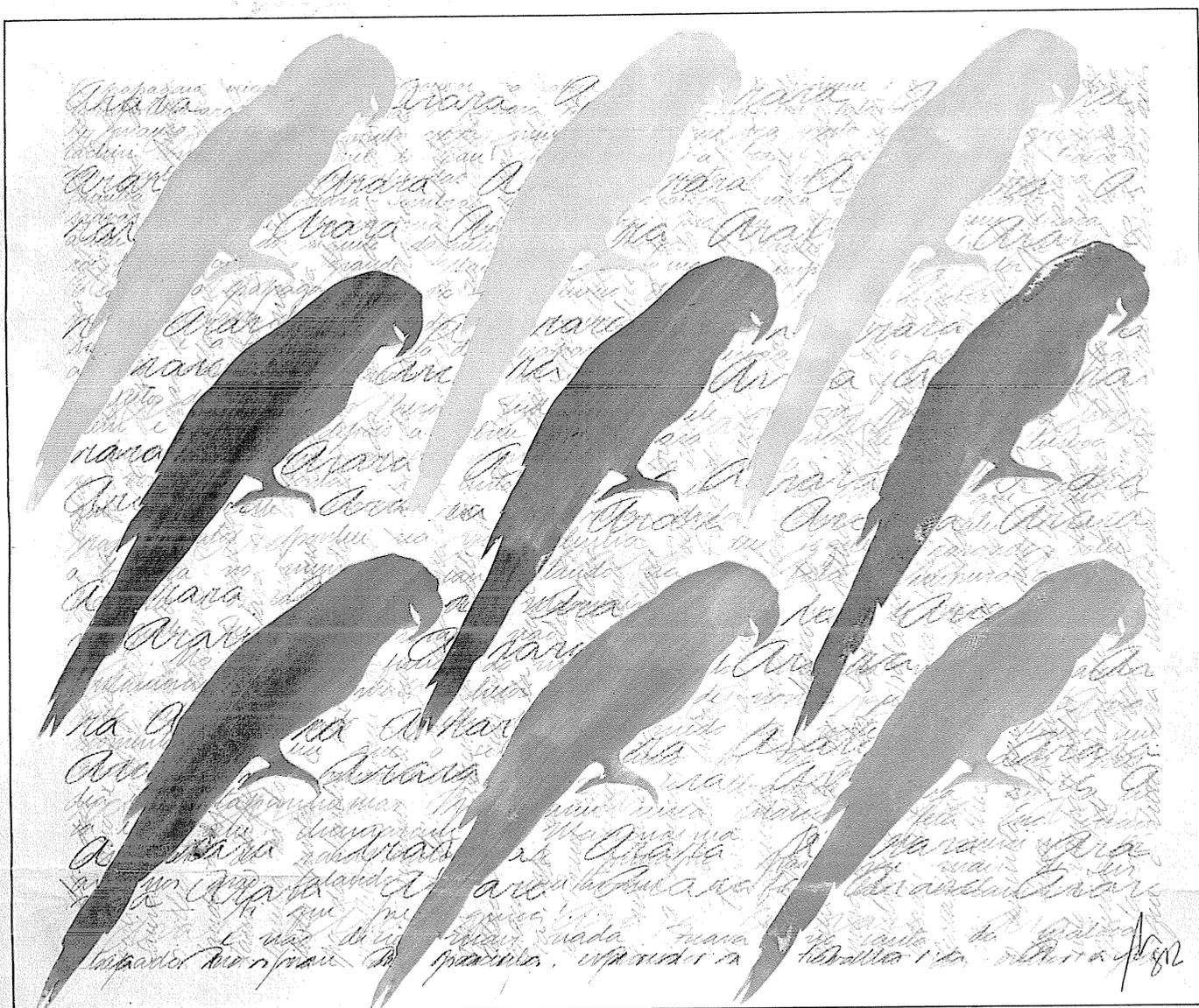


UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA-UFJF
FACULDADE DE LETRAS

MACUNAÍMA DAIBERT DE ANDRADE - A SOMA DE UNIVERSOS

Juiz de Fora
2007



MACUNAÍMA

o herói sem nenhum caráter

ARLINDO DAIBERT

desenhos

de 15 de abril a 8 de maio de 1982

galeria de arte BANERJ

av. atlântica, 4066 posto seis - rio de janeiro
das 10 às 22 horas sábados das 16 às 22 horas

Miriam Ribeiro Dias

MACUNAÍMA DAIBERT DE ANDRADE:

A SOMA DE UNIVERSOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras por MIRIAM RIBEIRO DIAS, sob orientação da Prof^a. Dr^a. M^a. Lúcia C. R. Ribeiro.

Juiz de Fora
2007

MIRIAM RIBEIRO DIAS

MACUNAÍMA DAIBERT DE ANDRADE:

A SOMA DE UNIVERSOS

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr^a Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro
(Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFJF.

Prof. Dr^a Enilce do Carmo Albergaria Rocha
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFJF.

Prof. Dr^a Geysa Silva
Programa de Pós-Graduação, UNINCOR.

Juiz de Fora, 26 de novembro de 2007.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a pensar a copia impressa dos desenhos, colagens, pinturas, etc., do artista plástico juizforano, Arlindo Daibert, em especial, a série *Macunaíma de Andrade* - norte de nossa investigação entre *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Macunaíma* de Daibert e/ou outros hipertextos da mesma obra - sob o ponto de vista do diálogo entre textos, seja do cânone pictórico ocidental, seja da literatura ocidental e/ou nacional.

A existência de reproduções impressas de obras de artes plásticas não destinadas a livros corrobora com a previsão de Walter Benjamin em "*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.*"

A partir de uma reflexão calcada nos postulados de Gérard Genette, no que diz respeito ao texto de segunda mão, investigamos o minucioso trabalho de Arlindo Daibert, que extraiu de hipotextos, do cânone europeu, diversos hipertextos imagéticos que imprimiram em suas obras a visão crítica e questionadora de artista sul-americano.

A junção de Arlindo Daibert, artista nato, e Arlindo Daibert, homem de formação literária, gerou as traduções imagéticas das obras: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, *Macunaíma de Andrade*, de Mário de Andrade e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

Comprometido com a preocupação de produzir e incentivar o saber e a cultura, realizou, não ilustrações que acompanham as narrativas, mas hipertextos, que expressam a visão que o artista tinha de cada uma das obras literárias, dos autores, da época em que foram produzidas e, ainda mais, semelhante à voluta barroca, Daibert acrescenta às suas traduções detalhes que dizem respeito a si mesmo, ao seu trabalho, à sua época, ao seu contexto juizforano e brasileiro, tudo isso, num conjunto em forma de espiral que se expande ao infinito.

PALAVRAS-CHAVE: literatura - artes plásticas - tradução imagética - hipotexto/hipertexto - dobra.

ABSTRACT

This work is proposed to consider the printed copies of the drawings, collages, paintings, etc.

The visual artist juizforano, Arlindo Daibert, in particular, the series of novel Andrade-north of our investigation between the novel and film Mário de Andrade, Daibert and / or other hypertexts of the same work-from the point of view of the dialogue between texts, is the pictorial Western canon, is the western literature and / or national.

The existence of printed reproductions of works of art not intended to books corroborate the estimates of Walter Benjamin in "The work of art at the time of its reproducibility technique."

From a reflection inherent in the postulates of Gérard Genette, with regard to the text of second-investigate the meticulous work of Arlindo Daibert, which drew from hipotextos, the European canon, several hypertexts imagéticos that printed their works in the critical vision and inquiring of South American artist. The combination of Arlindo Daibert, artist nato, and Arlindo Daibert, man of literary training, imagéticas generated translations of works: Alice in Wonderland, Lewis Carroll, Andrade de Andrade, Mário de Andrade and Grande Sertão: Veredas, João Guimarães Rosa.

Lynyrd with the aim of producing and encourage knowledge and culture, held, not illustrations accompanying narratives, but hypertexts, which express the view that the artist had each of the literary works of authors, the time in which they were produced and, even more, similar to the volute baroque, Daibert adds to their translations details that relate to yourself, to your work, to your season, its context juizforano and Brazil, all of this, a set-shaped spiral that expands to infinity.

KEYWORDS: literature, fine arts imagery - translation - hipotexto / hypertext-fold.

DEDICATÓRIAS

Dedico este trabalho e grande parte das minhas conquistas a dois apoiadores fundamentais da minha vida estudantil:

À minha irmã, Maria Esméria Moreira -"Lica"- que me incentivou a estudar desde o início da minha vida escolar, investiu na minha educação e, infelizmente, faleceu antes que eu ingressasse no curso superior.

Ao meu esposo, Edmilson Franco Dias, que entrou em minha vida como meu segundo incentivador, dando continuidade ao que a minha irmã iniciou. Meu amor, Amigo dedicado e ajudante que não deixou de me apoiar, nem mesmo nos momentos mais difíceis de nossas vidas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que permitiu que eu nascesse, crescesse, trilhasse diversos caminhos e aqui chegasse.

Aos meus pais, Pedro Honório de Oliveira e Maria Esméria Ribeiro de Oliveira, que mesmo na terceira idade, me geraram, não a partir dos elementos físicos de seus corpos, mas a partir dos seus corações. Eles que me amaram, cuidaram e educaram para que eu me tornasse um ser simples, humilde, digno e honesto.

Às minhas irmãs, Percília, Altelina, Itelvina e Altamira que sempre estiveram presentes em minha vida.

À Virna Coutinho, amiga do mestrado, que sempre se mostrou pronta a me ouvir e a ajudar quando possível.

À coordenadora do Instituto de Artes e Design, Professora Doutora Regina Coeli Moraes Kooke e à diretora do IAD, Professora Doutora Edna Rezende da Silveira Alcântara, por permitirem meu acesso ao material da biblioteca Arlindo Daibert que, no momento da pesquisa, estava passando por reformas e, por isso, não aberta ao público.

Agradeço também a colaboração dos bolsistas do IAD Hermenegildo Ferreira Giovannoni e Aline Coutinho Martins, pela ajuda na localização de matérias afins ao meu tema, nos arquivos da biblioteca.

Ao Professor Doutor Afonso Rodrigues, amigo de Arlindo Daibert, pelas preciosas conversas e pela sua disposição em ajudar-me.

À Heliane Casarin, funcionária do setor de memória da Biblioteca Municipal Murilo Mendes, pela ajuda na busca e manuseio de material de pesquisa.

SUMÁRIO

Introdução	12
1- As implicações da transposição/transformação na pratica hipertextual Genetteana	17
1.1 A tradução como transformação ou transposição	25
1.2 A Questão da Intraduzibilidade	26
1.3 Deglutições daibertianas	33
1.4 A paródia como transformação/transposição no estatuto urbano do Modernismo	39
2- A Multiplicidade da arte de Arlindo Daibert	52
2.1 A reflexão crítica	54
2.2 A propagação do saber	63
2.3 A produção artística	69
3- Macunaíma de Andrade Daibert, soma de universo	84
3.1 Macunaíma desvelando _Mário de Andrade	86
3.2 Macunaíma e o Brasil de Joaquim Pedro de Andrade	94
3.3 Daibert, um rapsodo no Século XX	98
3.4 Um livro a partir do livro	110
Conclusão	113
Referências	

LISTA

1. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Os Macumbeiros". Colagem, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAN-Rio. Livro *Macunaíma de Andrade* página 122.
2. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Carta pras Icamíabas – Língua Pátria". Colagem, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAN-Rio. Livro *Macunaíma de Andrade* página 129.
3. Arlindo Daibert, da série *Retrato do Artista*. 1981. Coleção particular. Foto publicada in: *Jornal Tribuna de Minas*, sábado, 05 de setembro de 1981, p.1. Segundo Caderno.
4. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Currupira". Lápis, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAN-Rio. Livro *Macunaíma de Andrade* página 103.
5. Jan Vermer, 'L 'Atelier'. 120 x 100 cm. 1665 -1666. Kunsthistorisches Museum – Viena. Image from Web Gallery of Art. Arquivo de Família.
6. Arlindo Daibert, da série *Retrato do Artista*. Técnica mista, 1983. Coleção particular. Foto: Carlos Mendonça. Livro *Daibert*, tradutor de Rosa página 141.
7. Arlindo Daibert, da série de *Mandalas (detalhe)*. 1975. Técnica mista s/ pergaminho. Coleção particular. Foto: Arquivo da família. Livro *Daibert*, *Circuito Atelier*, Depoimentos página 72.
8. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "A Francesa e o Gigante". Lápis, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Livro *Macunaíma de Andrade* página 90.

9. Arlindo Daibert, da série Alice no País da Maravilhas. "My dear Alice Liddell". Grafite e lápis de cor s/ papel. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAN-Rio. Foto: Arquivo da família. Livro Daibert, tradutor de Rosa página 59.

10. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Exu". Lápis, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Livro *Macunaíma de Andrade* página 107.

11. Arlindo Daibert, da série *G.S.:V. Sem título nº 44*. Grafite, lápis de cor e tinta s/ papel, 21 x 22 cm, década de 1980. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Livro Daibert, Tradutor de Rosa página 149.

12. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Os Três Manos". Lápis, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Livro *Macunaíma* página 116.

13. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Uiara". Lápis, tinta hidrográfica, letraset, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Livro *Macunaíma de Andrade* página 75.

14. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Ci, Mãe do Mato". Xerox, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. página 77.

15. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Piainã, o Gigante Comedor de Gente". Colagem, lápis, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Livro *Macunaíma de Andrade* página 106.

16. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "A Coleção de Bocagens do Herói". Nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Livro *Macunaíma de Andrade* página 56.

17. Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. "Carta pras Icamiabas - Cunhãs". Colagem, desenho, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. Livro *Macunaíma de Andrade* página 112.

Introdução

O pesquisador que se interessa pelo âmbito da literatura comparada encontrará no trabalho de Arlindo Daibert – em especial na série *Macunaíma de Andrade*, à qual o próprio artista viu como um “projeto muito mais ligado ao campo da literatura comparada e semiologia do que ao das chamadas artes plásticas” (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 18) – uma releitura imagética da rapsódia de Mário de Andrade. Nesta releitura é possível constatar que se trata da abordagem de um grande artista por outro, estabelecendo, portanto, um rico diálogo entre dois projetos artísticos distintos.

O modernista Mário de Andrade, um dos membros mais importantes da *Semana de Arte Moderna*, praticamente dispensa apresentações, pois se encontra no topo do cânone literário nacional, com diversas traduções de seus textos – dos quais destacamos *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* – tanto para outras línguas quanto para outros meios, representando, assim, o criador de uma obra que não se esgota.

Já o artista plástico, juizforano, Arlindo Daibert convém ser apresentado, não por ser um artista menor, mas por não ter recebido, até os dias atuais, o reconhecimento devido pelo seu amplo trabalho, iniciado nos anos 70 e interrompido, bruscamente, pela sua morte em 1993. Daibert ganhou diversos prêmios em salões nacionais e internacionais e destacou-se entre os maiores desenhistas de sua geração. Após sua morte, o artista recebeu diversas homenagens – entre elas exposições itinerantes, publicações de seus escritos e reproduções de desenhos avulsos. Mais recentemente, houve a publicação de dois livros contendo fotos de duas, das três, exposições que o artista produziu a partir da tradução imagética de textos literários, porém, mesmo com a publicação dos álbuns *G.S.:V* (1988), leitura que Daibert faz da obra *Grande Sertão: Veredas* e de *Macunaíma de Andrade* (2000), leitura da rapsódia de Mário de Andrade, grande parte de sua obra permanece ainda desconhecida - fora do circuito dos especialistas -. Fato aumentado pela dificuldade de acesso às obras, algumas

dispersas entre amigos e familiares e outras depositadas no MAM-Rio, sem acesso à visitação, no entanto belamente minimizado pela publicação dos álbuns supracitados, dos quais elegemos *Macunaíma de Andrade* como objeto de estudo desta pesquisa.

Daibert se debruça sobre o projeto literário de Mário de Andrade, mas se mantém conscientemente coerente com seus próprios projetos plásticos. A leitura da série, de 58 imagens em técnica mista - desenho, pintura, colagem, e 10 esboços, realizadas entre 1980 e 1982 -, torna-se mais rica se observada no contexto mais amplo da prática do desenho de Daibert, desde o início de seu trabalho, como apoiada no diálogo com a tradição literária e pictórica ocidental. Por isso, mesmo elegendo uma das exposições, como objeto de estudo, não poderíamos deixar de efetuar uma visão panorâmica da obra do artista, onde colhemos traços constantes que fundamentaram o seu fazer. Sua atuação revela uma prática artística híbrida, que incorpora ao desenho modos de articulação provenientes de outras artes, no sentido da atualização de problemas estéticos e culturais propostos por outras obras e ainda no sentido de apropriação, como intelectual latino-americano, tal como destaca Silviano Santiago e Jorge Luis Borges, sem culpas, de obras canônicas da pintura e da literatura ocidental, por uma arte dita menor: o desenho.

Assim, em concordância com o projeto geral de Daibert, a série *Macunaíma de Andrade*, deve ser entendida a partir do distanciamento da concepção tradicional de desenho ilustrativo que acompanha a narrativa e deve ser observada a partir da abordagem alternativa que pode ser vista sob perspectivas diversas, porém interconectadas. Uma dessas perspectivas liga-se ao levantamento de questões que circundam as linguagens plástica e literária e das relações da obra com a realidade, com o contexto cultural e histórico. Tudo isso a partir de sobreposições elípticas do artista Arlindo Daibert, seu pensamento crítico e seu tempo, com o tempo, o pensamento crítico e o contexto histórico-cultural dos intelectuais produtores das obras com as quais dialoga.

Se a primeira perspectiva liga-se a elipse, de essência barroca, e constitui um desvelar/velar obras canônicas e intelectuais consagrados; a segunda perspectiva volta-se para a voluta, também originária do pensamento barroco (SARDUY, 1988), que apresenta dupla espiral que nos leva a observar a

inserção do “eu” na narrativa pictórica da vida e obra do “outro” - como um falar de si através do discurso do outro. Esse falar de si encontra-se elevado ao quadrado - dentro da obra de Mário de Andrade, a partir dos momentos em que o herói Macunaíma traduz pensamento e visão particular do homem Mário de Andrade, por exemplo, no que diz respeito à vida na cidade, e, em Arlindo que se envolve numa produção textual imbricada, que diz falar de *Macunaíma* e de Mário de Andrade, porém traz nas fibras desse tecido mesclado, sua própria vida e obra.

Assim, diante deste emaranhado de vozes e obras, buscamos, no primeiro capítulo, averiguar o propósito de Daibert, através de uma análise da tradução plástica do texto literário. Sabendo que, sobre tais traduções, Arlindo Daibert escreveu longos textos, em forma de diário, comentando a criação de desenho por desenho e fornecendo pistas para a percepção tanto dos elementos quanto dos procedimentos envolvidos - textos que não integravam as séries e também não eram escritos como chaves de leitura, eram textos à parte - recorreremos ao estudo do Palimpsesto, de Gérard Genette (GENETTE, 2005), no qual o intelectual aborda as práticas transtextuais a partir de relações que podem ser diretas ou mediadas pela marginalia - diários, depoimentos, anotações, cartas e outros - e que constituem o universo cultural de reflexão do artista, estabelecendo uma instigante relação hipertextual entre textos diversos.

Genette destaca que a prática da tradução é uma das mais importantes relações transtextuais e sob o foco de sua abordagem buscamos desdobrar as implicações contidas na possibilidade/impossibilidade da tradução, também esboçada por Jacques Derrida, em *Torres de Babel* (DERRIDA, 2002). Daibert em sua busca da tradução, alinha-se à tradição romântica da tradução como formação de identidade – para qual o objetivo da tradução é a ampliação dos horizontes e da capacidade da linguagem, segundo o pensamento teórico de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2001) e prática de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1992), que radicalizou o questionamento da originalidade do original, fazendo da tradução um princípio, um operador privilegiado que problematiza a noção de identidade como algo ao mesmo tempo necessário e paradoxalmente impossível de se alcançar.

O segundo capítulo coloca em pauta questões político-culturais que articulam a prática tradutória de Daibert àquilo que o artista sempre buscou para sua obra como um todo. O perfil cultural do artista, sua formação acadêmica em Letras e o desenvolvimento de sua concepção de desenho são reunidos sob a óptica da ausência de fronteiras entre a atuação cultural, a atuação didática e a criação artística, característica que perpassa toda a trajetória de Arlindo e que, provavelmente, veio inspirada pela vida e obra de intelectuais geradores de uma atuação abrangente entre vida cultural e produção artística e por isso, tão caros a Daibert para o desenvolvimento de sua própria obra.

Entre esses intelectuais temos Murilo Mendes, Mário de Andrade e João Guimarães Rosa, todos importantíssimos para a ação bilíngüe e antropófaga de Daibert. Bilíngüe porque o desenhista captará o multiculturalismo existente entre o português erudito, o português popular, os dialetos indígenas, as línguas dos imigrantes estrangeiros de diferentes partes do mundo e assumirá a tarefa de traduzir a linguagem verbal extraída dos textos de Mário de Andrade e de João Guimarães Rosa - que também captaram essa vivência multicultural brasileira - para a linguagem gráfica. Antropófaga porque Daibert, aliado a estes e outros intelectuais, é parte de todo um processo da arte contemporânea que visa minar sistematicamente os conceitos de unidade, pureza e originalidade artística que já não davam conta da expressão moderna. Ampliando esse questionamento para o embate entre a pintura e o desenho, analisamos, à luz do conceito de uma arte menor, segundo a concepção de Deleuze e Guattari (DELEUZE, 1991), a forma como o artista, em suas produções, definiu o caráter híbrido do desenho e utilizou o para dar visibilidade a divisão político-cultural predominante em nossas artes.

No caso específico da tradução plástica de uma obra literária, introduzimos o terceiro capítulo, mediante a observação do comentário de Néstor García Canclini, em *Culturas Híbridas* (CANCLINI, 2000), sobre a possibilidade de inversão na narrativa que reflete sobre a cultura na América Latina, a qual reservou papel secundário às artes plásticas. Mário de Andrade foi um dos intelectuais que fez questão de valorizar e registrar manifestações culturais, verbais ou não-verbais, desprezadas pela classe dominante.

Assim, examinamos alguns procedimentos empregados por Daibert na série dedicada à tradução do livro de Mário, a partir da idéia de que, ao se afastar

da estória do livro em si, o artista aproximou-se do pensamento de uma época, a vivência e os conflitos do autor Mário de Andrade, explorando, como outros o fizera, as possibilidades abundantes de recontextualização de *Macunaíma*, em diferentes períodos, permitindo ao intelectual brasileiro traduzir o livro em linguagem própria e adequada ao contexto sócio-político-cultural de seu momento. Uma dessas voltas de *Macunaíma*, ao cenário nacional, encontra-se no posicionamento do cineasta Joaquim Pedro de Andrade que viveu num contexto ditatorial que necessitava, segundo Ismail Xavier (XAVIER, 2001), lançar mão de alternativas de embate ao sistema dominante.

Embora tenhamos tomado como objeto de estudo o que Daibert chamou de tradução gráfica, nosso principal objetivo não foi avaliá-la enquanto tal, checando ponto por ponto sua adequação em relação à obra de partida. Não nos preocupamos em analisar desenho por desenho, até porque tal leitura seria incompatível ao projeto do artista, mas nos detivemos em aspectos selecionados da obra como um todo, fato que, inevitavelmente, nos levou a privilegiar alguns trabalhos em detrimento de outros – para que, através do exame de alguns dos procedimentos utilizados pelo artista plástico na construção de sua obra, pudéssemos observar sua filiação à construção de um discurso identitário nacional colhido nas “fissuras e travessias”, segundo definição de Homi Bhabha (BHABHA. Apud: SOUZA, 2004).

Desta forma, a construção da rapsódia daibertiana, em movimento espiral constante, de enrolar/desenrolar possibilitou a Arlindo Daibert a construção de uma obra em diálogo com diversas outras – sejam produções suas ou obras do cânone pictórico e literário nacional e ocidental. Pelas mãos habilidosas de Daibert, conferimos mais uma vez a riqueza de um texto e as várias possibilidades de traduções desse texto. A tradução gráfica de Arlindo Daibert trouxe a produção de uma linguagem que já não é pura linguagem do desenho, mas que não abre mão de aspectos importantes de seu modo específico de articulação. Uma prática, que define a própria prática artística e o que dela se espera, numa perspectiva que ruma ao infinito.

1- As implicações da transposição/transformação na prática hipertextual de Gérard Genette

“Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor.”

Gérard Genette

“O meu projeto não é criar imagens, o meu projeto é refletir sobre as coisas através das imagens.”

Arlindo Daibert

A partir do estudo em que Gérard Genette definiu como hipertexto “todas as obras derivadas de uma obra anterior” (GENETTE, 2005: 6) é que iniciamos este estudo em busca de um aparato teórico para sustentar nossa leitura que enfoca a produção artística de Arlindo Daibert, principalmente, da exposição *Macunaíma de Andrade*, publicada em forma de livro, em 2001, pela UFJF, como um dos hipertextos da matriz geradora de que decorre, a obra literária de Mário de Andrade. A rapsódia *Macunaíma*¹, como hipotexto, isto é, como texto primeiro - já híbrido-, oferece inesgotáveis possibilidades de leituras, dentre elas, a plástica.

Antes, porém, é preciso ressaltar que se faz necessário, para compreendermos o método de raciocínio do artista plástico juizforano, a exploração de outros trabalhos, anteriores ou posteriores à exposição em análise, para que possamos levantar a hipótese de que, através de uma forma ou de outra, grande parte de sua arte traça uma linha constante - seja pelas obras por ele escolhidas como inspiradoras, seja pelos nomes por ele eleitos - que evidencia a reflexão crítica de um intelectual que operou a partir de uma transtextualidade abrangente.

¹ Convencionamos usar ao longo da dissertação a seguinte legenda para o nome Macunaíma:

- Macunaíma sem itálico e em negrito para nos referirmos ao livro de Mário de Andrade.
- Macunaíma com itálico e sem negrito para nos referirmos ao personagem de Mario de Andrade.
- Macunaíma com itálico e em negrito para nos referirmos ao filme de Joaquim Pedro de Andrade.
- Macunaíma sem itálico e sem negrito para (ocasionalmente) falarmos da representação do personagem na exposição de Arlindo Daibert.

Somos informados por Genette que, no período em que realizou seu estudo (1981), apreendeu cinco tipos de relações transtextuais, sobre as quais discorreu em ordem crescente segundo sua “abstração, implicação e globalidade” (GENETTE, 2005: 9). A primeira dessas práticas, diz Genette, remete ao nome *intertextualidade*, já explorado por Júlia Kristeva (1974). O estudioso, todavia, vê essa prática sob o prisma das relações de co-presença entre dois ou mais textos – por meio da citação, do plágio ou da alusão – e comenta: “quanto a mim, defino-o (o intertexto) de maneira sem dúvida restritiva” (GENETTE, 2005: 9), uma vez que é flagrante a presença efetiva de um texto em outro e facilmente perceptível, pelo leitor, a relação entre uma obra e outras que a precederam ou que a sucederam. Não deixando de comentar as abordagens de Riffaterre e as pesquisas de Haroldo Bloom sobre os mecanismos da influência no intertexto, Genette parte para a observação de relações mais sutis, como o estudo do que chamou paratexto.

O paratexto compreende uma relação menos explícita e mais distante entre um texto e outro, pois envolve “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa” e também o “‘pré-texto’ dos rascunhos, esboços, projetos diversos” e tantos outros tipos de sinais acessórios

[...] que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (GENETTE, 2005:13).

Sabemos que o prefixo grego ‘para’ significa ‘ao lado de’; recordar o significado desse prefixo, é oportuno para reforçar nossa percepção da relação transtextual em que um texto pode discutir lado a lado com variados textos marginais. Quando acessível, essa marginalia pode exercer certa ação, como obra (ao lado) sobre o leitor e sobre a obra dita principal. O trabalho efetuado por Arlindo Daibert aproxima-se da formulação paratextual de Genette a partir de dois aspectos distintos e instigantes para nosso estudo da transtextualidade.

Num primeiro momento, Daibert serve-se de variado material de pesquisa para elaborar a exposição *Macunaíma de Andrade* e registra isso em

seu *Diário de Bordo*, anotação cotidiana da criação do conjunto, um paratexto da exposição. Neste diário, Arlindo anota suas pretensões de dialogar com o livro de Mário de Andrade e diz:

JF 8.9.80

O livro me parece mais claro a cada dia. Já consigo visualizar algumas imagens e coloco rabiscos no papel. Leio [...] tenho mais de uma dezena de livros para ler. É uma bibliografia razoável! Seria ótimo se conseguisse voltar a escrever, formalizar idéias (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 14). [...]

Plano de escrever um texto sobre o processo de tradução gráfica do texto literário. As diferenças, especificidades, limitações e recursos de duas linguagens diversas: a imagem e a palavra. (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 19).

Neste momento, o artista parece não perceber que pela produção do diário, o paratexto que não fora criado para acompanhar a exposição por ocasião da estréia, ele já está deixando formalizadas suas idéias, ao registrar sua concepção de desenho como forma de texto crítico. Esse é um dos conceitos formais que depreendemos na obra de Daibert, respaldados pelo auxílio dos paratextos deixados por ele.

