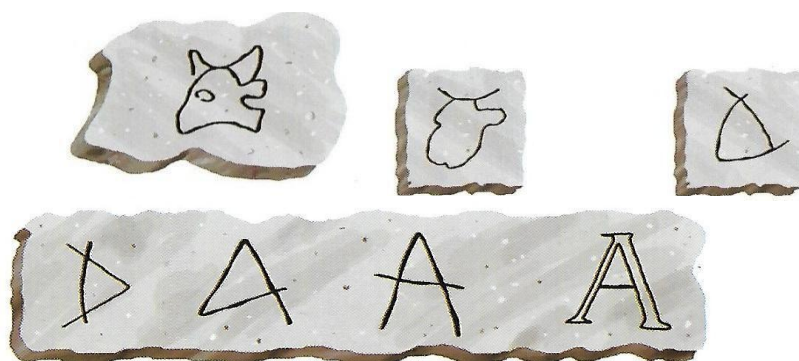
#### **4.1 Palavra-imagem: texto para ser lido e/ou visto**

Os experimentos de associação de diferentes elementos no interior da obra de arte atravessam a história cultural e avançam de forma contínua e crescente até chegar à contemporaneidade. A interação que a arte do século XX buscou fazer com a escrita e, que a escrita estabeleceu com a visualidade, de alguma forma reuniu antigos laços já existentes entre o esboço do desenho e o esboço da escrita deixando ver que a escrita não é apenas uma forma de transcrever a fala, mas uma realidade dupla que carrega sua parte visual. Nesta duplicidade, neste espaço de confluência, buscamos um espaço ímpar para pensar as relações entre imagem e palavra, uma observação do momento em que uma arte apreende, com a outra recursos e formas de estruturação e ambas se cruzam deixando de existir individualidade no conjunto em que estão inseridas.

Se mergulharmos na História pelos caminhos da escrita chegaremos a um momento em que é impossível separar desenho e escrita de tão sólida que é a relação entre ambos. Ignoramos como a arte começou assim como desconhecemos a forma como se iniciou a linguagem, no entanto, o pensamento de que as primeiras experimentações da escrita nasceram motivadas por aspectos visuais torna-se bastante aceitável quando observamos a arte rupestre. Tanto é possível considerar as imagens pintadas, desenhadas ou grafadas como formas de escrita anterior à escrita alfabética; como as primeiras representações estéticas que conhecemos.

Pensando que a escrita é também um elemento gráfico que comunica através das formas podemos nos aproximar do alfabeto atual, mirando sua constituição, pois ainda é possível reconhecer “aspectos icônicos (ou de semelhança) e indiciais (ou de contiguidade) que, com o tempo, perderam espaço para o caráter simbólico (ou de convencionalidade) do signo verbal” (LEITE, 2013, p. 24) tal como demonstra a sequência imagética que, para os hebreus, assírios, aramaicos, fenícios e árabes, originou a letra A (ALEF – BOI).

Figura 60 - A (ALEF – BOI)



Fonte: ZATZ, Lia. *Aventura da escrita*. São Paulo: Moderna, 1991, p. 39.

Haroldo de Campos em *Ideograma- lógica, poesia, linguagem* (1977) cita Waldo Emerson (1803-1882) que defendia a tese de uma linguagem original “edênica ou adâmica” na qual as palavras revelariam sua ligação com as coisas referidas. Diz Emerson: “Constata o etimologista que a mais morta das palavras foi algum dia uma figura brilhante. A linguagem é poesia fóssil” (EMERSON, W. Apud: Campos, 1977, p. 34).

Compartilho a ideia de que a escrita é um veículo gráfico que comunica através das formas, por exemplo, a escrita Chinesa, devido seu caráter ideogrâmico, manteve o verbal próximo ao visual encerrando em seus traços ideias e situações, colocando em contato/conflito elementos cênicos, ao explorar os processos analógicos, a sincronicidade e a simultaneidade.

Grande parte das línguas modernas perdeu, ao longo do tempo, essa motivação natural, no entanto os poetas/artistas tomaram para si a tarefa de manter viva a originalidade do signo verbal. Desde a Grécia Antiga encontramos obras em que o poeta/artista se inclinava à experimentação do que estamos chamando de palavra/imagem, por exemplo, os trabalhos de Simmias de Rhodes, no século IV a.C., são demonstrações dos arquivos mais antigos de versos figurados. Ele criou poemas que buscavam ajustar o comprimento variável da linha e a linearidade do alfabeto para criar a imagem do objeto sobre o qual o texto verbal estava falando. Um destes poemas é *Wings*, cujo texto se desenha na forma do objeto de assunto:

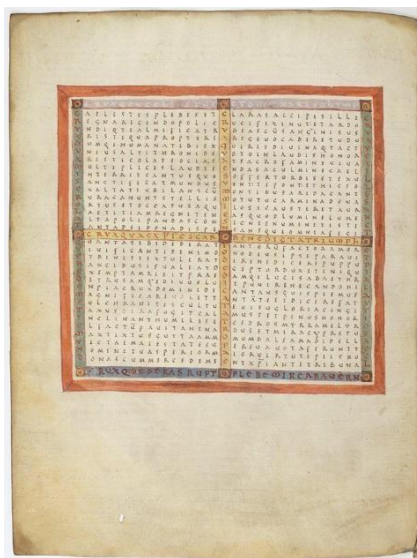
Figura 61 - Simmias de Rhodes, Wings.



Fonte: Simmias de Rhodes. *Wings*. Disponível em <<https://www.google.com.br/#q=simmias+de+Rhodes>>. Acesso em 03 de junho de 2017.

Alguns séculos mais tarde, no período medieval, encontramos os *Carmen figuratum* ou Carmina Figurata, poemas em que os primeiros cristãos tratavam de temáticas religiosas ou místicas, por exemplo, Rabanus Maurus possui um conjunto de poemas de temática religiosa chamados *De laudibus sanctae crucis*, nos quais joga com o alinhamento das letras tanto para formar figuras quanto para dar glória a mensagem que deseja passar. Sua obra subverte a ordem de leitura da esquerda para a direita e permite que o texto seja decifrado como um todo ou em partes. É interessante que nos séculos posteriores veremos Mallarmé e os poetas concretos utilizarem este recurso.

Figura 62 - Carmina Figurata



Fonte: Rabanus Maurus. *In honorem Sanctae*

*Crucis*. Disponível em: <[http://www.mythfolklore.net/medieval\\_latin/07\\_hrabanus/supp/poem02purple.htm](http://www.mythfolklore.net/medieval_latin/07_hrabanus/supp/poem02purple.htm)> Acesso em: 13 de setembro de 2017.

Veja que o trabalho de Rabanus Maurus pede que o leitor dê atenção à grade de letras, pois é necessário seguir letra por letra até que uma palavra ou frase se revele em meio ao emaranhado e por meio das palavras ou frases revela-se a figura formada ( no caso acima, uma cruz).

No período renascentista a visualidade da letra não teve muito destaque, provavelmente devido a maravilhosa novidade trazida por Gutenberg. Mas no barroco a visualidade volta a ter destaque como afirma Marli Siqueira Leite (2013) a partir da leitura de Ana Hatherly:

No Barroco, entretanto, a dimensão visual a ser explorada, muito em função de um projeto de retomada e valorização de experiências estéticas da Antiguidade e da Idade Média. Segundo a escritora, artista plástica e professora portuguesa Ana Hatherly, a tendência ao hermetismo e à erudição leva o poeta barroco a lançar mão do jogo, do ludismo explorando não como recurso (apenas) ornamental, mas como modalidade alegórica apta a atrair o leitor para pensamentos mais complexos: ‘A alegoria é precisamente a materialização do esforço de representação do conceito ou, como refere Gilbert Durand, [...] a alegoria é a tradução concreta de uma ideia difícil de apreender ou de

exprimir em uma forma simples' (HATHERLY, 1993, p.73<sup>35</sup>; apud: LEITE, 2013, p. 27)

Segundo Leite, ganha fôlego novamente, no período barroco, os labirintos de letras, os acrósticos, as escritas ropálicas (versos que crescem e decrescem na página), os enigmas, os ecos, as mandalas, os rebus ( substituição de sílabas por letras, figuras, algarismos) os anagramas, os logogramas ( forma de anagrama múltiplo), os lipogramas ( eliminação de uma ou várias letras em uma composição), os textos-amuleto (poemas encantatórios, mágicos), os emblemas ( representações ideogramáticas), etc. Esse mostra do vasto emprego da letra/imagem desde a antiguidade helênica, passando pelo período medieval e chegando ao barroco europeu revela a constante de uma extensa linhagem de poetas/artistas que buscaram explorar a visualidade da letra e o espaço em branco como constituinte de suas criações particulares. A ancoragem da obra de Arlindo Daibert se dá nessas águas, sobretudo nas barrocas pois agrada ao artista as mandalas, os labirintos de letras, o velar/desvelar, a alegoria, o texto submerso nas imagens metonímicas, metafóricas e outros procedimentos vários que nos oferecem subsídios para essa fala.

A travessia da experimentação pelos séculos e pelo Atlântico chegou à nossa arte colonial, que por sua vez, acrescentou várias contribuições advindas dos povos que já habitavam o continente americano. Buscamos no Brasil colônia, pistas do mapa que estamos seguindo e encontramos alguns exemplos como o, quase anônimo, poeta Anastácio Ayres de Penafiel<sup>36</sup> que produziu o poema “Labirinto Cúbico”, dedicado, em 1742, ao vice-rei do Brasil, Vasco Fernandes César de Menezes, que havia permitido, sob ordem de D. João V, existir na Bahia a Academia Literária de Salvador. Esse poema foi construído nos moldes do jogo barroco do labirinto de letras.

---

<sup>35</sup> A citação de Marli Siqueira Leite foi extraída de: HATHERLY, Ana (org.). *A experiência do prodígio – Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

<sup>36</sup> Affonso Romano de San’Anna pondera que este nome é uma questão em aberto, pois não há nenhum outro registro dessa pessoa, fato que leva alguns historiadores a afirmarem que este nome trata-se de um anagrama para esconder o verdadeiro nome do poeta.

Figura 63 - Labirinto cúbico



Fonte: ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. Coleção Debates, v.35. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p.88.

O texto apresenta-se como um mural de letras para ser lido e visto. Lido porque o título aponta para o fato de ser o texto de conteúdo labiríntico, enigmático, misterioso e visto porque a forma quadrado-cúbico nos remete a um jogo de dados com diferentes formas de ler.

A leitura do texto latino INUTROQUECESAR, sempre iniciada pela letra I, permite dobrar à direita, à esquerda, ziguezaguear sem que o conteúdo se altere. A partir desse poema miramos mais uma possibilidade oferecida por composições que apresentam letra e imagem como um todo. A chave para as camadas profundas da obra



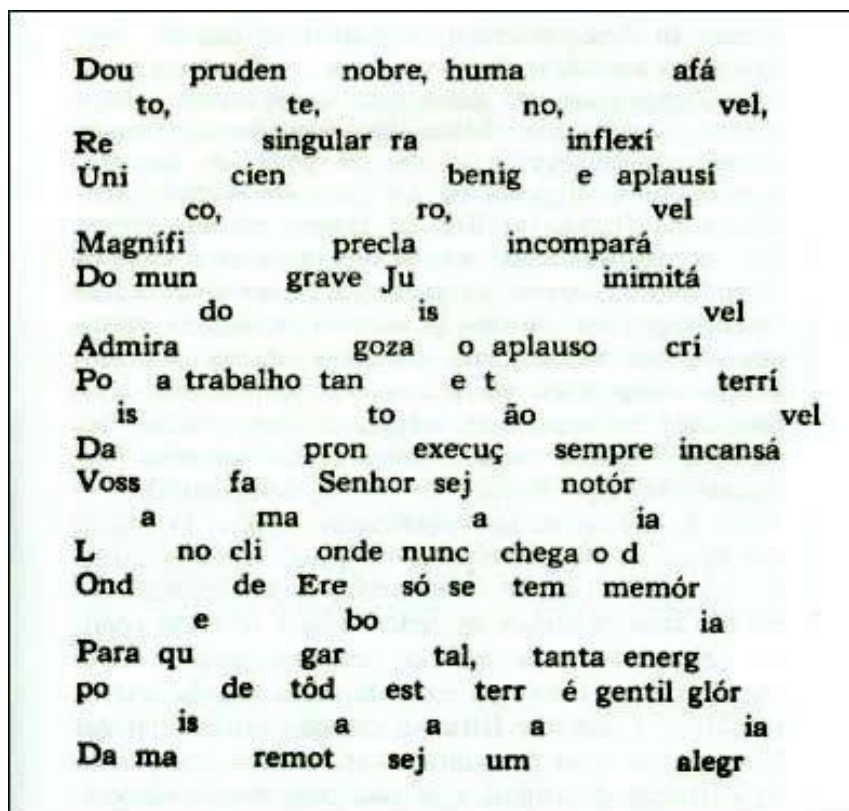
estão para além do ler separado do ver, é preciso acoplar esses dois aspectos para o acesso pleno, que oferece possibilidade de leitura crítica. Essa aguçada forma de fazer arte- reflexão está presente no poema de Penafiel, segundo Affonso Romano de Sant'Anna, a tradução literal do texto latino é: “ tanto faz um César por outro”, ou “um César no lugar de outro” o que sugere:

Podem tirar o significante (César) e colocar outro ( um governante de hoje ou um personagem qualquer), que a peça, o teatro, o roteiro, o jogo das letras, o lance da sorte, a substituição de números e nomes sejam sempre provisórios, encena-se um jogo histórico que nos transcende (SANT'ANNA,2000, p.59).

É muito óbvia a associação do nome do governante - César - e o texto grafado em latim como citação de Roma e do astuto Júlio César o que nos permite arriscar que, diante do conteúdo textual e da composição labiríntica o poeta induz ao pensamento de que a condição do governante baiano está emparelhada a todos os cézares dominadores que subjugarão os menos favorecidos ao longo da história. Segundo Sant'Anna, a situação desfavorável do próprio autor do poema, por exemplo, pode estar inserida no questionamento do poema. Quais foram os motivos que o levaram a se esconder em um possível anagrama? Qual era sua condição, naquela sociedade, que o manteve na “Academia Brasílica dos Esquecidos”? (SANT' ANNA, 2000, p.57) São questionamentos possíveis e que exigem uma pesquisa profunda com base nos registros históricos, mas que não deixam de ser pertinentes aos limites da interpretação desse poema.

Também a produção inventiva no Brasil dos setecentos conta com Gregório de Matos (1636 – 1696), reconhecido por tecer críticas cortantes em seus textos. Como já realçamos a herança crítica no exemplo acima, destacaremos em Gregório o emprego da quebra da linearidade, a possibilidade de ver e ler da forma que o espectador desejar, novamente, uma antecipação dos concretistas, pelo, “poeta fenômeno”, segundo Affonso de Ávila, na criação de textos que exploram o plano da expressão da linguagem verbal associada a recursos visuais:

Figura 64 - Gregório de Matos, às altas prendas do desembargador...



Fonte: ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. Coleção Debates, v.35. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p.89.

Neste poema, pela distribuição das palavras na página vemos a característica plástica do texto que é dedicado às altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila. Aqui, Gregório de Matos explora visualmente virtualidades e equivalências estruturais das palavras, dispondo-as na página sob forma de uma constelação gráfica (Ávila,1980,p.89). Essa ludicidade do texto que, como um brinquedo, se apresenta para ser visto e absorvido por cada indivíduo da forma que desejar, a partir de certo momento histórico entrou numa escala crescente, derramando sempre águas novas, cujas fontes, Daibert visitou e revisitou, porém sempre consciente de que o homem do século XX devia as primeiras leituras aos desenhos/textos produzidos nos primórdios da humanidade. Provavelmente a prancha a seguir rende à pintura rupestre tal reconhecimento:

Figura 65 – Arlindo Daibert. Boiúna Luna



Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Boiuna luna”. Lápis, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p. 96-97.

A experimentação do texto/imagem construído para ser lido e visto e a inserção do elemento crítico neste texto/imagem, a partir da segunda metade do século XIX, retorna com força máxima através dos trabalhos de Charles Baudelaire (1821-1867) e Stéphane Mallarmé (1842-1898). O momento histórico em que estes artistas estão inseridos é, novamente, um período de profundas transformações na sociedade e, a arte refletindo essas perturbações, passa a pedir novas formas de se manifestar, então o verso abandona o rigor formal metrificado e admite novos ritmos. Baudelaire, à frente desse clamor, na produção verbal, passa a ser considerado precursor da poesia moderna.

Neste mesmo caminho, a publicação de “Un coupde dés jamais n’abolirá Le hasard” (“Um lance de dados jamais abolirá o acaso”) de Stéphane Mallarmé, em 1897, vem expor a necessidade de o Ocidente produzir obras literárias que privilegie o aspecto visual do texto. Mallarmé, reconhecendo a visualidade dos signos linguísticos e do espaço da página como um todo que constitui o poema valoriza o suporte, a utilização do espaço da página, a variação na tipografia das fontes, as letras em caixa alta e baixa, a proporção de áreas brancas e pretas segundo a posição dos caracteres promovendo simultaneidade entre leitura e movimento demonstrando a ebulição constante do comprometimento artístico de libertar as palavras da estrutura acadêmica dos textos, criando estilos e formas melhores adaptados às necessidades modernas.

Assim, a arte pré-histórica, os hieróglifos egípcios, os primeiros alfabetos e, sobretudo, os ideogramas que evidenciam o caráter icônico da escrita passam a ser valorizados. Passa-se a prestar atenção no fato de que as escritas chinesa, japonesa e árabe, desde a antiguidade, cultivaram a estreita relação com a imagem, o que explica, parcialmente, uma parte dessa forte influência exercida por essas linguagens na arte de fins do século XIX e por todo o século XX.

A atuação de Mallarmé é destaque, nessa linhagem, porque a partir de “Un coupde dés” os espaços de cruzamento, as confluências entre o verbal e o visual multiplicaram-se exponencialmente, gerando inúmeros desdobramentos, sendo um deles de Guillaume Apollinaire (1880-1918) que reviveu aquela antiga tradição do “poema figurado”, tendo sido inspirado também pela proposta futurista de Marinetti cujo lema era libertar as palavras.