Por outro lado, é surpreendente notar que, na relação transtextual, Daibert faz do texto de Mário de Andrade um paratexto do seu próprio texto imagético. Isso não é um absurdo, pois Genette já previa tal ocorrência: “acontece também de uma obra funcionar como paratexto de outra” uma vez que, ainda conforme o teórico, “a paratextualidade, vê-se, é sobretudo uma mina de perguntas sem respostas” (GENETTE, 2005:15), diante das enormes interseções possíveis. Para observarmos parte dessas interseções - por enquanto mirando o processo de coleta feita por Mário de Andrade na obra de Theodor Koch-Grünberg apenas pelas palavras de Daibert, mas conscientes de que o texto do estudioso alemão pode ser considerado um paratexto da obra de Mário de Andrade – lemos no *Diário de Bordo*:

JF 24.4.81.

“Meu plano é me envolver muito mais com o raciocínio de Mário do que, propriamente, com o texto: o texto é mero pretexto” (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 15).

SJC 4.1.82

Mário fala sobre seu processo de criação no *Macunaíma* e admite ter 'copiado' Koch-Grünberg 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 (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 20).

SJC 8.1.82

"Já não sei mais o que estou ilustrando." (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 21).

Bastante significativa, também, é a presença do *Diário de Bordo* na edição da exposição *Macunaíma de Andrade*, publicada em forma de livro, em 2001, pela UFJF. Nela o texto 'principal', a exposição, e seu paratexto, o *Diário de Bordo*, são postos agora um ao lado do outro, como linhas paralelas que seguem continuamente, lado a lado, rumo ao infinito.

A terceira prática observada por Genette é a metatextualidade, ou seja, o comentário silencioso e alusivo que une um texto a outro sem necessariamente citá-lo e sem nomeá-lo. Genette diz que o metatexto "é, por excelência, a relação crítica" (GENETTE, 2005: 15).

A atuação crítica é o principal norte deste trabalho que investiga a obra de Arlindo Daibert e a sua concepção de desenho. Também a relação metatextual, como relação crítica da obra de Mário pode ser observada ao nos aproximarmos da produção do artista.

Em entrevista à *Revista Cult* Nº. 100, Carlos Heitor Cony 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 Guimarães ter dado continuidade ao projeto de renovação lingüística iniciado por Mário de Andrade.

É sabido que as duas obras literárias escolhidas por Daibert para exercitar a tradução gráfica a partir da literatura nacional são *Macunaíma* e, em seguida, *Grande Sertão: Veredas*, sobre os quais o artista tece minuciosa análise crítica.

Constatamos, ainda que, já durante a produção da exposição *Macunaíma de Andrade* o texto Roseano sondava o imaginário do artista. Detectamos isso num metatexto alusivo, e praticamente silencioso, expresso no desenho por meio de veladuras.

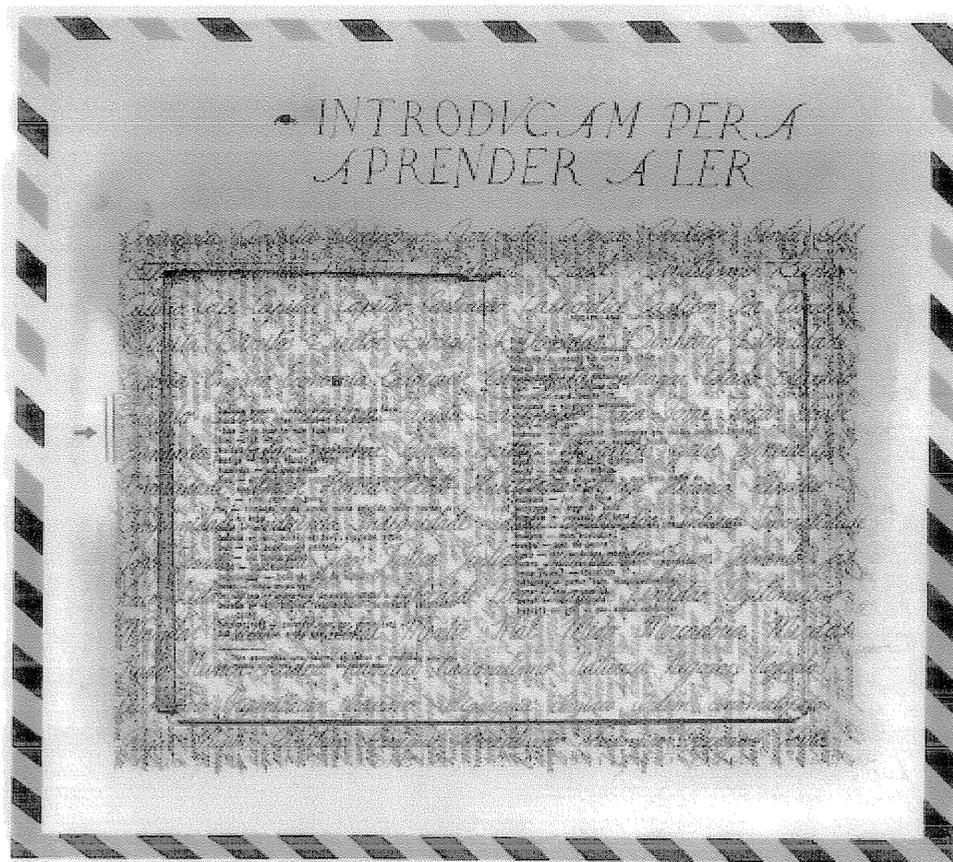


Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Os Macumbeiros”. Colagem, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (1)

Daibert evoca o trabalho futuro sobre Rosa na própria série sobre Mário, ao inserir Guimarães entre “Os macumbeiros” de Mário, numa colagem que apresenta dezenas de pequenas fotos de rostos agrupadas. Um desses rostos é o de Guimarães Rosa.

Também em “*Carta pras Icamiabas – Língua Pátria*” produz uma veladura, segundo palavras do próprio artista, de “gestos e transparências [...] impossíveis de serem ‘lidos’”. Daibert acrescenta que, muitas vezes, só ele conhecia qual (ou quais) eram os textos submersos (DAIBERT. In: SILVA (Org.),

2000: 56). Há, na carta, um fragmento de *Grande Sertão: Veredas* em composição com outros textos diversos sugerindo, em recurso visual, uma referência a nossa diversidade cultural e variação lingüística.



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Carta pras Icamaiabas – Língua Pátria”. Colagem, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio.

(2)

O fragmento é praticamente ilegível, pela submersão, mas pode ser percebido pela presença sutil, quase ilegível, da palavra “Diadorim” na lateral esquerda, última linha da escrita vertical.

Tais referências a Guimarães, na série sobre Mário, estabelece, metatextualmente, um elo entre os dois projetos de Daibert e remetem à reflexão crítica do artista que, provavelmente, tal qual a metáfora de Cony, se deu conta de que Guimarães concretizou o caro projeto de renovação lingüística iniciado por Mário.

Em seguida, Genette dedica-se ao architexto, definindo-o como uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual ou infratitular – como a indicação Romance, Narrativa, Poemas, etc.-

que acompanha o título na capa da publicação, apontando para a articulação do texto com a qualidade genérica à qual ele se aproxima. Quanto a essa menção, é bom lembrar aqui, a dificuldade inicial de Mário de Andrade “em classificar seu texto (*Macunaíma*), não ousando lhe dar explicitamente a designação ‘rapsódia’” (ANCORA LOPEZ, 1978: 15), embora viesse a declarar na carta a Raimundo Moraes, em 1931, que considerava a si mesmo um rapsodo, não deixou de hesitar em eleger um termo definitivo de classificação.

Somos informados por Genette que a relação arquitextual pode ser silenciosa por “recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia” (GENETTE, 2005: 17). Ele ponderou:

[...] o texto não é obrigado a conhecer, e por conseqüência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance [...] a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público... (GENETTE, 2005: 15).

Logo, percebemos, a partir das palavras de Genette, como a classificação definitiva de *Macunaíma* contou não só com a conscientização do autor, mas também “com o repensar e com as análises da crítica” (ANCORA LOPEZ, 1978: 19).

Em relação ao arquitexto, Daibert enfatiza, nos paratextos disponíveis, que não fez do desenho mera ilustração que acompanhasse a narrativa, segundo definição genérica para o desenho ilustrativo, mas uma “recriação (tradução, se preferirem) do universo lingüístico [...] através das possibilidades e limitações das diferentes linguagens gráficas” (DAIBERT. In: SILVA(Org.), 2000: 34). Adotando, no trabalho com a literatura, a nomenclatura de tradução da linguagem verbal para a linguagem imagética, classificação corroborada pela crítica.

O último tipo de relação transtextual, será o hipertexto, uma espécie de síntese que engloba a maior parte dos demais processos, segundo afirmação de Genette: “entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto)” (GENETTE, 2005: 15, grifo nosso). Assim, Genette passa a considerar os processos, que compõem os “textos de segunda mão”, semelhantes à prática do palimpsesto, onde a primeira inscrição do pergaminho era raspada para se

traçar outra, que, no entanto, não a escondia realmente, de modo que era possível ler, por transparência, o antigo sob o novo.

Aos olhos de Genette, o processo hipertextual realiza-se de duas formas: por imitação ou por transformação. A imitação gera performances miméticas que pedem do “texto imitado e do imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável [...] daqueles traços que se escolheu imitar” (GENETTE, 2005: 23). Pelo que constatamos até aqui, nosso caminho não será este, uma vez que Daibert não optou por criar ilustrações miméticas, que seguissem *pari passu* a narrativa, mas por refletir sobre “a coisa em si” através do seu texto imagético. Desta forma, a via da transformação será o sustentáculo de nossa reflexão. A transformação, ou transposição – diz Genette:

[...] é sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos. (GENETTE, 2005: 51).

As supracitadas palavras de Genette, podem ser aproximadas do trabalho de Daibert por via da introdução escrita por Júlio Castañon Guimarães para o livro *Caderno de Escritos*, publicação póstuma de textos de Arlindo Daibert. O crítico comenta, neste paratexto, a intensa e múltipla produção do artista, que sempre se fez acompanhar de uma permanente preocupação com questões que ultrapassam os limites da mera técnica artística. Veja-se o trecho:

Roberto Pontual definiu com clareza e de modo sintético a diretriz da produção de Arlindo Daibert de fins dos anos 70 em diante, ao referir que

“o desenho de idéia assumiu desde ali proeminência na sua obra”, isto sem dúvida, a partir de uma insistente investigação conceitual. Mesmo sua pintura posterior [...] não se afastava de um projeto que se poderia considerar intelectual, pelo seu caráter até mesmo ensaístico [...] Não se tem aí uma mera ilustração, mas a formulação de uma verdadeira discussão a partir de elementos literários, históricos, culturais. Tem-se aí o que o próprio Arlindo considerou ser sua visão do desenho – uma forma de raciocínio, e não apenas a exibição de uma capacidade e de um jogo técnico. (CASTAÑON GUIMARÃES, 1995: 7, grifo nosso).

Com as palavras de Castanõn reafirmamos que toda a pratica de Daibert buscou atingir uma amplitude discursiva condizente com a transformação apontada por Genette, pois o artista faz do trabalho gráfico seu texto de ensaio crítico e, como tal, age segundo o que lemos no texto de Adorno, *O Ensaio como Forma*:

Escreve ensaísticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; que o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever (ADORNO, 1986,180).

Obviamente, uma obra que se presta a discutir uma visão de mundo e o homem inserido nele, sob a forma de texto imagético ensaístico, não poderia deixar de apresentar uma gama ampla de procedimentos variados. São estes procedimentos, adotados por Daibert como forma de experimentar, virar e revirar seu objeto, que passaremos a observar agora, seguindo o inventário elaborado por Genette, no qual a tradução, a paródia e o travestimento são vistos como principais campos de atuação nas práticas hipertextuais por transformação.

Destes três aspectos focalizaremos apenas os dois primeiros, uma vez que o travestimento, conforme abordado por Genette, diz respeito à transposição estilística com função degradante, procedimento que não detectamos nos trabalhos de Arlindo Daibert aqui analisados.

Genette adverte, porém, que não “aspirou a nenhuma exaustão” (GENETTE, 2005: 77) nem de conteúdo, nem de limite entre uma prática e outra, já que a transtextualidade não pode se definir por “classes estanques, sem comunicação ou interseções” (GENETTE, 2005: 25). Portanto, convém observarmos tais procedimentos, suas implicações teóricas e as possíveis aproximações destes em relação ao trabalho executado por Daibert, acreditando sempre, como já foi dito, nas possibilidades de entrelaçamentos múltiplos.

1.1 A tradução como transformação ou transposição

De acordo com Gérard Genette, a tradução é a transposição mais evidente e a mais difundida. Porém ao iniciar este tópico o pesquisador nos alerta:

“não se vai tratar aqui dos famosos ‘problemas teóricos’ ou outros problemas da tradução” (GENETTE, 2005: 57); logo, foi preciso recorrer a abordagens de outros estudiosos para detectar e elucidar parte desses problemas que circundam a tradução para investigar como o artista, que afirmou: “Trabalhei com Macunaíma como primeiro exemplo de tradução gráfica do texto literário” (DAIBERT. In: SILVA(Org.), 2000: 46), se portou diante deles. Ficam, portanto, descartadas implicações de tradução lingüística, já que o próprio artista declara sua obra como “tradução gráfica” que se afirma como uma produção autônoma.

1.2 A Questão da Intraduzibilidade

Na série *Objetos*, Arlindo Daibert possui uma composição chamada ‘Babel’ que consiste numa caixa, forrada com uma representação da Torre de Babel e preenchida com recortes de textos e de letras do nosso alfabeto. A caixa, enquanto prática, pode apontar para a concepção aguçada de Daibert diante da (im)possibilidade do que seja traduzir um texto - hipótese confirmada nas palavras do artista que afirmou fazer “exercícios de (in)traduzibilidade” (DAIBERT. In: CASTANÕN GUIMARÃES (Org.), 1995: 28) – observação que nos remete ao texto *Torres de Babel*, de Jacques Derrida, no qual o filósofo aborda os limites intransponíveis da tradução - provavelmente já inferidos por Daibert, explicitados e discutidos pela composição ao focalizar a narrativa bíblica que remete à origem da confusão das línguas e à multiplicidade dos idiomas em torno da construção da Torre de Babel.

Derrida focaliza a palavra Babel a partir da língua em que foi estabelecida e mostra que já havia uma confusão interna nesta língua em que o nome próprio Babel podia ser traduzido também por confusão. Assim, o sujeito cuja língua materna fosse à língua da gênese poderia entender Babel como confusão, operando uma homonímia do nome próprio Babel sem precisar de outro termo. Também, sobre o contexto da gênese, Derrida comenta que Voltaire já escrevera que os antigos davam esse nome a todas as suas capitais, pois nas línguas orientais ‘Ba’ significa pai e ‘Bel’ significa Deus. Logo, Babel nomeia a cidade do pai, a cidade de Deus; porém o próprio Voltaire já ressaltava o fato de que Babel também significava confusão.

Desta forma, uma confusão já afeta os sentidos da palavra confusão, visto que Babel não é apenas um nome próprio, uma referência a um significante puro, singular, mas é também um nome comum que aponta para: a confusão dos arquitetos diante da construção interrompida de uma torre, a generalidade de um nome dado a todas as capitais dos antigos, a nomenclatura que carrega em si o nome Deus/pai, da cidade que se chama confusão.

O filósofo explica que o pai, ao dar seu nome à cidade, estaria ele próprio, na origem da linguagem e esse poder pertenceria de direito a ele, o pai. Assim, o nome de Deus seria o nome da origem e, contraditoriamente, num momento de cólera, ele, o pai, clama seu nome e desune a origem das línguas, semeando a confusão da multiplicidade de idiomas.

Isso se dá porque Deus pune Babel por pretender erguer uma torre, construir uma cidade, se fazer um nome numa língua universal e reunir uma filiação. Contra esse nome, desejado pelos homens, e esse único idioma, Deus impõe o seu nome, seu nome de pai e dessa imposição violenta desencadeia a desconstrução da torre e a desconstrução da língua “como na unidade de um lugar que é ao mesmo tempo uma língua e uma torre, uma como a outra” (DERRIDA, 2002: 17) e dispersa a filiação genealógica. Assim, ele rompe a linhagem, impõe e interdita ao mesmo tempo a tradução como situação de fracasso e de insucesso.

Derrida diz que o nome do pai desce em direção à torre e a partir daí: [...] “as línguas se dispersam, se confundem ou se multiplicam, segundo uma descendência que na sua dispersão mesma permanece selada do único nome que terá sido o mais forte, do único idioma que terá predominado.” (DERRIDA, 2002: 18-19).

Esse idioma ‘primeiro’ carrega, em si mesmo, a marca da confusão e a insolubilidade de um dever e uma dívida que não se pode quitar. Tal insolubilidade encontra-se carimbada no próprio vocábulo Babel que ao mesmo tempo se traduz e não se traduz, pertence a uma língua e endivida-se, nesta própria língua, de uma dívida insaldável.

Assim, constatamos a falha estabelecida já na origem. A partir daí haverá sempre uma tentativa de pagamento dessa demanda que, por estar na origem, faz-se impossível de quitar:

Eu gostaria de marcar que todo tradutor está em posição de falar da tradução, em um lugar que não é nada menos que segundo ou

secundário. Pois se a estrutura do original é marcada pela exigência de ser traduzido, é que, fazendo disso a lei, o original começa por evidenciar-se também em relação ao tradutor. O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar – e por lastimar após a tradução (DERRIDA, 2002: 40).

Portanto, tradução e original são apenas dois elos numa cadeia contínua de novas traduções que geram outros 'originais' - ou para usarmos a nomenclatura do nosso fio condutor: geram hipertextos. Assim, o plano filosófico de Derrida busca mostrar a inconsistência da tese da traduzibilidade. Ele põe em xeque a possibilidade de existir a tradução denominada por Jakobson como "tradução propriamente dita" (JAKOBSON, 2003: 65) e o faz ao mostrar que a unidade do sistema lingüístico não está assegurada, logo todo conceito em torno da tradução, no sentido dito 'próprio', está em ruínas.

Derrida discute, ainda, o termo 'aufgabe', empregado por Walter Benjamin no texto: *Die Aufgabe des Übersetzers (A Tarefa/ desistência do Tradutor)*. A palavra 'aufgabe', presente no título, remete à tarefa, à missão, ao dever, à dívida, à responsabilidade à qual se está destinado a desempenhar, sempre pelo 'outro', que é o próprio texto de origem, aquele que se dá a traduzir.

Se Derrida buscou investigar essa ausência, essa brecha, essa dívida, na origem por meio da desconstrução da linguagem, Benjamin, por sua vez, o fizera sob a óptica da tradução do mundo ou leitura do mundo. Desde seus primeiros ensaios, como *Sprachaufsatz* (1916) o filósofo descreve a linguagem do paraíso como uma tradução/ leitura da linguagem divina inscrita nas coisas - observamos que já é uma leitura em segundo plano, pois a primeira e original é a linguagem divina, não acessível na íntegra.

Benjamin explica a pluralidade das línguas 'pós-babélicas' como conseqüência da pluralidade de traduções da língua das coisas, que se afastou ainda mais da linguagem divina e original à medida que novas línguas foram surgindo. Essa concepção do conhecimento como leitura ou tradução do mundo não permite separar a linguagem e o mundo objetivo, uma vez que a linguagem divina se traduz nas coisas. Para Benjamin, "a linguagem é pura ação criativa e não pode reduzir-se aos signos, antes estes constituem apenas um fundus sobre o qual ela se ergue" (SELIGMANN SILVA, 1999: 24).

Desta forma, a tradução de um texto é apenas uma das formas dessa ação criativa da linguagem. Qualidade que a lança num campo expandido de possibilidades, desprezando o velho conceito de tradução como mero transporte de sentido. Num estudo sobre a teoria benjaminiana da tradução, Márcio Seligmann Silva comenta que, para Benjamin, a noção de tradução passa, antes de tudo, por uma salvação do que ele denominou de “lado mágico da linguagem - ou seja: não comunicativo – e sobretudo pela manutenção da visão do ser como constante e paradoxal tradução de si mesmo” (SELIGMANN SILVA, 1999: 25).

Em sua dissertação sobre o conceito de crítica de arte em Friedrich Schlegel e em Novalis, Benjamin cunhou o termo *reflexionsmedium* (meio de reflexão), ao abordar o posicionamento da revolução romântica quanto ao conceito de crítica. Para os românticos o ‘eu’ é fundado num movimento de reflexão sem fim tornando-se, de modo geral, uma infinitude de conexões. É nesta rede de conexões que o ‘eu’ torna-se “uma construção, um conjunto de infinitas passagens, superações, vale dizer ‘Uber-Setzungen’ - traduções” (SELIGMANN SILVA, 1999: 17).

A abordagem romântica do ‘eu’ parte do simples pensar-a-si-mesmo como fenômeno, fato que nos leva a dizer que “tudo é uma parte ou momento do eu”. Pensando desta forma o ser não deve ser concebido fora do movimento contínuo entre os pólos de reflexão para que possa “multiplicar-se ou reduzir-se a si mesmo [isto é, durante a reflexão] até um máximo ou um mínimo absoluto - uma vez que está livre e não tem nenhum limite” (1993, p.45s., adendo de WB, apud: SELIGMANN SILVA, 1999: 18). O movimento ilimitado entre os pólos de reflexão sugere um processo de desdobramento, ou multiplicação do ‘eu’; fato que leva Benjamin a explicar a concepção romântica de absoluto como um meio e não como um ponto de origem². Neste ambiente de quebra da origem como surgimento natural, a crítica artística torna-se um operador dentro do *reflexionsmedium*. Logo, a crítica deixa de ser um julgamento de obras de arte e passa a ser vista como um meio de reflexão, um autoconhecimento da própria

² Márcio Seligmann Silva explica que “diante da quebra na hierarquia ‘epistemológica’ - hierarquia típica da concepção ontológica que sempre privilegia a origem no seu sentido de *Entstehung* (surgimento natural) – o que se passa com os românticos é uma obliteração da diferença qualitativa entre os diversos níveis da reflexão. Daí a crítica artística assumir para eles o papel de um operador dentro do *reflexionsmedium*”. (SELIGMANN SILVA, 1999: 18)

obra. Neste procedimento a crítica torna-se criação e perfaz uma transposição, uma tradução das obras de arte sob o foco da diferença, assim o crítico não só [...] é posto ao lado do autor, embaralhando desse modo à oposição rígida entre modelo/cópia [...] mas também a individualidade das obras de arte é posta em xeque. Como Benjamin escreveu:

A “intensificação da consciência na crítica é, a princípio, infinita; a crítica é então o medium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto médium-de-reflexão” (1993, p.76). Essa concepção da arte – e da literatura – como um continuum de formas que se autodeterminam constitui um painel da história da arte como intertexto infinito”. (SELIGMANN SILVA, 1999: 19).

Portanto, uma das possíveis leituras para a tarefa do tradutor implica criar, diferenciar e incorporar a crítica em seu texto. Tal modo de atuar aproxima o escritor primeiro e sua ação criativa do tradutor com sua ação intelectual, num contexto em que o próprio original, enquanto meio infinito, clama por traduções.

Essas traduções são livres e incorporam à tarefa do tradutor a tradução do próprio sujeito e de sua visão de mundo – o que muitas vezes envolve a perspectiva histórica e a constatação da necessidade e da impossibilidade de reconstruir o passado, apontando para a visão benjaminiana do chamado dos mortos e do passado, no conceito de uma história não linear apreendida apenas sob a forma de ruínas.

Em terras brasileiras, os artistas habituados à centralidade européia que, ao mesmo tempo admiravam e os marginalizava, estavam no centro do turbilhão dessas ruínas, produzindo numa língua desconhecida pelo cânone e esmagados por ele. A reação a essa marginalização é manifesta por criações inconformadas, mais tarde teorizadas por tradutores da segunda metade do século XX, como Haroldo de Campos.

Em linhas gerais, o pensamento teórico e a prática tradutória de Haroldo de Campos surgem e acontecem num contexto nacional e latino-americano que prega uma tradução em desleitura da tradição estrangeira, em relacionamento com as tradições nativas. De fato, esse pensamento teve início a partir dos anos 20 do século passado, quando grande parte da classe artística

brasileira começou a atuar em resposta às reivindicações expostas na *Semana de Arte Moderna* e sintetizadas por Oswald de Andrade em seus dois manifestos.

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1925), Oswald joga com as amplas possibilidades do signo lingüístico e propõe a valorização da tradição lingüística e cultural brasileira, preterida pela tradição européia dominante:

“A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”

[...]

“Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia.”

[...]

“O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, Oswald. In: NUNES (Org.) 1990: 42 – 45).

Em 1928, Oswald reiterou a necessidade de uma nova forma de abordagem da tradição estrangeira no *Manifesto Antropófago*:

“Contra todos os importadores de consciência enlatada.”

[...]

“Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em Totem.”

[...]

“Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.” (ANDRADE, Oswald. In: NUNES (Org.) 1990: 48- 49-51).

Na verdade, Oswald estava propondo uma nova aproximação à tradição estrangeira, em especial a européia, de forma subversora e dialógica, não deixando a voz nativa se abafar pela voz estrangeira, mas dela aproveitando o melhor ou o que melhor conviesse. *Macunaíma* (escrito em 1926 e publicado em 1928), de Mário de Andrade, é uma das obras que atendeu ao chamado de 1922.

Este movimento de valorização da cultura própria não foi um fato isolado entre os brasileiros. Convocação semelhante à de Oswald ocorria, na primeira metade dos novecentos, em outros países da América Latina. Por exemplo: contemporaneamente aos manifestos de Oswald, Jorge Luis Borges escreveu que “os argentinos, os sul-americanos em geral” podem “manejar todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas” (BORGES, 1999: 295).

Herdeiros desta visão transformadora, cerca de 20 anos mais tarde, o grupo formado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari deu vida às primeiras formas de poesia concreta brasileira em uníssono com vários movimentos de experimentação que ecoavam pelo mundo e chegavam ao Brasil. A nova forma de fazer poesia de maneira inter-semiótica, entrelaçando-a a outras manifestações artísticas e fazendo da forma um elemento de destaque no universo significativo do poema nos deixa ver a criação poética como uma modalidade de crítica na atualização e tradução do texto universal, poesia concreta, para nosso contexto nacional. Haroldo de Campos diz:

O momento de sincronia absoluto da literatura brasileira. Ela, não apenas pôde falar a diferença num código universal[...]. Ela metalingüisticamente, repensou o próprio código, a própria função poética (ou a operação desse código). A diferença (o nacional) passou a ser com ela o lugar operatório da nova síntese do código universal. Mais do que um legado de poetas, aqui se tratava de assumir, criticar e remastigar uma poética (CAMPOS, 1992 a: 246, grifo nosso).

Como vemos, Haroldo de Campos reiterou a metáfora antropofágica do discurso modernista de Oswald ao delinear os preceitos teóricos que estabelecem a prática da poesia concreta como, por exemplo, Magritte, Ezra Pound, Picabia - preserva-se a preocupação com a inovação formal e discute-se o conteúdo nacional - aliados à instauração da diferença nacional nesse discurso cultural ocidental através da crítica e da remastigação.

Campos também entrelaçou o trabalho de crítica ao de criação e neste conjunto veio destacando a necessidade do tradutor incorporar essas duas facetas a seu trabalho durante o desempenho da tarefa:

A tradução é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. Por isso mesmo tradução é crítica (CAMPOS, 1992b: 31).

Tal procedimento fora empreendido e defendido por Ezra Pound - a quem Haroldo considera o exemplo máximo de tradutor-reator. Campos cita, em seu texto, as importantes palavras de Pound:

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo (CAMPOS, 1992 a: 43-44).

1.3 Deglutições daibertianas

Atendendo aos difíceis problemas teóricos que envolvem a tarefa do tradutor, Arlindo Daibert busca efetuar a criação como crítica em sua atuação no universo das artes, e em sua conscientização como artista periférico sul-americano. Operando no espaço do intertexto infinito, o trabalho de Daibert realiza a (in)traduzibilidade a partir de uma prática que não prioriza comunicar, como o próprio artista declarou:

JF 19.5.81

"Minha linguagem no Macunaíma é um grande jogo de associações. Evidentemente exigirá muito do espectador. Evidentemente tem exigido muito de mim." (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 16)

GS.:V

A experiência de procurar imagens para transcriar os climas poéticos do texto rosiano reforçou uma questão fundamental e já presente nos trabalhos anteriores: qual a lógica que conduz a escolha de determinado episódio a ser trabalhado, e por que tantos outros (algumas vezes de importância maior no desenvolvimento da narrativa) são preteridos? A pergunta permanece sem resposta." (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 30)

Como a pretensão não é comunicar, a linguagem torna-se jogo e a lógica é subvertida, conseqüentemente a noção de representação tradicional, aquela que se manteria fiel à narrativa, também é desconstruída, pois Arlindo Daibert adota a seguinte postura:

Abandonando a concepção tradicional da ilustração (ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário), procurei agir como tradutor investigando quais seriam as possibilidades de recriação de processos de criação a partir do ponto de vista da mudança de linguagens.
(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 28).

Ao investigar e recriar processos, seu posicionamento de defesa, através da arte, da nossa tradição frente ao cânone ocidental, será notório. Esse posicionamento se estabiliza logo que o artista retorna de Paris e decide atuar no universo global da arte. Daibert transita entre o fazer artístico e a propagação do saber, como veremos no próximo capítulo, e consolida, nessa tensão, sua produção crítica e reflexiva que passará, inclusive, pela observação não-linear da história, na perspectiva de intelectual sul-americano.

Tal postura de atuação no universo global da arte nos permite aproximá-lo do pensamento de Haroldo de Campos, herdeiro da concepção benjaminiana de tradução, que descortinou sua própria teoria ao longo do desenvolvimento da sua prática da tradução voltada, muitas vezes, para a leitura da tradição.

Seguindo a linhagem do pensamento artístico nascente em 1922, Daibert também é herdeiro dessa efervescência e, a fim de dar continuidade à convocação oswaldiana, fará de seu texto gráfico um exercício de inteligência, um ensaio que privilegia a forma universal de expressão artística, mas que põe em movimento a reflexão crítica sob a óptica do contexto nacional quando opera sob o cânone ocidental. Ao trabalhar um texto nacional, como o texto literário de Mário de Andrade, o artista alarga as possibilidades de remastigação da obra que tem diante de si. Ao preparar-se para efetuar a exposição *Macunaíma de Andrade*, Daibert diz: “Coleciono material sobre os anos 20; jornais e revistas” (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (org.), 1995: 17) para que a partir daí possa executar sua tradução no espaço do contínuo diferenciar.

No espaço da diferença, Arlindo Daibert usou como ‘pretexto’ a obra **Macunaíma**, preservando a tradução como forma - ao manter em sua exposição o caráter fragmentário, dadaísta, surrealista, atemporal e atópico da rapsódia marioandradiana - e como fazer poético – ao construir desenhos que expressam os espaços mágicos e o lirismo de determinados fragmentos da narrativa. Mas,

Arlindo foi muito além da rapsódia permitindo-se uma tradução do ser como tradução de si mesmo, ao declarar:

“Constato a impossibilidade (inutilidade?) de esgotar as possibilidades de ilustração do livro[...] recrio o raciocínio de Mário adaptando-o à minha história pessoal e ampliando-lhe a leitura” (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 25), grifo nosso).

Aliado a isso, refletiu, de forma crítica, em sua tradução imagética sobre todas as mudanças desencadeadas pelos nossos primeiros modernistas, dando atenção às questões suscitadas por eles e por outros importantes intelectuais, nacionais ou não, buscando reativar as tradições brasileiras em seus trabalhos, sempre consciente de que “somos um povo bilíngüe e antropófago, e esse é nosso grande trunfo” (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 66); não desprezando, como veremos, uma visão não linear da história, ao explorar em seus trabalhos, momentos políticos diversos do Brasil dos noventa. Denominar o povo brasileiro como bilíngüe é reconhecer a pluralidade de falares paralelos ao português erudito, existentes no país.

Para realizar tão ampla reflexão, em poucos anos de trabalho, o artista fez traduções críticas diversas. Usamos essa expressão: ‘traduções críticas diversas’, por acreditar, respaldados pela abordagem expandida da tradução à qual vimos recorrendo até agora, que os trabalhos de Daibert, chamados por ele de “manipulação desrespeitosa do cânone europeu”, também podem ser considerados traduções críticas. Assim crendo, percebemos que o artista juizforano realizou dois tipos distintos de tradução: uma pela manutenção do código imagético e a outra pela passagem do código verbal ao imagético.

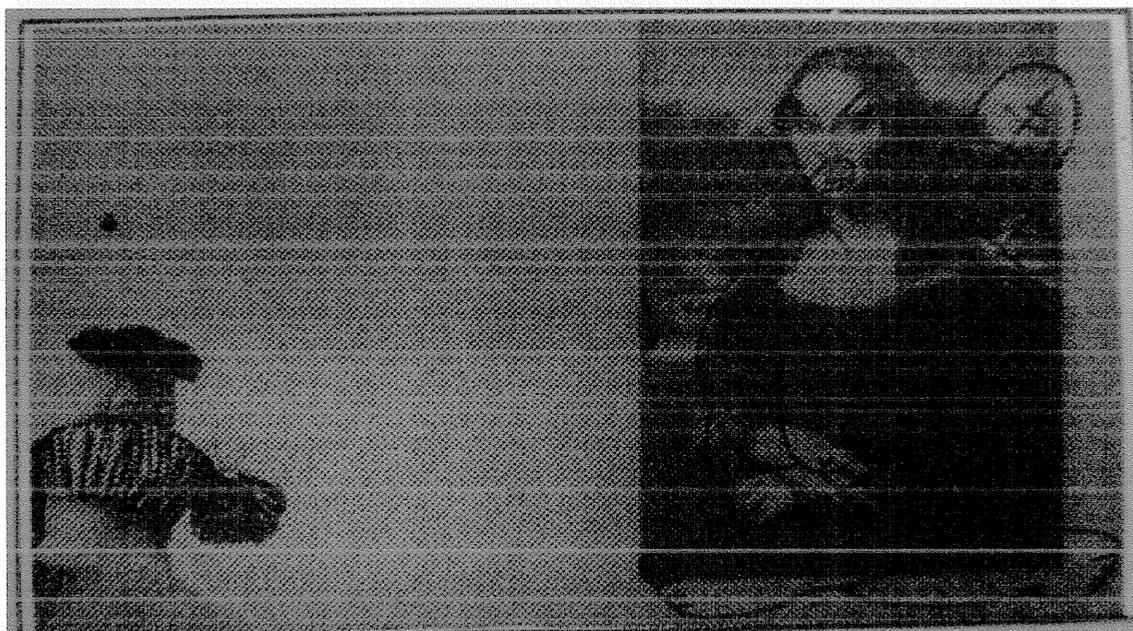
É preciso retomar, aqui, as formas de tradução preteridas por Jakobson por não chamá-las de tradução ‘propriamente dita’, para afirmar que essas serão as práticas que mais dialogam com as idéias teóricas que defendemos, isto é, a tradução intralingual à qual Jakobson chamou de ‘reformulação (rewording)’ e também a tradução inter-semiótica à qual chamou de ‘transmutação’.

A reformulação e a transmutação, segundo a nomenclatura de Jakobson, presentes nas obras de Arlindo Daibert nos mostram a forma de atuar

e refletir do artista através do desenho, que expande a limitação de cada obra singular, lançando-a a infinitude da arte, transportando-a, ou traduzindo-a, para um painel de possibilidades infinitas enquanto meio-de-reflexão.

Como colecionador de material sobre o desenrolar do movimento modernista e admirador de seus principais expoentes, Daibert efetua uma tradução pictórica da *Mona Lisa* para o contexto antropofágico brasileiro, produzindo um texto crítico e alinhado ao movimento iniciado nos anos 20, que propunha, entre outras coisas, valorizar a nossa cultura. A ilustração/tradução que sobrepõe *A Negra*, de Tarsila do Amaral, à *Mona Lisa* pode ser vista como um exemplo de 'reformulação' intralingual, ou atuação irreverente sobre o cânone europeu sem nenhum receio.

Em 1973, Arlindo construiu, a partir do texto *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, a primeira mudança reflexiva do código verbal para o imagético, realizando o que Roman Jakobson definiu como "tradução inter-semiótica ou transmutação (que) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais" (JAKOBSON, 2003: 65).



Arlindo Daibert, da série Retrato do Artista. 1981. Coleção particular. Foto publicada in: Jornal Tribuna de Minas, sábado, 05 de setembro de 1981, p.1. Segundo Caderno. (3)

É interessante notar o comentário do artista que reclama da reação do público frente à exposição: "O que o pessoal não percebeu muito bem na época

foi que eu não fazia ilustração, era uma recriação do texto com recursos da linguagem gráfica” (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 36).

Neste projeto, Arlindo desencadeava uma crítica constante contra a servidão do desenho à posição de acompanhante da narrativa e, ao mesmo tempo, deixava pistas do desejo latente de recriação de um texto literário, que discutisse nossa cultura, em linguagem gráfica:

[...] “em 1977 apresentei um projeto de ilustração para *Alice no País das Maravilhas* [...] o projeto era ótimo, o livro me dava mil possibilidades de ilustração, mas sentia necessidade de trabalhar com uma temática mais coerente com a realidade da gente”
(DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 35).

Esse desejo latente levou os processos de tradução elaborados por Daibert a se entrecruzarem paulatinamente, pois, primeiro, o artista traduziu textos pictóricos do cânone ocidental para o nosso contexto, mantendo, neste momento, a tradução no universo da imagem, apenas recontextualizando-a. Em seguida, aproximou-se de um texto literário estrangeiro, transpondo-o tanto do contexto europeu para o nosso quanto passando do código literário ao imagético e, finalmente, debruçou-se sobre o cânone literário brasileiro, elegendo *Macunaíma* como primeiro texto nacional capaz de oferecer subsídios para que pudesse operar a tradução a partir da confluência das experiências anteriores, servindo-se da tradução inter-semiótica. Provavelmente, esse procedimento obteve um saldo positivo aos olhos de Daibert, pois logo depois de traduzir o texto de Mário começou a traduzir, também, o texto de Guimarães Rosa.

Não diremos aqui que o artista não se assustou com o empreendimento de traduzir com liberdade duas grandes obras de nosso cânone literário, para o universo das imagens³ – uma operação crítica que visava: aproximar-se de dois grandes textos emblemáticos de nossa verdadeira tradição (*Macunaíma* e *Grande Sertão: Veredas*) sob a óptica de atualizar as reflexões ali expostas e, paralelamente, trabalhar o desenho como texto autônomo e igualmente crítico a ponto de poder traduzir obras deste porte.

³ Daibert comenta em entrevista, por ocasião da estréia de *Macunaíma* de Andrade, em 1982: “Tenho outra obsessão, mas confesso que tenho receio de mexer nisso, que é o Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa”. (SILVA, F.P.; RIBEIRO ,M. A. Arlindo Daibert: depoimento, p.48).

Macunaíma já havia sido 'traduzido' em diversas outras linguagens, como na pictórica em *O Batizado de Macunaíma*, tela de Tarsila do Amaral, de 1956; na cinematográfica, com o filme de Joaquim Pedro de Andrade em 1967, na carnavalesca como tema da escola de samba Portela em 1975, no teatro por Antunes Filho cuja estréia se deu em 1978, entre outras formas. Em 1982, Daibert deu ao texto de Mário de Andrade nova tradução em linguagem imagética.

Essa multiplicidade de abordagens do texto de Mário de Andrade nos leva a recordar dois importantes pontos da teoria da tradução, aqui explorada. Cada uma dessas recriações é exigência do próprio texto 'original' que pede constantemente nova tradução em busca de quitar a falta constatada na origem. E a riqueza da obra de Mário pode ser aproximada das palavras de Benjamin, que declarou: "Quanto mais elevada é a qualidade da obra, tanto mais ela permanece ainda traduzível" (apud: SILVA, 1999: 27). Essa traduzibilidade (ou intraduzibilidade) aponta para um texto infinitamente prenhe de sentido que não oferece possibilidade de uma interpretação fechada. Essa constatação também foi feita por Daibert, que ao falar de sua trilogia de criações decorrentes de textos literários, fez questão de prevenir:

"Como nas experiências com Caroll e Mário de Andrade, a investigação do universo rosiano também não é conclusiva. Trata-se de um exercício de tradução, absolutamente pessoal e arbitrário. O livro continua aberto, desafiador..." (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 31)

A partir da reflexão do não fechamento das obras retomamos a afirmação de Genette de que "Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos". Tal declaração por um lado, justifica a abstenção de Genette em abordar os "problemas teóricos da tradução" e, por outro, mostra que o estudioso os conhecia bem e alinhava-se às propostas que rejeitam a tradução como mero transporte de sentido, já que ao concluir sua abordagem da tradução como transformação Genette diz: "O mais sensato para o tradutor seria, certamente, admitir que ele só pode fazer malfeito, e, no entanto, se esforçar para fazer o melhor possível, o que significa freqüentemente fazer outra coisa" (GENETTE, 2005: 63).

Daibert, em seu esforço de “fazer o melhor possível”, para efetuar sua tradução gráfica de *Macunaíma*, buscou subdividir os episódios que desejava trabalhar e o fez a partir do seguinte método: “Faço um organograma e divido os episódios em diferentes ‘climas’: do lirismo passando pela crítica até o humor e a putaria mais saudável” (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995:15). Essa divisão pode nos conduzir a outro procedimento, descrito por Genette, como campo de atuação nas práticas hipertextuais por transformação: a paródia.

Arlindo comenta que sua aproximação dos textos literários de Lewis Carroll e Mário de Andrade se deu por uma via, já a tradução do texto de Guimarães Rosa trilhou um percurso diverso:

O texto de Guimarães Rosa surgia como uma realidade totalmente diversa e autônoma se comparado a Lewis Carroll e Mário de Andrade. Claro, havia a aproximação da experiência transgressiva da criação literária [...] A irreverência e o humor presentes em *Alice in Wonderland* e *Macunaíma* inexistem.
(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 30).

deixando claro que, na primeira exposição em que concentrará o olhar sobre a literatura nacional, a intenção é dar continuidade ao caráter irônico e paródico explorado por nossos modernistas.

1.4 A paródia como transformação/transposição no estatuto urbano do modernismo

Sabemos que nos anos 20, os modernistas brasileiros buscaram afastar o conservadorismo mantido pelas estéticas anteriores, criar uma forma de expressão mais próxima da realidade cambiante do país e demonstrar em sua arte o reconhecimento das contradições do Brasil em relação ao desenvolvimento e ao progresso. Para que essas propostas se realizassem plenamente, muitos de nossos intelectuais lançaram mão da paródia como forma de atuação, pois a mesma estava sendo ricamente explorada nos centros geradores do novo pensamento artístico.

Gérard Genette define a paródia como um dos meios de transformação, antes, porém, faz questão de ressaltar que “a palavra paródia é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar

ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo” (GENETTE, 2005: 33). Com essa diversidade em torno do termo, Genette passa a delinear um quadro geral das práticas hipertextuais em que desenvolve uma reflexão minuciosa sobre cada uma delas. O que, no princípio, parece apontar para um modelo em desuso de abordagem teórica que delimita e enquadra práticas literárias em moldes, nos surpreende, após a montagem do quadro, quando o próprio Genette declara:

Tudo que se segue será apenas, de uma certa maneira, um longo comentário deste quadro, que terá por principal efeito, espero, não justificá-lo, mas embaralhá-lo, decompô-lo e finalmente apagá-lo (GENETTE, 2005: 43, grifo nosso).

Tal declaração nos deixa novamente no limite da observação de um sistema de composições, previamente definidas e limitadas, à beira da desconstrução, permitindo que a palavra paródia instale-se entre o lúdico, o irônico, o satírico, o polêmico, o sério e o humorístico. Com isso, voltamos às palavras de Genette que propôs “(re)batizar de paródia o desvio de texto pela transformação mínima” (GENETTE, 2005: 35), enfatizando que a paródia, em relação a seu hipotexto, o toma “como modelo ou padrão para a construção de um novo texto que, uma vez produzido, não lhe diz mais respeito” (GENETTE, 2005: 39, grifo nosso).

Para melhor compreendermos a expressão “não lhe diz mais respeito” precisamos lembrar a noção do palimpsesto no qual a primeira inscrição é raspada para se traçar outra, que não a esconde realmente. Podemos ler por transparência o antigo sobre o novo. Assim, as propostas de transformação feitas por Genette para a obra de segunda mão, envolve “fazer malfeito[...] o que significa fazer outra coisa”. Logo, a noção de paródia, como uma das formas de transformação, envolve pegar um texto por modelo e afastar-se deste modelo, por desvio mínimo, formando outro texto.

Atentos a esse procedimento, focalizamos a exposição *Macunaíma de Andrade* que, como texto de segunda mão, efetuou um desvio mínimo, uma

paródia, no sentido lato do termo, do texto primeiro. Nesta exposição, o artista fez opções e se permitiu: priorizar episódios secundários da rapsódia em detrimento de outros e optar por envolver-se muito mais com o raciocínio de Mário de Andrade do que com a obra em si. Acreditamos que envolver-se com o raciocínio de Mário é o que podemos considerar um desvio mínimo feito por Daibert, pois o artista pesquisou muito o contexto marioandradiano e, provavelmente, captou boa parte do que *Macunaíma* precisava dizer (e disse) por meio da ironia, do deboche, da paródia - naquele momento do Brasil - como porta-voz do intelectual Mário de Andrade.

Esse envolvimento com o raciocínio do modernista Mário de Andrade e a reflexão sutil que o autor inscreveu nas entrelinhas do livro em forma de ironia, deboche e paródia, pede que acionemos nossa memória para voltar, uma vez mais ao modernismo e relembrar a essência do movimento e a inserção de Mário de Andrade nesta corrente, para depois observarmos como o artista juizforano trabalhou com essa gama de informações.

O modernismo, desde seus primórdios, configurou-se como uma arte de cidades, pois estas se tornaram centros de trocas culturais e intelectuais, conforme destaca Malcolm Bradbury em, *As Cidades do Modernismo* “quando pensamos no modernismo, não podemos deixar de evocar essas atmosferas urbanas, as idéias e campanhas, as novas filosofias e políticas que as atravessaram” (BRADBURY, 1989 b: 76).

Mirando essa renovação que, gota a gota, chegava da Europa com o passar dos anos, detectamos, em São Paulo, características próprias das grandes cidades do modernismo, uma vez que na década de 20 já havia adquirido fama e intensa atividade em vários setores do panorama nacional.

No cenário político, fomentou a formação da Coluna Prestes – movimento revolucionário de oposição ao governo federal que percorreu 33 mil quilômetros pelo interior do Brasil. No cenário cultural, a cidade foi sede do encontro dos intelectuais brasileiros para apresentar suas idéias de vanguarda, na *Semana de Arte Moderna*. Já, na vida social, São Paulo começou a formar uma sociedade bastante mudada. O número de fábricas aumentou muito e com isso cresceu também o aglomerado urbano. O comércio e a indústria desenvolveram-se rapidamente e, atrelados a eles, vieram as alterações nos hábitos e costumes

daqueles que migravam para a cidade. Esses povos em trânsito ora vinham do interior do Brasil ora de outros países.

É nesse ambiente que focalizamos o dilema da transformação vivida pela grande massa e, captada pelos artistas que, inseridos nesse contexto, se faziam, segundo Ezra Pound, os “antenas da raça” (BRADBURY, 1989 a: 22), buscando adequar sua arte às novas formas sócio-político-culturais vigentes. Em meio a essa efervescência, nasce *Macunaíma*, livro de Mário de Andrade que concentra toda a tensão desse período de passagem do ambiente campesino ao urbano, e sintetiza as reflexões daí advindas.

Macunaíma, o “herói sem nenhum caráter”, e “o herói da nossa gente”, corporifica bem o projeto modernista divulgado pelos, já citados, manifestos de Oswald de Andrade, nos quais, propunha, antropofagicamente, “fundar” a nacionalidade brasileira.

Afastando-se dos românticos e aproximando-se da imagem do “mau selvagem”, *Macunaíma* possui o caráter ambíguo que, se por um lado, o assemelha a um anti-herói, por outro lado, deixa-o ao par de qualquer herói, pois traz em si, de forma expandida, os atributos desse. Sobre as características de *Macunaíma*, Alfredo Bosi ressalta: “Um ser entre humano e mítico, que desempenha certos papéis, vai em busca de um bem essencial, arrosta perigos, sofre mudanças extraordinárias, enfim vence ou malogra” (BOSI, 1988: 128). Tais características são caras a Mário que, naquele momento, preocupava-se em caracterizar o povo brasileiro.

As mudanças e aventuras do “herói” desenvolvem-se em meio a dois ambientes: o “fundo do mato virgem”, local em que nasceu, e a cidade de São Paulo, local em que irá enfrentar desafios. O ambiente rústico e o ambiente citadino, percorridos pelo herói, apontam para a experiência de Mário de Andrade, e dos demais membros do grupo modernista, que viajou pelo Brasil em trajeto oposto ao de *Macunaíma*, já que o grupo saiu da cidade, o centro de desenvolvimento, e viajou para o interior, local que resguardava a tradição.

Acionar a viagem realizada em 1924, pelos modernistas, é discutir as contradições do Brasil e as contradições do sujeito (inclusive do intelectual) inserido nesse contexto sócio-político-cultural. Em suma, é investigar as

peculiaridades do movimento modernista brasileiro e os pontos de vista de seus integrantes.

Por muito tempo, os escritores e intelectuais europeus viveram a ambígua posição de abominar a cidade - com todos os seus vícios, sua velocidade e sua impessoalidade - e de, simultaneamente, buscarem-na, de forma constante, como fonte de inovações para as artes e para as experiências pessoais. Malcolm Bradbury comenta que o poder de atração e repulsão da cidade proporcionou diversos temas e variadas posturas que atravessaram a literatura.

No Brasil, a concentração na cidade, em especial em São Paulo, deve-se a essa busca de inovações e à percepção do desgaste dos estilos provincianos, até então, dominantes. A cidade, como segmento cultural mais avançado do país, com sua burguesia paulistana, aberta a influências internacionais, estavam prontas para garimpar o novo.

Na Europa, essa busca pelo novo foi estimulada, no início do movimento modernista europeu, por Ezra Pound que, dentre outras coisas, priorizou a busca como “uma tentativa de garimpar a tradição literária e encontrar em meio suas ruínas, fragmentos utilizáveis” (BRADBURY, 1989 a: 21). Neste aspecto, o Brasil se via praticamente privado de acompanhar as propostas européias que aqui chegavam, já que a tradição literária brasileira mostrava-se precária e moldada pela visão romântica do “bom selvagem”. Esse terreno parecia muito pobre e infértil para o garimpo do novo. Logo, restava-nos a opção de sair de um centro moderno, como São Paulo, e viajar pelo país colhendo fragmentos, não da tradição literária, mas da tradição popular, de culturas que estavam dissolvendo-se à medida que se aproximavam das cidades e do progresso. Este foi o fértil campo, para o garimpo, encontrado por Mário de Andrade e por outros membros do grupo de 1922.

Assim, o movimento modernista brasileiro, na sua gestação, já assumia posições díspares do movimento europeu. Acreditamos que, por necessidade, o artista habitava a cidade e não fazia desta um mero percurso de busca de experiências e materiais novos; e, por necessidade, a sua busca para tornar nova a arte voltou-se para o interior, para o passado e para a tradição popular.

Discorrendo sobre isso, Silviano Santiago, em seu artigo:

A permanência do discurso da tradição no modernismo, destaca que é possível notar a presença nítida, dentro do modernismo brasileiro, de um discurso de restauração do passado: “A contradição futurismo, no sentido europeu da palavra, e modernismo, no sentido brasileiro, já existe em 24, no momento mesmo em que os novos estão tentando impor uma estética da originalidade entre nós.” (SANTIAGO, 2002: 124).

Portanto, a nossa originalidade traçou outros caminhos que se fizeram necessários para expressar a contradição social dominante. À luz da obra de Mário de Andrade, podemos percorrer esses caminhos, uma vez que o escritor internalizou o conflito representado, metaforicamente, pelo movimento pendular de sair da cidade, ir ao interior, e voltar à cidade, através das suas viagens pelo Brasil. Em meio a este percurso conflituoso, está a dúvida constante que o perseguiria: elogiar ou maldizer a cidade e o progresso. A respeito dessa dúvida, José Guilherme Merquior diz: “Mário de Andrade, estava de alma dividida entre o modernismo como máquina de guerra contra a modernidade (mensagem da vanguarda europeia) e o modernismo como ode à modernização.” (MERQUIOR, 1981: 269).

Após a viagem a Minas Gerais, em 1924, período anterior à elaboração de *Macunaíma*, Mário de Andrade publicou uma crônica na *Revista América Brasileira*, que já continha a base de seu questionamento:

Pois é: não vê que estão a encher as avenidas de São Paulo de casinholas complicadas, verdadeiros monstros de estações balneárias, de exposições internacionais. Por que não aproveitam as velhas mansões setecentistas tão nobres, tão harmoniosas, e sobretudo, tão modernas pela simplicidade do traço? Em vez, não sujam a Avenida Paulista com leicenços [sic] mais parecidos com pombais feitos por celibatário que goza aposentadoria
(SANTIAGO, 2002: 123).

Neste desabafo, percebemos o autor, que declaradamente amou São Paulo, manifestando-se inutilmente contra aspectos da urbanização e desejando a manutenção de estilos anteriores. Porém, Mário de Andrade, naquele momento, não se deu conta de que a cidade é também um “registro, uma escrita, materialização de sua própria história” (GOMES, 1994: 23), como afirma Renato Cordeiro Gomes. Num contexto de pleno desenvolvimento, a cidade de São Paulo

escrevia o seu novo livro, após viver, aproximadamente, quatro séculos com ar de fazenda. Neste novo livro, predominavam o brilho do aço, as novas edificações e as máquinas.

Predominavam, mas nunca absolutos, pois a cidade, como um palimpsesto, “sempre será composta por fragmentos, pedaços, trechos apagados pelo tempo, rasuras – de textos que jamais serão recompostos na íntegra” (GOMES, 1994: 24), continua Renato. Portanto, manter ou recompor o aspecto setecentista era ir de encontro ao avanço moderno.

Intuindo isso, Mário de Andrade passou a ler a cidade como um texto, rico em códigos, que permitia mirar os avanços e as contradições daquele novo ambiente. O autor parece ter tomado as palavras de Barthes como guia “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 1999: 53, grifo nosso).

Então, a cidade imprimiu, enquanto texto, o seu livro nas páginas de **Macunaíma**. Este, por sua vez, fez-se, barrocamente, livro espelho das reflexões de Mário sobre um Brasil de escrituras múltiplas.

Através do caráter de fantasia, dado a obra **Macunaíma**, o autor transpôs os limites de um mero descritivismo urbano ou rural, afastando-se da simples pesquisa documental. Mário ultrapassou o código realista e buscou, nos contos maravilhosos dos povos primitivos, uma forma de ficção que lhe permitiu colocar em diálogo inumeráveis temas culturais, extraídos dos costumes e falas indígenas, africanas e portuguesas.

Ao compor uma linguagem narrativa, aproximando-a do relato oral indígena ou do arcaico-popular, Mário de Andrade recusou-se a repetir a dominação dos meios letrados ornamentais, predominantes nas cidades brasileiras, e instituiu o diálogo entre a fala colhida no interior do país e o livro, objeto de sustentação da cultura burguesa, desde há muito⁴.

No ato de pensar o povo brasileiro, Mário de Andrade, buscando a memória afetiva, exalta o primitivismo da cultura não letrada e elogia o espírito do

⁴ Walter Benjamin em seu artigo: **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**; fala sobre a ascensão da burguesia atrelada ao surgimento da imprensa e do livro. Esses são considerados por ele, elementos essenciais para a promoção do romance em detrimento da narrativa oral (BENJAMIN, 1994, pp.97 a 221).

improvisado. Em meio à exaltação e ao elogio detectamos a crítica irônica, do Mário primitivista, à sociedade paulista com seus novos ricos e sua cultura grosseira e exibicionista, por um lado, e pedante e antiquada, por outro.

N'A *Carta pras Icamíabas*, o indígena, saído do interior do Brasil, descreve o “novo mundo” (cidade de São Paulo) para seus súditos, que permaneceram no fundo do mato virgem. Momento satírico, jocoso, paródico e crítico, no qual, Mário castiga o parnasianismo predominante nas letras, e a promiscuidade e luxúria que o dinheiro podia promover na cidade.

Além da carta, há um humor crítico mais diluído em muitos outros episódios que regam de graça, a ficção, mas que desvelam a reflexão sobre a dura realidade brasileira. É o caso da viagem do gigante Venceslau Petro Pietra para a Europa. Neste episódio vemos, na hierarquia das escalas sociais, o doloroso, por isso hilário, reconhecimento da posição dependente do Brasil em relação ao capital estrangeiro, que pode ir e vir a qualquer hora, além da patética posição de dependência do artista nacional que precisa tanto da ajuda financeira do governo quanto do reconhecimento oriundo da Europa (e dos Estados Unidos).

Lemos que, não conseguindo a ajuda do governo para financiar a viagem à Europa, *Macunaíma* faz do fracasso “nacional” motivo de riso, piada – estigma que acompanha o brasileiro, até os nossos dias, e o define como povo que está sempre rindo, até nas/das desgraças:

- Ara! Ande eu quente, ria-se a gente!
Tirou as calças para refrescar e pisou em cima. A raiva se acalmou no sufragante e até que muito satisfeito Macunaíma falou pros manos:
- Paciência, manos! Não! Não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização européia de certo esculhamba a inteireza do nosso caráter.”

(ANDRADE, 2004: 108).