O Futurismo surgiu na Itália, no início do século XX, com o manifesto assinado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) e publicado no jornal francês *Le Figaro* como movimento de vanguarda que propunha o abandono definitivo do verso tradicional, considerado unidade característica da poesia, e sugeria a instauração da “parole in libertà”, que extrapolava os limites da métrica, rompia o espaço de forma desordenada e instaurava o “verso livre” mais apropriado aos novos tempos de aceleração do processo industrial, das conquistas tecnológicas das descobertas médicas e científicas (LEITE,2013, p.30).

Figura 66 - Marinetti, Parole in libertà



Fonte: Poema de Filippo Tommaso Marinetti e capa da obra, de 1915, que divulgou o *Manifesto futurista*, elaborado em 1909. Apud: LEITE, 2013, p.31.

No poema de Marinetti tem-se a exploração desordenada do espaço da página e também o rompimento com a forma do verso tradicional da poesia. As letras em zig-zag, grandes e em negrito realçam o aspecto plástico do poema e ainda que o expectador não seja leitor do idioma em que o poema está escrito a obra suscita imediato interesse visual. O visual desperta autonomia e aqueles que estavam envolvidos na produção de livros, naquele período, iniciam outra faceta de aproximação da imagem.

A pesquisadora Veneroso (2012) discutindo sobre as contribuições de artistas e poetas comprometidos com essas propostas de libertação inicialmente feita pelas vanguardas. Ela cita nomes como: Velimir Khlebnikov, El Lissitzky, Kurt Schwitters, Jan Tschichold e A.M. Cassandre, criadores de lettering mais adaptados às necessidades modernas (2012, p.38). Veneroso também se refere a Henry Michaux e Christian Dotremont e ao universo das revelações silenciosas da escrita ilegível transitando da poesia ao desenho e do texto à pintura. Ela cita as palavras de Anne-Marie Christin que sinaliza para o fato de que os pintores-poetas, Henry Michaux e Christian Dotremont originaram o “livro de pintor”, pela ocupação das fronteiras extremas de uma arte que, já havia, no século XIX, rompido com a tradição do livro ilustrado. (Idem, p. 39)

O livro de pintor modificou a relação do artista com o texto, uma vez que este não mais aceitava o papel subordinado destinado a ele em detrimento ao escritor. Os artistas decidiram assumir um papel de equivalência oferecendo uma arte visual e não um mero exercício imitativo do texto verbal que acompanhavam. “É por isso que os mais entusiasmados colaboradores desses pintores eram escritores que, como Mallarmé e André Gide, rejeitavam categoricamente a perniciosa falta de qualidade artística das assim chamadas ilustrações ‘literais’” ( VENEROSO, 2012,p.39).

A pesquisadora ainda comenta que a história dos cartazes teve desenvolvimento paralelo à dos “livros de pintores” traçando uma raiz única a partir de uma edição francesa do *Fausto* de Goethe que recebeu ilustrações em litografia de Eugene Delacroix e o primeiro cartaz publicitário feito por Devéria, em 1828. Veneroso discorrendo sobre as observações da estudiosa Anne-Marie Christin diz:

Christin comenta que apesar de o livro ter sido recebido friamente pelo público, Goethe se entusiasmou com ele. No final do século, os pintores que haviam aprendido a arte híbrida dos cartazes puderam dar uma ampla expansão à arte dos livros ilustrados: Manet (*Lefleuve* por Charles Cros, 1874; a tradução de Mallarmé para *The Raven de Poe*), Maurice Denis (*Le Voyage d’Urien*, de André Gide, 1893), Bonnard (*Parallèlement de Verlaine*, 1900). Nesses trabalhos, imagem e texto se interpenetram, criando um diálogo entre linha e cor na qual a brancura da página faz o papel de intermediador e amplificador ( VENEROSO, 2012,p.39-40).

Trazendo tudo isso para o nosso objeto de estudo, observamos que o trabalho de Daibert comunga com o pensamento de que é inconveniente haver disparidade valorativa entre o texto verbal e o imagético e em sua obra, quase sempre, aproxima trabalho plástico e texto verbal e também comenta o assunto em seus registros escritos onde diz que o conflito “na verdade, fruto de séculos de preconceito – entre o livro (percebido como instrumento de saber) e o quadro ( percebido como instrumento de prazer) eclode dentro do próprio espaço gráfico de primeiro”. (DAIBERT. In: GUIMARÃES, J.C., 1995, p. 81)

Quando Daibert fala sobre séculos de preconceito somos direcionados ao paradoxo de que, como vimos, são muitos os exemplos das relações entre texto e imagem, entre o que há no mundo das palavras e o das artes visuais desde há muito; no entanto, mesmo com essa convivência tão próxima perdurou no ocidente, do século XV ao século XX, o pensamento que sustentava a separação entre o signo linguístico e os elementos plásticos, como comenta Foucault:

[...] a separação entre representação plástica ( que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. (FOUCAULT, 1988, p.39)

Seguindo esta norma de separação, quando acontecia o encontro entre esses dois signos, as regras eram ditadas pela hierarquização entre imagem e texto, partindo da forma ao discurso ou do discurso à forma como podemos ver paratexto que cerceia a pintura: a legenda, o título, a ilustração, a crítica de arte, etc. Mas, uma mudança de paradigmas se anunciava em fins do século XIX e, o que era um procedimento pontual e isolado, como foi mostrado nas páginas anteriores deste capítulo, tornou-se cada vez mais constante e comum: palavras passaram a fazer parte dos quadros e letras surgiram no interior das imagens, funcionando como imagem, liquefazendo a rigidez do conceito que distinguia representação plástica e referência linguística.

#### 4.2 A equidade texto/imagem

Durante o século XX, o movimento artístico/literário que promoveu o esfacelamento contínuo do conceito fixo encontrou respaldo no pensamento filosófico de Jacques Derrida (1930- 2004) sobre a natureza problemática dos discursos que se apoiam em conceitos como verdade, origem, sentido, significado uno e final. Os estudos de Derrida são focalizados na linguagem, num sistema de *différance*<sup>37</sup>, palavra que associa diferir (o significado das palavras nascem da diferença entre elas) e prorrogar ( o significado é sempre adiado, a interpretação é infinita).

O método tradicional ou metafísico de leituras limita o número de possibilidades sobre a leitura de um texto (inclusive do texto imagem). Tal método crê que a linguagem é capaz de expor ideias sem modificá-las, que, hierarquicamente a escrita é secundária à fala, e que, o autor de um texto é a fonte do significado de sua escrita. Oposto a tudo isso, Derrida subverte essas premissas e desafia o pensamento de que o texto possui sentido imutável e único. A desconstrução multiplica o número de leituras

---

<sup>37</sup>Jonathan Culler explica que o termo *différance*, que Derrida apresenta faz alusão a alternância indecível e não-sintética entre as perspectivas da estrutura e do evento. Explica ainda que o verbo francês *différer* significa diferenciar e diferir. *Différance* soa exatamente como *différence*, mas a terminação *ance*, na estrutura da língua francesa é usada para produzir subjetivos verbais. Essa terminação faz da palavra uma nova forma que sugere “diferença-diferente-diferimento”. Desta forma, *différance*, designa tanto uma diferença “passiva”, já existente, como a condição da significação quanto um ato de diferenciação que produz diferenças. (CULLER, 1997, p. 112)

possíveis de um texto e expõe as diversas camadas de significação possibilitadas pela linguagem, além da constante mudança dos sentidos.

Neste novo processo de leitura, encontramos uma crítica ao logocentrismo e ao fonocentrismo. O logocentrismo acredita que há um significado transcendental situado acima e além da estrutura da linguagem e que todas as linguagens existem para realçar esse significado. Assim, o logocentrismo da metafísica representa “a inclinação da filosofia em direção a uma ordem de sentido – pensamento, verdade, razão, lógica, a palavra – concebida como existindo em si mesma, como fundamento” (CULLER, 1997, p.107)

No pensamento logocêntrico o primeiro termo está em primazia e o segundo é concebido em relação ao anterior como uma complicação, uma negação, uma ruptura do primeiro. Entendendo que o primeiro termo pertence ao logos e é uma presença mais elevada, o termo inferior sinaliza uma queda (Idem, p. 108), nos parâmetros das oposições binárias como: sentido/forma, positivo/negativo, texto verbal/ texto imagético, pintura/desenho.

O logocentrismo tende a buscar uma origem ou “anterioridade” simples, intacta, normal, pura, padrão, para, a partir deste modelo, designar a derivação, a complicação, a deterioração, o acidente. Isto aponta para o bem antes do mal, o positivo antes do negativo, o puro antes do impuro, o simples antes do complexo, o essencial antes do accidental, o imitado antes da imitação. No logocentrismo perdura “a dificuldade em imaginar e praticar procedimentos diferentes” ( Idem, p. 108).

A crítica ao logocentrismo quebra esses dados a priori, subverte essas oposições. A lógica logocêntrica do imitado antes da imitação perde sua base com a mudança do ponto de vista: por que não a imitação antes do imitado? Por que não o artista criando seus precursores, ao invés de ser antecidos por eles?

Na subversão da lógica logocêntrica não importa o que vem antes ou depois, pois o que vem depois não deve ser visto como devedor do que veio antes. A desconstrução nos dá a possibilidade de mudança nas questões de anterioridade/posterioridade, oferecendo amplas possibilidades de análise e novos critérios, segundo Culler:



o que a desconstrução propõe não é um fim às distinções, não uma indeterminação que faz do sentido a invenção do leitor. O jogo do sentido é resultado do que Derrida chama de “o jogo do mundo”, no qual o texto geral sempre fornece outras conexões, correlações e contextos (CULLER, 1997, p.154).

Assim, o processo de desconstrução da escrita, realizado por vários artistas, dentre os quais encontramos Daibert, pode ser cotejado com o processo de desconstrução efetuado por Mallarmé. Quando este “desconstrói a escritura”, ele também está criticando a linguagem, ao usar as palavras de maneira bruta desconstruindo a frase. Barthes compara o procedimento do pintor Cy Twombly ao feito de Mallarmé:

TW foi comparado a Mallarmé. Mas, o que motivou essa aproximação, ou seja, uma espécie de estetismo superior que os uniria, não existe em TW nem em Mallarmé. Criticar a linguagem, como fez Mallarmé, implica uma intenção séria e perigosa – diferente do objetivo da estética. Mallarmé quis desconstruir a frase, veículo secular (para a França) da ideologia. Lentamente, arrastando-se, se assim podemos dizer: tornar irreconhecível; nos textos de Mallarmé a língua francesa é reconhecida, funciona – em certos trechos, é verdade. Também nos grafismos de TW a escritura é reconhecida; chega a apresentar-se como escritura. As letras formadas, no entanto, já não fazem parte de nenhum código gráfico, assim como os grandes sintagmas de Mallarmé já não fazem parte de nenhum código retórico-nem do código da destruição (BARTHES, 1990, p. 146)

Desta forma, como Mallarmé, TW realiza um importante trabalho de linguagem, no qual as letras e as palavras já não fazem parte de nenhum código retórico e essa liberdade em manipular os signos se acentuou cada vez mais penetrando no século XX como prática predominante na produção artística literária mundial.

Em território nacional, os primeiros modernistas aceitaram prontamente a proposta proveniente da Europa, de ruptura com o verso tradicional. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e vários outros empregaram o verso livre rompendo os limites da métrica.

As atividades dos irmãos Campos e o movimento concretista é outro marco de extrema importância no que diz respeito ao trabalho com a língua e linguagem, segundo o pensamento derridiano que estamos lendo neste tópico. Por exemplo, Haroldo de Campos buscou traduzir “Un coup de dés” nos oferecendo, em língua portuguesa, a mínima noção de aproximação do que fora realizado por Mallarmé.

Figura 67 - Haroldo de Campos, Transcrição de “Um coup de dés”



Fonte: Mostra da página do livro de Campos. In: LEITE, Siqueira Marli. Ronaldo Azedo: *o mínimo múltiplo incomum da poesia concreta*. Vitória: EDUFES, 2013. p. 29.

Haroldo de Campos chamou seu trabalho de transcrição, uma vez que buscou recuperar criativamente efeitos sonoros e visuais tentando chegar bem próximo aos efeitos poéticos do texto original. O trabalho de Campos é acompanhado de uma extensa lista que detalha o processo de seleção das palavras feito por ele durante a tradução, ou melhor, a transcrição, deixando ver que este texto apresenta uma correlação, uma conexão com o texto de Mallarmé, mas é outro texto, em outro contexto.

A partir de 1960, as experiências no campo da visualidade passaram a contar com novas possibilidades em consequência dos avanços tecnológicos que ampliaram as formas de utilização do espaço, do movimento e da sonoridade permitindo que a imagem e a letra seguissem reafirmando a importância da obra que explora as plurilinguagens. O reaproveitamento de materiais de propaganda, marcas-embalagem,

rótulos e outros que foram criados inicialmente para expor produtos, mas tornaram-se obra de arte pela apropriação feita pelo artista/poeta. Vejamos um exemplo de poema:

Figura 68- Philadelpho Menezes, sem título



Fonte: Poema sem título de Philadelpho Menezes, de 1984. Apud: LEITE, 2013, p. 32.

Sobre o poema, Marli Leite comenta que o trabalho de Philadelpho Menezes copia, num primeiro olhar, a caixa de uma goma de mascar, porém, aqui, o logotipo da marca “( que acabou designando o produto), (con)funde dois vocábulo – ‘Chicletes’ e ‘clichês’ – na palavra valise: ‘clichetes’”( LEITE,2013,p.32) levando à reflexão do clichê que

‘gruda’ como goma de mascar (‘goma de mascarar’) na mente (‘sabor mental’) do consumidor do qual é difícil se desvencilhar, é produto de um processo mecânico e inconsciente. Em outras palavras, o autor propõe uma crítica ao consumo, baseado na marca e na aparência, fruto de muita repetição pelas campanhas publicitárias (como no ato repetitivo do mascar). Outro contraste proposto pela obra se faz na imagem da foice e do martelo, símbolo socialista, em oposição ao consumismo estimulado pelo sistema capitalista. (Idem,p.33).

Assim, há uma proposta de reflexão profunda no pequeno texto do poema que faz uso tanto da linguagem escrita quanto da imagem da foice e do martelo para fomentar a discussão pretendida.

Arlindo Daibert também utilizou amplamente material reaproveitado de propagandas, marcas-embalagem, rótulos e outros para efetuar suas leituras críticas, por exemplo, ao trabalhar com o *Macunaíma*, Daibert estendeu o fio da discussão proposta por Mario de Andrade à elite brasileira na *Carta pras Icamíabas*.

Figura 69 – Arlindo Daibert, Carta prás Icamiabas- cunhãs



Fonte: Fonte: Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Carta prás Icabiasas – cunhãs.”. Colagem, desenho, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. In: *Macunaíma de Andrade*. ARBACH, Jorge (coord.). Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.112

A carta é um deboche e apresenta, entre outras leituras, a ideia de imitação embutida na escrita de seu texto. Ao imitar o discurso de uma elite culta, o herói comete erros e são estes erros que deixam ver o tom zombeteiro de Mario de Andrade para com a elite letrada. Daibert comenta que seu desenho empregou ready-made urbanos da época, em “clima feérico e ‘falso’ bem de acordo com o pedantismo da Carta” (DAIBERT. In: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995, p. 24).

Podemos comentar também o conjunto *Retrato do Artista* (1979), e sua continuidade em *Sur La Nature des Femmes* (1980) onde Daibert empreende uma

releitura crítica da história da arte no ocidente. Toma de empréstimo a figura do pintor holandês Jan Vermeer, no quadro *L' Atelier* e propõe diversas questões possíveis diante da obra:

O atelier de Jan Vermeer se mostrou um ótimo objeto de estudo. O quadro, de certa forma, fala do próprio ato de pintar: num primeiro plano o pintor é visto ao cavalete, trabalhando numa tela ainda inacabada; à sua frente o modelo vestido com os atributos da musa da História. Difícil encontrar algo mais sintético: as relações entre pintor/obra/modelo e, num segundo nível, a insinuação do pintor em confronto com o processo histórico. Num primeiro momento concentrei minha atenção nos aspectos estéticos do problema. (DAIBERT. *In*: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995,p. 67).

No entanto, o pensamento crítico do artista segue adiante, passando a questões mais profundas como a posição do artista sul-americano e a relação do desenho frente à pintura:

[...] aos poucos, outras questões passaram a ser levantadas, tais como a manipulação “desrespeitosa” de um quadro europeu do século XVII por um artista sul-americano do século XX, ou o desenho ( considerado uma arte menor) transcrevendo falsificando a pintura. Descobri que era importante trabalhar o tema exaustivamente, me valer do desenho como um bisturi. (DAIBERT. *In*: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995,p. 67).

Com esse trabalho Daibert subverte a lógica logocêntrica não importando o que vem antes ou depois, a pintura ou o desenho. Subverte o status do pintor europeu e da pintura europeia nos pares Europa/América do Sul, pintura/desenho e desestabiliza o pensamento de que, o que vem depois é devedor do que veio antes. Numa posição intuitivamente desconstrutiva trabalha exaustivamente as possibilidades de mudança nas questões de anterioridade/posterioridade quebrando o logocentrismo instalado.

Outro ângulo de visão diz que o texto escrito é superior à imagem, sendo a ilustração de uma obra mero acompanhante da narrativa. No pensamento logocêntrico a escrita, é o primeiro termo e pertence ao logos, a uma presença mais elevada, enquanto o termo seguinte, imagem, é inferior e sinaliza uma queda.

Desde o despertar do trabalho artístico de Daibert, ele se negou a produzir ilustrações como simples acompanhantes do texto verbal. Em seu diário, é possível encontrar a descrição de um trabalho que não veio a ser publicado, que seria a edição de

um livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade com desenhos de Arlindo Daibert, a escrita realça bem a postura do artista:

21.7.1979. De repente, acelerou-se o ritmo e, quando me dei conta, o livro de Drummond estava pronto. Os desenhos mais recentes me parecem treinamentos para trabalhos posteriores. Também a interpretação dos textos mudou bastante. Algumas das ilustrações são, quando muito, imagens associadas à ideia do texto e nunca representações literais das situações ou personagens narrados. (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C.; POLITO, Ronald (org.), 2018, p.214-215).