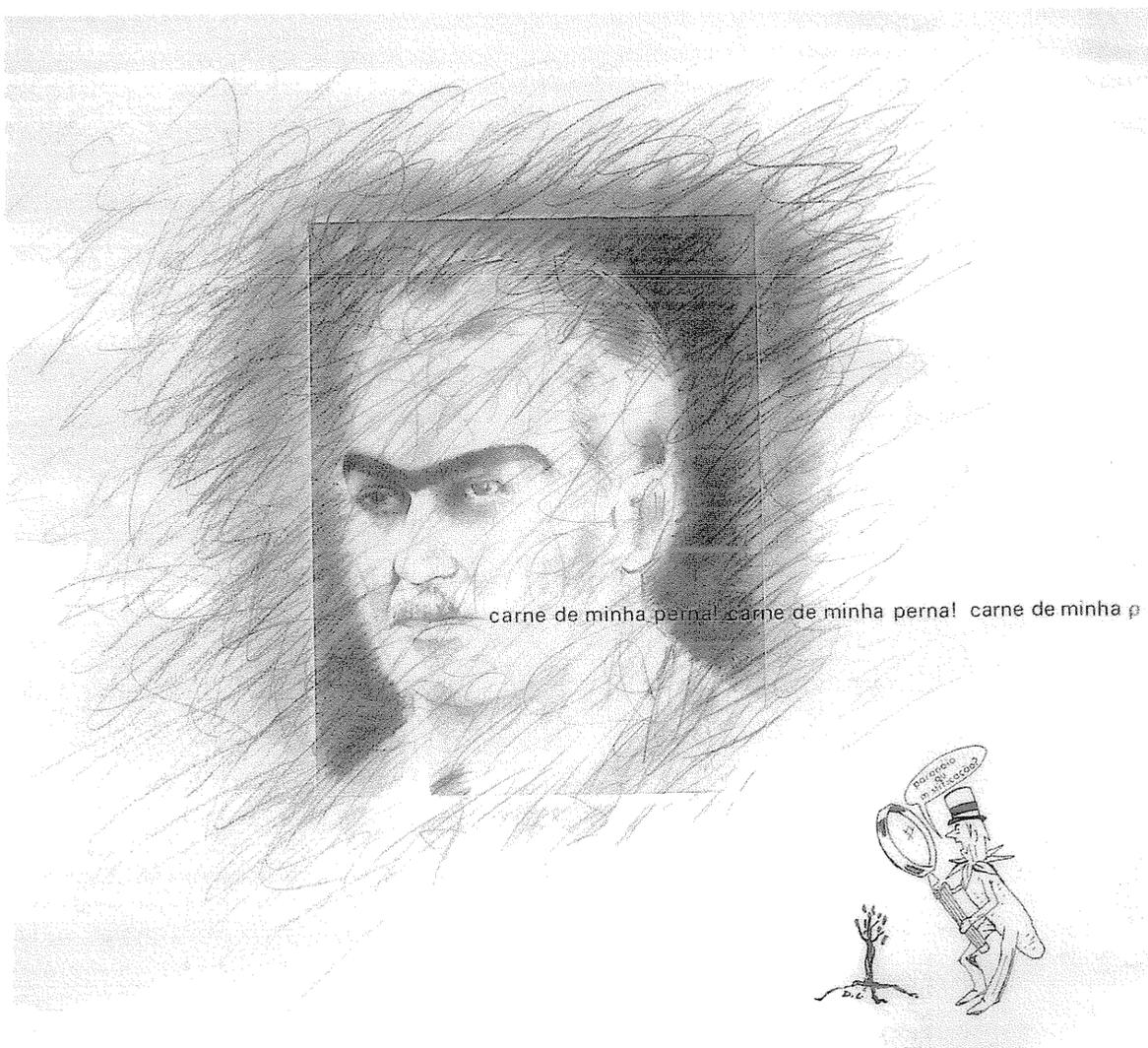
Portanto, a paródia e a ironia, tão presentes em nosso modernismo, fizeram-se um meio de reflexão para que o autor continuasse avaliando as disparidades no ambiente interno brasileiro, e ampliasse sua observação em relação aos grandes centros de poder, Europa e Estados Unidos. Mário de Andrade extraiu de seu hipotexto, *Vom Roraima zun Orinoco*, o *Makunaíma* das

tribos da Guiana e da Venezuela amazônica, e processou, a partir dele a paródia do herói da nossa gente, em transformação mínima, pois este manteve as contradições e ambigüidades, do herói indígena – características tão importantes para expor sutilmente o pensamento do intelectual crítico Mário de Andrade sobre o caráter brasileiro.

Agora podemos analisar o alinhamento do pensamento crítico de Daibert inscrito nas entrelinhas de seu trabalho a partir do texto de Mário de Andrade, hipotexto da exposição *Macunaíma de Andrade*. Seguindo a coleta primeira de Mário, Daibert declara por ocasião da elaboração da exposição *Macunaíma de Andrade*:

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 [...] Assim meu *Macunaíma* teria por objetivo: a) traduzir o discurso literário em imagens, recriando os processos de escritura do autor; b) procurar paralelos nos fabulários americanos.

(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 18).



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Currupira”. Lápis, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (4)

Assim, Arlindo Daibert explora, na exposição, a paródia, por meio de diversos desenhos e colagens que enfatizam toda contradição nacional detectada e vivida por Mário e a atualiza em suas obras declarando: “Mantida uma certa fidelidade à narrativa literária, cometi inúmeras infidelidades carnavalizando o texto original [...] algumas cenas tiveram uma leitura contemporaneizada” (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org), 1995: 29); por exemplo, a prancha denominada “Currupira” é um texto que reescreve: o embate entre os modernistas e os intelectuais que se negavam a enxergar nossa realidade cultural e a absorver as inovações difundidas pela Semana de Arte Moderna. O texto expõe ainda quem eram os personagens literários que representavam (ou não

representavam realmente) o brasileiro diante das camadas sociais cultas. Daibert comenta sobre a prancha:

O encontro do herói com o monstro acabou sendo composto com um retrato de Monteiro Lobato e o Visconde de Sabugosa com uma enorme lupa examinando a árvorezinha de Di, símbolo da Semana de 22. Com olhar reprovador, o boneco se interroga: “Paranóia ou mistificação?” enquanto Lobato/Currupira tropeja: “Carne de minha perna, carne de minha perna!” Seria o Macunaíma de Mário uma ameaça ao Jeca Tatu de Lobato? Ampliei a rejeição do autor de *Urupês* ao modernismo (historicamente a Anita Malfatti) incorporando o logotipo da semana.
(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 23-24).

A composição de Arlindo acopla à ficção literária o raciocínio de uma geração - da qual Mário é expoente - num texto imagético crítico e divertido. A união da ficção literária ao contexto do autor, a manutenção da crítica já existente em *Macunaíma* e a leitura pessoal do artista juizforano, compõem um texto em que vemos a presença do sábio Visconde de Sabugosa (personagem criado por Monteiro Lobato, ferrenho opositor do modernismo) como representante das elites letradas que priorizam o lado “doutor” da vida intelectual e da cultura literária e artística. Essa elite cultivava um estilo imitativo calcado na erudição livresca, na eloquência e na mentalidade bacharelesca.

Em contraponto ao Visconde, e ao Monteiro Lobato - de *Urupês*-, temos a árvore de Di, símbolo do início de uma nova perspectiva de olhar a cultura brasileira como composto híbrido que pode e deve mesclar toda nossa herança cultural. Arlindo revela na prancha toda a tensão existente nos primeiros anos do século passado e a expressão dessa tensão nas páginas da literatura nacional. Registra a aversão de Monteiro Lobato à Anita Malfatti, ao citar a expressão “paranóia ou mistificação⁵” - fragmento do artigo em que o escritor desdenha a arte modernista de Anita. Na obra de Monteiro Lobato temos o Visconde com

⁵ Monteiro Lobato diz no artigo a respeito da exposição de Malfatti: “Embora se dêem como novos, [os artistas modernistas] como precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e a mistificação” (LOBATO, Monteiro. A propósito da Exposição Malfatti. In: BATISTA, Marta Rossetti, ANCORA LOPEZ, Telê Porto, LIMA, Yone Soares de. Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação. São Paulo: IEB-USP, 1972. P.45-46)

título de nobreza e alta erudição e temos também o Jeca Tatu, criatura simplória, interiorana, criada com ingredientes dosados para expressar o lamento (ou satisfação pela fácil dominação) do atraso brasileiro nos mais variados campos sociais. O Jeca, 'plantado' no interior, não ameaçava as elites letradas nem expunha esse Brasil feio, atrasado e debilitado aos olhos urbanos nacionais ou estrangeiros.

Já o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é um personagem questionador que fazendo jus à semana de 22 e aos manifestos oswaldianos

[...] situa-se na convergência de dois focos. Pelo primitivismo psicológico, valorizou estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais [...] deu relevo à simplificação e à depuração formais que captariam a originalidade nativa subjacente, sem exceção, a esses fatos todos – uns de natureza pictórica (Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da favela..., folclórica (O carnaval), histórica (Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil), outros étnicos (A formação étnica rica), econômicos (Riqueza vegetal. O minério), culinários (A cozinha. O vatapá...) e lingüísticos (A contribuição milionária de todos os erros). (ANDRADE, Oswald. In: NUNES (Org.), 1990: 10).

Macunaíma não se esconde no interior, mas se expõe e transita nas cidades brasileiras, experimenta a vida moderna oferecida pela cidade de São Paulo, ameaça a elite letrada ao ousar, debochadamente, escrever como eles na carta que envia a seus súditos, em suma revela que

[...] a reconstrução da poesia e da cultura, na perspectiva decorrente da sensibilidade reajustada à nova escala do mundo moderno, far-se-á da estaca zero, para além das barreiras da sabedoria e da erudição que rebentaram, mantendo a destruição no nível de uma depuração – sem as lentes doutorais que deformam, sem o partis pris dos hábitos da camada intelectual – do modo brasileiro de ser e de falar.

(ANDRADE, Oswald. In: NUNES (Org.), 1990: 13).

A observação desta composição visa apontar para a elaborada reconstrução daibertiana do pensamento de Mário de Andrade e dos primórdios do movimento Modernista no Brasil, tudo isso inserido nas entrelinhas de **Macunaíma** que servira como pretexto ao artista para a elaboração de sua exposição.

Não podemos perder de vista que os desenhos de Daibert buscaram, segundo ele, atualizar a crítica desencadeada há muito, e inserir elementos do seu próprio contexto sócio-político-cultural no texto da exposição. A prancha supracitada é propícia também neste aspecto, pois ao efetuar sua tradução, transposição via paródia, do texto literário, o artista, provavelmente, pensou em seu próprio contexto de origem – a comunidade artística juizforana que, nos anos 80, insistia na permanência/manutenção da produção de arte tradicionalmente figurativa e do desenho como texto de apoio (jamais autônomo e crítico, como as produções de Arlindo) à narrativa. Tal relato é mencionado por ele em entrevista⁶ e nos mostra como o novo é desafiador e de difícil aceitação – tanto em 1926, período em que Mário compôs Macunaíma, quanto nos anos 80, período em que Arlindo Daibert está construindo sua obra em Juiz de Fora.

⁶ SEBASTIÃO, Walter. Arlindo Daibert - na retomada de “Retrato de Artista”, a expressão da obra crítica e poética. Tribuna de Minas, Juiz de Fora, terça-feira, 27 de setembro de 1983. Segundo Caderno, p.1.

2- A Multiplicidade da arte de Arlindo Daibert

“Essa a história uma, com outras histórias por dentro.”
Edmilson de Almeida Pereira.

...existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro é sempre inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu.

José Luiz Fiorin.

Arlindo Daibert do Amaral nasceu em Juiz de Fora, no ano de 1952 e morreu, na mesma cidade, em 1993. Atuou durante sua breve vida como desenhista, pintor, poeta, dramaturgo e cineasta. O adjetivo breve aparece aqui em contraponto a multiplicidade e riqueza dos desdobramentos estéticos elaborados por ele, sobre os quais pretendemos nos debruçar.

“Lembro-me de desenhar muito quando criança” (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000:8) - declara Daibert em entrevista ao crítico José Henrique Fabre Rolim, deixando claro que o desenho entrou em sua vida bastante cedo e que na arte de desenhar fez-se autodidata a ponto de construir uma obra artística capaz de estabelecer combinações abrangentes entre os vários códigos semióticos relativos à produção artística contemporânea.

Quando vivo, Arlindo Daibert publicou em importantes obras, como *Mestres do Desenho Brasileiro: 27 Artistas Representativos*, de Jacob Klintowitz e *Entre Dois Séculos. Arte Brasileira do Século XX na Coleção de Gilberto Chateaubriand*, de Roberto Pontual. Após sua morte, primeiramente, tivemos o livro *Caderno de Escritos*, organizado pelo pesquisador e amigo do artista Júlio Castañon Guimarães. Este livro trouxe uma coletânea de textos de Daibert incluindo anotações sobre seus trabalhos, palestras proferidas por ele, pesquisas acadêmicas e apresentações de exposições de outros artistas. Por ocasião do aniversário de cinco anos da morte do artista, a UFMG e a UFJF lançaram, em parceria, o álbum *Imagens do Grande Sertão* - uma publicação que tornou acessível ao grande público a série de cinquenta e um desenhos, e colagens e vinte xilogravuras sobre o romance de Guimarães Rosa. O conjunto pertence atualmente à Coleção Gilberto Chateaubriand, guardada no MAM-Rio e não

acessível à visitação. Depositadas na mesma instituição e, também, não acessíveis ao público, encontram-se as séries: *Alice no País das Maravilhas* e *Macunaíma de Andrade*. Esta última foi publicada, em 2001, pela editora da UFJF em forma de álbum, contendo cinquenta e oito imagens, em técnica mista – desenho, colagem e pintura - concretizando um projeto que já era pretensão do próprio artista:

Macunaíma é um trabalho de pesquisa, não é um trabalho elaborado para uma determinada exposição ou para venda. Sendo um trabalho feito a partir do livro, com certo rigor de livro, numa seqüência lógica de leitura, é um projeto para edição. Quando comecei a trabalhar *Macunaíma*, tinha a intenção de que fosse editado como álbum.

(DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 46).

A publicação de ambas as séries despertou o interesse de diversos estudiosos, entre eles, Elza de Sá Nogueira que defendeu, em 2004, sua tese de doutorado: *Descrever as veredas ou narrar o grande sertão? A tarefa de Arlindo Daibert ao traduzir o romance em imagens*, na PUC - Rio. Sua tese foi publicada, em 2006, pela editora C/Art com o título: *Daibert, Tradutor de Rosa – outras veredas do grande sertão*. A C/Artes já havia dedicado um número a Arlindo, reunindo diversos depoimentos, cartas e entrevistas, além de uma pequena mostra panorâmica de sua obra. Seus trabalhos foram incluídos ainda em: *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*, lançado em 1997 e coordenado por Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro.

A expansão do trabalho do artista é grande, pois há obras de Arlindo Daibert distribuídas em importantes acervos de Israel, México, Nicarágua, Uruguai, Venezuela, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Juiz de Fora, e em diversas coleções particulares. A biblioteca particular de Arlindo Daibert foi doada pela família à Universidade Federal de Juiz de Fora que criou, em 2002, a Sala Arlindo Daibert, administrada pela coordenação do curso de artes e pelo departamento de artes e abrigada nas instalações da Biblioteca do Instituto de Ciências Exatas (ICE). Por ocasião da inauguração, o professor e pesquisador Ricardo Cristóforo, em entrevista ao jornal *Tribuna de Minas*, destacou a importância da aquisição desse material e da disponibilidade de acesso ao

público: “O espaço procura manter o elo entre a palavra escrita e a imagem, relação priorizada pelo desenhista, gravador e pintor em sua obra [...] o acervo tem um recorte importante na área de literatura, com obras de autores estrangeiros e nacionais”⁷. Atualmente, com a criação do Instituto de Artes e Designe, as obras encontram-se disponíveis à consulta na Biblioteca Arlindo Daibert. Já o material de arquivo como cartas e coleções de recortes de jornal, deixados por ele, infelizmente, encontram-se ainda dispersos, dificultando o acesso do pesquisador para que se tenha uma noção dos parâmetros de trabalho do artista, bem como uma visão de conjunto desta obra vasta e multifacetada.

Pela abrangência supracitada, a produção artística de Daibert o fez admirado e respeitado e contribuiu para que os limites territoriais de Juiz de Fora, Minas Gerais e Brasil se tornassem estreitos. No entanto, junto à expansão de fronteiras a reflexão crítica do artista também se expandiu e o levou a atuar não só como produtor de arte, mas também como crítico reflexivo e como propagador do saber.

2.1 A reflexão crítica.

Ao falar do momento em que o desenho assumiu o papel de carreira profissional em sua vida, Daibert comenta:

Talvez Juiz de Fora não me tenha dado muita coisa no que diz respeito à minha formação artística e à consolidação de minha carreira, mas mesmo esta carência pode funcionar como estímulo a uma ampliação maior de meus horizontes e de minhas pretensões artísticas, e foi o que, de fato, aconteceu.

(DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 47).

A carência aí mencionada tornou-se mola propulsora que impeliu o artista a participar inicialmente de “mostras coletivas na única Galeria de Juiz de Fora⁸”, a ganhar prêmios de desenho nos “Salões Municipais”, a se integrar em

⁷ ROCHA, Isaura. Entre Palavra & Imagem. Tribuna de Minas, Juiz de Fora, quinta-feira, 28 de fevereiro de 2002. Caderno Dois, p.6.

⁸ Fundada pelos irmãos Bracher em 1965, a Galeria de Arte Celina Bracher (nome dado em homenagem a irmã que faleceu prematuramente aos trinta anos, no início de 65), funcionou até 1972, no segundo piso da Galeria Pio X. Em seus sete anos de existência, a galeria tornou-se além de um local de encontros e eventos artísticos, um espaço de contestação e peça de resistência (

mostras nas cidades maiores como Belo Horizonte e Rio de Janeiro e, conseqüentemente, pela qualidade e visibilidade de seu trabalho, a ser premiado no *II Salão Global de Belo Horizonte*, em 1974, com um curso em Paris. Sobre o prêmio, Daibert falou:

A premiação no II Salão Global de Belo Horizonte, em 1974, me levou de Juiz de Fora a Paris, literalmente. Saí de Juiz de Fora às duas da tarde, de ônibus, e fui diretamente até Paris. Não tive tempo nem de entender [...] Não acredito quase nada na mitologia do deslocamento espacial, no Eldorado, não tenho certeza de que lá é muito melhor. É diferente 'não muito' (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 10, grifo nosso).

A estadia em Paris aguçou a reflexão crítica do artista que passou a fazer valer um questionamento crescente: não saber se “lá” era melhor e passou a pensar, tal qual o poema de Gonçalves Dias, no “cá”, em seu lugar de origem, isto é, “uma cidade semiprovinciana de Minas Gerais”, em oposição a Paris “um dos mais importantes centros de produção artística do mundo”. Então, Daibert começou a alimentar uma inquietação, própria dos povos periféricos de herança colonial, e a questionar os modelos de representação que nos são impostos.

Sua inquietude nos remete às palavras de Lynn Mário T. Menezes de Souza (2004) num estudo em que discute, a partir dos conceitos de Homi Bhabha, as formas de representação “mais autêntica”, “menos autêntica” dos povos que outrora foram colonizados. O estudioso revela, a princípio, a posição de manutenção cultural estabelecida pelas culturas dominantes e mantida durante muitos anos pelos herdeiros de uma elite hegemônica em ambientes semelhantes ao nosso:

[...], porém nesse mesmo contexto, alheia ao hibridismo e à heterogeneidade, a cultura colonial dominante procurava incansavelmente impor seus próprios símbolos, sua própria língua, sua própria cultura, na busca de totalidades estáveis e homogêneas, ou seja, buscando verdades únicas e objetivas, buscando uma língua única e transparente. (SOUZA, 2004: 115).

CARVALHO, Gustavo. Celina Bracher – Tributo à musa transgressora. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, sexta-feira, 21 de agosto de 1998. / Ousadia e Contestação – uma galeria de arte como ponto da resistência intelectual. **Panorama ETC**, Juiz de Fora, 03 de março de 2004).

Daibert adota, como muitos outros povos miscigenados, a postura investigativa e assume a representação a partir de um procedimento discursivo, dando atenção aos conflitos inerentes ao próprio processo de significação e explicitando as implicações ideológicas, geralmente oferecidas à exploração, pelas obras; tal como Souza afirma ser aconselhável para a manifestação contra a manutenção da cultura européia: “a questão da representação do colonizado nas literaturas coloniais e pós-coloniais precisa ser vista no contexto de um conceito de literatura como prática ou processo discursivo não meramente mimético” (SOUZA, 2004:118).

Daibert absorve a coexistência pouco pacífica de mais de um conjunto de valores, de culturas, de signos, de línguas e passa a desenvolver um trabalho no qual “a identidade é construída nas fissuras, nas travessias e nas negociações que ligam o interno e o externo, o público e o privado, o psíquico e o político” (SOUZA: 2004: 127) e evidencia seu posicionamento em declarações como:

Evidentemente, não se pode negar nossa formação cultural rigidamente européia, mas podemos repensá-la. Até onde a Vênus de Milo ou a Mona Lisa se enquadravam em meu projeto de vida? [...] aprendi a olhar com mais objetividade e menos complacência, sem qualquer autopiedade, para nossa quase-indigência cultural. Somos um povo bilíngüe e antropófago, e esse é nosso grande trunfo. Aprender a explorar esse potencial crítico e criativo é o grande pulo do gato. (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 10).

Pensando desta forma, o artista faz das releituras um traço marcante em sua obra, uma vez que relê mestres da pintura ocidental como Manet, Ingres, Leonardo Da Vinci, Velásquez, Jan Vermeer, entre outros e se declara nutrido de escritores da literatura nacional como Murilo Mendes, Mário de Andrade e João Guimarães Rosa. Logo, decidimos buscar evidências na vida e obra desses intelectuais brasileiros para compreendermos essa afinidade que levou Daibert a eleger esses, e não outros, como dignos de apurado estudo.

No que diz respeito a Murilo Mendes, a ação consciente do artista envolve o empenho em trazer para Juiz de Fora o acervo plástico e literário, deixado pelo poeta, para que esse material pudesse contribuir com o

desenvolvimento de pesquisas em torno da obra deste outro expoente juizforano. Já a ação inconsciente, nos leva a examinar o trânsito de Murilo Mendes pela Europa no qual é recorrente o registro das visitas, feitas pelo poeta, a museus. Em seu livro *Cartas Geográficas* o poeta diz:

Entro na sala do Louvre onde estão montadas Les grandes machines de Delacroix. Tomo uma tesoura, recorto certos pedaços de La mort de Sardanapale, de La liberté guidant le peuple, de Les massacres de Scio, mormente do último. Deixo intacto Les femmes d'Alger, menos a incrível moldura. Componho assim quadros pequenos, orgânicos, operados da retórica gestual e da cor. (MENDES, Murilo. Apud: PEREIRA, 2004: 15).

Sobre essas visitas é possível reafirmarmos duas características de Murilo Mendes já muito destacadas pela crítica: seu interesse pelas artes plásticas e a relação insubordinada do poeta com a tradição cultural. Voltemos, assim, à citação e verifiquemos o procedimento descrito nela. O poeta vai ao museu, recorta quadros consagrados de um pintor canônico, a partir de uma lógica não expressa, seleciona alguns quadros de Delacroix e descarta outros (quais? por que?) e compõe com os fragmentos escolhidos outras obras denominadas “quadros pequenos”.

É inevitável percebermos aqui, que a expressão remete à idéia de uma minorização da linguagem, definida por Gilles Deleuze e Felix Guattari (1977), porém sobre esta abordagem nos debruçaremos mais adiante. Por hora, gostaríamos de refletir a partir de outro aspecto expresso no próprio texto. As novas obras seriam menores porque foi subtraído em cirurgia - já que o termo é “quadros operados de” – o monumentalismo embutido no termo “retórica”, que caracteriza a obra do pintor consagrado pelo desenvolvimento de vários temas épicos e pelas dimensões de seus quadros.

As questões propostas servem para orientar a reflexão sobre as duas características do poeta, destacadas acima, pois pela leitura da citação constatamos a idéia de que uma obra nova pode ser construída com fragmentos de uma outra já reconhecida e canonizada. Este procedimento executado a partir do verbo, em Murilo Mendes, tomará forma concreta nas intervenções de Daibert sobre o acervo pictórico do cânone ocidental.

Ao atingirmos este ponto, precisamos destacar a relação que Murilo Mendes estabelece entre a arte e a literatura. O poeta compôs, ainda no Brasil, um acervo de aproximadamente 2800 títulos, em sua maioria de literatura brasileira, e, já na Europa, um acervo de artes plásticas em torno de 160 obras entre quadros, gravuras, desenhos e esculturas. No entanto, esses acervos se entrecruzaram na obra do poeta que atualizou a prática de um antigo processo chamado *ekphrasis* cuja essência do conceito “é uma descrição verbal ou escrita de uma escultura, pintura, tapeçaria, ou alguma outra forma de arte gráfica ou plástica” (BARBOSA, 2000:112).

Destacamos um exemplo deste procedimento no poema “Maria Helena Vieira da Silva”, no qual a obra literária recria a totalidade da obra de uma artista plástica:

Diurno e noturno
 Longo e breve
 Másculo e feminino
 Onda e serpente
 Água metálica
 Chama rastreada
 É o bicho que habita
 Na escadaria do século
 Entre o sibilar das granadas
 E a saudade dos minuetos.
 Bicho nervoso
 Minucioso
 Tece uma trama há mil anos
 Que se transforma com a luz
 Em contraponto às formas
 Da cidade organizada.

E o bicho minucioso
 Pesquisa sua perfeição
 Bicho diurno e noturno.

(MENDES, Murilo. Apud: Barbosa, 2000: 118/119).

Murilo compõe uma *ekphrasis* que busca recompor, em palavras, o cosmo plástico de Vieira da Silva, através de pares adversativos e complementares, que remetem à trama elaborada dos signos pictóricos da pintora portuguesa. Em resposta à leitura que Murilo Mendes faz da artista plástica, ela declara, num paratexto sob a forma de inscrição feita no verso de um dos seus

quadros pertencentes ao acervo do *Museu de Arte Moderna Murilo Mendes*, “O Murilo eu vejo, mas não sei traduzir em palavras o que vejo”. Nestas palavras, vemos o processo inverso ao realizado pelo poeta. A artista tenta usar o signo lingüístico, comum ao poeta, para defini-lo. Ele tem palavras para descrever a obra de Vieira, porém ela diz não ter palavras para descrevê-lo, pois seu instrumento é o signo pictórico, a imagem.

Acreditando que o artista plástico Arlindo Daibert prezou os procedimentos desse poeta, analisou quadros do seu acervo e leu declarações como a de Vieira da Silva, já que trabalhou arduamente catalogando os arquivos de Murilo Mendes doados ao *Centro de Estudos Murilo Mendes*, somos levados a afirmar que “representações remetem a representações, duplicando-se até se multiplicarem no infinito” (JUNIOR, 1986: 73), seja isso de forma consciente, ou não. Assim, Daibert cultivou a afinidade com este poeta ao trabalhar sobre o cânone da pintura ocidental operando, segundo ele, um “bisturi” que nos remete a intervenção cirúrgica feita verbalmente por Murilo Medes nos escritos nascidos das visitas aos museus europeus. Por outro lado, Daibert associa mentalmente suas características de homem de letras e homem de artes e se propõe a produzir uma *ekphrasis*, às avessas, a partir das obras *Macunaíma* e *Grande Sertão: Veredas*. Nestas vemos a literatura se nutrir da arte e a arte se nutrir da literatura, tal como o fez Murilo Mendes, num processo dialético em que a arte oferece, ambigualmente, um prestígio novo à literatura ao pôr novamente em movimento sua “máquina” poética num outro registro.

Assim, Mário de Andrade e João Guimarães Rosa também serão importantíssimos para a ação bilíngüe e antropófaga de Daibert. Bilíngüe porque o desenhista captará o multiculturalismo existente entre o português erudito, o português popular, os dialetos indígenas, as línguas dos imigrantes estrangeiros de diferentes partes do mundo e assumirá a tarefa de traduzir a linguagem verbal de textos destes autores, que também captaram essa vivência multicultural brasileira, para a linguagem gráfica - procedimento em que o desenho não é mera ilustração. E antropófaga porque Daibert, aliado a Murilo Mendes, Mário de Andrade, Guimarães Rosa e outros, é parte de todo um processo da arte contemporânea que visa minar sistematicamente os conceitos de unidade e pureza artística que já não davam conta da expressão moderna. Daibert

empreende uma elaborada pesquisa sobre vida e obra de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa e produz duas séries, de aproximadamente sessenta pranchas cada, exteriorizando, em intervenção gráfica, sua leitura dos livros *Macunaíma* e *Grande Sertão: Veredas*. Esta tradução gráfica, principalmente, a releitura de *Macunaíma*, será discutida neste trabalho; antes, porém, daremos atenção à representação, como processo discursivo que abala conceitos anteriormente estabelecidos, vista como interferências em quadros do cânone ocidental.



Jan Vermeer, 'L 'Atelier'. 120 x 100 cm. 1665 -1666. Kunsthistorisches Museum – Viena.
Image from Web Gallery of Art. (5)

Na série *Retrato do Artista* (1979), e seu desdobramento em *Sur la Nature des Femmes* (1980), Arlindo propõe uma releitura crítica da história da arte ocidental focalizando o desenho (arte dita menor em relação à pintura). Apropria-se da figura do pintor Jan Vermeer e analisa, num primeiro momento, problemas estéticos em torno do ato de pintar. Reflete sobre a posição do artista, sobre a obra em processo de construção, sobre a presença do modelo, sobre a

relação da obra com o espectador e, ainda, sobre a relação do pintor com o processo histórico. Veja o que ele diz:

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: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 67).

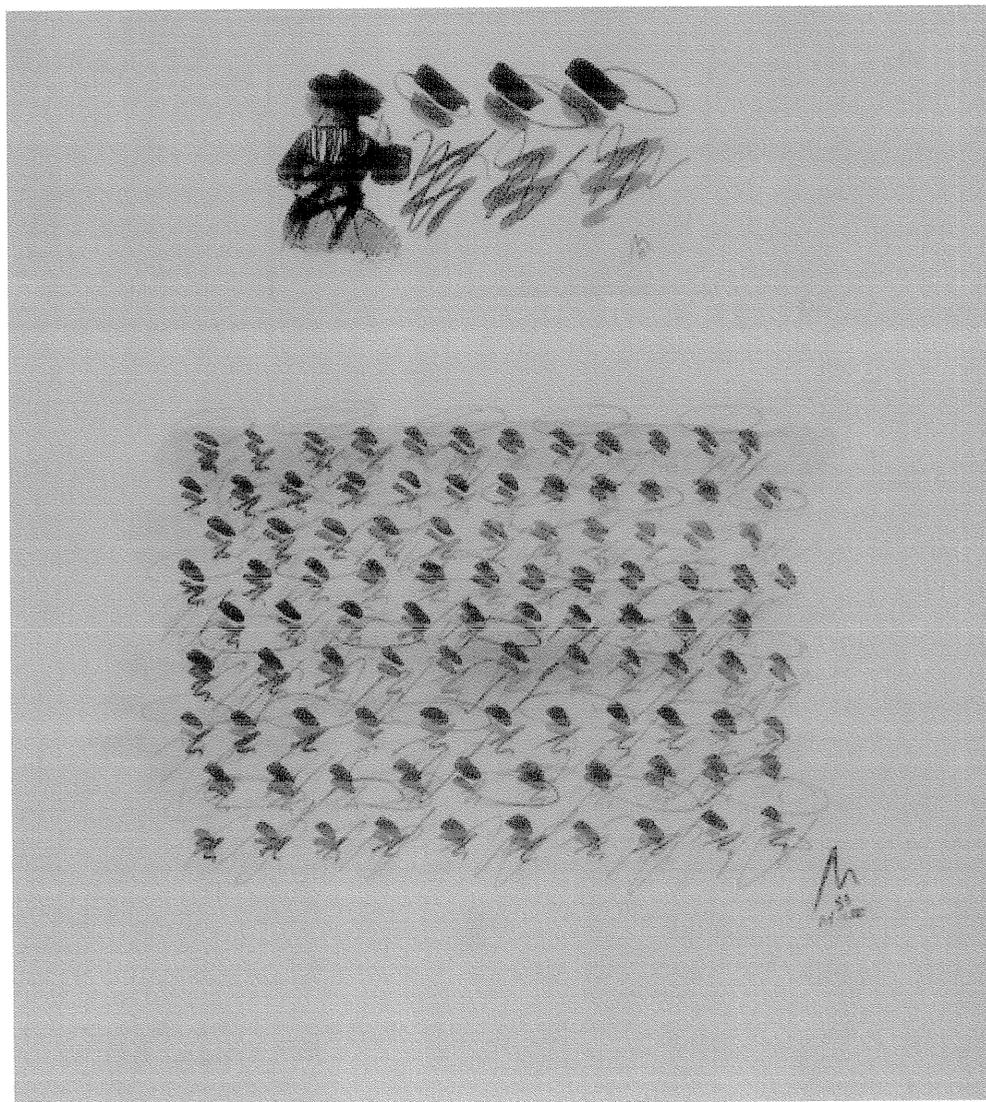
Porém, a reflexão crítica de Arlindo Daibert ultrapassa essas questões e volta-se para um questionamento maior que é a posição do artista latino-americano. É interessante notar que as palavras de Daibert, supracitadas, datam de dezembro de 1980 e manifestam um desconforto crescente entre nossos intelectuais deste período. O texto *O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano*, de Silviano Santiago, publicado em 1978, avalia a posição do intelectual periférico e a sua possível atuação na composição de um texto segundo a partir da tomada de um modelo original. Santiago escreve:

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro.
(SANTIAGO, 1978: 23).

Tomando o desenho como texto segundo, Daibert adota a figura do pintor, que se torna uma espécie de narrador dentro da sua obra. Essa figura introduz, a partir da mão do artista, os desdobramentos da reflexão crescente entre nós e constatada na seqüência dessa declaração de Arlindo:

[...] mas 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 e falsificando a pintura. Descobri que era importante trabalhar o tema exaustivamente, me valer do desenho como um bisturi.
(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 67).

Arlindo Daibert usou a figura de Vermeer durante oito anos, ao longo dos quais ela foi progressivamente sendo diluída, pelo corte de traços e apagamentos, restando apenas vestígios do que fora e transformando-se, segundo Júlio Castañon, “não numa abstração, mas numa pincelada-signo”.



Arlindo Daibert, da série Retrato do Artista. Técnica mista, 1983. Coleção particular.
Foto: Carlos Mendonça. (6)

Essa transformação nos remete novamente ao texto de Silviano Santiago que diz:

[...] o escritor cria seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível [...] O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do

escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengo do movimento da mão que traça linhas e curvas. (SANTIAGO, 1978: 23).

Imbuído desta nova reflexão, Daibert faz da sua arte um operador que reflete seu comprometimento com a produção artística e com as questões modernas. A arte tomada “como prática ou processo discursivo não meramente mimético” promove um desejo de atuação além da criação individual, como o próprio Daibert declara:

“A convivência com a produção artística européia e a constatação de marginalidade que é imposta a nós artistas do Terceiro Mundo, pelos países culturalmente legitimadores, transformaram bastante minha maneira de pensar e de atuar através do desenho...”
(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 67).

Do pensar, isto é, buscar desenvolver um método de trabalho que dê conta de todas as questões que envolvem a marginalidade imposta; ao atuar, que envolve produzir arte e fazer da arte um meio interativo de trocas e questionamentos, Daibert se propõe a fazer a arte acontecer em ambientes áridos onde ela encontrava pouco terreno para se desenvolver.

2.2 A propagação do saber

Contribuir para a formação de novos artistas, buscar novos espaços, trabalhar junto a outros artistas, promover exposições, ministrar palestras, foram os meios encontrados pelo artista juizforano para ‘atuar’ no sistema global da arte. Neste sentido, é importante ler as palavras do artista quando em uma entrevista comentou:

Criação ou atividade artística? Acho que são duas coisas complementares. Ao lado de um processo de criação, estruturação da obra, de raciocínio, existe, também, uma atividade, um comportamento. Acho difícil separar as duas coisas. Sempre andei envolvido com minha atividade artística mesmo quando não estava desenhando... (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 29).

Arlindo deixa claro que criação artística e atividade cultural são inseparáveis e une este pensamento à reflexão crítica, abordada anteriormente, para promover o conhecimento. Antes de tudo, mostrando-se um questionador de verdades estabelecidas, sente-se incomodado, ao retornar de Paris e ver a atividade artístico-cultural se desenvolver, como sempre, apenas no eixo Rio - São Paulo. Ele diz:

[...] o Brasil continua o mesmo: as mesmas galerias, a mesma alienação, o mesmo provincianismo, Rio e São Paulo a todo vapor. Duas ilhotas culturais convivendo de maneira cortês, sem maiores contatos. Consegui uma individual no MAM do Rio e apresentei um resumo dos nove meses anteriores [...] comecei a achar meio sem sentido me restringir ao eixo Rio - SP. [...] estava há mais de um ano no Brasil, não me sentia muito à vontade. Voltar para Paris? Também não fazia muito sentido, porque toda essa contradição de sul-americano me atraía muito (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 21), grifo nosso).

Assim, cultivando mais uma contradição de “sul-americano”, Arlindo busca o seu lugar de atuação não só nos nossos grandes centros urbano-culturais, mas também trabalha, com o intuito didático, nas cidades periféricas onde o desenvolvimento das artes era mínimo. Uma dessas atuações foi o trabalho no Centro de Arte da Prefeitura de São José dos Campos, em 1981, a convite do secretário de Cultura daquela cidade. Daibert conta que, a princípio, nem mesmo aquele que o convidara sabia o que realmente pretendia:

Partiu de um convite do secretário de cultura, mas nem ele tinha idéia exatamente do que queria. Eu te confesso que nem eu sabia o que ia fazer lá. Só sabia que tinha um método de raciocínio que aplicava ao meu trabalho e que estava funcionando. E resolvi testar esse método com pessoas que se interessavam por arte ou que já produziam arte. (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 44).

No entanto, a insegurança por não saber exatamente que projeto desenvolveria, não o assustou, pelo contrário, em entrevista a Walter Sebastião, Arlindo afirma que “o projeto veio no momento certo na medida em que seu

trabalho estava voltado para uma preocupação didática, um comentário crítico sobre a utilização de modelos artísticos europeus por artistas de terceiro mundo”⁹.

A condução do trabalho em São José dos Campos elucidou o próprio método de desenho reflexivo que vinha se desenvolvendo há algum tempo na obra de Arlindo Daibert. No atelier, o público era diverso: donas de casa, crianças, artistas profissionais, pseudo-artistas e outros. Quanto às atividades desenvolvidas, Arlindo comenta:

[...] crítica da pintura, crítica da arte. Quebrar completamente esta postura-tabu da pessoa em relação ao objeto estético, de tomar o objeto estético como algo inquestionável, e desenvolver no espectador, e eventualmente na pessoa que faz, uma postura crítica em relação à obra. A gente faz muito trabalho de discussão de quadro. Você pega um quadro, apresenta as características de época, situa-o para o aluno, discute a estrutura técnica, a estrutura de composição, a estrutura do meio como reflexo da época e propõe uma recriação... É um método de usar o seu raciocínio...
(DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 43).

Esta atividade deixa ver o vínculo estreito entre a propagação do saber e o momento vivido na construção da obra questionadora. A manutenção da atuação didática será enfatizada, em 1984, quando Arlindo Daibert torna-se professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora e ali desenvolve diversos projetos de pesquisa que, além de sistematizar sua atuação didática, reforçaram seu espírito questionador.

A busca por novos espaços para a arte acontecer, ser vista e, conseqüentemente, discutida é outra faceta da inquietude de Arlindo. Já em 1974, ele participou da fundação da *Opus-Centro de Arte*, em Juiz de Fora, “tentando criar um local onde se procurava unir atividade didática a um programa de exposições regulares. Isso num momento em que a cidade não tinha nem um centro de cultura, nem uma galeria” (DAIBERT. In: NOGUEIRA, 2006: 29).

Em 1983, foi o responsável pela instalação da oficina gráfica: *Casa da Gravura Largo do Ó*, em Tiradentes, e, em Juiz de Fora, anos depois, participou da elaboração e da realização do *Projeto Gravura*, na reforma e revitalização do Espaço Mascarenhas. Outro importante projeto, defendido por ele, foi a criação

⁹ SEBASTIÃO, Walter. Acabou a efervescência cultural de Juiz de Fora. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, sábado, 05 de setembro de 1981. Segundo Caderno, p.1.

do Centro de Estudos Murilo Mendes, na UFJF. O contato pessoal de Daibert com a viúva do poeta, Maria da Saudade Cortesão Mendes, foi essencial para a transferência do acervo literário e pictórico de Murilo Mendes para o Brasil e, mais especificamente, para Juiz de Fora. Arlindo não chegou a ver o Centro de Estudos Murilo Mendes instalado no casarão da antiga Faculdade de Filosofia e Letras da UFJF e aberto a todos os pesquisadores interessados no variado acervo reunido pelo poeta. Porém, não podemos deixar de ligar o empenho inicial de Arlindo Daibert à evolução do Centro de Estudos Murilo Mendes para o Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, instalado recentemente nas dependências da antiga Reitoria¹⁰. A exposição de abertura do museu foi uma homenagem a Arlindo Daibert, pois não só foi organizada a partir de suas pesquisas para organização de exposições parciais do acervo de Murilo Mendes no Centro de Estudos, como também trouxe, como texto de apresentação, um dos textos produzidos por Daibert – “Murilo Mendes: o olho armado” - , publicado na *Folha de São Paulo*, em 1993, e incluído na coletânea póstuma *Caderno de Escritos*, de 1995.

Valéria Faria Cristófar, diretora do espaço, na época da inauguração, disse que a homenagem a Daibert fundamentava-se por dois motivos: foi ele o pioneiro nas pesquisas sobre o acervo de Murilo Mendes e foi ele o primeiro a sugerir a transformação do prédio da reitoria em museu (NOGUEIRA, 2006: 35).

Assim, por essas e outras atuações constatamos como Arlindo Daibert fez-se mediador da arte e da cultura , investindo com afinco na ampliação dos espaços artísticos em sua cidade natal e muito além dos limites de Juiz de Fora. Esse trajeto aqui percorrido busca apontar afinidades entre a concepção de atuar artisticamente de Arlindo Daibert e as formas de atuar de Murilo Mendes, de Mário de Andrade e de Guimarães Rosa. Nossa pretensão é realçar o pensamento de que criação artística e atividade cultural, na concepção desses mestres da literatura, são inseparáveis e por isso, admiradas e seguidas por Daibert.

¹⁰ O Museu de Arte Moderna Murilo Mendes foi inaugurado pela Universidade Federal de Juiz de Fora em dezembro de 2005, com sede no prédio onde funcionava antes a reitoria da UFJF. O prédio é um marco na arquitetura moderna em Juiz de Fora. Foi projetado pelos engenheiros Nicolau Kleinsorge e Waldemar Bracher e pelo arquiteto Décio Bracher, com a colorização dos desenhos do anteprojeto feita pelo pintor juizforano Carlos Bracher.

Como discípulo fiel, criação artística e atividade cultural se fizeram inseparáveis, na concepção de Arlindo Daibert e o trabalho junto a outros artistas também é parte integrante desse conjunto. No fim dos anos 80, Daibert manteve uma parceria informal com o *Escritório de Arte Casa de Papel* – um espaço comprometido com a divulgação das linguagens contemporâneas em Juiz de Fora. Ele disse:

Tenho dado uma certa “assessoria informal” à “Casa de Papel” e estamos conseguindo manter a continuidade dos eventos. Para o ano próximo já estamos programando algumas coisas interessantes [...] Para o começo do ano estou organizando uma pequena mostra didática sobre a “poética do rigor” reunindo trabalhos de Ianelli, Sacilotto, Mira Shendel, Amílcar de Castro, Ione Saldanha e algumas peças geométricas do Farnese muito interessantes. Lena Berstein também parece ter confirmado sua exposição e quero ver se faço alguma coisa com o pessoal daí. Como o mercado local é praticamente inexistente, temos de pensar em propostas mais culturais e didáticas. Às vezes até que as coisas vendem bem, mas não se pode oferecer garantia de nada aos artistas, assim estamos limitados a um tipo de artista compromissado com perspectivas mais amplas e mais a longo prazo. (DAIBERT. In: NOGUEIRA, 2006: 35).

A parceria estabelecida entre o artista e a *Casa de Papel* é um bom exemplo da preocupação com a função didática das artes e do papel dos espaços culturais. Elza de Sá Nogueira nos informa que mesmo sendo uma galeria particular, o direcionamento dado pela proprietária Neysa Campos e por Arlindo, em auxílio informal, na organização das exposições, era norteado, sobretudo, pela preocupação didática de manter o público em contato com as novas linguagens contemporâneas, do que pela preocupação com o mercado, uma vez que este não era significativo, segundo as supracitadas palavras de Daibert.

A atuação de Daibert parte de Juiz de Fora, mas não se limita à cidade; deste modo, mesmo vivendo e atuando em grande parte de seu tempo em Juiz de Fora, Daibert atuou junto a outros artistas também como um precursor da interação virtual, consolidada pela internet e difundida após sua morte. Assim, agindo à frente de seu tempo o artista idealizou um projeto chamado *Portrait of the Artist* sobre o qual falou em carta ao jornalista Ângelo Oswald:

O projeto se chama "Portrait of the Artist". O título é uma alusão àquela minha série de trabalhos d'après Vermeer. Mandei imprimir uma espécie de ficha com três espaços a serem preenchidos e que tentam estabelecer uma catalogação estético/afetiva da arte contemporânea. O primeiro quadro é preenchido com a marca biológica do artista (normalmente, impressão digital. Embora outras "impressões" também possam se registradas...), o segundo é reservado à marca social (assinatura, nº de registro etc.) e, finalmente, o terceiro se destina à marca estética ou interferência gráfica do artista. O projeto deve ser desenvolvido ao longo dos próximos 10 anos para que possa ter alguma abrangência e significação. O resultado final é imprevisível. Já mandei mais de 300 fichas e começo a receber algumas respostas muito interessantes de gente como Sol Lewitt, Richard Long, Otto Piene etc. (DAIBERT. In: NOGUEIRA, 2006: 36).

A finalidade do projeto, segundo Daibert, era "romper com o isolamento da arte produzida no primeiro mundo" por meio de "um mapeamento da arte contemporânea através do contato com artistas do mundo inteiro". Arlindo Daibert não conseguiu concluir o projeto, pois morreu antes, no entanto o artista colheu alguns frutos-respostas das fichas enviadas. Entre eles vale destacar a resposta do holandês Ko De Jonge que convidou Arlindo a participar da FAX ART – uma exposição de trabalhos de artistas do mundo inteiro, realizada via fax sob a promoção dos Correios e Telecomunicações da Holanda. Durante dez dias os trabalhos foram enviados para o Correio da cidade de Middelburg e o público pôde acompanhar sua chegada através da observação de um Fax envolto numa estrutura de vidro transparente, com três metros de comprimento, onde os trabalhos ficaram expostos em papel contínuo. Comentando sobre esta experiência Arlindo declara que o diferencial: [...] é o uso da tecnologia de ponta com a linguagem expressiva. Através do Fax, um instrumento que permite a experiência da abolição do tempo e espaço, o objeto estético é o objeto de informação, possibilitando que a imagem criada em Juiz de Fora, no terceiro mundo, chegue à Holanda, no primeiro mundo, imediatamente¹¹.

O intuito de interconectar artistas do mundo inteiro num período pré-internet é bastante significativo para realçar o que vimos destacando do artista e de sua atuação no mundo das artes como um sistema complexo e múltiplo para

¹¹ Coelho, Julio C. Arlindo Daibert: a escrita como objeto estético-cultural. Tribuna da tarde, quinta-feira, 03 de dezembro de 1991.

atuação e elaboração do pensamento crítico, que neste momento já engatinhava para questionar as implicações do espaço/tempo e do objeto estético/objeto de informação e outras questões que a produção virtual vem levantando.

2.3 A produção artística

No início da década de 70, Arlindo Daibert vivia o dilema interior de sentir-se naturalmente inclinado ao desenho e iniciar o curso de Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora. Mesmo temendo o conflito entre os dois pólos, o artista persistiu e se deu conta de que o estudo acadêmico, oferecido pelo curso de Letras, poderia lhe oferecer um leque a mais para os desdobramentos de uma obra que se mostrará marcada pelo conflito entre o raciocínio pictórico e o literário. Em entrevista ao crítico José Henrique Fabre Rolim, Arlindo Daibert declara:

[...] quando vi, era aluno de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Nessa época o desenho já havia assumido um papel importante e começou um quase conflito entre o raciocínio literário e o gráfico [...]. No entanto, 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.

(DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 8 -9).

Todo período de tensão e conflito, externo ou interno ao ser, gera resultados posteriores. No caso de Arlindo Daibert a solução fez-se por uma intersecção através de dois conjuntos unidos por compartilharem elementos comuns a ambos. Essa intersecção é uma característica moderna que o aproxima das palavras de Barthes, em *S/Z*, quando indaga por que não eliminar a diferença entre a literatura e a pintura, “por que não renunciar à pluralidade das artes, para afirmar mais fortemente a pluralidade dos textos” (BARTHES, 1992: 87).

Acreditando que as artes não estão separadas por abismos intransponíveis, apostou, como muitos outros intelectuais modernos, na possibilidade de procurar, entre elas, relações mútuas que estabelecessem suas estruturações nos desdobramentos das múltiplas possibilidades estéticas e passou a produzir gravuras selecionando o que mais o interessava em literatura

e pudesse ser aproveitado em desenho. As obras produzidas neste período apresentavam uma escrita quase microscópica de poesias eróticas do século XVI. Arlindo Daibert comenta: “no meio dessa série de trabalhos está toda minha vivência do curso de Letras. Uso texto, seleciono poesia [...] isso é literatura e está lá” (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 11).

Assim, os trabalhos em bico-de-pena sobre pergaminho são os primeiros a entrecruzar palavras e imagens. Textos de místicos como Teresa d’Avila e Juan de la Cruz, bem como a cabala, incorporaram o trabalho do desenhista, que os definiu como “grandes iluminuras, nas quais o texto tinha função importante”, “trabalhos que exigiam uma concentração bastante grande: “tinham que ser olhados atentamente e lidos” (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000:19).

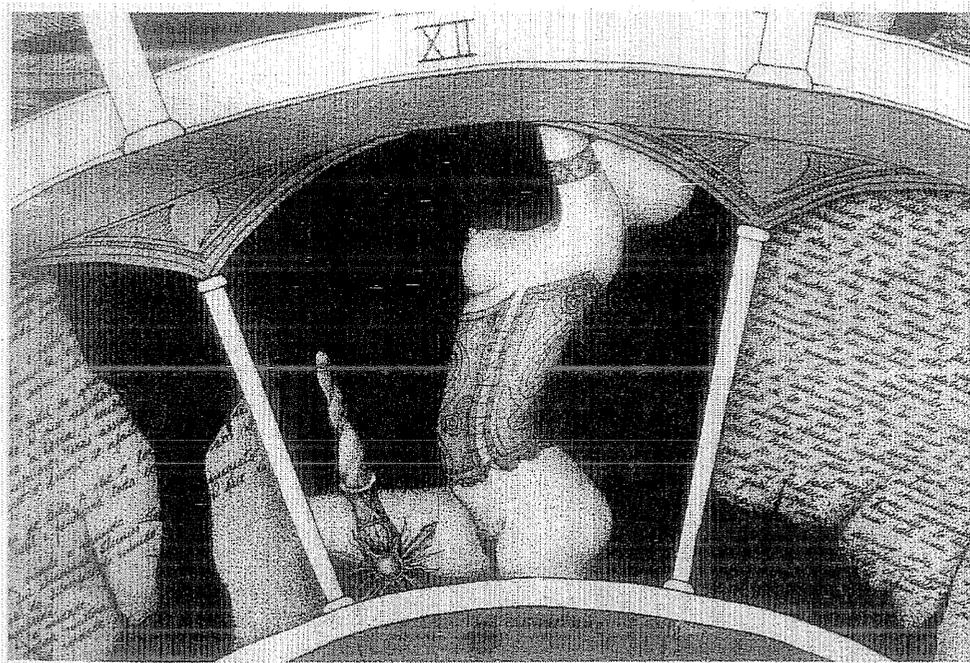
Na série de mandalas, iniciadas pela necessidade de aproveitar o material fornecido pelo curtume, que passou a cortar as peles redondas, Daibert continua usando os textos medievais sob a forma de

[...] círculos concêntricos feitos a partir de um desenho central. 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. Esse método de desenho cria uma disciplina de raciocínio bastante grande, pois a gente é obrigado a alternar formas e palavras, uma espécie de sentir-raciocinar. A divisão mais lógica para o círculo seria duas retas que se cruzavam no eixo central... (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 19).

No entanto, o artista se dá conta de que a forma ritmada, uniforme e geometricamente perfeita do círculo e suas divisões internas já não eram suficientes para sua expressão artística, já que limitava e impunha um formato à obra. Daibert diz: “à antiga necessidade de estruturação das mandalas, sucedeu uma desestruturação” (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000:20).

Essa desestruturação pode ser apreendida pela observação do desenvolvimento do trabalho sobre pergaminho que, a princípio, apresentava o texto e a imagem para serem “olhados atentamente e lidos”. Porém, aos poucos, no interior das mandalas, os textos, sob a forma de manuscritos microscópicos, parecem, pelo tamanho da letra, pela caligrafia e pelo caráter fragmentário,

convidar o apreciador à decifração, gerando impressões outras, tais como o comentário de Roberto Pontual: “são mais para ser vistos do que lidos, numa linguagem ou visão labiríntica a apreender a quem o percorra”¹²



Arlindo Daibert, da série de Mandalas (detalhe). 1975. Técnica mista s/ pergaminho. Coleção particular. Foto: Arquivo da família. (7)

Neste momento a escritura e a leitura assumem outra dimensão como se fosse o comentário sobre uma época. A escrita à mão carrega toda uma idéia da cultura antiga e atua “como uma citação” não só dos fragmentos de textos do século XVI, mas como uma citação de um tempo antigo, de estudos desusados, calmos, minuciosos e discretamente decadentes – quase um reflexo do processo vivido e constatado pelo artista nos momentos finais dessas produções: “O bico-de-pena já não me oferecia muito [...] além do mais, já não tinha a mesma disponibilidade de tempo de antigamente” (DAIBERT. In: SILVA (Org.), 2000: 20).

Assim, Arlindo Daibert abandona o círculo fechado e parte para a palavra-imagem que Roland Barthes chama de escrita em espiral, isto é, o texto como círculo desviado para o infinito. Essa escrita, segundo ele, é dialética, pois

¹² PONTUAL, Roberto. Uma família de desenho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 de julho de 1974. Apud: NOGUEIRA, 2006:43.

[...] na espiral as coisas voltam, mas em outro nível: há retorno na diferença, não na repetição na identidade. A espiral regulamenta a dialética do antigo e do novo; graças a ela, não somos obrigados a pensar: tudo está dito, ou: nada foi dito, nada é primeiro, no entanto, tudo é novo [...] a espiral ao repetir-se, gera um deslocamento (BARTHES, 1990: 198).

A escrita em espiral, mencionada por Barthes, nos lembra a elipse barroca que, investigada por Affonso Romano de Sant'Anna, aponta para um período de mudanças nos mais variados segmentos do pensamento e o reflexo desse período tenso e mutante nas intervenções humanas. Um exemplo dessa tensão pode ser visto no campo das artes, a forma geométrica perfeita do círculo “representava uma forma absolutamente quieta e estável” que buscava uma harmonia superior. Porém inicia-se uma modificação, um movimento das linhas em favor da deformação: “desloca-se o centro e conseqüentemente desloca-se o sujeito” (SANT'ANNA, 2000: 26).

Essa rememoração da prática barroca, na qual “não há uma essência, mas sobretudo um traço. O traço barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 1991: 13) nos oferece um suporte para defender a necessidade sentida por Arlindo Daibert de ultrapassar a produção a bico-de-pena e a ultrapassar os pergaminhos circulares e geometricamente divididos em seu interior. “A forma absolutamente quieta e estável do círculo” não condiz com a inquietude crescente no homem/artista e com a necessidade de exteriorizar essa tensão, em sua obra. Tal como ocorreu outrora nas artes de traço barroco. Desta forma, Arlindo Daibert fragmenta o texto, reduz o manuscrito à forma ilegível, mescla símbolos das mais variadas ordens e, ainda assim, percebe que o procedimento adotado não totaliza sua forma de expressão - é preciso ir além.

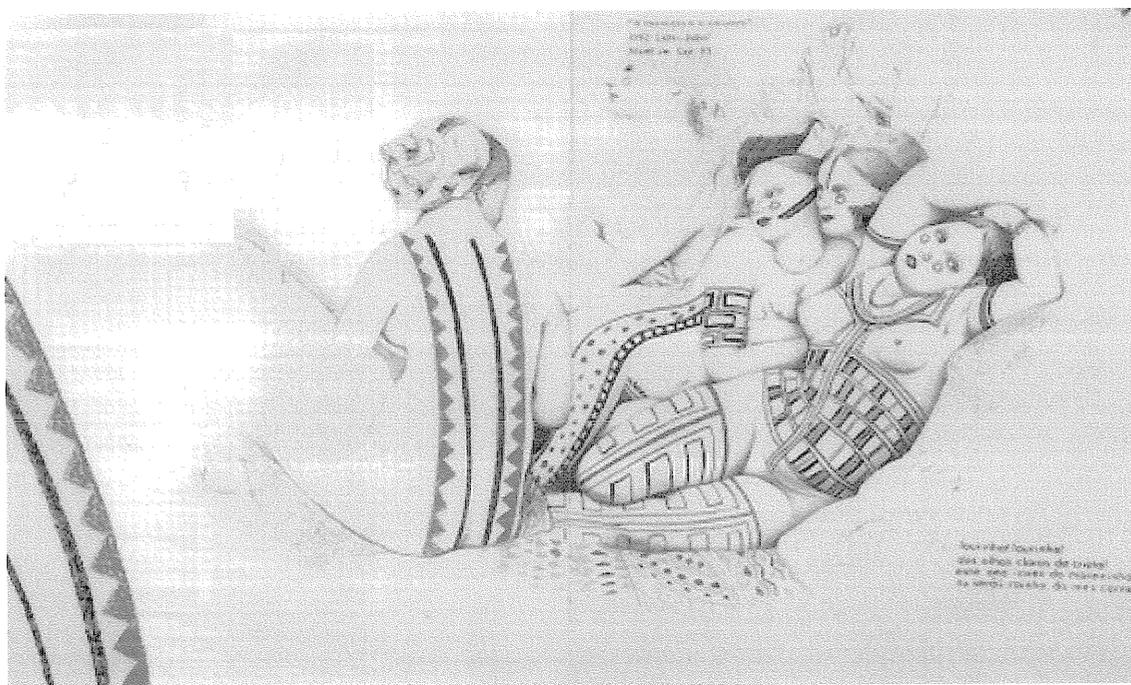
A definição da elipse, segundo Affonso Romano de Sant'Anna, é ambígua e aponta para dois lados. Na geometria descreve a figura que partindo de um núcleo vai se espiralando rumo ao infinito; já na retórica a elipse é uma figura discursiva que pressupõe que algo não foi dito, que algo está faltando, que algo está oculto. Então, Affonso Romano conclui:

Na geometria, a elipse é o excesso de círculos espiralados e rampantes, que voltam reincidentemente sobre si mesmos. Na

retórica, a elipse é a falta, carência e ocultamento. Elipse: dupla inscrição: excesso e falta. Repetição e diferença.

(SANT'ANNA, 2000: 36).

Se mirarmos o conceito geométrico exposto pelo autor, veremos a elipse daibertiana a partir de sua estadia e retorno de Paris, período em que decide abandonar o bico-de-pena e o pergaminho. Arlindo toma a arte ocidental não como modelo, mas como núcleo e volta reincidentemente sobre obras a muito conhecidas, porém em repetição que gera diferença.



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “A Francesa e o Gigante”. Lápis, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (8)

Acreditamos que o par repetição/diferença seja 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 pela imposição da cultura européia 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.