Também nas séries *Macunaíma de Andrade* e *Imagens do Grande Sertão*, Arlindo Daibert diz realizar um trabalho de tradução gráfica do texto literário deixando claro que não se trata de uma ilustração literal dos livros e sim de uma recriação feita a partir dos textos, o que nos lembra ao processo realizado por Haroldo de Campos. A recriação permite ao artista preferir este episódio àquele e, até mesmo, romper com a ordem da narrativa, como comenta artigo publicado pelo professor Gilvan Procópio:

Não se trata, em momento algum, de pensar a série como ilustração do livro de Rosa. Daibert tinha exata consciência disto [...] A leitura que Arlindo Daibert faz do romance de Rosa caminha nesta direção. Trata-se, de fato, de traduzir Rosa em outro idioma, de re-escrever plasticamente a narrativa verbal de Riobaldo. (PROCÓPIO, Gilvan, 1999,p.19).

O processo de recriação gera incompreensões. Isso foi observado no burburinho que o livro *Macunaíma* gerou ao ser publicado e também ocorreu com a série de Arlindo Daibert. Devido à postura adotada pelo artista de recriar a partir do texto literário, mas com plena liberdade, a publicação de Ferreira Gullar, em 28 de abril de 1982, na *Revista Isto É*, foi um texto que expressou a incompreensão da série *Macunaíma*:

A livre interpretação gráfica de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, foi a tarefa que o desenhista mineiro Arlindo Daibert se propôs [...] Partindo do fato de que o próprio Mário de Andrade funde, na sua obra, a ficção e a realidade, e violenta as relações de tempo e espaço, propôs-se Daibert adotar igual liberdade na sua interpretação gráfica. Se esse procedimento possibilita uma identidade essencial entre a obra gráfica e a literária, abre ao mesmo tempo para o ilustrador um campo demasiado amplo e de difícil sujeição. Essa é a razão por que, no conjunto, esta série de trabalhos nos deixa a sensação de algo incompleto, de uma proposta que não se consumiu plenamente. [...] Enfim, dessas considerações deve-se concluir que, se a realização da proposta de Daibert é, no seu conjunto, insatisfatória, redime-se, no particular, pela

qualidade de boa parte das obras apresentadas. (DAIBERT.*In*: GUIMARÃES, J.C. (org.), 2011, p. 35-36)

Assim, procuramos mostrar que a quebra das hierarquias abriram caminho para diversos procedimentos artísticos que passaram a reciclar, ou seja, aproveitar diferentes textos em novos contextos, alterando e ampliando os significados. O caminho da visualidade é longo, múltiplo e rico como uma sala espelhos e muitos artistas têm explorado essa sala. Reafirmamos que Arlindo Daibert é um dos herdeiros dessa extensa família que trabalhou e trabalha com textos visuais, garimpando as possíveis relações entre a arte e a literatura, a visualidade da letra, as camadas de reflexão crítica submersas no trabalho final, as citações e outros procedimentos que expõem seu pensamento e seu alinhamento com as correntes que, ao longo do século XX, vieram, paulatinamente, quebrando a lógica logocêntrica. São mostras do alinhamento à quebra do logocentrismo sua preferência pelo desenho frente à pintura, suas releituras ( chamadas por ele de “manipulação desrespeitosa”, de obras canônicas europeias) sua tradução gráfica que tem por base o texto verbal, mas que não respeita a linearidade narrativa e que pretere desenhar episódios principais preferindo os episódios secundários.

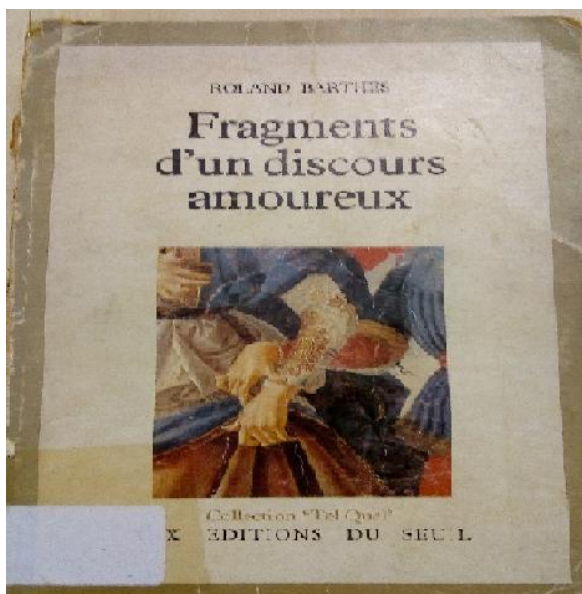
#### **4.2.1 Particularidades submersas**

Como dissemos, a estreita relação entre escrita e elemento visual é constante na obra do artista, por exemplo, encontramos na biblioteca de Daibert, doada pela família à Universidade Federal de Juiz de Fora após sua morte, um exemplar do livro de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, repleto grifos e marcações. O artista produziu, em 1978, uma série<sup>38</sup> de desenhos que levou o mesmo nome do livro de Barthes. Ousamos dizer que, provavelmente, as partes destacadas inspiraram o artista a introduzir seu texto imagem dentro do outro texto, do texto verbal do outro. Este procedimento do artista nos remete aos traços da dobra, da dualidade, do encaixe, da engenhosidade muito presente no fazer Barroco.

---

<sup>38</sup> Segundo informação de amigos a série é numerosa, porém apenas dois desenhos foram localizados.

Figura 70 - capa de livro que pertenceu a Arlindo Daibert



Fonte: Acervo da biblioteca Arlindo Daibert, do Instituto de Artes e Design, UFJF.

Figura 71–Arlindo Daibert. *Fragments de um discurso amoroso*



Fonte: Arlindo Daibert, série *Fragments de um discurso amoroso*, 1978. Desenho publicado na página 189 do livro: *Now the Volcano- Na anthology of Latin American Gay Literature*.



Como o trabalho de Daibert é calcado na reflexão crítica, seu discurso amoroso não é qualquer um. É aquele que põe em discussão o discurso amoroso estigmatizado pela sociedade. Grande parte do acervo bibliográfico de Daibert tem um caráter distintivamente erótico. Compondo esse acervo e atestando o interesse do artista pelo assunto encontramos romances, poesias, tratados sobre o erotismo na arte e na essência humana, literatura erótica em quadrinhos e catálogo de fotografias. O reaproveitamento desse material aciona o discurso interdito pelo preconceito e Daibert utiliza fragmentos e citações das mais variadas formas para representar, metaforicamente, as mais inusitadas emoções, espalhando pela sua obra vestígios de referências eróticas da sua biblioteca pessoal compondo peripécias encaixadas que acreditamos culminar no repetitivo exercício de expor o assunto que incomoda para fazer o outro pensar. Ele diz:

Quando eu comecei, o erotismo era uma necessidade de agressão. Era agressão pura. Depois foi mudando, o erotismo passou a ser um dado a mais na situação toda. Porque, no fundo, acho que o impulso erótico é um negócio vital. Um dos mais vitais que a pessoa tem. [...] Desde 1970 até hoje, sinto dois períodos. Um agressivo. Outro de provocação. Ficou muito mais afetivo. Melhor provocar que agredir. A pessoa agredida corta, é vital. [...] Mas quando você provoca, intriga; e aí há possibilidade de se transformar a pessoa. Ela vai pensar naquilo (DAIBERT, *In*:SILVA, F.P.; RIBEIRO, M.A. (coord.), 2000, p.13-14).

Outra reflexão que perpassa toda a obra do artista é sobre a morte. A morte rondou a vida do artista desde muito cedo. O falecimento da mãe Daisy Daibert Amaral, devido a “uma leucemia que se arrastou por alguns anos, nos obrigando a um aprendizado da morte” (Idem, p. 24). Quando passamos em revista as duas séries do artista que dialogam com a literatura, encontramos tanto em *Macuníma de Andrade* quanto em *Imagens do grande sertão* duas pranchas chamadas “A morte da mãe”, evidência explícita do quanto a perda interpenetrou na produção do artista. Outro dado relevante foi a perda de treze amigos, vítimas da AIDS, entre os anos de 1989 e 1992. Em entrevista a Ângelo Oswaldo, Daibert fala sobre a morte: “*Ela faz parte do cotidiano e é material de leitura*” (OSWALDO, 1992). Realmente, perpassa toda a produção de Arlindo Daibert inúmeras imagens de morte, por exemplo, na série sobre o *Grande Sertão* encontramos quatorze imagens que trazem caveiras, esqueletos (humanos, animais ou transmórfos) e ossos soltos distribuídos entre os desenhos e as xilogravuras. Coincidência, ou não, esse número, treze mais um, engloba os amigos mortos pela AIDS durante os anos de criação da série e o próprio criador.

Figura 72 - Arlindo Daibert, Pacto.



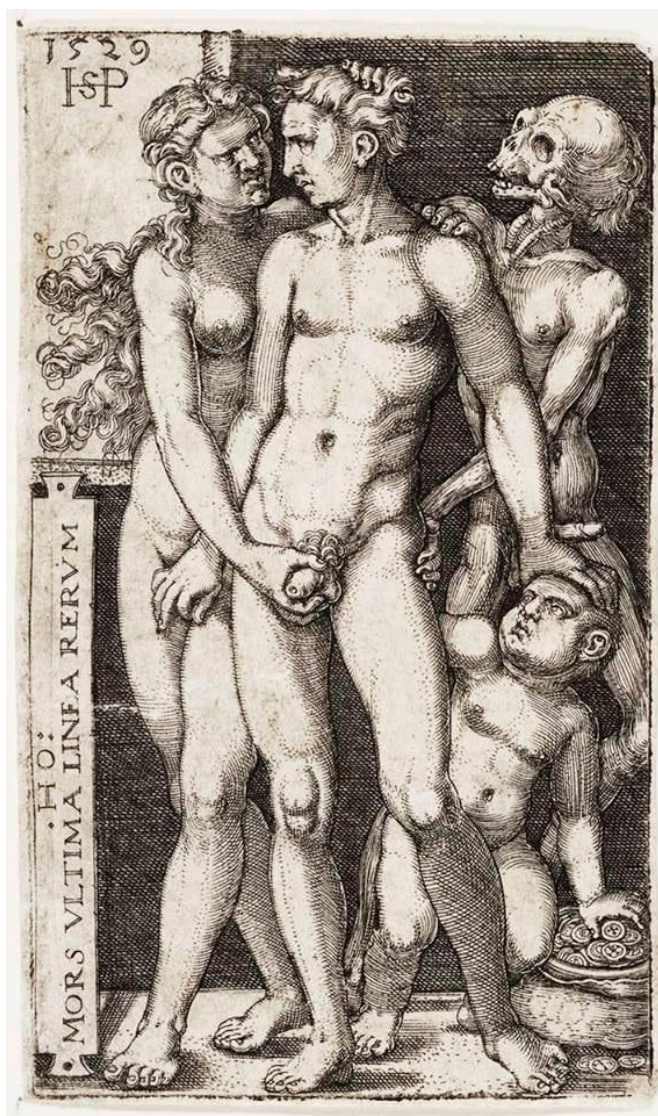
DAIBERT, Arlindo. Pacto, xilogravura. Tiragem especial P.A. II. 15x 18,5 cm, 1984. In: MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p.131.

O nome da xilogravura acima é “Pacto”. Então, além da imagem evocar o erótico, pela posição em que estão as figuras; a morte, por serem esqueletos transmórfos<sup>39</sup>; temos ainda o terceiro elemento que é religioso representado aqui pelo pacto. No *Grande sertão: veredas* a crença é dualidade “Deus ou o demo? [...]Deus e o Demo!” (ROSA,1985,p. 393). Dúvida expressa na interrogação e admiração registrada pela exclamação. Esse trio morte, erotismo e sagrado foi uma constante nas investigações de Georges Bataille que aproximou a imagem de morte tanto do erotismo quanto do sagrado.

<sup>39</sup> Ao primeiro olhar parece que o esqueleto inferior trata-se de um cavalo, no entanto os ossos do que seriam as patas dianteiras são semelhantes a braços humanos. Por essa razão optei pelo vocábulo transmórfo pensando em “além da forma”, segundo significado do prefixo “trans” e do radical “morfo”.

Para Bataille, como abordamos em capítulo anterior, o erotismo só atinge sua plenitude se envolver proibição e violação, ou seja, as interdições que determinam o movimento explosivo da transgressão. “Essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação” (BATAILLE, 1987,p.27) e a religião (em geral, sem especificar uma) tem um grande poder em determinar o erotismo de conduzir as interdições e as transgressões. As interdições mais comuns se referem à sexualidade e à morte, que juntas compõem o campo do sagrado manifestado na religião, assim, vem de longa data a representação artística destes elementos juntos:

Figura 73- A morte é a última linha das coisas



Fonte: Hans Sebald Beham. A morte é a última linha das coisas, 1529. Museu Britânico. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/kleytonpanisa/hans-sebald-beham/>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2020.

A imagem de Sebald sugere os antagonismos clássicos do homem barroco entre pureza/ pecado, espírito/matéria e também expõe o conflito dualista entre o terreno e o celestial sugerido na reflexão sobre a efemeridade da vida: “mors ultima linea rerum”.

Daibert também produziu imagens que sugerem esta linha reflexiva que perpassou séculos:

Figura 74-Arlindo Daibert, sem título



Fonte: Arlindo Daibert, sem título, década de 1970. In: NETO, Gislane Gomes. *Eros e babel na obra intermediária de Arlindo Daibert: Processos de Leituras Intertextuais*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, p.56.

Na imagem de Daibert a morte transpassa a jovem com seu pênis-punhal ao mesmo tempo em que lhe entrega flores dente-de-leão. No ato de prazer está sempre presente também a morte. Bataille pontua que a dicotomia prazer e dor, na verdade, marca a relação de parentesco entre ambas. As flores dente-de-leão também são ambíguas, pois ao mesmo tempo em que sugerem a efemeridade da vida que se dissipa no ar ao menor sopro de vento, também sugerem luz espiritual pela continuidade, pois as pétalas se desprendem fácil e levemente e, indo pelo ar, levadas ao vento, adaptam-se em diferentes realidades e renascem para um novo ciclo.

#### **4.2.2 Metáforas, hipérboles, jogos verbais: crítica social na oblíqua**

Tendo em vista a relação entre psicologia e literatura, refletimos agora em torno das contribuições Junguianas e pós-junguianas. No conjunto de ensaios *O espírito na arte e na ciência* (Jung, 1985) lemos que a força da imagem de uma produção artística é um fenômeno psíquico, e assim sendo, pertence ao domínio da psicologia. Podemos dizer que Yung aborda a interdisciplinaridade e isso muito nos interessa, uma vez que analisamos o diálogo estabelecido entre texto imagético (colagens, pinturas, desenhos, xilogravuras, objetos, produzidos por Arlindo Daibert) e textos do cânone pictórico e literário, tanto nacional quanto mundial e nesta sessão pretendo pôr em discussão algumas imagens que dialogam com questões formuladas em torno da reflexão crítica do momento histórico do artista.

O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung formulou a chamada teoria dos complexos mediante experimentos de associação de palavras que consistia numa lista de cem palavras ( substantivos, verbos, adjetivos, etc.) que era lida ao paciente e pedia-se a este que oferecesse palavra-resposta imediata à audição. Em seguida, o pesquisador relia a lista e pedia ao participante que repetisse sua resposta. Dentre os objetivos que a pesquisa pretendia alcançar chamou a atenção de Jung as falhas no processo associativo. Diante de certas palavras, o participante demorava a encontrar uma palavra-resposta, na fase que repetia o que havia dito, muitos não se recordavam da associação feita e os pacientes demonstravam alterações físicas medidas pelo galvanômetro (aparelho precursor do detector de mentiras).

Diante disso, Jung concluiu que certas palavras possuíam o poder de trazer à tona certos fatores psíquicos mais ou menos inconscientes que, ao serem acionados, afloravam na consciência perturbando o fluxo associativo costumeiro. Jung chamou

estes fatores de “complexos de tonalidade afetiva” ( *gefühlbetonter Vorstellungskomplex*) e posteriormente abreviou-os para “complexos”.

Complexos, portanto, expressam ideias afetivas que ao serem acionadas remexem com nosso pensamento, emoção e corpo. Após anos de pesquisa Jung definiu que, numa perspectiva de profundidade, a parte exterior da psique correspondente à consciência subjetiva, o ego. Abaixo do ego o inconsciente pessoal, formado principalmente dos complexos e a região mais interna da psique abrigam o inconsciente coletivo, seus conteúdos e arquétipos.

A teoria dos complexos foi empregada por Jung apenas na esfera individual ficando durante alguns anos a espera de pesquisas que a relacionasse com as forças culturais e os acontecimentos históricos.

Em fins do século XX, os pós junguianos iniciaram o desenvolvimento de trabalhos que estendiam a teoria dos complexos aos fenômenos grupais e culturais. Em 1984, Joseph Henderson sugeriu o conceito de inconsciente cultural para se referir a uma “área da memória histórica que reside entre o inconsciente coletivo e o padrão manifesto da cultura” ( PEREIRA, 2010, p.4). Em 1993 Andrew Samuels publicou um importante trabalho cujo tema abordava psicologia e política. No início do século XXI, Thomas Singer e Samuel Kimbles acoplaram a teoria dos complexos de Jung e a teoria do inconsciente cultural de Henderson visando aperfeiçoar as importantes contribuições de Jung sobre a psique dos grupos.