A elipse de Arlindo Daibert volta-se não só sobre a arte, mas também sobre seu próprio trabalho, como se copiasse a si mesmo.

Por exemplo, sobre a composição de uma das pranchas da exposição *Macunaíma de Andrade* comenta:

A “francesa e o gigante” é a retomada de um desenho antigo, uma apropriação do *Banho Turco*, de Ingres, onde as lânguidas odaliscas francesas aparecem pintadas como índias carajás. Meu Macunaíma é um eterno citar e acabei citando a mim mesmo, repetindo um desenho que já havia exposto.
(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 22).

Aqui somos direcionados a outro aparato barroco que é a voluta, pois enquanto a elipse desenrola-se, ou enrola-se, apenas em um dos lados, a voluta apresenta a espiral em ambos os lados. “Uma voluta são duas elipses acopladas. Duas elipses na extremidade de uma linha curva. Na corola de cada voluta, um núcleo que se desdobra e que vai dar em outra elipse e seu núcleo” (SANT’ANNA, 2000:20).

A partir das palavras de Daibert, vemos essa voluta que se desenrola do núcleo arte ocidental - *Banho Turco*, de Ingres - num primeiro momento e, a outra espiral que é o artista plástico traduzindo, ou recriando, uma interferência anterior, ao acrescentar o desenho feito anos antes, na exposição *Macunaíma de Andrade*.

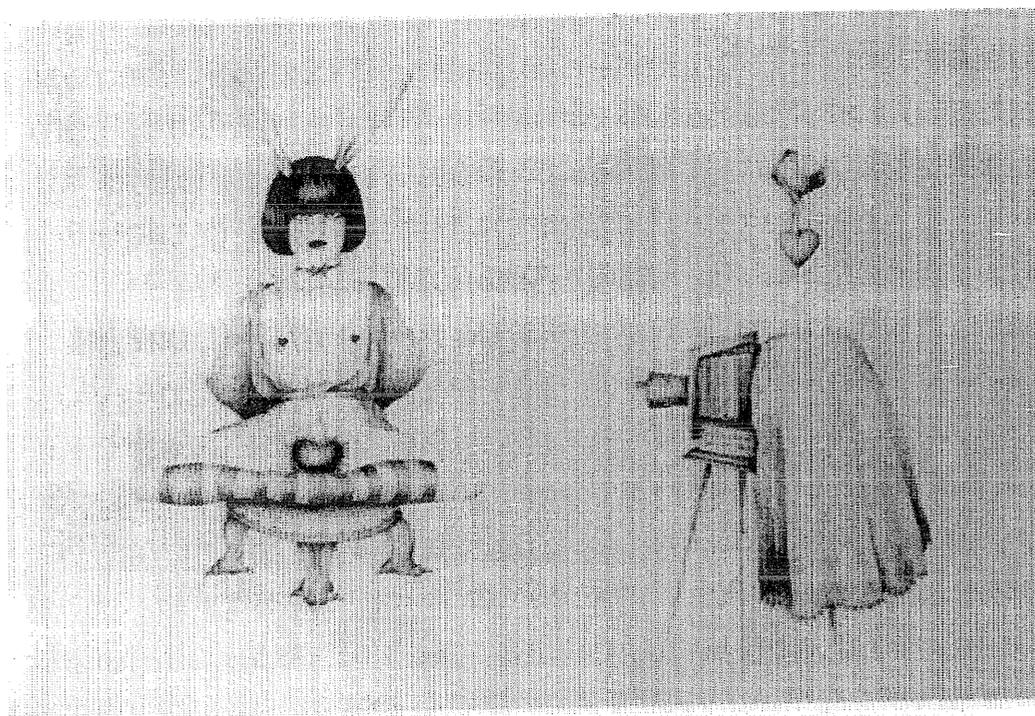
A obra de Daibert apresenta uma “dobra”, tópico investigado por Deleuze (1991), em seu meio, como se curvasse sobre si mesma reagrupando palavras-imagens e rompendo, elipticamente, com a linearidade de obras pertencentes a uma ou outra exposição. Logo adiante discutiremos uma dessas “dobras”, porém antes, é fundamental destacarmos a produção artística de Arlindo Daibert em relação à trilogia de séries a partir de livros literários.

Como já dissemos, o artista buscou o elo possível entre sua formação acadêmica e sua inclinação plástica e deste elo nasceram, entre outros trabalhos, as séries: *Alice no País das Maravilhas*, *Macunaíma de Andrade* e *Grande Sertão: Veredas*. Daibert comenta que as aproximações feitas por ele, sob o ponto de vista de mudança de linguagens, eram muito satisfatórias:

Pensar graficamente um texto literário parecia-me um exercício de gratificação pessoal acima de qualquer outra coisa. Algo como o leitor apaixonado que devolvesse ao texto sua contribuição

enquanto imagens (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 28).

No entanto, a concepção tradicional de ilustração como ajustamento de uma imagem narrativa à representação de um episódio literário, não fazia parte do imaginário de Daibert. Logo, priorizou abandonar essa concepção tradicional e agir, como já vimos no primeiro capítulo, como um tradutor, investigando quais seriam as possibilidades de recriação do texto a partir da mudança de linguagem.



Arlindo Daibert, da série Alice no País da Maravilhas. “My dear Alice Liddell”. Grafite e lápis de cor s/ papel. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio.

Foto: Arquivo da família. (9)

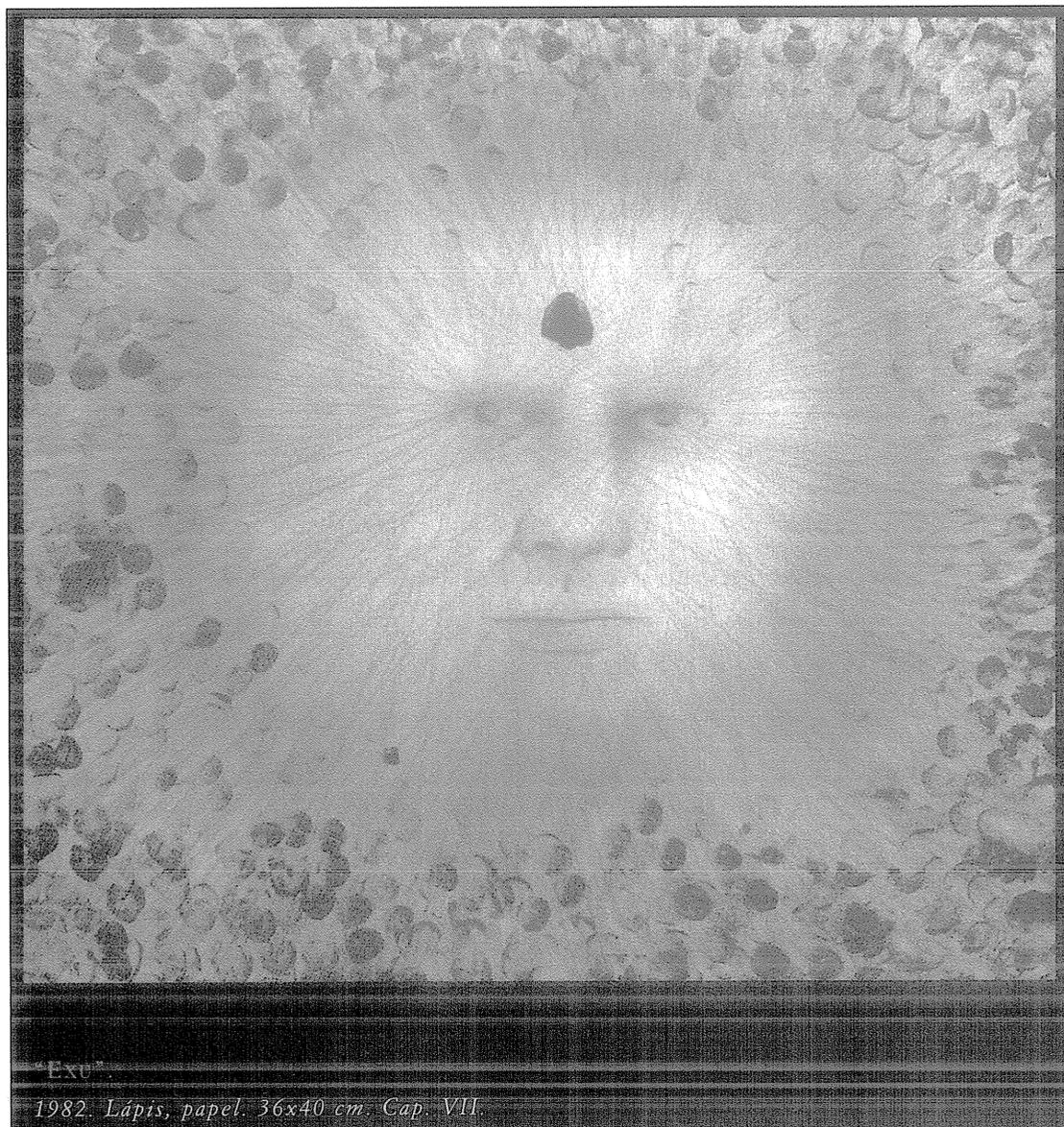
O primeiro trabalho de leitura gráfica do texto literário foi em 1973, a partir da obra de Lewis Carroll. Neste trabalho, que difere bastante dos dois últimos, Arlindo faz quarenta desenhos que parodiam a ilustração infantil vitoriana. Utilizando traços e cores suaves aliadas a uma forte parcela de erotismo, o artista busca a transposição dos processos criativos de Carroll “-jogos de palavras, palavras valises, inversões da lógica tradicional, etc.”-bem como utiliza dados sobre a figura do escritor e sobre os mitos que a rodeiam. Um desses mitos é o da sua fixação por meninas. A junção de todos esses dados pode ser vista, por

exemplo, num dos desenhos da série, no qual Daibert faz referência a Alice Liddell – amiga de Carroll que supostamente inspirou a personagem - posicionada à frente de uma câmera fotográfica e trazendo dois corações nos seios e um grande coração, pulsante, nos órgãos genitais.

Anos depois, Daibert voltará sua atenção para a literatura nacional e se debruçará sobre as obras de dois grandes pesquisadores da nossa língua e cultura nacionais. Em 1981, a série *Macunaíma de Andrade* trará a leitura de Daibert sobre a conexão de Mário de Andrade com o modernismo e também sobre o pensamento/preocupação deste autor, no momento em que compunha seu *Macunaíma*, com a diversidade nacional. Sobre a realização da série Arlindo Daibert diz:

Em *Macunaíma de Andrade* o texto se comporta como um pretexto para a investigação a atualização do pensamento de Mário de Andrade. Mantida uma certa fidelidade à narrativa literária, cometi inúmeras infidelidades carnavalizando o texto original. Assim os personagens-chave travestiram em amigos ou contemporâneos do autor [...] também algumas cenas tiveram uma leitura contemporaneizada. (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES(Org.), 1995: 29).

A série *Macunaíma* incorpora procedimentos não utilizados em Alice como o uso da citação, da montagem e da interferência aproximando ainda mais o desenho, qual linguagem que traduz outra linguagem, de procedimentos literários. Ainda durante a produção da série sobre *Macunaíma*, Daibert declara em seu diário de bordo “ [...] os livros vão-se acumulando ao lado da cama e olho o *Grande Sertão: Veredas* com olhos gulosos.(!)” (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995 : 29). E assim, ao terminar as cinquenta e oito imagens em técnica mista – desenho, pintura, colagem – e dez esboços da série *Macunaíma de Andrade*, o artista empreende, por aproximadamente dez anos, a experiência de traduzir em imagens o Grande Sertão de Guimarães Rosa dando importância às “questões básicas do espírito humano” presentes naquele universo.



1982. Lápis, papel. 36x40 cm. Cap. VII.
 Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Exu”. Lápis, papel. 36 x 40 cm, 1982.
 Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (10)

Em síntese, ambas as séries buscam explorar uma rede complexa de possibilidades dos textos, desde o sentido mais material até o mais ideológico. Por exemplo, se retomarmos a idéia da “dobra” sobre a qual Daibert se debruça e rompe com a linearidade de uma ou outra exposição lançando-as ao infinito, é possível detectarmos duas pranchas nas exposições *Macunaíma de Andrade* e *G.S.:V* que nos levam a perceber como a reflexão perpassa o hipertexto de Daibert. Arlindo cria, em 1982, numa das pranchas da exposição *Macunaíma de Andrade*, um desenho para expressar o sincretismo religioso existente no Brasil e presente na rapsódia de Mário de Andrade, no episódio da Macumba. Daibert

busca uma imagem para Exu e produz, segundo ele, “um desenho inquietante com marcas de dedos por todos os lados e manchas de sangue”. (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 24)

Sabemos que essa entidade apresenta, no Candomblé, um caráter ambíguo, comportando-se ora como bom, ora como mal. Anos mais tarde, ao produzir a série *G.S.:V*, talvez evocando o lado mau que as digitais carimbadas em sangue sugerem, o artista as reaproveita, como ‘moldura’ e põe em discussão outra faceta da realidade nacional. Como no relampejar benjaminiano¹³, sobre o qual Benjamin declara: “Uma história que é exposta via imagens permanece aberta, não resolvida, passível de infinitas atualizações [...] a imagem é onde o ocorrido encontra-se com o agora como num raio formando uma constelação” (BENJAMIN, 1994: 224), Daibert, pela apropriação de uma fotografia documental da expedição de Euclides da Cunha¹⁴ a Canudos (1897) seleciona uma imagem que se refere às “trezentas mulheres e crianças e meia dúzia de velhos imprestáveis” (CUNHA, 1980: 402) que se entregaram após negociação com os soldados e opera um “dobrar-desdobrar (que) não significa simplesmente tender-distender[...], mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir”. (DELEUZE, 1991: 22).

Assim, Daibert envolve-desenvolve, segundo Elza de Sá Nogueira, “a desvalia dos catrumanos – povo do romance de Guimarães Rosa que não possuíam poder nenhum e dinheiro nenhum – com a desvalia dos habitantes de Canudos” (NOGUEIRA, 2006: 179), marcados pelo sangue dos incontáveis mortos, agora representados pelas digitais que emolduram a composição

¹³ No texto “Sobre o conceito da História”, Walter Benjamin fala do passado “como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”, esclarecendo que conhecer o passado não significa identificá-lo como de fato foi, mas encontrá-lo como reminiscência (BENJAMIN, 1994, pp.222 a 232).

¹⁴ Informações sobre as expedições de Euclides da Cunha encontram-se disponíveis em: <www.euclides.site.com/1890-1899.htm>



Arlindo Daibert, da série *G.S.:V. Sem título n.º 44*. Grafite, lápis de cor e tinta s/ papel, 21 x 22 cm, década de 1980. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (11)

Portanto, Arlindo Daibert opera em palimpsesto efetuando uma aproximação entre o romance de Euclides da Cunha e o de Guimarães Rosa, por um lado. Por outro lado, retomando a idéia de voluta barroca, Daibert cita o mesmo tipo de marca digital, classificada por ele de “não muito saudável”, que escrevera anteriormente para circundar a representação da figura do Exu, reescrevendo-a para refletir sobre as condições miseráveis daquele povo brasileiro, involuindo-evoluindo na nossa História. Tudo isso, num conjunto que visa traduzir graficamente o que outrora fora construído verbalmente pelos outros autores.

Daibert, semelhante a Mário de Andrade e a João Guimarães Rosa, busca por em xeque separações estanques e hierarquias. Para estes, tais procedimentos envolviam expor, frente a frente, a tradição oral e a escrita, a

popular e a erudita, a européia e a brasileira, numa única obra; já para aquele implica traduzir para o desenho obras literárias e pictóricas, emparelhando a linguagem do desenho à linguagem da pintura e a da literatura.

Mário de Andrade, enquanto intelectual de multiplicados interesses – poeta, romancista, cronista, crítico e historiador da música, das artes plásticas e da arquitetura, correspondente fecundo, fotógrafo, pesquisador do folclore do Brasil, professor no Conservatório e na Universidade do Distrito Federal – mostrou-se comprometido com projetos culturais, democráticos e renovadores não desprezando, em momento algum, a matéria popular frente à erudita.

Procedimento semelhante adotou João Guimarães Rosa na criação de um léxico próprio que colocou de igual para igual as potencialidades clássicas da língua portuguesa e os regionalismos, indigenismos, neologismos, palavras populares, onomatopéias e outros.

Daibert, seguindo-os de perto, deu aos seus desenhos independência formal quebrando a servilidade do desenho como mera ilustração, ou “arte menor”, frente à pintura e à literatura.

A postura adotada pelos três intelectuais nos remete ao conceito de Gilles Deleuze e de Félix Guattari (1977) que também vimos esboçado na produção de “quadros pequenos”, segundo os dizeres de Murilo Mendes.

Na definição de uma literatura menor, Deleuze e Guattari apontam, segundo Karl Erik Shollhammer, três elementos fundamentais: em primeiro lugar, a literatura menor se caracteriza como prática de uma minoria numa língua maior que é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. Em segundo lugar, pela natureza imediatamente política do seu enunciado, abolindo as distinções entre o privado e o público, o íntimo e o social. Por último, pelo fato de que tudo adquire um valor coletivo, qualquer enunciado individual de um escritor é imediatamente coletivo e o escritor, na sua individualidade, articula uma ação comum. Shollhammer prossegue e cita a obra dos filósofos:

“Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu

deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, o escritor ou o artista não precisa efetivamente formar parte de uma minoria, basta “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE, GUATTARI, 1997: 28-29, apud: SHOLLAHMMER, 2001: 63)

Arlindo Daibert assume, desde muito cedo, o desenho como prática favorita, reconhecendo sua marginalidade em relação à pintura e fazendo deste texto preterido seu lugar de atuação para levantar questões que ultrapassam o privado. Junto à escolha por um exílio no território da pintura vemos a desterritorialização efetuada no sentido do centro para a periferia da história da arte ocidental – a posição do artista latino-americano diante da tradição herdada dos colonizadores. Espelhando-se na atuação descrita por Murilo Mendes que também interferiu com palavras na arte maior, pintura ocidental, quebrando a “aura” desse universo ao se sentir à vontade para escrever, na condição de voz periférica, sobre certos quadros ou fragmentos de obras europeus, como o exemplo citado de Delacroix. Também nos anos 20, Mário de Andrade ao produzir seu *Macunaíma*, ser mutante para abordar o caráter nacional, praticou ali seu exílio no interior dos discursos majoritários de representação do brasileiro e expôs pelo enunciado particular a constatação, vista nas ruas, porém negada, do aspecto do povo brasileiro¹⁵. E o que dizer de Guimarães Rosa que usou sua língua própria, no interior da língua portuguesa, a língua maior, para descrever as mazelas dos exilados no sertão¹⁶.

¹⁵ O desejo de se ver europeu e a negação da realidade étnica brasileira podem ser constatados em documentos, como o fragmento da carta de Monteiro Lobato, escrita em três de fevereiro de mil novecentos e oito, a Godofredo Rangel:

“Que diferença de mundos! Na Grécia, a beleza; aqui a disformidade. Aquiles lá; Quasímodo aqui. Estive uns dias no Rio. Que contra-Grécia é o Rio! O mulatismo dizem que traz desonramento do caráter. Dizem que a mestiçagem liquefaz essa cristalização racial que é o caráter e dá uns produtos instáveis. Isso no moral – e no físico, que feiúra! Num desfile, à tarde, pela horrível Rua Marechal Floriano, da gente que volta para os subúrbios, perpassam todas as degenerescências, todas as formas e más formas humanas-todas, menos a normal. Os negros da África, caçados a tiro e trazidos à força para a escravidão, vingaram-se do português da maneira mais terrível – amulando-o e liquefazendo-o, dando aquela coisa residual que vem dos subúrbios pela manhã e reflui para os subúrbios à tarde”.(BROCA, 1975, p.107)

¹⁶ Willi Bolle, no artigo: *Grande Sertão: cidades*, alinha o romance de Guimarães Rosa a uma linhagem de obras que teriam buscado representar o confronto entre civilização e barbárie em nossa

Portanto, não foi fortuito todo o processo realizado neste capítulo que buscou destacar a multiplicidade da atuação de Arlindo Daibert. Isso se fez para que pudéssemos traçar uma aproximação do artista plástico aos nomes da literatura nacional aos quais dedicou anos de pesquisa sobre vida, obra e época em que atuaram. Percebemos que as séries seqüenciais sobre a rapsódia de Mário de Andrade e o romance de Guimarães Rosa se constroem remetendo a elementos que perpassam os diversos projetos e atuações do artista e somam, como procuramos demonstrar, universos questionadores e atuantes dos literatos e do artista plástico, pois todos fizeram da obra um meio de expor uma reflexão própria que ultrapassa o individual e aborda o conjunto brasileiro, sul-americano (e no caso de Arlindo, juizforano), frente aos diferentes campos majoritários de expressão dominante.

Optamos por fazer neste capítulo uma panorâmica das questões e das soluções plásticas que percorrem a totalidade da obra de Arlindo, conscientes de que não visamos um esgotamento, não só para aproximá-lo dos autores supracitados e seus métodos de raciocínio, mas também para dar visibilidade ao artista – fato considerado relevante, pois se trata de um expressivo expoente de nossa cidade cuja obra, infelizmente, é de difícil acesso e, com certeza, por isso, o artista é tão pouco lembrado, a ponto do jornal *Tribuna de Minas*, em dois mil e três, destacar que o circuito cultural juizforano “deixou passar em branco a data que marca 10 anos de morte de Arlindo Daibert. A única lembrança foi uma missa que a família manda rezar todos os anos”¹⁷.

No capítulo seguinte focalizaremos a aproximação de Arlindo Daibert à literatura modernista e aos nomes que circundaram o universo de Mário de

história e que pertenceriam ao gênero “retratos do Brasil”, como Macunaíma e Os Sertões. Segundo ele, Rosa situou a narrativa num olhar de baixo, a perspectiva rasteira, a fala dos humildes, uma micro-história do dia-a-dia em contraposição aos feitos da historiografia monumental ou dos ministérios de propaganda. (BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. In: Revista USP, nº. 24, 1994/1995, apud: NOGUEIRA, 2006: 98).

¹⁷ FERNADES, Fernanda. Dez anos sem Arlindo Daibert. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, sábado, 15 de novembro de 2003. Caderno B.

Andrade, bem como abordaremos os aspectos mais sutis da composição de Mário, provavelmente captados por Arlindo ao realizar uma tradução que sobrepõe reflexões diversas - tanto da vida e obra de Mário quanto do próprio Arlindo que se espelha em alguns desenhos. A este conjunto denominaremos Macunaíma de Andrade Daibert.

3- Macunaíma de Andrade Daibert, soma de universos.

"A literatura é inesgotável pela única razão de que um único livro o é".
Jorge Luis Borges

Reafirmando que Arlindo Daibert priorizou, por afinidade, aproximar-se de intelectuais múltiplos e questionadores para realizar sua obra de tradução intersemiótica, é que focalizamos o artista num árduo processo de seleção de abordagem mediante tão vasto campo como o livro *Macunaíma* e Mário de Andrade.

Nos compêndios da biblioteca pessoal do artista, hoje parte do acervo da biblioteca do Instituto de Artes e Design, nos deparamos com material vário que o artista utilizou na pesquisa para a produção desta exposição que ora examinamos. Esse material inclui cartas publicadas que Mário escreveu a diversos amigos, estudos posteriores sobre a obra de Mário de Andrade, em especial sobre *Macunaíma*, e uma coleção de almanaques com informações variadas sobre o século XX.

Essa coleção apresenta recortes, feitos por Daibert, no período em que compunha o seu *Macunaíma de Andrade*, principalmente a partir dos fascículos que focalizam os anos 20 e 30 (informação pessoal)¹⁸. Há também uma publicação, com muitas marcas marginais feitas pelo artista, entre as quais, uma entrevista do cineasta Joaquim Pedro de Andrade e comentários sobre o filme *Macunaíma*.

Após consultar esse acervo, somos levados a investigar quais foram os caminhos que levaram o artista a optar por uma leitura abrangente - capaz de expor muitas das questões paralelas possíveis de serem levantadas a partir do contexto de Mário e da trajetória de *Macunaíma* (o herói indígena, o livro e o filme) - num amplo projeto que conta com trabalhos oriundos de variados recursos que ultrapassam uma mera elaboração visual da rapsódia, como destaca Julio Castañón:

¹⁸ RODRIGUES, Afonso. Entrevista no Departamento de Artes e Design da UFJF em 30 de janeiro de 2007. Afonso residia com Arlindo Daibert no período da confecção da exposição e, assim sendo, manuseou os fascículos durante a entrevista concedida para esta pesquisa comentando alguns recortes e a colagem destes na exposição.

[...] na série dedicada ao *Macunaíma* de Mário de Andrade [...] os trabalhos, com uma maior variedade de recursos, não visavam apenas a uma elaboração visual do romance. Além de personagens, de cenas e mesmo de elementos da estruturação narrativa, os trabalhos envolviam a própria situação da obra em seu contexto cultural. Assim, levando em conta em primeiro lugar o fato de *Macunaíma* estar integrado no projeto modernista, participam da série de Arlindo Daibert desde o próprio Mário de Andrade, passando por outros escritores e artistas ligados ao modernismo, até figuras da cena política. Com o que se envereda pelo contexto histórico. (MIRANDA & ARBACH, 1998: 29).

As observações de Castanõn nos remetem às duas faces da moeda que estamos explorando. Por um lado, a variedade de recursos empregados por Daibert está relacionada às repercussões da “força da matriz geradora”, isto é, a obra literária *Macunaíma* que, segundo Telê Ancora Lopez, acumula “possibilidades de leitura – plástica, musical, cênica, cinematográfica ou de novos textos” (ANCORA LOPEZ. In: ARBACH, 2001: 12). Por outro lado, remetem à própria multiplicidade característica do trajeto plástico do artista juizforano, podendo ser vista como produto da leitura crítica feita por ele ao longo de toda a sua produção como abordamos em capítulo anterior.

Assim, para melhor compreendermos a opção ampliada de leitura empreendida por Arlindo Daibert nesta exposição que, elipticamente, reuniu em um texto imagético, diversas leituras sobre o intelectual complexo que foi Mário de Andrade e o seu *Macunaíma*, igualmente complexo, necessitamos retomar os questionamentos e as problemáticas que circundavam o escritor modernista e a sua época, pois defendemos a idéia de que Daibert captou muito dessa problemática e a exteriorizou em sua exposição *Macunaíma de Andrade*, para que, em seguida, vejamos a exploração das potencialidades do texto marioandradiano, realçadas por Daibert, em seu recorte específico, no qual o artista efetua “a soma”, sócio-político-cultural, “de universos”- mencionada por Telê Ancora Lopez e empregada por nós como título deste capítulo. (ANCORA LOPEZ. In: ARBACH, 2001: 12).

3.1 Macunaíma desvelando Mário de Andrade

Anatol Rosenfeld comenta que a atuação de Mário de Andrade no conjunto de sua obra sugere que a criação do “seu” idioma não é mera decorrência do seu nacionalismo. Ela está ligada a um problema mais íntimo da 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: 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 calças/ Nos Pirineus em pororoca prodigiosa/ Rompe a consciência nítida: Eu TUDO-AMO” (ANDRADE. Apud: ROSENFELD, 1985: 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: 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: 191), movimento que nos permite lê-lo a partir da imagem da elipse que se desenrola/enrola expondo todo o questionamento em análise.

Nosso conhecimento inaugural do nome Macunaíma deve-se à coleta feita por Mário de Andrade na obra do etnólogo alemão Koch-Grümbert. Ao ser acusado de plágio, Mário de Andrade assume ter buscado “Makunaima” na obra do alemão, que, por sua vez, o encontrou nas narrativas orais das tribos da

Guiana e da Venezuela amazônicas. Assim, o *Macunaíma* de Mário apresenta uma imprecisão de origem, que corrobora a refuta do conceito simplista de representação a partir de uma origem - pois a essência do mito pode ter ocorrido em um tempo remoto, não previamente conhecido ou fixo. A verificação desse fato nos permite afirmar que o hipertexto – como o consideramos - *Macunaíma* brota de uma espiral da qual não podemos precisar a obra de origem, ou seja, o hipotexto.

Intuindo parte desse processo que envolve um enrolar/desenrolar contínuo, Mário de Andrade fez questão de explicar, em carta aberta a Raimundo Moraes, sua forma consciente de dar continuidade àquilo que hoje chamamos de produção hipertextual, prática que também pode ser lida sob uma óptica que reafirma a imprecisão de origem, - uma vez que, parte do próprio texto encontra-se em relação manifesta ou secreta com outros textos e caminha em direção ao autor e seus questionamentos pessoais:

Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais.

[...] preocupação com conhecer intimamente um Teschauer, um Barbosa Rodrigues, um Hartt, um Roquete-Pinto e mais umas três centenas de cantadores do Brasil, dum e de outro fui tirando tudo o que me interessava. (ANDRADE. In: HOLANDA (Org.), 1978: 53).

Assim, vemos que, já a partir da origem, tanto o texto quanto o sujeito – inclusive aquele que o produz - não pode ser visto como único, fixo, centrado e estável.

Esmiuçando um pouco mais o termo “-origem-”, percebemos que a própria coleta, feita por Mário, do material documental que será a base do livro, saiu do solo histórico e passou ao terreno da ficção, como declara o próprio autor nas anotações para o prefácio:

Fantasiei 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: 94).

Ao realizar esse processo, Mário de Andrade alinha-se aos rapsodos, que transportam “tudo o que escutam e lêem 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: 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: 177).