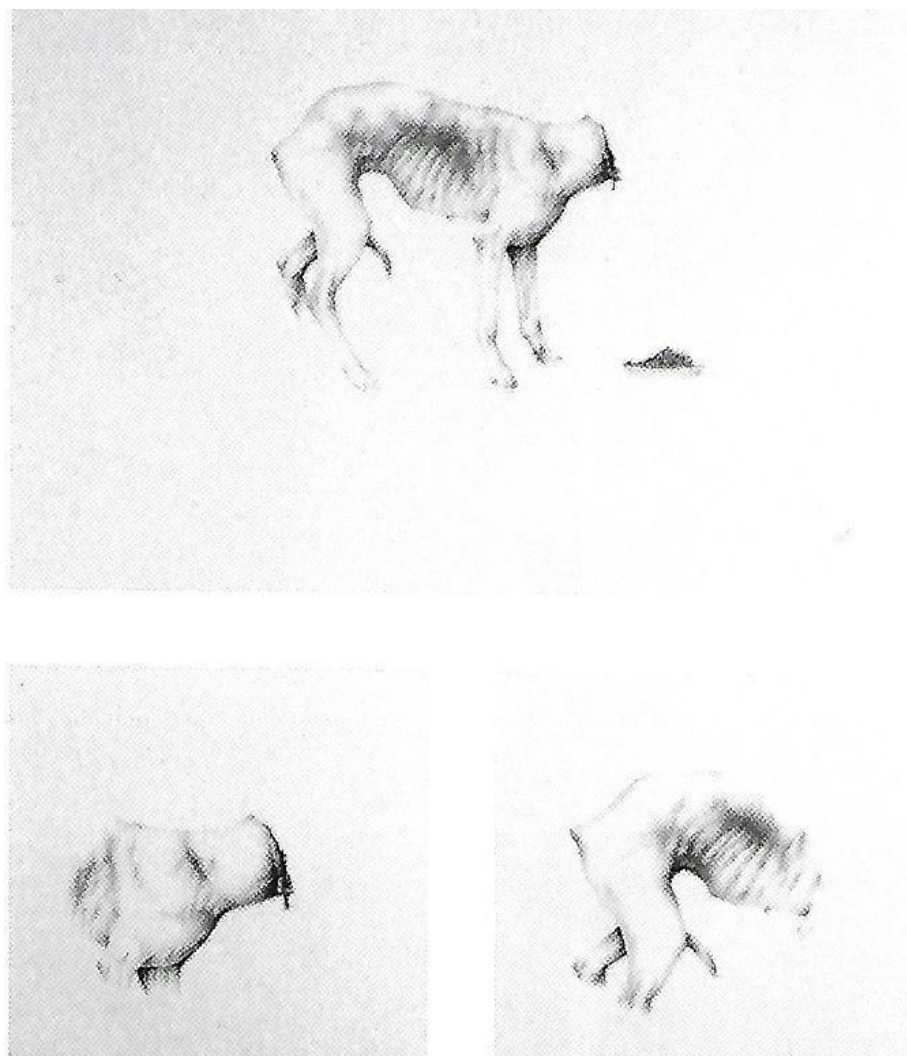
Todo o caminho percorrido até aqui por este tópico tem por objetivo elucidar nossa aproximação à obra imagética de Arlindo Daibert que traz à tona certos fatores psíquicos que dialogam com as teorias junguianas e pós junguianas.

A partir dos anos 1960, a crescente repressão política, disseminada por toda América Latina, tomou aspecto arrasador na psique da sociedade brasileira. Os relatos de desaparecimentos e as constatações de torturas tornaram-se costumeiras nos círculos estudantis e na camada social que se mantinha um pouco mais informada e foi nesse contexto que o jovem desenhista juiz-forano iniciou seu trabalho que logo recebeu diversos prêmios e visibilidade nacional e internacional.

Em 1977, em exposição no Museu de Arte Moderna do Rio, Daibert apresentou quatro séries de desenhos dentre as quais nos interessa *Investigações e Açougue-Brasil*. No ano seguinte, estes trabalhos foram apresentados em exposição individual na Galeria Entrearte, em São Paulo. As séries são análises de pedaços, fragmentos humanos ou animais.

Em *Investigações* temos animais mutilados “desenhados com o máximo de precisão [...] o desenho central vinha sempre acompanhado da ampliação do detalhe, emocionalmente mais vigoroso ( DAIBERT, *In*:SILVA, F.P.; RIBEIRO, M.A. (coord.), 2000, p. 23)”

Figura 75- Arlindo Daibert, série investigações



Fonte: Arlindo Daibert, *Série Investigações*. Crayon e lápis de cor s/papel, 85x80cm. Coleção Particular. Foto: arquivo da família. 1978.*In*: SILVA, F.P.; RIBEIRO, M.A. (coord.).2000, p.79

Já na série *Açougue-Brasil* o humano ganha representação no desenho a partir de uma fotografia de 1935 que retratava a família, ao balcão, no açougue do avô.

Figura 76- Arlindo Daibert, série Açougue Brasil



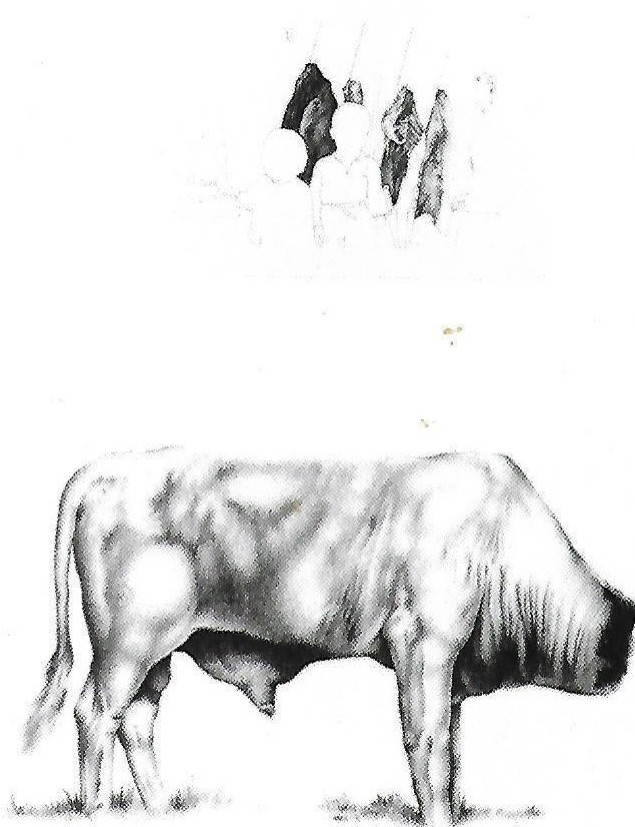
Fonte: Fotografia do Açougue do avô de Arlindo Daibert. Catálogo da série Açougue Brasil. In: NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, p. 45.

O crítico de arte José Henrique Fabre Rolim, que entrevistou o artista por ocasião da exposição, em 1978, comentou: “Num longo relato [...] Arlindo Daibert falou[...] sobre as raízes de sua arte enigmática e dolorosa” contando sobre o momento em que “ele começou a desenhar bois esquartejados, isolando os personagens da foto e



emoldurando seus vultos com todo aquele cenário de carne” (ROLIM, *In*: SILVA, F.P.; RIBEIRO, M.A. (coord.), 2000, p. 24).

Figura 77- Arlindo Daibert, série açougue Brasil



DAIBERT, Arlindo. *Série Açougue Brasil*. Crayon s/papel, 33x 33cm. Coleção Particular. Foto: arquivo da família. 1978. *In*: SILVA, F.P.; RIBEIRO, M.A. (coord.).2000, p.82.

O vocábulo vulto nos sugere pensar no mecanismo psicológico da projeção que habita o inconsciente, isto é, a sombra e sugestivamente, olhando para o trabalho de Daibert, tal como a palavra-resposta nas experiências de Jung, arriscamos dizer que alí irrompia na consciência o que os brasileiros ( latinos) viviam naquele período. Veja o relato de Daibert:

Um amigo, o artista mineiro Manfredo de Souza Netto, que está vivendo em Paris, mantém comigo uma correspondência na qual criticamos nossos trabalhos. Numa de suas cartas, Manfredo me pergunta se meus mutilados não seriam, de certa forma, colocações mais gerais, símbolos de todas as nossas impossibilidades atuais. Esse comentário ficou rondando na minha cabeça até o aparecimento da foto. Foi então que

percebi que realmente tudo era o Açougue Brasil”. (DAIBERT, *In*: SILVA, F.P.; RIBEIRO, M.A. (coord.), 2000, p. 23).

Lemos em Pereira (2010) que tanto os complexos culturais, como os individuais, interagem com o inconsciente coletivo e com a consciência subjetiva exibindo uma especificidade decorrente da história do grupo ou da cultura. Mediante esta leitura, voltamos a Daibert e percebemos que, tomada a consciência os trabalhos do artista prosseguem e saem do âmbito de retratar o familiar expandindo seu caráter de parte do inconsciente cultural.

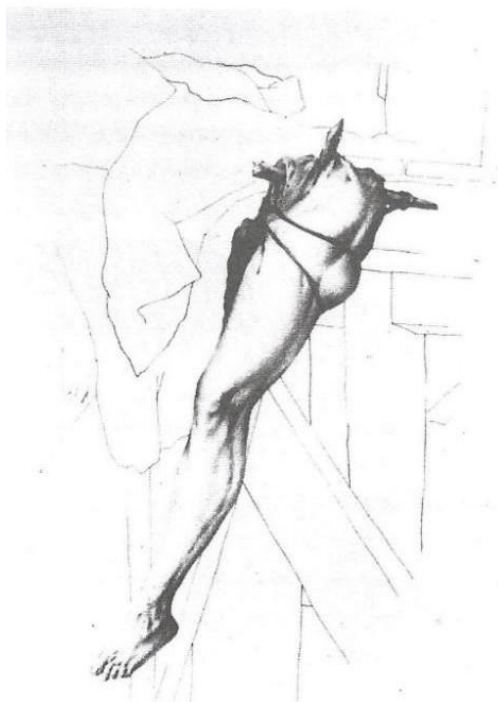
Como comenta Gambini “[Se] uma teoria psicológica é válida para o indivíduo, deve poder também ser aplicada a situações coletivas” (Gambini, 2000, p.35) Assim, o artista toma de empréstimo uma obra do nosso patrimônio artístico que é o quadro *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo (1893), exposto no Museu Mariano Procópio e isola “as partes esquartejadas do herói, assim como isolava as carnes penduradas no açougue” do avô. (DAIBERT, *In*: SILVA, F.P.; RIBEIRO, M.A. (coord.), 2000, p. 24).

Figura 78 - Pedro Américo, Tiradentes esquartejado



AMÉRICO, Pedro. *Tiradentes Esquartejado*. Óleo sobre tela. 270 x 165 cm, 1893. Acervo do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora. Guia dos bens tombados IEPHA/MG. Disponível em: <[https://issuu.com/iephamg/docs/gbt\\_v2/202](https://issuu.com/iephamg/docs/gbt_v2/202)> Acesso em: 10 de agosto de 2019.

Figura 79 - Arlindo Daibert, série açougue Brasil



DAIBERT, Arlindo. *Série Açougue Brasil*. Crayon s/papel. Coleção Particular. Foto: arquivo da família. 1978. In: NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, p.47.

Atingido este ponto na reflexão que estamos elaborando, podemos nos perguntar: o que nos leva a crer que os processos psíquicos pesquisados por Jung e estendidos pelos pós junguianos a análise dos conflitos das massas foram trazidos ao nível da consciência na obra de Arlindo Daibert?

Provavelmente, o contexto ditatorial latino americano, o contexto brasileiro, as situações vividas por estudantes próximos ao artista, anos antes, em Juiz de Fora e até mesmo a situação vivida pelo próprio artista são elementos que nos oferecem subsídios, como no depoimento que segue:

Em 1971, me vi envolvido num processo de prisão política de um amigo. Imagina-se o que um ato público como esse pode desencadear numa estrutura familiar de classe média mineira. Não só a estrutura familiar, mas todo o círculo de amizades se viu comprometido, pois a prisão política era pior que doença infecto-contagiosa. Sendo assim, me colocaram de quarentena. Não fui preso, embora as condições se parecessem muito com as de uma prisão domiciliar (prestar depoimento em quartel, não poder sair da cidade sem autorização prévia e alguns outros pequenos incômodos[...] ano e meio depois, o

amigo foi a julgamento e, absolvido por insuficiência de provas.  
DAIBERT, *In*: SILVA, F.P.; RIBEIRO, M.A. (coord.), 2000, p. 9-10)

O período de um ano e meio foi tempo suficiente para que o imaginário do artista internalizasse as situações vividas e, ao que tudo indica, passados seis anos, aflorasse em forma de desenhos que retratavam mutilações animais e humanas.

Figura 80- Arlindo Daibert, sem título



DAIBERT, Arlindo. Técnica Mista. 75 x 71 cm. Acervo Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes. Sem título. Sem data. *In*: GUIMARÃES, J.C. (org.), 2011, p.96.

O acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes –MG, possui uma obra que, apesar de não ter data, deixa nossa imaginação viajar longe, pela sua

semelhança com os cartazes impressos de fotos de desaparecidos durante a Ditadura Militar.

Talvez o discurso desta obra esteja em torno dos desaparecidos vistos como mártires, leitura sustentada pela cabeça de Tiradentes exposta abaixo das fotos. Cabeça que sugere também o destino final daqueles que ousaram, ao longo de nossa História, se levantar contra o poder instituído. No entanto, há também sobre cada rosto o triângulo vermelho semelhante a bandeira de Minas Gerais e é no contorno deste triângulo que lemos o dístico: *Libertas quae sera tamen* e a tradução mais conhecida registrada nos manuais de história para esta frase proposta pelos inconfidentes é liberdade ainda que tardia. Liberdade não para estes com os rostos contornados pelo triângulo, mas para os lutadores que vierem posteriormente.

Daibert deixa flagrantes em sua obra momentos outros em que a arte reflexiva tira da sombra questões sociais latentes em nossa sociedade brasileira. Durante este curso nos deparamos com os nomes de Roberto Gambini, Walter Boechat, Denise Ramos, Arthur Ramos, dentre outros que, dentro do campo de estudos psicológicos vem discutindo os diferentes aspectos constituintes da essência do brasileiro e da nossa história.

Posso afirmar que, a apreensão de aspectos históricos recalcados pela sociedade brasileira se apresenta, nos trabalhos artísticos de Arlindo Daibert, como discussão que merece ser pensada e trabalhada, pois perpassa o conjunto de trabalhos deixados pelo artista e como mais uma mostra que corrobora essa afirmação observemos uma prancha do seu último conjunto de trabalho.

Figura 81- Arlindo Daibert, sem título n.44



Fonte: DAIBERT, Arlindo. Série G.S.:V. Sem título nº 44. Grafite, lápis de cor e tinta s/papel, 21 x 22 cm, década de 1980. MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p. 92.

Na exposição *Imagens do Grande Sertão*, baseada na obra ficcional de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, Daibert se apropria de uma fotografia documental da expedição de Euclides da Cunha a Canudos para traduzir, segundo ele, a aproximação “entre a desvalia absoluta dos catrumanos” à “descrição cruel da desvalia dos revoltosos de Canudos por Euclides da Cunha” ( DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J. C.,1995,p.58). A imagem se refere às “trezentas mulheres e crianças e meia dúzia de

velhos imprestáveis” (CUNHA, 1980, p. 402) que se entregaram após negociação com os soldados.

O quadro é emoldurado com inúmeras digitais (fragmento de corpo que permite identificar um cadáver? Quantos cadáveres Canudos gerou?) junto a imagem, o artista escreve manualmente a tão conhecida profecia de Antônio Conselheiro de que o sertão um dia se tornaria mar. Com esse conjunto Daibert põe em discussão outra sombra da realidade nacional e criticamente nos instiga ao questionamento: o que representou Canudos? Quem foi Antônio Conselheiro para a nossa história? Como o Brasil vem reprimindo os brasileiros insurgentes desde o início de nossa nação?

As questões sociais e históricas exploradas por Arlindo Daibert apresentam-se como sombra do imaginário artístico nacional e acima de tudo, apresentam-se muito atuais quando observamos textos imagéticos do período em que estamos vivendo. A relação entre texto imagético e estudos psicológicos oferece promissor campo de pesquisa tal como a obra de Daibert, vista hoje, no século XXI e estudada na academia no contexto atual, oferece ao inconsciente coletivo uma reflexão sobre os referenciais políticos que temos mantido há muito e nutre a psique coletiva que procura novos valores para se definir/redefinir.

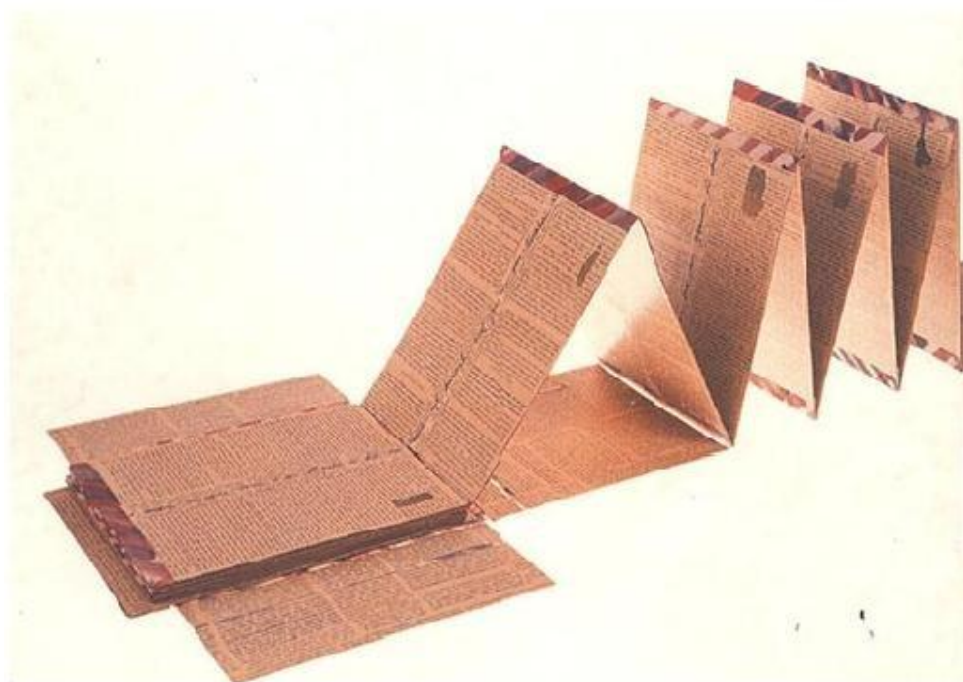
#### **4.2.3 Veladuras e citações**

Daibert evoca em inúmeras obras a temática do sagrado embebida no profano e, ao fazê-lo, evoca o ser humano barroicamente dividido entre o prazer da carne e o dever do espírito; o senso de pecado e o desejo de perdão, por exemplo, já mencionamos que o prêmio do 2º Salão Global de Inverno, em 1974, se referia ao mito da anunciação do anjo Gabriel à Maria, ou seja, temática sagrada, no entanto os cinco trabalhos trazem um texto microscópico manuscrito. Esse texto não é bíblico, assim como a imagem não o é, expondo a contradição entre título sagrado e representação profana que inclui a transcrição de poesias eróticas do século XVI.

Arlindo Daibert também trouxe em alta estima o interesse pelos textos religiosos, especialmente os de Teresa d'Ávila (1515 – 1582) e João de la Cruz (1542 - 1591). Outra mostra da atuação do artista que partia sempre da situação erótica percebida por ele nos “contatos” firmados entre o divino e o humano está na composição do objeto *Moradas* cujas paredes e o teto são revestidos de cópias de

páginas do livro de Teresa d'Ávila. Sabe-se que os relatos de Teresa d'Ávila são muito propícios a interpretação sensual.

Figura 82- Arlindo Daibert, Moradas



Fonte: Arlindo Daibert. Moradas. Objeto. Colagem de fragmentos sobre papelão. 26 x 20. Fechado: 27 x 21 x 4. 1992. In: SILVA, F.P.; RIBEIRO, M.A. (coord.), 2000, capa.

Todo esse forro manuscrito por Daibert, foi retirado do capítulo XXIX, do *Livro da Vida*, de Teresa de Jesus e é exatamente a parte mais famosa dos seus escritos, o momento em que o anjo lhe transpassa o peito com uma seta. Provavelmente, Daibert, num emaranhado costumeiro de citações, ao escrever este trecho do livro, também evoca Bernini que representou, em escultura, o mesmo momento eleito pelo artista.

Assim, o texto escrito, inscrito e reescrito por Daibert é semelhante a um mosaico de citações tal como discutiu Antoine Compagnon sobre a citação:

Colar novamente não recupera jamais a autenticidade[...] subverto a regra,[...] desfiguro o mundo,[...] componho monstros,[...]. Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira[...] construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertence, e é um mundo de papel. (COMPAGNON, 1996, p.11-12)

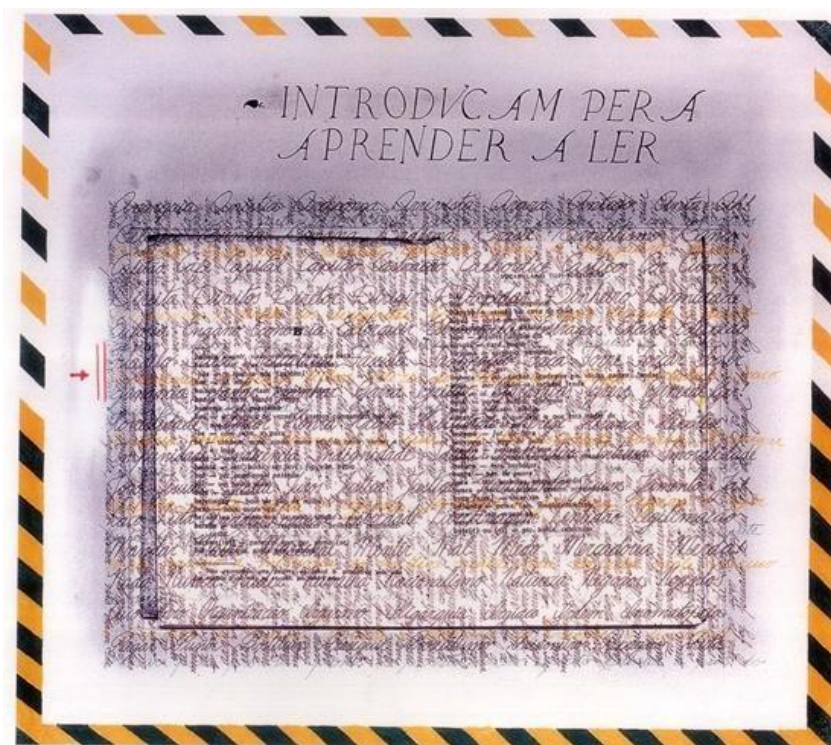


Nesse mundo de papel a fragmentação faz parte da lógica. Selecionar, cortar, combinar elementos é prática comum à contemporaneidade e todo esse procedimento nos remete a ideia do jogo-obra onde é preciso buscar chaves de leitura para adentrar no universo que a obra oferece. Está contido nesse universo imagem e letra juntos, no entanto, nem sempre é simples e fácil identificar, como o fizemos no objeto acima, qual é o texto inserido no desenho. Muitas vezes, Daibert trabalha com veladuras que funcionam como um apagamento proposital da grafia do texto criando uma linguagem que solicita os sentidos do espectador para intuir o que a linguagem camuflada oferece para leitura. A professora Veneroso diz que

A veladura é o grifo ao contrário. Se o grifo enfatiza o que deve ser lido no texto, a veladura impede que se leia. Mas é um impedimento seletivo, já que algumas palavras ficam mais obscurecidas que outras. Assim, o que se vê na obra são fragmentos do texto, que não pode, portanto ser lido linearmente. ( VENEROSO, 2012,p.316).

Arlindo Daibert registrou em seus escritos do período em que realizava a série *Macunaíma* que cultivava o desejo de se enveredar pelo sertão de Guimarães Rosa, mas esse desejo também ficou registrado na veladura

Figura 83 – Carta pras Icamiabas – Língua pátria



Fonte: Arlindo Daibert, Carta pras Icamíabas – língua pátria. Colagem, nanquim e papel. 36 x 40 cm. 1981. In: ARBACH, Jorge (coord.). DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.129.

Tal como disse Veneroso, temos aqui um obscurecimento seletivo, pois a camada mais externa deixa ver o nome Diadorim manuscrito na carta.

Ainda a partir da carta podemos acionar outro ponto importante no trabalho de Daibert que diz respeito a variedade de informações que uma única prancha pode trazer. Na produção das séries que dialogam com a literatura, observamos a mescla de vida e obra tanto de Mário de Andrade na série *Macunaíma*, quanto de João Guimarães Rosa na obra sobre o *Grande sertão*. O artista produz uma obra sem linhas delimitadoras de território, de autoria, de pertencimento seguindo os passos de Mário de Andrade e sua coleta de dados da cultura nacional e também na coleta de Guimarães na língua portuguesa. Daibert disse que realizou a tradução, em imagens, do texto literário.

No álbum *Macunaíma de Andrade*, o artista trabalha essa ‘tradução’ a partir de elementos vários e técnicas diversificadas. Neste conjunto em construção ele diz:

Mário fala sobre seu processo de criação no *Macunaíma* e admite ter “copiado” Koch-Grumberg e ter “inventado” todo o resto. É mais ou menos o que tenho feito: o *Macunaíma* de Mário está para mim assim como o do alemão estava para ele... Meu *Macunaíma* é um eterno citar e acabei citando a mim mesmo, repetindo um desenho que já havia exposto. (DAIBERT. In: GUIMARÃES, J.C. (org.), 1995, p.20- 22).

No momento da fala supracitada Daibert se refere à prancha *A francesa e o gigante* (Figura 24) que trata-se de uma apropriação da obra de *Ingres, Banho Turco*, feita pelo artista. Como o próprio Daibert diz “o desenho falsificando a pintura”, as odaliscas francesas estão pintadas como índias Carajás, o elemento americano absorvendo antropofagicamente o elemento europeu, dando-lhe as cores dos trópicos.

O artista “cita a si mesmo” ao optar por reaproveitar o desenho que já tinha sido apresentado antes dispensa a originalidade e estica a espiral infinita de diálogos entre as artes, por exemplo, na mesma prancha há um fragmento de marchinha de carnaval o que coloca no mesmo plano imagem retirada do cânone clássico europeu e música carnavalesca do cancionário popular nacional que também não deixa de sugerir, em linhas mais profundas, uma homenagem de Daibert ao desfile carnavalesco da

escola de samba Portela que trouxe, em 1975, a obra *Macunaíma* como tema de seu desfile.

Outra questão que, algumas vezes observamos na obra de Daibert é a mescla de ficção, fato acontecido, desenho, fotografia, imagem e letra, tudo coabitando no mesmo espaço e contribuindo para a expansão da linguagem artística e para a quebra das barreiras de contenção. Por exemplo, no álbum *Macunaíma* encontramos a prancha a seguir:

Figura 84 - Arlindo Daibert, Exu



Fonte: DAIBERT, Arlindo. *Série Macunaíma de Andrade*. Exu. Lápis, papel. 36 x 40 cm. 1982. In: ARBACH, Jorge (coord.). DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p. 107.

Esta prancha expõe o sincretismo religioso existente em nosso país e tão bem apresentado por Mário de Andrade no episódio da Macumba, no livro *Macunaíma*. Daibert desenha este rosto envolto por digitais sangrando e nomeia a prancha de “Exu”, entidade do candomblé que comporta-se ora como representante do bem, ora como representante do mal. Anos depois, Daibert reutilizou as digitais ensanguentadas para emoldurar, a prancha sobre os catrumanos, povo pertencente ao universo ficcional de Guimarães Rosa, exibida na figura 81.

### 4.3 Desenho e texto uma só poesia

Octávio Paz, em *O arco e a lira*, diz que “O poético é poesia em estado amorfo” (1995, p.17), essas palavras abrem precedentes para se pensar que não é privilégio apenas da forma literária a expressão da poesia ou de uma essência poética. Enfatizamos, ao longo da tese, que não só a palavra comunica. Cores, sons e formas também possuem enorme poder de significação, nos permitindo dizer que a poesia também está presente em diferentes tipos de arte.

Afirmamos que a arte de Arlindo Daibert é barrocamente poética, na medida em que explode significações que transcendem à própria linguagem plástica.

Observamos que a partir da queda da representação naturalista instalou-se uma crise, na qual o quadro ganhou autonomia, tornando-se um objeto, houve o abandono da temática clássica pelos românticos e pelos realistas que passaram a retratar o cotidiano na pintura. A paisagem e temas da vida cotidiana passaram a ser explorados pelos românticos dando início ao processo de distanciamento da representação e da imitação que a arte se prestava. A arte passou a se interessar por si própria, numa relação metapoética- meta/arte. Assim, as premissas básicas da arte moderna estão em torno da subjetividade, do sentimento e da forma. A arte abriu-se para todas as coisas possíveis no mundo.

Blanchot (1987) fez a oposição da fala em estado bruto à fala que representa, isto é, que narra, que ensina e descreve. A fala em estado bruto está ligada à realidade das coisas, já a fala que narra, ensina, descreve, nos oferece as coisas “na própria presença delas, representa-as”. A fala essencial distancia as coisas, faz com que elas desapareçam sendo sempre alusivas, sugestivas, evocativas.

O pensamento é fala pura. Tem que se reconhecer nele a língua suprema, aquela cuja extrema variedade de línguas apenas nos permite reavaliar a deficiência: ‘Sendo pensar escrever sem acessórios, nem murmúrios, mas a fala imortal ainda tácita, a diversidade, na terra dos idiomas impede que se profiram palavras que, caso contrário, graças a uma única matriz, seriam a própria concretização material da verdade’. (O que constitui o ideal de Crátilo mas é também a definição da escrita automática) (BLANCHOT, 1987, p.32)

A partir da fala do estudioso, arriscamos dizer que:

[...]a linguagem do pensamento é, por excelência, a linguagem poética, e que o sentido, a noção pura, a ideia, devem tornar-se a preocupação do poeta, sendo isso somente o que nos liberta do peso das coisas, da informe plenitude natural. ‘A poesia perto da ideia (Idem,p.32).

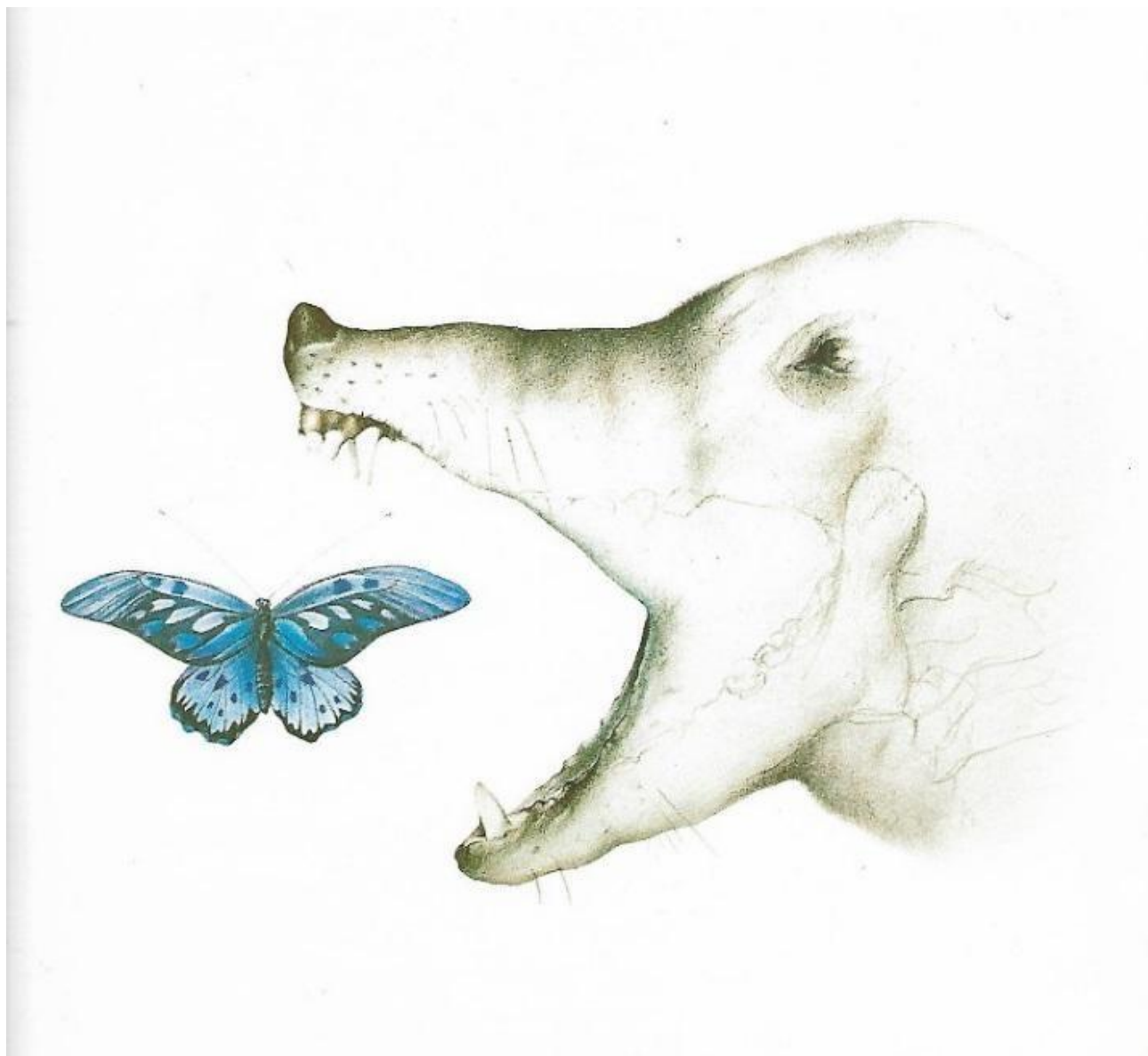
Por estar a poesia perto da ideia que passamos a observar, ao longo dos séculos, que a crise da representação e a autonomia da obra de arte conduziram a linguagem do artista plástico a se fazer cada vez mais uma fala poética, onde quem fala não é ninguém, somente a fala ‘se fala’. “ Não é o artista quem “fala”, mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem” ( BLANCHOT, 1987, p.32). Os artistas passam a ter consciência do poético na arte, assumindo-o no seu processo de criação.

Mediante essa reflexão, voltemos a pensar que na entrevista de Daibert, transcrita na introdução desta tese, foi perguntado se ele não escrevia mais poesia e ele disse que isso ficou no passado. Discordando com essa fala, amparados pelos escritos de Blanchot, afirmamos, que muitas composições do artista são textos poéticos e o próprio Daibert reconhece que em certos desenhos o lirismo literário se expõe em formas e tons, por exemplo, o episódio do livro *Macunaíma* em que o Oibê-Lobisomem vomita a borboleta azul é descrito assim:

Então o minhocão que era um lobisomem famoso principiou tremelicando criou rabo e virou cachorro-do-mato. Escancarou a goela desencantada e saiu da barriga dele uma borboleta azul. Era alma de homem presa no corpo do lobo... (MACUNAÍMA, 2004, p.139)

Daibert, ao selecionar o episódio para ilustrar comenta: “... a imagem do monstro que vomita a borboleta me pareceu rica em sugestões poéticas, e é o que o que me interessa no momento”. (DAIBERT. *In*: GUIMARÃES,J.C.(org.), 1995,p.15) e a partir daí, traz para o papel, a delicadeza da borboleta azul em contraste com o monstro em tom neutro com sua bocarra escancarada e dentes pontiagudos:

Figura 85- Arlindo Daibert, o lobisomem



Arlindo Daibert, O Lobisomem, *Série Macunaíma de Andrade*. Lápis, papel. 36 x 40cm. 1982. In: ARBACH, Jorge (coord.). DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001, p.44.

A erudição de Daibert é flagrante, seu processo de criação parte de pontos muito diversos. Há um estudo minucioso antes do surgimento de qualquer imagem sobre o papel. Na imagem da prancha anterior, provavelmente Daibert acionou a pesquisa de Mário de Andrade e acionou sua própria pesquisa adentrando, por exemplo, na antiguidade grego-romana e na cultura asteca, nas quais a borboleta simbolizava a libertação da alma de seu invólucro carnal, ou o sopro vital, que escapa da boca do ser agonizante, transformando toda a informação de pesquisa nesta bela imagem.

Ainda sobre a borboleta, de acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant, a borboleta é um signo associado à ligeireza, à inconstância e sua metamorfose remete à ressurreição. Daibert encontra a borboleta azul, novamente, no texto de Guimarães Rosa:

[...] uma borboleta vistosa veio voando, antes entrada janelas a dentro... o voo de reverências, não achasse o que achasse – e era uma borboleta dessas de cor azul-esverdeada, afora as pintas, e de asas de andor. – “Ara, viva, maria boa-sorte! – o Jiribibe gritou. Alto ela entendesse. Ela era quase a paz. ( ROSA, 1985, p.315)

e Daibert novamente une a poesia do texto verbal à magia poética do desenho e comenta: “Em meio ao tiroteio, uma borboleta azul faz sua aparição como num prenúncio de vitória... a borboleta (*psiquê* para os gregos, *anima* para os latinos) atua como presença fugaz mas firme do poético em meio à bruta realidade da luta”. (DAIBERT, *In*: GUIMARÃES, J.C. (org.),1995, p. 55). Veja na figura 86.