Logo, Mário de Andrade buscou dar forma total aos documentos, agora “sem origem, sem assinatura, desvirtuados e desnorteados” (SANTIAGO, 2002:177) 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: 191). Nestas, apreendemos a cultura

como algo híbrido, produtivo, dinâmico, aberto, em constante transformação e sentimos a inquietação que esta 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: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995:13). Dando-nos uma pista de que pretende estender a seqüência elíptica que **Macunaíma** já havia produzido. Assim, Daibert inicia, segundo Telê Ancora Lopez, “um processo criativo também rapsódico”. (ANCORA LOPEZ. In: ARBACH. 2001: 12).

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: 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: 26).

Desta forma, 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: 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 idéia de expandir os limites esticando os regionalismos e criando 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: CASTAÑON GUIMARÃES (Org), 1995: 18).

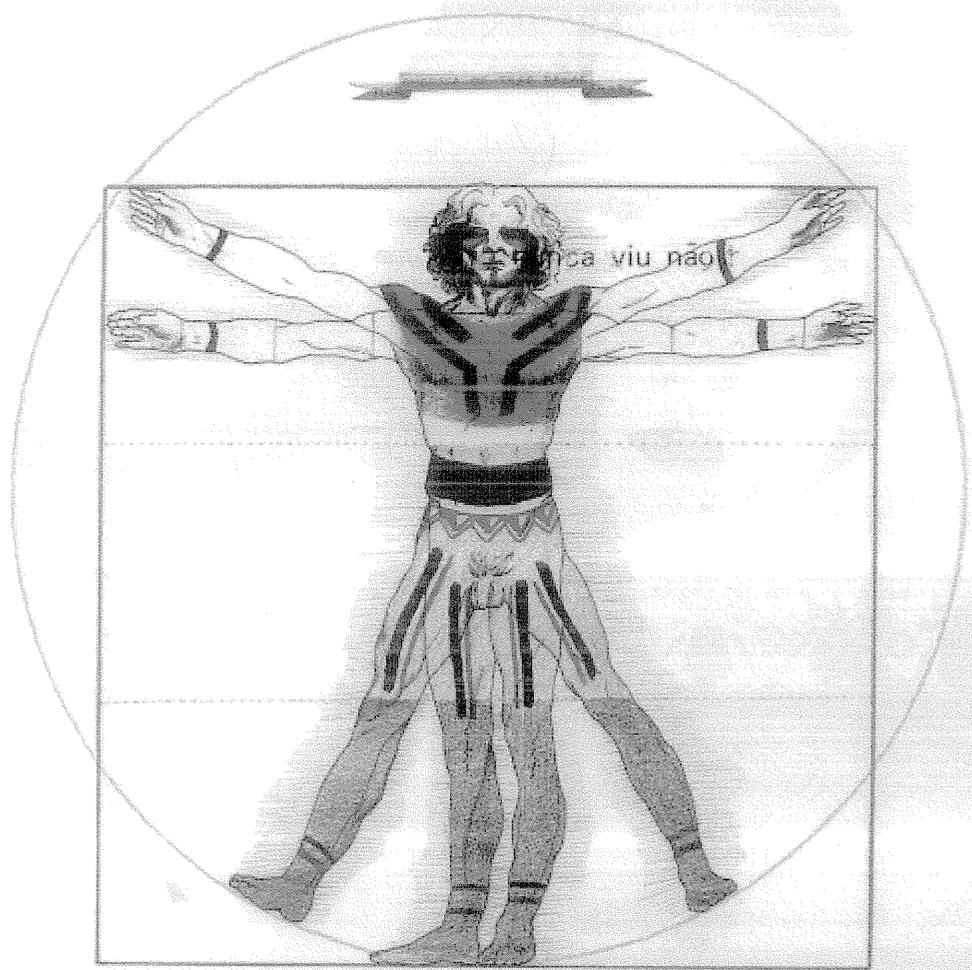
Pensando o hibridismo predominante e constantemente realçado pelas andanças de *Macunaíma*, vemos, nas palavras de Mário de Andrade, a necessidade de dar forma global a um conjunto documental diverso de um povo muito heterogêneo. Silvano Santiago diz que essa busca por

[...] 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: 178).

Neste processo de miniaturização reconhecemos em Macunaíma a idéia de mônada, desenvolvida por Walter Benjamin. Ao defender que numa parte minúscula pode estar contida a totalidade.

Macunaíma não é uma parte do todo, mas a parte que já carrega o todo. A ciência, com o desenvolvimento da teoria fractal durante o século XX,

lançou a hipótese de que as pequenas partes são repetitivas da totalidade e a literatura ofereceu no *Aleph*, de Borges, o oxímoro que também pode ser visto como o mínimo que contém o todo.



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Os Três Manos”. Lápis, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (12)

Acreditamos que, mirando esse problema da representação, Arlindo Daibert compôs a prancha denominada “Os três mãos” a partir de uma sobreposição ao *L'uomo Vitruviano* (1490) de Leonardo Da Vinci, tendo por base o elemento de representação do homem europeu vemos as sobreposições, feitas por Daibert, do homem que se formava no continente americano, sobretudo no Brasil, conduzindo-nos a uma outra reflexão possível de ser desenrolada a partir da investigação da composição de Mário de Andrade.

No conflito representativo que depreendemos da obra marioandradiana constatamos a impossibilidade de representar uma imagem, um tempo linear ou um espaço geográfico únicos, pois vimos que, paradoxalmente, *Macunaíma* é

“um” que pretende representar o todo, porém esse um, mutante física, temporal e geograficamente, que ora está nos anos vinte, ora está no Brasil Colônia e que salta magicamente de uma ponta a outra do país e, por vezes, erra e ultrapassa os limites nacionais indo parar no que chama de “terra dos ingleses”, isto é, a Guiana inglesa; denuncia a dificuldade encontrada pelo autor em escrever um texto no qual não apareçam as justaposições conflitantes lingüísticas e culturais da sociedade e de si mesmo. Esse conflito nos leva ao texto em que Lynn Mário T. Menezes de Souza analisa os conceitos fundamentais de Homi Bhabha e observa a atitude recorrente em intelectuais oriundos de contextos pós-coloniais, que tentam narrar o nacional, mas que miram, ainda que de forma inconsciente, “o lugar do outro” (SOUZA, 2004: 119) e deixam isso transparecer em suas produção artística.

Essa constatação é chamada por Bhabha de “fenda” ou de “terceiro espaço”, isto é, o local em que a “gama contraditória e conflitante dos elementos lingüísticos e culturais interagem e constituem o hibridismo” (BHABHA. Apud: SOUZA, 2004:119), inclusive do sujeito em si. Esse hibridismo, registrado no estudo *O Tupi e o Alaúde*, de Gilda de Mello e Souza, foi reconhecido por José Guilherme Merquior, em *As Idéias e as Formas*:

Em *O Tupi e o Alaúde* - uma interpretação de Macunaíma (Duas Cidades), Gilda de Mello e Souza se insurge contra essa imagem triunfalista. O título é um achado do próprio Mário, em *Paulicéia Desvairada*; mas a autora mostra que ele encerra um verdadeiro 'Leitmotiv' da visão marioandradiana – a perplexa incapacidade de renunciar aos laços com a Europa, por mais que o escritor apregoasse e desenvolvesse uma poética e um estilo nacionalistas. Vinte anos após a *Paulicéia*, no crepúsculo da vida de Mário, o belo texto póstumo há pouco divulgado por Gilda de Mello e Souza, *O Banquete*, se faz eco desse tema transoceânico:

“Nós somos também civilização européia” (MERQUIOR, 1981: 264, grifo nosso).

Assim, vem à tona um dos traços apontados por Homi Bhabha, e destacado no artigo *Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha*, de Lynn Mário,

como fundamental no processo de construção da identidade em contextos pós-coloniais, já que neste ambiente “o processo 'relacional' da constituição de identidades, a do branco constitui o negro tanto quanto a alteridade do negro constitui o branco: instaura-se assim o hibridismo no seio da identidade” (SOUZA, 2004: 120).

Portanto, Mário de Andrade, mesmo inserido no contexto modernista que insurge contra os românticos e suas imagens representativas, que simplesmente repetiam a visão do colonizador, ao traçar seu *Macunaíma*, como ícone nacional do brasileiro, que conseguia transformar todas as adversidades em vantagens próprias, cai nas redes da reflexão identitária pessoal registrando, em seus textos, a ambigüidade sempre presente no seio da constituição do Eu e tão comum a sujeitos advindos de contextos semelhantes ao nosso.

Gilda de Mello e Souza destaca que o conflito identitário do povo brasileiro encontra-se explícito nos capítulos VII e XVII de *Macunaíma* onde este pretere a filha de Vei (a índia) por uma portuguesa (a europeia). Também, José Guilherme Merquior comenta que o herói vê “na fonte do Parque do Anhangabaú , na miragem do transatlântico, a utopia da europeização e não consegue partir, por isso se entristece- instilando no livro mais uma dose de nostalgia transoceânica” (MERQUIOR, 1981: 266, grifo nosso).

Logo, voltamos a representação da prancha, “Os três Manos”, elaborada por Daibert após minucioso estudo (e anotações marginais) em obras que fazem parte da fortuna crítica¹⁹ sobre Mário de Andrade, o que nos leva a dizer que, provavelmente, o artista produziu a tradução gráfica da forma mais fiel possível ao sentimento contraditório, evidenciando o hibridismo no seio da identidade.

Portanto, constatamos que a representação de uma imagem envolve sempre o conflito que, do fundo da busca identitária, não deixa que encontremos um símbolo único para nos representar. Dentro do livro, o episódio da Macumba é bastante sugestivo para ilustrar esse aspecto, pois, se por um lado, - aponta

¹⁹ É preciso falar novamente que a formação acadêmica de Arlindo Daibert é em Letras, portanto o artista, autodidata, estudou a literatura e os principais críticos literários em seu período de formação na UFJF. Na biblioteca pessoal de Daibert encontramos alguns exemplares (pois muitos desapareceram, segundo nos informou o professor Afonso Rodrigues) de livros que constituem parte da bibliografia indicada para estudiosos da língua e da literatura no curso de Letras.

para a incorporação do outro em você, - por outro lado, mostra a entrada parcial deste outro no seu texto, no seu discurso. *Macunaíma*, por sua multiplicidade, evidencia bem essa representação fragmentada e conflituosa, que permite a cada intelectual enxergar no “herói” aquilo que o contexto de sua época mostra, criando, a partir do hipotexto de Mário de Andrade – que, não esqueçamos nunca de enfatizar, também já é um hipertexto em relação a *Vom Roraima zum Orinoco* - que, por sua vez, também é hipertexto em relação às bases orais de origem do mito - diversos hipertextos que precederam à criação de Arlindo Daibert e que o influenciaram.

3.2 Macunaíma e o Brasil de Joaquim Pedro de Andrade

Um destes hipertextos merece nossa atenção em especial, pois, como já dissemos, consta da biblioteca de Daibert um volume com grifos marginais sobre a adaptação cinematográfica de *Macunaíma*, realizada por Joaquim Pedro de Andrade. O filme lançado em novembro de 1969 é uma revisita do cineasta, ao “herói da nossa gente”. Joaquim Pedro de Andrade aponta para a atualidade do “herói”, que, ao final da década de 60, traduziria a constante preocupação, no meio artístico, com o caráter nacional e com a definição do que é ser brasileiro frente à hegemonia do produto importado e da colonização da produção cultural do país.

Essas preocupações também foram comuns aos modernistas, portanto, é possível aproximarmos o contexto sócio-cultural de Mário de Andrade e o Cinema Novo - contexto de Joaquim Pedro de Andrade. Falando dessa equivalência Randal Johnson comenta:

[...] há muitos paralelos entre o modernismo e o cinema novo. Ambos os movimentos foram reações contra o código dominante nas suas respectivas áreas de significação: o modernismo, contra o parnasianismo e sua linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava a ideologia da estrutura de classe arcaica da sociedade brasileira; o cinema novo, contra a chanchada e os filmes sérios produzidos em São Paulo, especialmente os da Vera Cruz, os quais refletiam ambos, uma

visão colonizada, idealizada e inconseqüente da realidade brasileira. (JOHNSON, 1982: 66)

Assim, o cinema novo mantém a busca identitária frente à dominação do colonizador, o gigante Piaimã-, que agora se apresenta como “dominante da mídia” em produções culturais importadas ou em produções nacionais travestidas.

Um ambiente como este sugere reações e necessidades de mudança, tal como menciona Lynn Mário, “a questão da representação do colonizado nas literaturas coloniais e pós-coloniais precisa ser vista no contexto de um conceito de literatura como prática ou processo discursivo não meramente mimético” (SOUZA, 2004: 114). Agindo instintivamente, os intelectuais brasileiros da década de sessenta reagem, aproximando-se bastante do comentário de Souza -, e começam a assumir a representação a partir de um processo simbólico. Com isso iniciam também a diluição da busca por uma imagem única. Tais homens passam a dar atenção aos conflitos inerentes ao próprio processo de significação e a explicitar, como no filme de Joaquim Pedro de Andrade, as implicações ideológicas que a obra podia oferecer à exploração.

Nos anos 60, havia uma preocupação em representar o país e em entender a conjuntura de crise que se mostrava pelo término do sonho de uma revolução popular e em entender o pesadelo do regime militar, imposto pelo AI-5. Nesse momento, o discurso do intelectual brasileiro recebeu uma injeção de ambivalência para que aquele contexto sócio-histórico pudesse ser demonstrado a partir de novas formas de linguagem e expressão.

Acreditando que a presença do colonizador ainda se fazia presente, representado pelos herdeiros militares, notamos os colonizados buscando, novamente, uma representação – não mais nos parâmetros do “mais autêntico” ou do “menos autêntico” - mas utilizando alegorias e comentários irônicos sob a forma de paródias. A paródia, como explica Linda Hutcheon, não mais se refere

à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII”, mas com uma importância coletiva, que é redefinida “como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmagô da semelhança”. (HUTCHEON, 1982: 47).

Assim, a paródia e a alegoria permitiram, a cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, encontrar uma forma que sintetizava a necessidade de expressão do “Eu”, diante das dificuldades de se discutir abertamente questões importantes, para o “Nós”, encobertas na sociedade brasileira da época. Provavelmente, foi para expressar essa crise social, que o *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, segundo José Guilherme Merquior, em *As Idéias e as Formas*, “havia optado pela interpretação pessimista”, o filme é a visão de “um brasileiro vencido pelo Brasil” (MERQUIOR, 1981: 266).

Portanto, o filme pode ser considerado como uma alegoria de um Brasil que precisava oferecer respostas para a crise de representação no poder, para o esvaziamento dos projetos alternativos e para uma nova reflexão sobre a sociedade de consumo. A respeito disso, lemos as palavras de Ismail Xavier:

[...] as alegorias entre 1964 -1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem essa passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da promessa de felicidade à contemplação do inferno, passagem cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise. (XAVIER, 2001: 58-60, grifo nosso)

Recusar a inteireza é recusar tanto a imagem única, estável e centrada do indivíduo quanto recusar o discurso militar hegemônico dominante então para, com isso, reconhecer a interação conflitante de elementos lingüísticos e culturais presentes na sociedade híbrida.

Nessa sociedade, revisitar o herói permite que o comentário irônico, realçado pela utilização de recursos cinematográficos como montagem, justaposição de imagens, música e argumento, seja apropriado para aquele contexto social, no qual, segundo Lynn Mário, “a ironia indica a coexistência pouco pacífica de mais de um conjunto de valores, de culturas, de signos, de línguas;” e acrescenta:

[...] porém nesse mesmo contexto, alheia ao hibridismo e à heterogeneidade, a cultura colonial dominante procurava

incansavelmente impor seus próprios símbolos, sua própria língua, sua própria cultura, na busca de totalidades estáveis e homogêneas, ou seja, buscando verdades únicas e objetivas, buscando uma língua única e transparente. (SOUZA, 2004: 125).

Portanto, falando a partir dessa sociedade, o filme *Macunaíma* passa a narrar a alteridade, não sob a óptica da busca de uma imagem para representar o Outro, mas a partir dos conflitos sociais que afligem e conturbam ainda mais a busca de identidade e pertencimento do sujeito.

Retomando o comentário feito por Ismail Xavier de que a arte, a partir dos anos 60, assumiu o terreno da incompletude reconhecida, nos aproximamos dos trabalhos elaborados por Arlindo Daibert que, como artista questionador e atuante em sua época, visou expandir o confronto da representação, propondo uma recriação do raciocínio lingüístico de obras como *Macunaíma* em linguagem plástica. Ao fazer isto, Daibert reivindicou para as artes visuais um papel que fora reservado, em nossa cultura, predominantemente à escrita tal como afirma Néstor Garcia Canclini, em *Culturas Híbridas*, destacando que entre os países da América Latina há um:

[...] predomínio da cultura escrita sobre a visual nos países que chegaram primeiro a uma discreta taxa de alfabetização, onde a formação da modernidade esteve nas mãos de elites que superestimaram a escrita. Na Argentina, Brasil, Chile e Uruguai, a documentação inicial das tradições culturais foi realizada mais por escritores- narradores e ensaístas- que por pesquisadores da cultura visual. Ricardo Rojas e Martínez Estrada, Oswald e Mário de Andrade, inauguraram o estudo do patrimônio folclórico e histórico, ou o valorizaram e o conceberam pela primeira vez dentro da história nacional. Esse olhar literário sobre o patrimônio, inclusive sobre a cultura visual, contribuiu para o divórcio entre as elites e o povo. Em sociedades com alto índice de analfabetismo, documentar e organizar a cultura privilegiando os meios escritos é uma maneira de reservar para minorias a memória e o uso dos bens simbólicos. [...] Ser culto implica reprimir a dimensão visual em nossa relação perceptiva com o mundo e inscrever sua elaboração simbólica em um registro escrito. Temos na América Latina mais histórias da literatura que das artes visuais e musicais; e, é claro, mais sobre a literatura das elites que sobre manifestações equivalentes das camadas populares. (CANCLINI, 2000: 142-143).

Canclini cita Mário de Andrade como um dos intelectuais que estudou e valorizou nosso patrimônio histórico e folclórico. Atuando como um colecionador, Mário reuniu uma série de informações em “fichas feitas com páginas de caderninhos de bolso, nelas anotando assuntos ou trechos de interesse, numerando-as de forma a localizar com facilidade as obras que lhe serviriam de fontes” (ANCORA LOPEZ, 1978: 20). A apropriação feita por Daibert do texto de Mário coloca uma questão condizente com seu projeto específico acerca da apropriação crítica, feita pela arte latino-americana, de obras ou elementos de obras, da arte ocidental e, ainda, penetra - nesta outra forma de embate, digna de ser repensada, entre a minimização das artes visuais frente à literatura, em nosso continente, como averiguado por Néstor García Canclini.

3.3 Daibert, um rapsodo no Século XX

Arlindo Daibert já anuncia em seu *Diário de Bordo* que sua linguagem na série *Macunaíma* é um grande “jogo de associações [...] o texto é mero pretexto” (DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org), 1995: 15). Afastando-se completamente da busca de uma representação única, o artista mescla materiais e técnicas. A heterogeneidade do material empregado por Daibert – obras do cânone ocidental, fotografias artísticas, jornalísticas e privadas, propaganda de produtos, um mapa feito por Koch-Grümbert da região de Arekuná e outros tipos de imagem; além de fragmentos de texto do próprio *Macunaíma* - reflete a heterogeneidade do material usado por Mário, colocando, no mesmo plano, elementos provenientes de fontes eruditas, populares e de massa, como destaca Eneida Maria de Souza:

Arlindo Daibert, ao condensar no título do trabalho, *Macunaíma de Andrade*, o nome da personagem com o de seu autor, assume uma proposta de criação de teor biográfico semelhante à de Mário, ao reunir obra e vida a partir da reconstrução de retratos que reportam a cenas literárias artísticas e políticas de seu período
(SOUZA. In: ARBACH, 2001: 26).

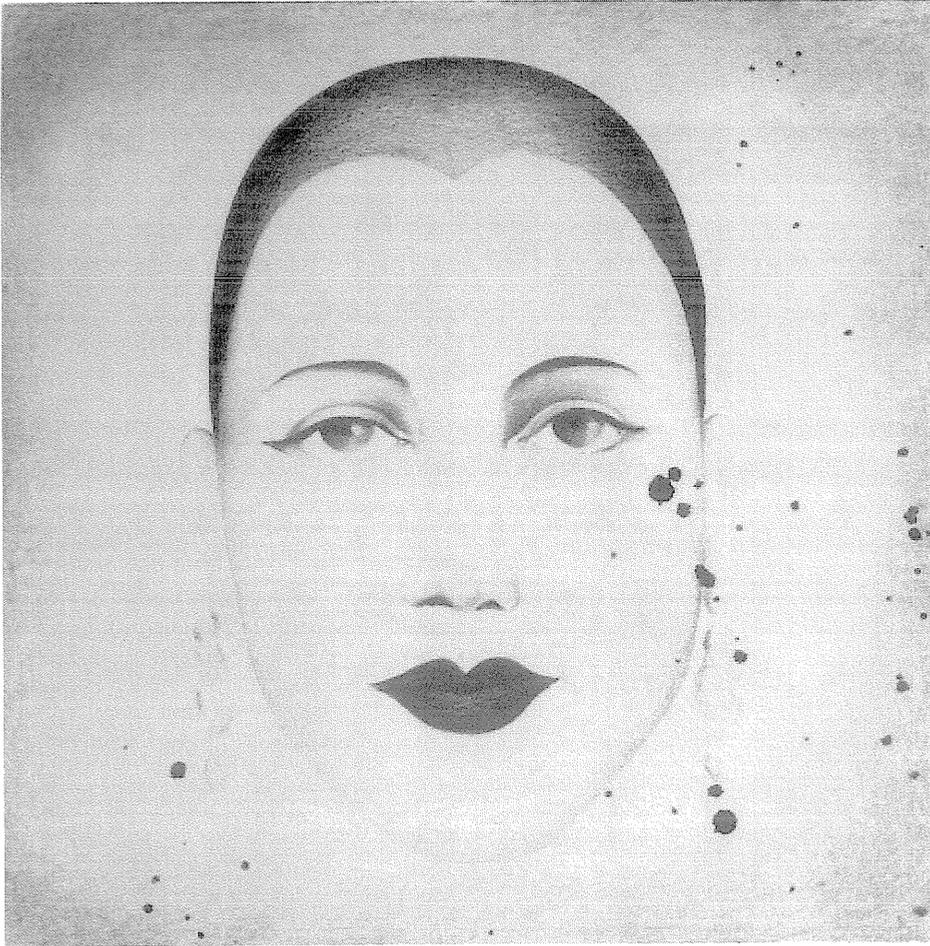
Daibert funde o Eu e o Outro, numa avaliação do panorama social brasileiro mediante várias referências e seu *Macunaíma* irá sobrepor diversos

momentos históricos. Pensando em referências e sobreposições, recordamos as palavras de José Luiz Fiorin:

[...] existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro é sempre inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. (FIORIN, 2004: 37).

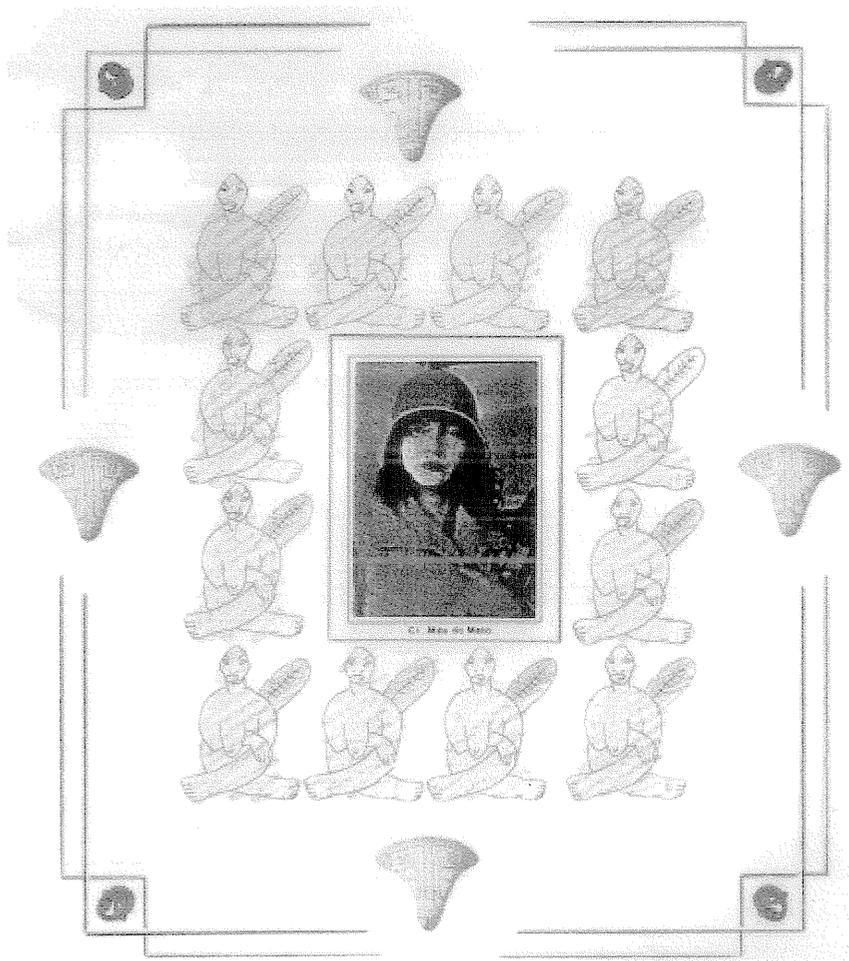
Observando o nome da exposição de Arlindo Daibert: *Macunaíma de Andrade* e focalizando o sobrenome “de Andrade” puxamos um fio condutor para observarmos alguns dos discursos presentes na obra de Arlindo, a qual, semelhante a um “Aleph”, nos oferece várias imagens abordadas sob a perspectiva de um tempo não linear, evolutivo e progressivo; conectando os eventos sem a lógica de causa e consequência.

A princípio, o sobrenome pode nos remeter não só a Mário de Andrade, a Oswald de Andrade, mas a todo o grupo que em 1922 realizou a *Semana de Arte Moderna* e apresentou as propostas modernistas inovadoras à sociedade brasileira. Arlindo pesquisa esse círculo de amigos que rodeavam Mário e faz menção a eles em diversas pranchas da exposição. Assim, o artista plástico revela com lucidez, as licenças artísticas cometidas na reconstrução das personagens, ao transformar a Uiara - e Ci – na imagem da bela e talentosa Tarsila do Amaral.



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Uiara”. Lápis, tinta hidrográfica, letra set, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (12)

Em sua busca de narrar a alteridade, afastando-se do ideal de representação como mimesis, o artista aproxima-se do herói *Macunaíma*, mediante a obra de Mário de Andrade, mas para que o texto o levasse a “se envolver muito mais com o raciocínio de Mário do que, propriamente, com o texto” (DAIBERT. In: CASTANÕN GUIMARÃES (Org), 1995: 15). (13)



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Ci, Mãe do Mato”. Xerox, nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (14)

Desta forma escolhe a figura de Getúlio Vargas para protagonizar o gigante Piaimã, ou elege o amigo e pintor Siron Franco como *Macunaíma* no quadro das adivinhas. Na festa da Tia Ciata insere e “cola” amigos pessoais transformando-os em personagens da rapsódia num procedimento “capaz de romper com o limite rígido entre ficção e realidade”, ressalta Eneida Maria de Souza (SOUZA. In: ARBACH, 2001: 12). Mas, ficção ou realidade de que período, ou de quem?

A pergunta retórica é oportuna, pois já constatamos que a visão de Daibert é a de buscar a identidade “nas fissuras, nas travessias e nas negociações que ligam o interno e o externo, o público e o privado, o psíquico e o político” (SOUZA, 2004: 127) e, nestas frestas, o artista olha o contexto social, cultural, político e histórico do Brasil de todos os tempos.

Essas travessias -, sobrepõem momentos históricos diversos, que aglomeram os conflitos internos do Eu/Nós. Por exemplo, a situação política do país é um ótimo prisma para refletirmos sobre essa tal - “realidade” que, várias vezes sobreposta, não nos permite fixá-la em um período único.