As referências do artista exigem um espectador ativo, pois muitas vezes é difícil estabelecer uma relação imediata entre texto impresso e o desenho produzido e é exatamente neste ponto que acreditamos estar a poesia do desenho que, semelhante aos jogos de palavras, às figuras de linguagem da poesia barroca, se oferece a leitura, ao desvelamento. O texto poético verbal é convidativo, mas o texto poético imagético o é mais ainda, pois por meio de suas metáforas, hipérboles, silogismos e outros, exige que sejamos mais que observadores. É preciso ser um leitor/co-autor dinâmico. A obra do artista exige uma intensa entrega às sensações, ele põe ao par combinando/confrontando o signo verbal de um fragmento de poesia com uma imagem e consegue arrebatá-la a emoção de quem observa assim como o texto verbal o faz.

Figura 86 - Arlindo Daibert, Ara Viva, Maria boa-sorte



Fonte: Arlindo Daibert, *Ara Viva, Maria boa-sorte*, n.39. Lápis de cera, grafite, nanquim, lápis de cor sobre papel, 30 x 30, década de 80. In: MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p.87.

As produções de Daibert também podem seguir um caminho diferente e até explorar, poeticamente, a falta de equivalência entre o código verbal e o visual, ampliando as possibilidades interpretativas do texto tal como poemas vários que utilizam o paradoxo como chave de leitura. Um bom exemplo de exploração do



paradoxo pode ser observado na prancha 1 do álbum *Imagens do Grande Sertão*, onde o desenho é um texto grafado - “GSV”- remetendo as iniciais do romance de Guimarães Rosa, porém abaixo do desenho encontramos a denominação “Sem título n.1”.Esse procedimento paradoxal exposto na prancha amplia as possibilidades interpretativas do conjunto, pois a contradição de um título que afirma que a imagem que possui um texto é sem título abre um leque para questionamentos como:essa imagem é ou não “sem título”? Qual o sentido dessa contradição? Por que o nome que está impresso na imagem não pode ser o seu título?

Figura 87 - Arlindo Daibert, sem título, n.1.



Fonte: Arlindo Daibert, Sem título,n.1.Acrílica sobre colagem depapel sobre cópia xerox, 17,7 x 24,3, década de 80. In: MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*.Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p.51.

Constatamos que como os poetas exploram figuras de linguagem para enriquecer o texto verbal, Arlindo também enriqueceu seus poemas imagem através de procedimentos que dialogaram com o fazer poético e talvez uma das mais belas imagens poéticas extraídas do texto rosiano seja a representação de Diadorim. Em momento algum do álbum *Imagens do Grande Sertão*, Daibert faz referência a um ser humano. Tanto nas xilogravuras quanto nos desenhos, Diadorim é apresentada por meio de uma metáfora e essa representação metafórica é ideal para nos deixar ver/sentir toda a complexidade dessa personagem.

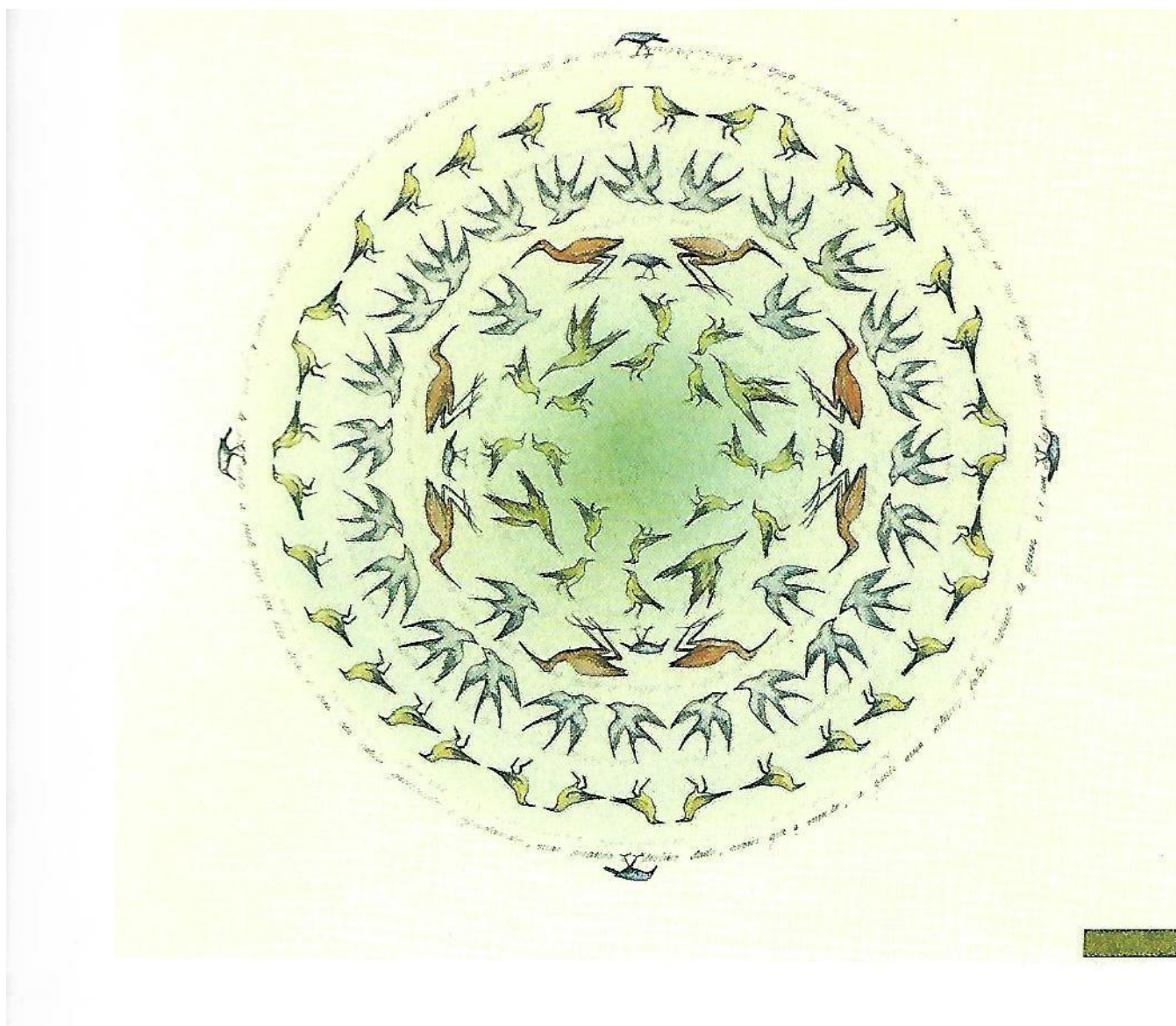
#### **4.4 Os pássaros de Diadirim**

O pesquisador André Mendes defendeu sua tese de doutorado em 2008, pela Universidade Federal de Minas Gerais<sup>40</sup> e, em seu trabalho analisa detalhadamente a prancha Diadorim n.3:

---

<sup>40</sup>*Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa*. 185 f. Tese (Doutorado em literatura comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008, p. 93-155.

Figura 88 - Arlindo Daibert, Diadorim n.3



Fonte: Arlindo Daibert, *Diadorim*, n.3. Aquarela, pastel, grafite e colagem de papel sobre papel, 32,5 x 36, década de 80. In: MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p.53.

Uma imagem que chama a atenção pela cor verde bem marcada, pela forma circular e pela disposição dos pássaros que compõem a prancha. Mendes escreve:

[...] esse conjunto de pontos num círculo me remeteu a um caleidoscópio e, por alguns instantes, lembrou-me a imagem de um

grão de pólen, para, em seguida, transformar-se na imagem da íris de um olho fazendo foco em mim – um grande olho verde me fitando (MENDES,2008, p.58)

Recorrendo a narrativa de Riobaldo, Diadorim destaca-se na brutalidade do sertão, pelo verde dos olhos “O calor do dia abrandava. Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde arenoso[...]” (ROSA, 1985, p. 269), esses olhos tão marcantes não passaram despercebidos ao artista que metaforicamente o representa e nos permite ver, pela janela da alma, outro aspecto muito peculiar de Diadorim que trata-se da observação das belezas naturais.

O desenho traz pássaros de diferentes espécies e cores remetendo às palavras de Riobaldo que ao longo de sua narrativa deixa vir à tona momentos líricos muito belos ao descrever os animais, sobretudo os pássaros, e a interação de todos com a natureza, avisando que:

Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim [...] E tinha o xexém, que tintipiava de manhã no revredo, o saci-do-brejo, a doidinha, a gangorrinha, o tempo-quente, a rola vaqueira... o bem-te-vi que dizia, e araras enrouquecidas[...]Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. (ROSA, 1985,p.24, 26-27)

Possuidor desta observação marcante da natureza, o artista Arlindo Daibert elegeu os pássaros para representar Diadorim e para discutir a complexidade deste ser. No que diz respeito à discussão, os pássaros desenhados por Daibert na prancha acima, têm as mudanças de posição bem marcadas em cada anel do desenho e cada círculo é envolto também por um anel de texto manuscrito que é mais visível nas bordas e vai se apagando à medida que adentra na nebulosa verde.

A imagem tem formato de uma mandala e sugere também um labirinto circular no qual a camada mais externa traz pássaros azuis, de asas fechadas, dispostos nos quatro pontos cardeais. Pela cor e forma eles lembram o pássaro preto (MENDES, 2008, p.58). Logo em seguida, há um círculo de pássaros bem juntinhos, de asas sugerindo uma barreira para impedir o acesso ao centro do labirinto/mandala. Essa ideia de barreira é reforçada na camada seguinte em que os pássaros têm as extremidades da cauda e das asas abertas, como se fossem uma cora de espinhos (MENDES, 2008, p.59) ou uma cerca de arames farpados. Assim, pensando no ser conflituoso que é Diadorim essas duas camadas de pássaros que a representam formam não apenas uma barreira para impedir que os sentimentos que habitam seu interior saiam, mas também impedem,

agressivamente, que o externo invada o interior do ser, ou seja, eu não deixo ver o que realmente sou e estou armada para afastar quem queira se aproximar para me desvendar.

No quarto anel os pássaros alternam asas fechadas e abertas, também alternam o tamanho e a espécie. Os pássaros do penúltimo anel estão com asas abertas em posição de voo e a última camada de pássaros, diferentes de todas as demais não remete a um círculo e sim a um quadrado.

Mendes destaca que as formas circulares são vistas como representantes de harmonia, totalidade, de perfeição, de eternidade, do estar- fechado- em- si- mesmo (Idem, p.62). As considerações de Jung sobre o círculo descrevem que estes podem funcionar como chaves para os mistérios de nosso reino interior, nos conduzindo ao encontro dos mistérios de nossa alma (Idem, p. 63).

Ao empregar a metáfora dos pássaros para ilustrar Diadorim Daibert aciona uma gama de simbologias, por exemplo:

Segundo Manfred Lurker, as aves pertencem ao reino do ar e da luz e tornam-se símbolos dessas esferas, dos deuses e espíritos. No simbolismo egípcio, um pássaro com cabeça humana corresponde ao determinativo Ba (alma) e expressa a ideia de que a alma deixa o corpo depois da morte, em forma de ave. Nos mosaicos cristãos primitivos, as aves podem ser a identificação da alma salva ou da remissão dos pecados do mundo. Na iconografia cristã, elas estão relacionadas à espiritualidade e, mais especificamente, ao Espírito Santo. No Corão, o pássaro é símbolo da imortalidade da alma; muitas vezes, a palavra pássaro é tomada como sinônimo de destino. No Corão também se afirma que as almas dos mártires voarão até o Paraíso sob a forma de pássaros verdes ( MENDES, 2008, p. 61-62)

No entanto, os pássaros de Diadorim estão inseridos num labirinto, o que sugere que estão procurando um caminho. O conceito de labirinto é vasto e aponta para uma construção imbricada que faz com que o ser perca o senso de direção no jogo de caminhos falsos que dificultam o acesso ao centro que guarda intimamente o que não deve, ou não pode ser revelado – o segredo. É preciso reiterar que o labirinto daibertiano traz ainda, entre os anéis de pássaros, anéis de texto que, a princípio é bem marcado nos permitindo identificar a palavra Diadorim na esfera mais externa e à medida que adentra o círculo vai se tornando mais velado, mais submerso na névoa verde do centro.

Quando citamos névoa, acionamos um conjunto de palavras como nevoeiro, cerração e neblina, segundo o *Dicionário de símbolos*, o nevoeiro simboliza o

indeterminado, quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas e precisas. No texto bíblico o nevoeiro precede revelações importantes, como no Êxodo, quando Jeová aparece à Moisés “na escuridão de uma nuvem” ( CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002, p. 634-635).

No texto de Guimarães Rosa, Riobaldo declara “ Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é minha neblina...” (ROSA, 1985,p.23). Nas xilogravuras, Arlindo Daibert traduz essa fala mantendo a imagem do pássaro/Diadorim:

Figura 89 - Diadorim minha neblina



Fonte: Arlindo Daibert, Diadorim, minha neblina. Xilogravura. Tiragem Especial P.A.II. 14,5 x 14 cm. 1984. In: MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998, p.112.

E podemos sugerir que a neblina estava para Riobaldo, durante a narrativa do que houve no passado, como algo indeterminado que seria o desejo homossexual que ele acreditava sentir/repelir pelo amigo Diadorim. Quando a neblina se dissipou, houve a revelação do corpo feminino de Diadorim ao fim daquela guerra.

No entanto, acrescentamos que para Diadorim o nevoeiro pode se associar ao sentimento de indeterminação quanto a possuir um corpo feminino, mas não atuar no espaço tradicional reservado à mulher. O ponto de vista da narrativa rosiana é de Riobaldo e nesta narrativa em momento algum Diadorim realmente falou ou tomou atitude significativa que comprovasse seu desejo por Riobaldo. Ele supõe que ela também o queria, mas, e se, ela realmente quisesse apenas se encontrar como ser masculino (não estou entrando no campo sexual), mas levantando a hipótese com a observação de algumas mulheres reais que optaram por uma vida “assexuada” e despejaram toda a adrenalina - que o sexo colocaria em circulação no corpo - para executar trabalhos pesados e perigosos.

Assim, as construções de Arlindo Daibert para Diadorim, por meio da imagem de pássaros, nos oferece uma ampla gama de leitura dentre as quais podemos citar essa nebulosidade que remete as dificuldades de se encontrar e de se mostrar verdadeiramente. Também o labirinto de pássaros, cheios de acessos interditados apontam para as contradições do ser homem ou mulher, terno e/ou selvagem, valente ou delicado, tudo exposto nas escolhas do artista através das posições dos pássaros que querem a liberdade para voar, se soltar, em oposição aos que fazem barreiras, que de asas fechadas não desejam sair da posição em que estão.

E para concluir essa sessão e reafirmar o excesso de possibilidades de reflexão a partir do desenho do artista acrescentamos que a grande íris do olho verde de Diadorim, alegoricamente, contempla outras almas ambíguas, que têm seus próprios labirintos, suas coroas de espinhos, seus incômodos, suas farpas, suas dores, mas que desejam alçarem voo e mostrar quem realmente são, como realmente são. Ir além e soltar-se do círculo que prende tantos como Riobaldo/Diadorim na pergunta: se é meu amor, porque tenho que chamar de amigo?

#### 4.5 Daibert para além dos limites da academia

Durante minha pesquisa pude observar que o trabalho de Daibert torna-se cada dia mais reconhecido dentro do meio acadêmico. As diversas dissertações e teses produzidas após a morte deste juiz-forano atestam essa constatação, no entanto observei que no ambiente externo à academia, Daibert é pouco conhecido, inclusive em nossa cidade natal - Juiz de Fora.

Sou professora da Rede Municipal de Juiz de Fora, trabalho com os oitavos anos do ensino fundamental na Escola Municipal Cosette de Alencar. Possuo cerca de setenta e cinco alunos e quando perguntei a eles se conheciam o nome Arlindo Daibert, se sabiam que ele foi um artista da nossa cidade e se já haviam visto alguma de suas obras. Todos responderam não. Em meio aos professores, exceto os de artes, a pergunta gerou resposta semelhante e, essas negativas me incomodaram, afinal, Daibert produziu muito, em seu curto período de vida e trabalhou, viveu, contribuiu para a expansão da cultura, para a criação de espaços culturais em Juiz de Fora e outras cidades<sup>41</sup>. Portanto, tendo constatado tudo isso, decidi que o último tópico desta tese, seria o relato do trabalho que venho procurando desenvolver, sempre que possível, que é levar para alunos dos anos finais do ensino fundamental a arte de Arlindo Daibert.

É pertinente? Sim. Efetua diálogos com as temáticas propostas nos currículos? Sim. A obra de Daibert explora assuntos muito importantes no universo adolescente e dialoga com muitos textos apresentados no livro didático de língua portuguesa, por exemplo, a forma como ele realiza a leitura do que hoje chamamos de pedofilia no caso de Alice e Lewis Carroll; a forma como ele aborda o período da ditadura militar na série *Açougue Brasil*, como ele explora a formação do povo brasileiro em *Macunaíma de Andrade* e também como ele expõe a questão da opção sexual (aproximando-se das discussões de gênero) em várias pranchas. Já no campo linguístico/literário, as portas de

---

<sup>41</sup> Arlindo Daibert atuou junto à Prefeitura de São José dos Campos oferecendo orientação profissional à artistas e admiradores das artes. Em Tiradentes, foi responsável pela instalação da oficina gráfica Casa da gravura Largo do Ó. Em Juiz de Fora, participou da elaboração e da realização do Projeto Gravura que envolveu a reforma e revitalização do Espaço Mascarenhas. Também intermediou os diálogos com a viúva do poeta Murilo Mendes para que o acervo pictórico de Murilo viesse para o Brasil. Os contatos com a viúva do poeta permitiram que o acervo viesse para a UFJF, em 1993. Daibert não chegou a ver o Centro de Estudos Murilo Mendes instalado no casarão da antiga Faculdade de Filosofia e Letras da UFJF e, segundo Valéria Faria Cristófar, Daibert foi um dos primeiros a sugerir que o prédio da reitoria, situado à rua Benjamin Constant, se transformasse em museu, fato que ocorreu em 2005 quando a UFJF inaugurou o Museu de Arte Moderna Murilo Mendes.



entrada são várias: a intertextualidade, a paródia, as figuras de linguagem, o emprego do texto verbal e do não-verbal numa mesma prancha, as figuras de linguagem como as metáforas e as metonímias contidas nas imagens realizadas a partir dos textos literários, dentre outros que sustentam o trabalho que venho realizando em sala de aula.

Minha primeira experiência de levar Daibert ao ensino fundamental ocorreu durante a 21ª Mostra Cultural do *Instituto Vianna Júnior* cujo tema daquele ano era: *Juiz de Fora/ Identidade, Diversidade e Respeito* (Anexo I), realizei uma roda de conversa com os alunos do sexto ano sob o tema *Literatura e arte da nossa terra* (Anexo II), abordando a possibilidade de um artista dialogar, através do desenho, com a literatura nacional, com a literatura mundial e com imagens pertencentes ao cânone pictórico ocidental. A palestra foi muito positiva. A intertextualidade é assunto recorrente no estudo da disciplina de língua portuguesa no sexto ano, assim, os alunos fizeram muitas perguntas e essa acolhida me encorajou a seguir levando para a sala de aula o trabalho do artista.

Neste ano de 2020, encerramento “oficial” da minha pesquisa, fui beneficiada pelo conteúdo programático sistematizado no livro didático: *Português Conexão e Uso* de Dileta Delmanto e Lais B. de Carvalho da editora Saraiva, 2018 que sugeria trabalhar a seca a partir de diferentes textos. Vi neste tópico uma deixa para inserir as imagens de Arlindo Daibert sobre a obra de Guimarães Rosa. Como a unidade do livro didático abordava o diálogo entre textos de diferentes gêneros a partir da mesma temática, ampliei um pouco mais o estudo da intertextualidade sobre o sertão, a seca, a miséria, a fome, a morte, a vida dura e apresentei aos alunos as imagens de Arlindo Daibert sobre o livro de João Guimarães Rosa do qual busquei excertos que descrevem a natureza e a dureza do sertão. A proposta de conclusão da abordagem sugeria que os alunos realizassem suas próprias leituras a partir das aproximações dos fragmentos do texto literário trabalhado, aos textos imagéticos, feitos por Arlindo, gerando, assim, um novo texto, uma nova leitura intertextual<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Os resultados estavam se mostrando satisfatórios até que fomos interrompidos pelo isolamento social imposto pela pandemia do Covid-19. Nossa convivência em sala de aula perdeu-se a partir de 17 de março de 2020 sendo retomada, de forma remota, apenas em junho. Como o desenvolvimento desse trabalho prático foi comprometido, foi sugerido pela banca, por ocasião da defesa, que eu mantivesse apenas as descrições do trabalho que certamente seguirei efetuando em sala de aula assim que for possível. Cheguei a gravar um vídeo para os alunos assistirem que se encontra disponível em: < [https://youtu.be/2K8r1K3ql\\_0](https://youtu.be/2K8r1K3ql_0) >

Desta forma, essa opção de levar a pesquisa à sala de aula veio fazer a junção de três pontos muito importantes: otimizar a minha atuação enquanto professora de língua e literatura portuguesa buscando expandir o conhecimento de mundo dos meus alunos que estão em Juiz de Fora e desconhecem a obra do juiz-forano Arlindo Daibert; estender a obra de Arlindo Daibert para além do universo acadêmico das dissertações e teses trazendo-a para outros níveis de conhecimento e, por fim, demonstrar que o pensamento Barroco (ilustrado pela elipse e pela voluta) de movimento e expansão constante das obras em diálogo não para jamais. O fechamento, a conclusão, a imposição de limites é impossível.

## 6- CONCLUSÃO

Arlindo Daibert foi um erudito e dedicado pesquisador que, durante seus 40 anos de vida, concretizou em sua obra o autodidatismo para o desenho e a afinidade com a literatura. Sendo sua formação em Letras, o artista expôs em seus desenhos, colagens, pinturas, objetos, um conhecimento amplo muito além da sua formação acadêmica criando um universo próprio, permeado de particularidades. Parte desse universo pode ser apreendido ainda hoje: na biblioteca pessoal do artista que fora doada pela família ao Instituto de Artes e Design, da UFJF; no conjunto da obra deixada pelo artista; no material sobre vida e obra de Arlindo Daibert que desde 1995 conta com a valiosa ajuda do pesquisador Júlio Castañon Guimarães e na multiplicação de dissertações e teses que vem sendo feitas sobre o trabalho do artista juiz-forano. Minha tese se insere neste universo daibertiano reafirmando algumas constatações já realizadas, ampliando as leituras dessas constatações e inovando em relação a óptica escolhida e o acesso ao público incomum. Minhas escolhas seguiram os caminhos explicitados no mapa do acervo do artista. Mas que rotas o acervo aponta?

Em primeira mão é possível constatar que o artista se movia entre obras da literatura, da psicanálise, da História, mapas geográficos, artistas do cânone pictórico ocidental e vários outros assuntos que o interessavam, que se entrecruzavam, para que, muitas vezes, surgisse no papel uma única prancha. A produção do texto imagético de Daibert foi complexa, demandou muita pesquisa e todo esse trabalho árduo que o artista realizou respaldou o fato de que ele jamais aceitou o desenho como arte menor ou mero acompanhante das narrativas. A independência da imagem é uma das bandeiras levantadas em sua obra. A imagem enquanto simples ilustração que segue o texto foi rechaçada pelo artista que, ao posicionar seu desenho na contramão de mero acompanhante da narrativa, tornou-se parte de uma corrente maior que buscou desconstruir os discursos tradicionalmente estabelecidos pelo logocentrismo, há muito instaurado.

Assim, na maior parte da produção do artista encontramos a imagem enquanto texto final de uma densa pesquisa, a qual sintetiza um emaranhado de citações como o texto poético ou narrativo, o intelectual que o produziu, as referências de mundo deste intelectual primeiro, as referências de mundo ao redor de Arlindo Daibert e as reflexões particulares, do mundo interior do artista que, às vezes, se concentravam em uma

palavra, ou um fragmento de texto que no espaço da obra se relacionava às artes plásticas, a produção literária, à História humana, a assuntos socialmente interditados.

Uma constatação observada no acervo e, flagrante na obra, é certa: a relação existente entre o livro e a obra plástica. A coexistência palavra/imagem, a parceria entre ambos é marcante na trajetória do artista. Letras e desenho estão no cerne da produção coexistindo de diferentes formas, raras vezes pacificamente, pois na maioria das obras em que signo verbal e não verbal se relacionam há confronto entre palavra e imagem na desconstrução da palavra, na particularidade do manuscrito, no borrão, na veladura do texto, no esvaziamento semântico. A manipulação da palavra/imagem, feita pelo artista, está localizada num caminho labirinticamente traçado, como se a obra estivesse a propor um jogo, afinal, labirintos também são jogos, como se ela pedisse um estado de observação plena, porém nunca alcançável, devido ao excesso de elementos entrecruzados e aparatos disponíveis à apreensão do olho.

A sensação de que algo nos escapou diante de uma obra de Daibert é comum e talvez essa impressão justifique o fato de que a relação palavra/imagem na obra do artista venha sendo destacada em diferentes artigos, dissertações e teses. Comecei a pensar se seria possível rastrear algo que nos deixasse ver o início dessa relação e pude encontrar nos arquivos do antigo jornal *Diário Mercantil*, de Juiz de Fora, algumas das primeiras publicações do jovem artista que, naquele momento, fazia poesia e desenho, mas ambos ainda separados, cada um ocupando seu próprio mundo. O encontro desse material foi, para mim, como observar os primeiros passos da construção palavra/imagem acoplados, unos.

O acervo do artista também indicou que o pesquisador que deseja se enveredar pela obra de Arlindo Daibert precisa perceber que no material bibliográfico em arquivo, há predominância de obras marcadamente eróticas incluindo romances, poesias - com vários grifos e anotações - tratados sobre o erotismo na essência humana, estudos sobre o nu, obras literárias eróticas ilustradas na linguagem dos quadrinhos, catálogos e fotografias que abrem as portas a vários pontos de acesso que conectam a produção plástica do artista e as referências eruditas selecionadas por ele. Daibert deixou registrado, em entrevistas à críticos de arte e a outros intelectuais, que no início do seu trabalho sentia a necessidade de agredir e, para tal, atrelava às imagens provocativas, fragmentos de texto erótico, microscopicamente escrito, muitas vezes não legível e ao

expor sentia o seu texto cumprir o papel desejado, por exemplo, ao ouvir comentários do tipo “*Mas é tão obscuro*”, conta o artista sobre ter ouvido algo semelhante durante uma exposição sua no Rio de Janeiro (DAIBERT. *In*: SILVA, F. P., RIBEIRO, M. A. (coord.), p.13). Essa necessidade de agressão, ao passar dos anos, deu lugar a provocação, o que também nos fez pensar em jogo, o erótico usado para montar um quebra-cabeças que discute temas interditados, dentre os quais está o amor entre humanos fisicamente iguais.

Sobre as conversas do artista com críticos de arte, as entrevistas dadas por ele a intelectuais dos anos 70, os locais em que realizou exposições, os países que possuem obras suas e todos os elementos que apontam para uma visibilidade crescente e sem fronteiras, infelizmente interrompida pela morte, pude construir dois pontos de raciocínio. Primeiro que, mesmo em Juiz de Fora, cidade em que Daibert nasceu, sua obra e sua importância passam despercebidas à população em geral e, segundo, há um interesse crescente pela obra do artista no meio acadêmico, entre um público específico. A obra e o artista encontram-se num círculo fechado e isso não é bom. Não encontrei nenhuma publicação que buscasse romper esse círculo e procurasse levar a obra do artista ( pelo ao menos na cidade natal dele) para outros ambientes de reflexão, por exemplo, às salas de aula da educação básica. Assim, decidi que minha pesquisa tentaria contemplar o local em que a obra já se consolidou, ou seja, a academia, mas também, paralelamente, tentaria sair do ambiente acadêmico rumo a um público diverso.

Minhas escolhas de aproximação à obra do artista me colocaram diante de uma amplitude da qual tive receio de não dar conta. Após observar todo o acervo disponível me vi numa posição semelhante a que vivi quando visitei, na cidade de Ouro Preto, as igrejas barrocas. A partir das fachadas os olhos começam a colher uma gama de informações que se multiplicam à medida que adentramos aos templos. É possível ver diversos altares secundários, narrativas bíblicas entrecruzadas, todo o espaço preenchido, o jogo de claro/escuro, uma densidade de informação concentrada em uma edificação. Essa percepção do universo daibertiano próximo ao fazer Barroco me conduziu a uma série de reflexões intelectuais que veem no Barroco um conceito amplo, que ultrapassa o século XVII e ultrapassa o continente europeu.

A partir daí decidi que meu caminho de entrada na obra de Arlindo Daibert teria a essência do fazer Barroco como mote. Logo, as considerações sobre a arquitetura

externa de diferentes construções barrocas, realizadas pelo estudioso Afonso Romano de Sant'Anna (2000) tornaram-se muito significativas para o desenvolvimento do raciocínio que principiei a desenvolver. Nessas construções, destacam-se as fachadas e os elementos decorativos que têm nas extremidades as elipses e as volutas. Sant'Anna reflete sobre esses elementos pontuando que a elipse pode ter duplo entendimento, na geometria descreve a figura que parte de um núcleo vai se espiralando rumo ao infinito. Já na retórica, a elipse é uma figura discursiva que pressupõe que algo não foi dito, que algo está faltando, que algo está oculto; “Elipse: dupla inscrição: excesso e falta. Repetição e diferença”. (SANT'ANNA, 2000, p. 36). Essa duplicidade caiu como luva para a minha abordagem pois, desde o meu trabalho de mestrado, eu conseguia pensar na elipse daibertiana a partir de sua estadia e retorno de Paris, período em que decide abandonar o bico-de-pena e o pergaminho<sup>43</sup>, passando a se valer da arte ocidental não como modelo, mas como núcleo e voltando reincidentemente sobre obras há muito conhecidas, porém atuando em repetição que gera diferença.

Passei a investigar o par repetição/diferença como o ponto que articula a definição geométrica e a definição retórica para a elipse na obra de Arlindo Daibert, pois o artista, ao repetir, sugere que algo não foi dito que algo está faltando, que ficou oculto em nosso contexto nacional por vários motivos, dentre os quais está a imposição da cultura europeia e, ao repetir, acrescentando sutis diferenças, faz da obra um método de desenvolvimento do pensamento crítico que expõe através da palavra-imagem este não dito, mas para fazer valer minha hipótese foi necessário uma incursão pelos primórdios da arte ocidental a partir do período renascentista.

Assim, dei início ao capítulo dois abordando o contexto sócio histórico renascentista, os procedimentos e mestres do despertar da estética na Itália, seu desenvolvimento e a gradativa mudança para a arte maneirista que ocorreu concomitantemente com o Barroco europeu, sendo que este último assumiu predominância até fins do século XVIII. Paralelo ao sistema das artes discorremos sobre os acontecimentos importantes que perpassaram estas estéticas como a Contrarreforma, o Concílio de Trento e o Absolutismo, pois esses eventos têm influência marcante na

---

<sup>43</sup> O trabalho inicial com o bico-de-pena sobre pele de ovelha, segundo Daibert, era muito semelhante à tatuagem, “matéria orgânica, com um passado vivo” (DAIBERT. In: SILVA, F.P; RIBEIRO, M.A. (coord.), 2000, p.12), mas o artista sentiu que era perigoso se acomodar apenas na produção dessas mandalas e se lança por outros caminhos se aproximando de obras canônicas da pintura ocidental realizando suas leituras particulares em forma de desenhos.

produção artística daquele período e, sobretudo, tem relação direta com o processo de colonização espanhola e portuguesa que seria implantado no Novo Mundo.

Introduzimos informações sobre a produção artística de Arlindo Daibert e destacamos obras realizadas por ele em revisita aos pilares da arte ocidental. Daibert elegeu vários artistas para efetuar sua própria tradução de obras mundialmente conhecidas e ao beber neste cânone consolidou os pilares básicos sobre os quais se ergueram seu trabalho, por exemplo, a infinidade de desenhos de esqueletos humanos, animais e transmorfos que observamos em suas produções lembram os conceitos de *Vanitas e Memento Mori* que figuravam constantemente nas obras antigas após o Renascimento e, em Arlindo Daibert essas imagens assumiram ora a conotação original, como no caso da imagem denominada *Quelemém*, ora apontaram para reflexões mais sutis, como na série *Açougue Brasil*.

No que se refere ao Barroco, especificamente, Daibert deixou registrado em seu diário o relato das visitas à Itália, ao Barroco italiano, ao cemitério dos capuchinos ornamentado com ossadas humanas, ao altar da Santa Teresa, esculpido por Bernini e a preferência pela poesia eróticas do século XVI. Os trabalhos gerados a partir da descrição do gozo místico descrito por Santa Teresa deram suporte à aproximação ao pensamento de Georges Bataille que, no início do século XX, se acercou dos momentos obscuros e tortuosos do erotismo, da morte, da transgressão, do êxtase, do sagrado, do sacrifício e da dor para mostrar como a intersecção destes elementos se manifestam nas artes plásticas ou literárias deixando suas implicações no processo de construção do pensamento através de imagens (BATAILLE, 1987). A partir daí, realizamos uma revisão da visão de morte, da representação erótica e da correlação de ambas ao sagrado, uma vez que, esses elementos, inseridos no jogo Barroco, podem ser depreendidos no trabalho que Arlindo Daibert desenvolveu não só em diálogo com as obras canônicas europeias dos períodos que citamos acima, mas também no conjunto geral de sua obra. A elipse daibertiana volta de forma recorrente, às temáticas do erótico, da morte e do sagrado.

A obra barroca está a todo tempo indicando que o mundo vai além daquilo que está sendo revelado. Encontramos ampla utilização de espelhos, portas, janelas, olhares, dedos apontados, que indicam sempre um lugar fora da cena, uma ‘outra cena’. São várias as indicações de que a cena apresentada é somente um recorte de um mundo que

é muito amplo. Há um esgarçamento da função do olhar, que sugere sempre que não há limites do que se pode ver. Esse aspecto do olhar além pode ser apreendido na herança do Barroco nas Américas. A contribuição dos povos nativos que, imprimiram, seu modo de ver e de crer dentro da temática fornecida pelo europeu foi de grande valor como discorrem Lezema Lima, Severo Sarduy e Alejo Carpentier.

A palavra Barroco vem sendo empregada ao longo dos séculos, por diversos estudiosos, como termo genérico ao qual o *Dicionário do Brasil Colonial* (1500 – 1800) define como um conceito que tanto pode designar um estilo artístico, literário ou musical quanto um período cronológico ou mesmo certa mentalidade (2000, p. 68). Esta definição abrangente contempla tanto a arte que se desenvolveu na América Latina quanto a arte do Brasil colonial. A nomenclatura Barroco mineiro é visto neste estudo como um conceito, uma forma de pensamento que generaliza grupos de dados, de elementos, de fenômenos diversos e deve ser explicado segundo cada realidade. Sendo visto como conceito abstrato o Barroco se altera de acordo com a situação histórica, o local, as condições e interesses envolvidos, logo, foi preciso cuidado ao observar cada situação única, pois pela força adquirida pelo vocábulo ‘Barroco’ passou-se a chamar toda a produção colonial de Barroco. Assim, quando dizemos Barroco, nesta tese, estamos atentos a essa amplitude da palavra que, no contexto nacional, se faz sinônimo de arte barroca, maneirista e rococó.

Então, no terceiro capítulo, atravessamos o Atlântico para abordar a vinda do europeu para as Américas e sua atuação junto aos povos que aqui viviam, sendo realçada a diferença entre América hispânica e América portuguesa. Essa necessidade de diferenciar se fez pelo fato de que houve entre os povos autóctones da América hispânica e da América portuguesa certa diferença na recepção do colonizador. Ainda que, em ambos os casos, a realidade tenha sido o extermínio dos nativos, os habitantes da parte hispânica inseriram com maior visibilidade o seu sagrado ao sagrado europeu; mesmo sofrendo influência das escolas bizantina, flamenga e renascentista italiana. Eles mostraram uma liberdade diferenciada em suas cores vivas e nas ilustrações da fauna e da flora dos Andes como adorno da arquitetura e da pintura. Por outro lado, na parte portuguesa houve predomínio da cópia mais próxima ao modelo europeu e a inovação veio principalmente pelos materiais utilizados forçosamente modificados pela difícil



posição geográfica interiorana e também pela redução dos metais preciosos exaustivamente explorados.

A reflexão em torno da nossa arte colonial, sobretudo a mineira, pontuou acerca da criação do pensamento de origem da nossa arte nacional. Dentro desse contexto observamos a empreitada dos modernistas em busca da identidade genuinamente nacional, busca que encontramos suporte nos estudos de Hobsbawm e Benedict Anderson. Este dedicou grande parte de seus estudos à busca pela origem do nacionalismo enquanto aquele demonstrou que a nação é um fenômeno recente na história da humanidade, uma invenção construída a partir de uma comunidade de homens entrelaçados numa conjuntura histórica particular e regional.

Vimos que Mario de Andrade foi pioneiro na empreitada modernista rumo a Minas Gerais em busca de nossas origens e, como Mário de Andrade foi uns dos intelectuais dos quais Daibert se aproximou, buscamos identificar nas obras do artista, em suas leituras particulares a respeito do contexto em que estava inserido - do local ao nacional, a herança do pensamento de origem da arte nacional a partir do Barroco.

A cerca da arte colonial brasileira destacamos ainda a ideia de jogo. Affonso Ávila ponderou que é preciso avaliar a incidência lúdica na obra de arte a partir de um olhar globalizador capaz de alcançá-la não só enquanto recurso da autonomia criativa do artista, mas simultaneamente como alternativa de liberdade subjetiva diante do estrangulamento ético e das pressões históricas. Essa forma de ver a arte, não só a colonial brasileira, mas em sua totalidade nos permitiu analisar um dos recursos mais utilizados por Arlindo Daibert em sua obra – a junção da letra/palavra à imagem.

Daibert utilizou amplamente letra/palavra junto à imagem. Muito já se falou sobre esse modo de fazer do artista, mas senti necessidade de passar em revista as origens da relação letra/palavra/imagem juntos, de longa data, então, excursionamos pelo universo das possíveis relações entre arte e literatura através da observação de diferentes exemplos, ao longo dos séculos, sobre a exploração artística da visualidade da letra para que, em seguida, pudesse verificar o alinhamento do pensamento do artista com as correntes que exploraram o texto imagem ao longo do século XX e a gradativa quebra do pensamento logocêntrico que impunha o texto verbal como superior ao texto imagético.

Esse caminho possibilitou entender imagem e texto como uma só poesia. Como obra poética da qual é possível explorar metáforas, metonímias, paradoxos, hipérboles e

outras figuras recorrentes nas camadas de reflexão crítica submersas no trabalho do artista. Quando atingimos este ponto sentimos o percurso de defesa da hipótese solidificado, pois a arte tem por tarefa disfarçar o fato real, como vimos nos capítulos referentes à História e o artista/poeta deve saber antes de tudo, a verdade dos fatos e depois trabalhar em cima dessa verdade, muitas coisas novas reelaborando, com isso, as relações de sua própria existência e refletindo sobre a sociedade.

O Barroco que pretendemos encontrar em Daibert girou e se apresentou, por exemplo, em torno da ideia de paradoxo, no acolhimento de planos supostamente antagônicos que permitem a presença de elementos heterogêneos na obra. O Barroco daibertiano, tal como o Barroco em si, não busca uma coerência ou uma objetividade, não visa solucionar conflitos ou resolver ambiguidades, muito pelo contrário, insere a transgressão que tanto pode funcionar como bálsamo à vida, como pode ser um explosivo. A ética da arte barroca não é endereçada à visão de homem como ideal, mas ao homem enquanto real e seus conflitos.

Daibert barroco, não recusa o vazio, mas nos transmite algo de subjetivo que é apreendido através das sensações. Não chegamos, a saber, ao certo do que se trata certa imagem - algo além do que está sendo mostrado persiste e emociona, ao mesmo tempo apresenta e encobre uma cena.

O artista executou uma arte socialmente crítica, mas não é lícito reduzi-lo ao simples papel de canal. Há uma função nobre de refletir a sociedade, mas seu papel é outro. Daibert reelabora suas relações de existência frente à realidade e com isso, em forma de *voluta*, gera realidade. Seus objetos, séries, desenhos avulsos, imagens/poemas, poema podem significar coisas diferentes para épocas diferentes, para espectadores diferentes, e; todas essas coisas podem não ser aquelas que o autor queria mostrar no momento em que a obra foi realizada. Concluída pela morte, a obra continua a mudar conforme muda o espectador que pode ser o mais diverso possível, como o público de alunos do ensino fundamental.

O encerramento do texto formal da tese ocorreu no período de tempo delimitado pela instituição, mas o trabalho com a obra do artista Arlindo Daibert segue rumo contínuo, pois quanto mais generoso for o universo de significações maior é a obra.

## REFERÊNCIAS

### Sobre Arlindo Daibert:

ARBACH, Jorge (coord.). DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001.

DAIBERT, Arlindo. Objeto do sentido. *Transístor*, Juiz de Fora, ano 1, número especial, p.2, out. 1991 apud VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

DIAS, Miriam Ribeiro. *Macunaíma Daibert de Andrade: a soma de universos*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007, 122p.

DRUMOND, Josina Nunes. *As dobras do sertão: palavra e imagem*. São Paulo: Annablume, 2008.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). Arlindo Daibert, *Caderno de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Arlindo Daibert: fortuna crítica*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2011.

GUIMARÃES, Júlio Castañon; POLITO, Ronald (org.). *Arlindo Daibert: Diários Excertos*. Juiz de Fora: Editora UFJF/MAMM, 2018.

MENDES, André. *Arlindo Daibert e o segredo dos pássaros de Guimarães Rosa*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, 186p.

MIRANDA; ARBACH (coord.). Arlindo Daibert, *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998.

MORAIS, Mauro. Retorno ao sertão de Daibert Grande linguagem Grande saudade, *Jornal Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 29 de novembro de 2016. Disponível em: <<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/29-11-2016/retorno-ao-sertao-de-daibert-grande-linguagem-grande-saudade.html>>. Acesso em 30 de maio de 2019.

NETO, Gislane Gomes. *Eros e babel na obra intermediática de Arlindo Daibert: Processos de Leituras Intertextuais*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, p.169p.

NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

OSWALDO, Ângelo. Arlindo Daibert abre mostra em BH. *Estado de Minas*. Segunda Seção. Belo Horizonte, 19/09/1992.

PONTUAL, Roberto. Uma família de desenho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de julho, 1975.

PONTUAL, Roberto. A sobrevivência do desenho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de abril, 1977.

PROCÓPIO, Gilvan. A Imagem da palavra. *Revista AZ*. Juiz de Fora, n.12, p.18-20, 1999.

ROLIM, J. H. F. Daibert: a expressividade interpretativa. *A Tribuna*, Santos, 24 de janeiro de 1979.

SANGLARD, Jorge. A reflexão de Daibert sobre Macunaíma. *Rascunho*, Juiz de Fora, outubro de 2001.

SILVA, Fernando Pedro & RIBEIRO, Marília Andréas (coord.). *Arlindo Daibert: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

### **Geral:**

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancora Lopez*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Secretaria de Cultura, ciência e tecnologia, 1978.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 33ªed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

ARENDET, Hannah. *O que é política?* Tradução de Reinaldo Guarany. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. Coleção Debates, v.35. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

ÁVILA, Affonso. *Circularidade da ilusão*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do Texto*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3)

\_\_\_\_\_. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.p.188-215.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOFF, Leonardo. *América Latina: da conquista à nova evangelização*, 3ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Vol. 1. São Paulo: Globo, 1998.p.490-498.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1998.

BORY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro (org.). Brasília, DF: IPHAN/Monumenta, 2006.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. *Porto Arte*, Porto Alegre, v.2, n.3, p. 26-34, maio 1991.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª ed. São Paulo:EDUSP, 2000.

CASA NOVA. Antonin Artaud: o assassinato da magia – esboço de um estudo dos desenhos. In: VAZ, Paulo Bernardo & CASA NOVA, Vera (org.). *Estação imagem – desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números*. São Paulo: José Olympio, 2002.

CHIAMPI, Ilemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DE ANDRADE, Pedro Duarte. Entre a regra e a liberdade, entre o passado e o futuro: a aurora do pensamento estético moderno. *AISTHE*, Rio de Janeiro, n.2, p. 123-135, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad.: Luiz B.L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Tradução Júnia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

- DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998 ( Coleção Trans).
- DICKENS, A. G. *A Contra Reforma*. Tradução por António Gonçalves Mattoso. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- DILETA, D.; CARVALHO, L. B. Português: conexão e uso, 8º ano: ensino fundamental, anos finais. São Paulo: Saraiva, 2018.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução: Giovanni Cutolo. Coleção Debates, v.4. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.
- ECO, Umberto. *Os Limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EPICURO. *Antologia de textos/ Da natureza*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- EVANGELISTA, Ana Laura. Barroco Mineiro: entre discursos e representações. XX Congresso de iniciação científica da Unicamp. 24 a 26 de outubro, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Isso não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud*, vol. 3: uma teoria sexual, metapsicologia, mais além do princípio de prazer. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., S/d.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 18º Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GOMES, Luiz Vidal Negreiros. *Desenhismo*. Santa Maria: Ed. Da Universidade Federal de Santa Maria, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura* (1953). Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- HOBSBAWM, Eric J., *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Tradução Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo o mundo como labirinto*. Tradução Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974 (Debates 92). 337p.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema: depoimentos de Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

JONATHAN Brown y Carmen Garrido, *Velásquez – la técnica del genio*, Ediciones Encuentro, 1998, p. 181-194.

C.G., Jung. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução Maria de Morais Barros. Obras Completas, v. XV. Petrópolis: Vozes, [1971]1985.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 50.

LEITE, Siqueira Marli. *Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo incomum da poesia concreta*. Vitória: EDUFES, 2013.

LEZEMA LIMA, José. *A expressão americana*. Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MILTON, Heloisa Costa. Barroco e Neobarroco. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. 2ª Edição. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972 (Coleção: Os Pensadores).

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Vol. 1 e 2. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996 ( Coleção: Os Pensadores).

MORÁN, Manuel e ANDRÉS-GALLEGO, José. O Pregador. In: VILLARI, Rosario. (Org.) *O Homem Barroco*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Proença, 1995, p.115-142.

NATAL, Caion Meneguello. Mario de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. *História Social*. Campinas- SP, n 13, p. 193-207, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém. Tradução José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O conceito de Identidade Nacional na Arte Mineira do Período Colonial*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, nº30, 1989.p.117-128).

ORTEGA, Francisco. *Por uma política da amizade*. Rio de Janeiro; Relume Dumará, 2000.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira* (1995). Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Henrique. Considerações sobre a teoria dos complexos culturais. In: NASCIF, Rose M. A.; LAGE, Verônica L.C. (orgs.) *Literatura, Crítica Cultural IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2010, p. 35-48.

PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 18 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, Mário. A Religiosa. In: VILLARI, Rosario. (Org.) *O Homem Barroco*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Proença, 1995, p.173-206.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o Cabotinismo In: *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENTAL, M.; IUDIM, P. Pequeno Dicionário Filosófico. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1959.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SALLES, Vanessa M. Moreira. *A História como catástrofe em Walter Benjamin*. Revista Sapere Aude, Belo Horizonte, v.5 – n.10, p.168-185- 2º sem.2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. O entre lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: \_\_\_. *Nas Malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa. Coleção Veja Universidade s/d.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.161-178.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999.

SILVA, Henrique Vanderlei; SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.

THEODORO, Janice. *América Barroca: Tema e variações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1992.

TRIADÓ, Juan-Ramon. *Saber Ver A Arte Barroca*. Tradução por José Maria Valeije Bojart. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VAINFAS, Ronaldo. *Dicionário do Brasil Colonial (1500 – 1800)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

VALE, Vanda Arantes do. Arquitetura e colonização hispano americana. In: *Cultura Vozes*, n 3, Petrópolis, maio-junho, p.33-41, 1994.

VARGAS, José Maria. Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el patrimonio artístico. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.



VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

VELAZQUEZ/Abril Coleções; tradução de Mônica Esmanhotto e Simine Esmanhotto. \_ São Paulo: Abril, 2011 ( Coleção Grandes Mestres; v.12)

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália* (1888). Tradução Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

ZATZ, Lia. *Aventura da escrita*. São Paulo: Moderna, 1991, p. 39.

#### **Em meio eletrônico:**

ASSOCIAÇÃO DO SENHOR JESUS. Rede Social ASJ. *Campanha Jesus está no meio de nós*. Tópico: O que é eucaristia? Disponível em: <https://www.rs21.com.br/site/jesusestanomeioidenos/eucaristia/>. Acesso em 24 de junho de 2019.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocassimbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/a-contribuicao-de-pierre-bourdieu-para-o-ensino-de-arte/16789/>. Acesso em 04 de junho de 2019.

CLÜVER, Claus. *Inter textos /Inter Artes / Inter Media*. Revista Aletria, Belo Horizonte, p. 11 – 32, Jul –Dez , 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em 24 de julho de 2019.

CONY,C. H. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-carlos-heitor-cony/> Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

DE JESUS, Santa Teresa. *Livro da Vida*. Disponível em: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/15151582\\_Teresa\\_d'Avila\\_Livro\\_Da\\_Vida\\_PT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/15151582_Teresa_d'Avila_Livro_Da_Vida_PT.pdf). Acesso em 24 de junho de 2019.

DIAS, Miriam Ribeiro. *Gente da nossa terra*. Disponível em: [https://youtu.be/2K8r1K3ql\\_o](https://youtu.be/2K8r1K3ql_o) criado em: 16 de junho de 2020.

E.DISCIPLINAS. USP. Paranoia ou Mistificação. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>. Acesso em 04 de março de 2020.

ESCRITORIO DE ARTE. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/escola-cusquenha> . Acesso em 08 de janeiro de 2020.

LEONINO Leão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8729/leonino-leao>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em: 30 de Dezembro, 2019.

PIFANO, Raquel Quinet. Historiografia da arte modernista em debate- o conceito de artista. Disponível em: [docomo.org.br/Wp-content/uploads/2016/01/110.pdf](http://docomo.org.br/Wp-content/uploads/2016/01/110.pdf) . Acesso em 04 de outubro de 2017).

SALLES, Vanessa M. Moreira. *A História como catástrofe em Walter Benjamin*. Revista Sapere Aude, Belo Horizonte, v.5 – n.10, p.168-185- 2º sem.2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/8832>. Acesso em 02 de outubro de 2017).

SANTOS, A. R.. Barroco Cusquenho. Disponível em: <http://encontroscomarte.blogspot.com/2013/08/barroco-cuzquenho.html?m> .Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

SOUZA, R.G. Mundo Educação/ História do Brasil/ Brasil Colônia/ As Sesmarias. Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/as-sesmarias.htm> .Acesso em 03 de janeiro de 2020.

TOLEDO, C.A.A.; RUCKSTADTER, F.M.M.; RUCKSTADTER, V.C.M. Padroado. Disponível em: [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb\\_c\\_padroado2.htm](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_padroado2.htm). Acesso em 02 de janeiro de 2020.

VANNUCCHI, Juliana. *Platão e o mundo das ideias*. Home/ ESPECIAIS/SÉRIE: |Platão. Disponível em: <http://www.acervofilosofico.com/platao-e-o-mundo-das-ideias>. Acesso em 30 de julho de 2017).

## ANEXOS

Anexo I: Convite da Mostra cultural no Instituto Vianna Junior, maio de 2018.



Anexo II: Detalhe- Programação

TARDE DE 8 DE MAIO	<p><b>13h30</b>  <b>ABERTURA CLUBE DA MÚSICA</b>  <b>Thales Tácito e Álvaro Moutinho</b>  <b>PROFESSORA RESPONSÁVEL: Risa Rocha</b>  <b>PÚBLICO:</b> Pais, responsáveis e alunos do 3º ano A  <b>LOCAL:</b> Pátio Interno</p>
	<p><b>13h30</b>  <b>A ARTE DE SER ARTISTA</b>  <b>PROFESSORA RESPONSÁVEL: Alessandra Mota</b>  <b>PÚBLICO:</b> 2º ano  <b>LOCAL:</b> Sala 2205</p>
	<p><b>13h50</b>  <b>OFICINA - MUSEU VAI À ESCOLA - IMAGENS DA CIDADE - JUIZ DE FORA</b>  <b>PROFESSOR RESPONSÁVEL: Daniel Rodrigues e Equipe do Museu</b>  <b>PÚBLICO:</b> 5º ano A  <b>LOCAL:</b> Sala 2306</p>
	<p><b>13h50</b>  <b>OFICINA - VAMOS MONTAR UM QUIZ ROBÔ</b>  <b>RESPONSÁVEL: Equipe Happy Code</b>  <b>PÚBLICO:</b> 5º ano B  <b>LOCAL:</b> Laboratório de Informática</p>

TARDE DE 8 DE MAIO	<p><b>14h40</b>  <b>PALESTRANTE: Mirian Ribeiro Dias - Literatura e Arte da Nossa Terra</b>  <b>PROFESSORAS RESPONSÁVELS: Josiane Thomaz e Quênia Fernandes</b>  <b>PÚBLICO:</b> 5º anos A e B  <b>LOCAL:</b> Salão Nobre</p>
	<p><b>15h</b>  <b>OFICINA - RECICLANDO EU CUIDO DO PLANETA</b>  <b>PROFESSORA RESPONSÁVEL: Leandra Almeida</b>  <b>PÚBLICO:</b> Alunos do 1º ano  <b>LOCAL:</b> Sala 2201</p>
	<p><b>15h30</b>  <b>OFICINA - MUSEU VAI À ESCOLA - IMAGENS DA CIDADE - JUIZ DE FORA</b>  <b>PROFESSORA RESPONSÁVEL: Risa Rocha e Equipe do Museu</b>  <b>PÚBLICO:</b> 3º ano A  <b>LOCAL:</b> Sala 2306</p>
	<p><b>15h30</b>  <b>OFICINA - OLHAR PRETO E BRANCO</b>  <b>PROFESSORA RESPONSÁVEL: Aline Picorone</b>  <b>PÚBLICO:</b> 3º ano B  <b>LOCAL:</b> Sala 2209</p>

Anexo II: Certificado de participação no evento



## CERTIFICADO

Certificamos que **Miriam Ribeiro Dias** proferiu a palestra intitulada: "**Literatura e Arte da Nossa Terra**" realizada no dia 08 de Maio de 2018, no Instituto Vianna Júnior.

Juiz de Fora, 08 de Maio de 2018.

  
Simone Maria Machado  
Diretora do Colégio Vianna Júnior