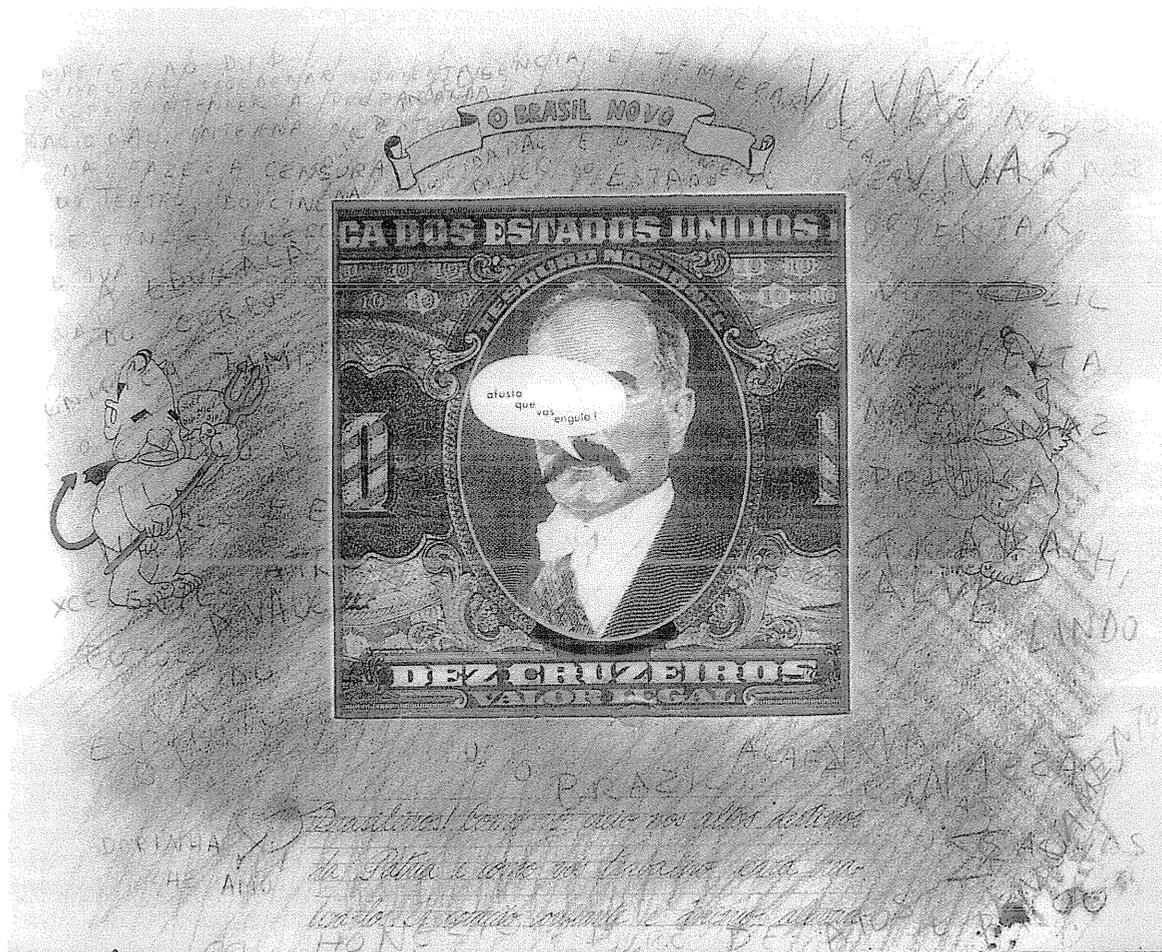
É sabido que os artistas latino-americanos são incentivados, por volta da década de 30, a aproximarem gradativamente do Estado. Sobre este processo Canclini comenta:

Desde os anos 30 começa a organizar-se nos países latino-americanos um sistema [...] de produção cultural [...]. Junto com a ampliação dos circuitos culturais que a alfabetização crescente produz, escritores, empresários e partidos políticos estimulam uma importante produção nacional. (CANCLINI, 2000: 84).

Em terras brasileiras, Mário de Andrade foi um dos intelectuais que se aproximou do Estado. Essa aproximação gerou a possibilidade de vínculo empregatício entre os jovens intelectuais e o Estado modernizador. Porém, estudos posteriores mostraram que, como consequência desta relação, a produção literária revolucionária perdeu-se e, com ela, a revolução lingüística iniciada por Mário, quando o intelectual tornou-se peça indispensável na modernização social e cultural, pregada pelo Estado interventor. Silvano Santiago, em seu artigo *O Intelectual Modernista Revisitado*, declara:

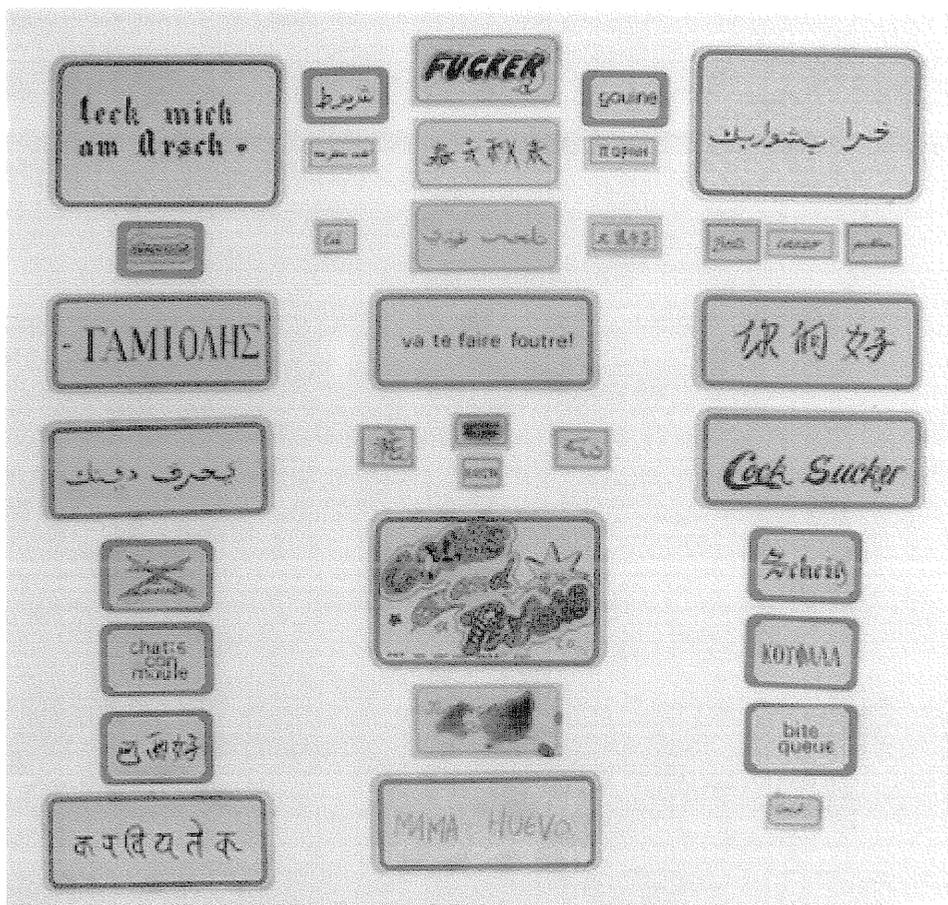
Na tabula rasa que inventaram em 20 para alicerçar o novo na cultura brasileira, os modernistas deixaram recalcada a atitude corajosa e sempre atual de Euclides da Cunha, alertando para os perigos da homogeneização nacional, segundo padrões militares (SANTIAGO, 2002: 193).

Buscando novamente esse período, Arlindo Daibert representa, como já dissemos, o gigante Piaimã, Venceslau Pietro Pietra, a partir de uma foto de Getúlio Vargas e declara em seu *Diário de Bordo*: “Na verdade o gigante é o Estado Novo, o DIP, o autoritarismo, a repressão. Getúlio é só uma de suas muitas caras” (DAIBERT. In: CASTANÕN GUIMARÃES, 1995: 24).



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Piaimã, o Gigante Comedor de Gente”. Colagem, lápis, papel. 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (15)

Sob o “pretexto” de construir a imagem do gigante – que entre nós é também representante do capital estrangeiro – o artista viaja no tempo, e sintetiza o conflito do intelectual modernista que vê suas inovações podadas pelo Estado e o desenrolar do autoritarismo e da repressão desse Estado, que conduzirá o país ao auge da ditadura militar, expresso no AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Se pensarmos um pouco, a ditadura foi o contexto do filme de Joaquim Pedro de Andrade, o que nos leva a sugerir a presença - do contexto social - deste outro “de Andrade”, na obra de Arlindo.



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “A Coleção de Bocagens do Herói”. Nanquim, papel. 36 x 40 cm, 1981. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (16)

Como esse processo de narrar realidades - envolve narrar o outro e a si mesmo - é possível ligarmos esse repúdio à repressão política a um fato pessoal, relatado pelo artista e representado na prancha “A coleção de bocagens do herói”.

Em 1971, me vi envolvido num processo de prisão política de um amigo [...] não fui preso, embora as condições 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). (DAIBERT. In: SILVA (Org), 2000: 9).

A expressão visual dessa fala, contra a ditadura, está registrada na prancha, em anexo, pelo acréscimo de dizeres como: democracia, liberdade de expressão, dignidade humana e justiça social, entre palavrões que fazem parte da coleção de bocagens de *Macunaíma*. Sobre a prancha Arlindo declara:

A idéia é jogar com o elemento visual (etiquetas coloridas, caracteres estrangeiros, etc.) e com idéias críticas (o palavrão como a palavra socialmente interdita). Assim, ao lado das bocagens tradicionais, acrescento algumas novas: democracia, liberdade de expressão, dignidade humana, etc.

(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 17).

A exploração da escrita na série *Macunaíma de Andrade* é, também, bastante marcante como uma das formas de aproximação do artista ao universo de Mário/*Macunaíma* e dos contextos sobrepostos. Das 58 imagens em técnica mista - desenho, pintura e colagem – 27 incorporam algum tipo de aproveitamento visual do texto verbal, incluindo, como na prancha anterior, a presença de alguns idiomas estrangeiros, inclusive o latim.

O modo como os textos são dispostos nos trabalhos é bastante diverso. A maior parte deles é manuscrita ou composta em “letraset”- mas há também textos fotocopiados e recortados de almanaques. Alguns desses recortes exploram propagandas e uma série de futilidades que a sociedade consumista das grandes cidades assumiu como necessidades básicas da vida.

Veja-se como percorremos um caminho elíptico de universos sobrepostos. Já mencionamos que uma das propostas do filme de Joaquim Pedro – explícita numa das cenas finais em que os manos retornam à querência levando com eles diversos eletrodomésticos – é fomentar a reflexão sobre a sociedade de consumo. Essa sociedade é exposta por Arlindo Daibert na prancha “Carta pras Icamiabas – Cunhas” que por sua vez foi exposta por Mário de Andrade na “Carta prá Icamiabas” revelando, entre outras coisas, os prazeres e a luxúria que a cidade podia oferecer àqueles que pudessem pagar.



Arlindo Daibert, da série *Macunaíma de Andrade*. “Carta pras Icamiabas - Cunhãs”. Colagem, desenho, papel 36 x 40 cm, 1982. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-Rio. (17)

Uma parte dos textos que compõem a carta é ilegível ou exige muito esforço para ler, mas há também aqueles cuja legibilidade cumpre sua função, pois mesmo quando a escrita é praticamente ilegível, houve a seleção de um texto específico de acordo com o tema tratado na prancha. Eneida Maria de Souza cita uma dessas ocorrências:

A imagem que funciona como “ex-libris”, o cágado mordendo uma flâmula, com a inscrição “Nome começado por Ma tem má sina”, legítima, pela semelhança das iniciais de Mário e de Macunaíma, a condensação lúdica entre autor e personagem, que se tornam “possuídos” e unidos, de forma demoníaca, pela ação de Exu-Arlindo. (SOUZA. In: ARBACH, 2001: 29).

Júlio Castanõn advertiu que a presença da escrita na obra de Daibert está sempre ligada a uma perspectiva crítica, não se resumindo apenas em variedades que possibilitem a criação plástica. No caso da série *Macunaíma de Andrade* a diversidade de formas através das quais se dá a inserção da escrita no espaço gráfico sugere que questões diversas estão sendo postas em discussão.

Uma dessas questões é o dado autobiográfico. Como em outros trabalhos de Arlindo Daibert, a série *Macunaíma de Andrade* apresenta uma gama de elementos que poderíamos considerar como autobiográficos, pois é possível organizarmos a trajetória de seu desenho a partir do modo pelo qual ele absorve – não enquanto reflexo, mas enquanto forma de raciocínio – as grandes questões que marcam sua própria trajetória de vida. Embora rejeite a palavra autobiografia é claramente perceptível certos elementos autobiográficos no desenvolvimento de seu método de trabalho.

Um dos procedimentos de Daibert que sinaliza esse sentido do autobiográfico é a formação de uma espécie de banco de imagens, que faz com que o artista esteja sempre atento ao mundo ao seu redor. Com esse procedimento, Daibert acaba reconstruindo, na série, um modo de construção de personagens que é empregado pelo próprio Mário, em sua obra: a construção ficcional de personagens a partir de pessoas reais que conheceu ou de que ouviu falar. Para mencionar apenas um dos casos de que Mário necessitava de um nome real para demonstrar, na ficção, a riqueza de saberes do Brasil, em 05 de janeiro de 1928, escreve a Manuel Bandeira:

Olhe, pergunte como coisa de você, pro Gilberto se ele conhece o nome de alguma rendeira célebre de Pernambuco ou do nordeste qualquer. Si não for de Pernambuco ele que diga donde ele é. É pro Macunaíma. Não diga que é coisa minha sinão ele é capaz de fazer perfídia e dar nome errado só pra ter o gosto de ler besteira.
(ANDRADE. In: ANCORA LOPEZ, 1978: 255).

A aproximação dessa coleta de material realizada por Mário à série *Macunaíma de Andrade* pode ser lida na colagem utilizada por Daibert, em mais de uma prancha, de imagens fotográficas de pessoas com quem travou maior ou menor conhecimento, ou até de pessoas que não conheceu, mas com cuja

fotografia se deparou em determinado momento de elaboração de seu trabalho. Por exemplo, sobre a prancha “Os Macumbeiros”, Daibert declara:

Recrio o raciocínio de Mário adaptando-o à minha história pessoal e ampliando-lhe a leitura. No final do capítulo Mário mistura aos personagens da ficção alguns “macumbeiros” reais como Bandeira, Antônio Bento, Cendrars, etc. Trata-se de uma lembrança de caráter afetivo ou talvez por identificação ideológica[...] Sejam quais forem as razões particulares para a menção de cada uma dessas pessoas, o fato é que se tratava de pessoas amadas pelo escritor. Incluo entre os meus “macumbeiros” alguns dos de Mário e outros [...].
(DAIBERT. In: CASTAÑON GUIMARÃES (Org.), 1995: 25).

Com o auxílio do professor Afonso Rodrigues, amigo pessoal de Arlindo Daibert, identificamos alguns dos amigos pessoais do artista presentes na prancha, inclusive o próprio Afonso, e detectamos ainda a versatilidade do artista que, por não ter conseguido uma foto da amiga Neysa Campos, não deixou de agregá-la aos seus “macumbeiros”, inserindo na coleção de fotos o nome da amiga, que fez representar pelo signo verbal.

Daibert trabalha com a citação de diversos tipos de imagens e se apropria de fotografias variadas e de reproduções fotográficas de obras de arte. A apropriação da imagem fotográfica - não só de pessoas como os amigos, pessoas de quem ouviu falar, indígenas eternizados por Lévi-Strauss; mas também de fotos de quadros do cânone nacional e europeu, lugares como a cidade de São Paulo, O Teatro Municipal de São Paulo, A capela do Sítio Santo Antônio, e outros - na série *Macunaíma de Andrade*, nos leva a pensar no fato de que o século XX foi marcado pelas imagens que voltaram a ocupar um lugar central na cultura, como pondera Ítalo Calvino em “Visibilidade”, uma das *Seis Propostas para o próximo milênio*:

Antigamente a memória viva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos a poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil

estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.
(CALVINO, 1990: 107).

Mais do que nunca as imagens estão por toda a parte e, assim sendo, nunca foi tão fácil obtê-las no século assinalado pela “reprodutibilidade técnica” da pintura, da fotografia e do cinema, como constatou Benjamin (BENJAMIN, 1936). Essa banalização da imagem, segundo análise de Nestor García Canclini a partir do texto de Benjamin, mostra a “atrofia ‘da aura’ das obras artísticas” e a quebra do conceito “de uma obra única, em um só lugar, ao que se vai em peregrinação para contemplá-la” (CANCLINI, 2000: 198).

Canclini discute a idéia de que a autenticidade é uma invenção moderna e transitória, por isso questionável. A posição do artista latino-americano diante das artes não é só efeito das novas tecnologias, mas é uma tendência histórica global, pois “aproximar espacial e humanamente as coisas é uma aspiração das massas atuais” (BENJAMIN, 1994: 187).

Logo vemos que a multiplicação de textos – que em Mário veio com a acusação de plágio – verbais ou imagéticos, segundo Canclini, facilita a criação de “museus cotidianos”, isto é, “um museu privado, feito a partir de coleções e recortes que permite a qualquer pessoa”, seja o escritor, o cineasta ou o artista plástico, “discutir o problema da representação coletiva”, a partir de sua visão particular, pois “o exemplo do museu privado sugere que é possível introduzir mais liberdade e criatividade nas relações com o patrimônio” (CANCLINI, 2000: 200).

Portanto, se a formação de um museu pessoal permitiu a Mário de Andrade coletar na obra do alemão e em todos os cantos do território nacional a sua forma particular de lidar com o nosso patrimônio cultural, essa mesma forma de coleção permitiu ao cineasta Joaquim Pedro de Andrade recortar e colar, em seu filme, aquilo que lhe convinha, do livro de Mário e da nossa sociedade. O filme de Joaquim Pedro é um desdobramento do trabalho de Mário e a exposição de Daibert pode ser considerada como uma coleção da coleção, uma montagem da montagem. O trabalho de Daibert reduplica os trabalhos anteriores de *bricoleur* feitos por Mário e pelo próprio Joaquim Pedro. A posição de uso crítico da

imagem fotográfica, elaborada por Daibert, pela apropriação de *Macunaíma* (obra, personagem e filme) e inserção num outro contexto visa recontextualizá-lo.

Podemos analisar, ainda, as apropriações fotográficas feitas por Daibert a partir de uma questão levantada por Benjamin (1931) ao fazer a distinção entre a fotografia como arte e a arte como fotografia: a democratização da obra de arte pela reprodução, ou a aproximação da obra de arte do espectador. Pela reprodução, a obra “sai” do espaço de culto, acessível a poucos – as paredes do museu, ou o meio letrado culto - e torna-se mais próxima do indivíduo, a ponto de ele poder manuseá-la. Não é também este “poder manusear” que estamos fazendo aqui, com a obra de Daibert?

3.4 Um livro a partir do livro

Insistindo sempre no movimento da espiral, observamos que a aproximação e o manuseio da obra de arte é, também, a base da idéia da criação do livro de imagens sobre a exposição *Macunaíma de Andrade (e sobre a exposição G.S.:V)*, depositadas no MAM e inacessíveis para visitação. Os termos usados por Benjamin para realçar que a reprodução técnica, em face do original, tem mais autonomia que a reprodução manual, prefigura a idéia de um uso crítico da citação: “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (BENJAMIN, 1994:168), como é o caso do manuseio, deslocamento e apropriação, possível apenas ao objeto livro sobre a exposição e impossível à exposição em si, no caso em discussão.

O movimento giratório da figura da espiral que não nos permite distinguir se algo está saindo de um ponto central ou convergindo para este é o mesmo que observamos em *Macunaíma* que sai da narrativa oral, passa às páginas de um livro: o de Mário de Andrade. Sai do livro e percorrer o Brasil sob diferentes formas de representação e, espiraladamente, volta à forma livro, sob a abordagem de tradução imagética. Neste processo todo, a posição dos artistas, de todas as modalidades pelas quais *Macunaíma* passou, nos faz recordar o fazer de Pierre Menard, de Borges, que não pretendia falsificar *Dom Quixote*, mas recontextualizá-lo.

Ao observarmos o livro sobre a exposição de Arlindo Daibert, nos deparamos com procedimentos pertencentes à essência barroca do refletir na obra – exposição-, muito mais do que a própria obra - *Macunaíma*. Arlindo Daibert diz realizar “um jogo”. Severo Sarduy falando sobre a elipse do assunto nos explica que este muitas vezes é elevado ao quadrado nas representações barrocas. Trabalhando sobre análises já realizadas do quadro *As Meninas*, de Velázquez, ele nos explica a imagem especular de um assunto duplamente elidido, dupla elipse que opera na “ausência daquilo que é nomeado” (SARDUY, 1988: 76).

Esse pensamento do assunto elevado ao quadrado pode ser aplicado ao livro de imagens sobre a exposição de Daibert. Neste evento, o artista multiplica o tema do livro em abordagens explícitas que vão desde a vida, e o contexto social de Mário de Andrade, até a vida e o contexto social do próprio Arlindo. Porém, há ainda mais -, um representar a si mesmo nas pranchas, seus anseios pessoais e suas inquietações mais íntimas -, ou muitas vezes “elididas” e que trazem uma imagem de conotação erótica, talvez aludindo ao próprio Mário/ Arlindo e a toda uma gama de “vivências” reprimidas e não explicitadas, tal como lemos:

Encontramos [...] apenas a armação do livro no livro, o refluxo indecifrável [...] suplemento: este espelho “colocado num sítio tal que, quando a sua moldura e do quadro são coincidentes para o espectador,este tem um admirável sentimento da perspectiva” [...]. Tudo isso mostra que nada se disse ainda sobre o reflexo – enquanto obra na obra – na medida em que apenas se vê ai um duplo deslocado: aquilo de que trata é bem mais sutil que um jogo do ausente no espelho, porque existe um banho de estanho no vidro, uma parte de trás do quadro, um sentido da escrita: o reflexo não ocorre sem que algo se perca, deslize do centro exposto para o centro negro; ou melhor dizendo: o reflexo é ele mesmo duplicado de negro (perdido para a decifração). (SARDUY, 1988: 78).

Assim, vemos que o artista plástico juizforano acentuou, em sua exposição, aquilo que o herói Macunaíma já trazia desde sua coleta nas tribos da Guiana e da Venezuela - a impossibilidade de representar em imagem única o sujeito e a sua trajetória, impossibilidade que se multiplica se olharmos para Mário de Andrade e se multiplica, uma vez mais, se olharmos para Arlindo Daibert.

Operações numéricas infinitas que nos levaram a utilizar a elipse que aponta para o fato de que as possibilidades de leitura contidas em um livro são infinitas.

Conclusão

Ao concluirmos nossa viagem pelas trilhas de Mário de Andrade e o herói indígena *Makunaíma*, à luz da exposição e do “diário de bordo” de Arlindo Daibert, uma questão se destaca, como estrada principal que interliga todos os caminhos. Trata-se da sobreposição de vozes e textos potencializados por Daibert numa espiral que não permite - tanto na obra literária de Mário de Andrade quanto na obra plástica de Arlindo Daibert - a pretensão de exaustão. Tal questão percorre os três capítulos aqui desenvolvidos, porém excede os limites deste trabalho, apontando que há caminhos novos a serem mapeados.

Assim, procuramos demonstrar no primeiro capítulo, como a postura de Daibert condiz com a linha de reflexão teórica, delineada por Gérard Genette, para a elaboração de processos de transformação e produção hipertextual. Vimos que a tradução é um desses processos e, de acordo com estudiosos da tradução, esta forma de transformação não convém priorizar a restituição do conteúdo de uma obra, mas radicalizar a proposta romântica de tradução como alargamento do horizonte de reflexão do ser e da capacidade da língua, ou da linguagem, para a qual se traduz, na própria crítica da linguagem e na restauração de seu estado poético. A produção do texto de segunda mão dá continuidade a um pensamento que põe em xeque a noção de origem e oferece à tradução a noção de operador que atua tanto pela incorporação de elementos da língua estrangeira como pela apropriação e violação do texto traduzido permitindo, assim, que um hipotexto que se oferece à tradução gere hipertextos que optam por atuações diversas, entre as quais encontra-se a paródia, processo que, no sentido lato do termo, trabalha no limiar do lúdico, do irônico, do satírico, do polêmico, do sério e do humorístico.

Daibert ao se afastar do compromisso tradicional de ilustração – e, como vimos, de certo tipo de tradução – como acompanhante do conteúdo narrativo, manteve-se coerente tanto com sua concepção de desenho como forma de raciocínio como com seus próprios projetos artísticos de ampliar a linguagem do desenho, retratar a cultura de um povo, questionar a hierarquia entre as artes – retomando e desdobrando questões estéticas, culturais e

históricas que atravessam o período em que trabalha. Essa forma de atuação abrangente o fez transitar pelo universo global da arte.

Por meio desta atuação global, investigada por nós no segundo capítulo, entramos em contato com o homem e artista Arlindo Daibert. Vimos que desde seu retorno de Paris, o artista trabalhou de forma progressiva e contínua para registrar em sua obra a contradição da arte sul-americana, frente ao cânone ocidental, assunto que tanto o estimulou e o alinhou ao questionamento, crescente entre intelectuais periféricos como Jorge Luis Borges e Silviano Santiago, no que se refere à dependência cultural. Seu impulso de manipular e interagir com obras famosas do cânone ocidental o conduziu das artes plásticas à literatura – fusão latente dada a inclinação natural pelo desenho e a formação acadêmica no curso de Letras – levando-o a reconhecer, finalmente, em seu impulso de tradução de *Macunaíma de Andrade*, a busca de um modo de apropriação da cultura canônica local (Brasil) que fora preparado em trabalhos anteriores, ou concomitantes, de apropriação da cultura canônica ocidental, sintonizando-se com o processo que, pelo menos desde a década de 1970, se nomeava como hibridismo (Canclini).

A apropriação recriadora das expressões literárias de Mário de Andrade e de João Guimarães Rosa marcam momentos distintos de um mesmo impulso motivador que sustenta a própria obra de Daibert e aponta para o caráter imediatamente político e coletivo de que se reveste o projeto artístico dele. Em seu fazer, o artista aproximou o confronto de minorização do desenho frente à pintura, ao confronto nacional - explorado por Mário de Andrade e João Guimarães Rosa - que é a inserção do discurso de uma minoria, no livro - objeto símbolo de expressão da minoria letrada -, no interior da língua maior, da língua oficial (Deleuze).

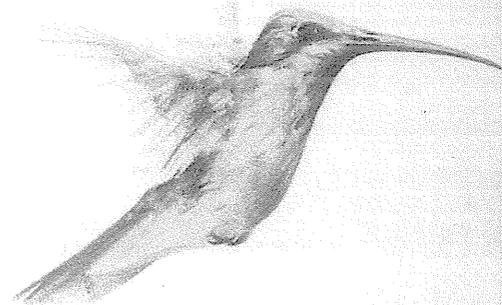
A opção de Daibert por abordar a tradução vista a partir do âmago daquele que narra, seja pela obra ficcional literária, pelo cinema novo ou pela arte pictórica, nos permitiu explorar, no terceiro capítulo, a multiplicidade de um herói que saiu da narrativa oral para as páginas de um livro, correu o território nacional em representações diversas e retornou, com a publicação da exposição *Macunaíma de Andrade*, à forma de livro novamente. Este novo livro/exposição, como um aparato barroco (Sarduy), mostra-nos espelhos e cristais que refletem

parte daquele que produz a exposição, parte do autor primeiro de *Macunaíma*, parte do referente indígena de onde Mário de Andrade colheu o mito, que por sua vez desemboca na narrativa oral adaptada por Koch-Grumberg , sobre a qual desconhecemos a origem.

O questionamento sobre origem foi algo que se impôs por si mesmo ao longo deste trabalho como motivador principal para se encontrar também a identidade. Esta, inúmeras vezes mesclada e realçada em todo seu hibridismo por Mário e também por Arlindo nos ofereceu a imagem da espiral como forma de demonstrarmos que a origem permanecesse indefinível e que o ponto de partida que desencadeou os textos – orais, verbais ou imagéticos sobre *Macunaíma*, permanece ainda em constante movimento - sem origem e sem fim, pois, segundo Genette, concluímos que a espiral não se fecha, portanto quem ler por último, lerá melhor - “tem mais não”.



tem mais não



"MARIO".
1981. Lápis, papel.
36x40 cm. Epílogo.

Referências

ADORNO, Theodor W. O Ensaio como Forma. In: COHN, Gabriel (Org). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 33ªed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

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, Oswald. Manifesto antropófago. In: NUNES, Benedito (Org.). **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia pau-brasil. In: NUNES, Benedito (Org.). **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ARBACH, Jorge (coord.). **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2001.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca & RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. **A Trama Poética de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O Prazer do Texto**. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In _____. **Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas**, vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In _____. **Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas**, vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In _____. **Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas**, vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Pequena história da fotografia. In _____. **Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas**, vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A Tarefa - Renúncia do Tradutor. In _____. HEIDERMAMM, Waner (Org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Núcleo de Tradução, Florianópolis: UFSC, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Discussão. Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1998.

BRADBURY, Malcolm. Tornar Novo. In: **O Mundo Moderno: Dez Grandes Escritores**. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.

BRADBURY, Malcolm & FARLANE J. Mac. (Org.). **Guia Geral do Modernismo**. Trad: Denise Bohman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.

BROCA, Brito. **A Vida Literária no Brasil - 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.p.107.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992 a.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992b.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARVALHO, Gustavo. Celina Bracher – Tributo à musa transgressora. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, sexta-feira, 21 de agosto de 1998.

COELHO, Julio C. Arlindo Daibert: a escrita como objeto estético-cultural. **Tribuna da Tarde**, quinta-feira, 03 de dezembro de 1991.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões: campanha de Canudos**. Edição Especial. Rio de Janeiro: F. Alves, 1980.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad.: Luiz B.L. Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad.: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FERNANDES, Fernanda. Dez anos sem Arlindo Daibert. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, sábado, 15 de novembro de 2003. Caderno B.

FIORIN, José Luiz. Bakhtin e a Concepção Dialógica da Linguagem. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos; a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas, Belo Horizonte: UFMG/ Faculdade de Letras, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as Cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUIMARÃES, Júlio Castanõn (Org.). **Caderno de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

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.

HUTCHEON, Linda. **Moldando o Pós-Mordeno: A Paródia e a Política.** In: **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.** Rio de Janeiro: Imago, 1982.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos Lingüísticos da Tradução.** In: __. **Lingüística e Comunicação.** 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema.** Macunaíma: do Modernismo na Literatura ao Cinema Novo. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

MERQUIOR, José Guilherme. **As Idéias e as Formas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MIRANDA, Wander melo & ARBACH, Jorge (Coord.). **Imagens do Grande Sertão.** BH/JF: Ed. UFMG/Ed. UFJF, 1998.

MUECKE, D.C. **Ironia e o Irônico.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

NEIVA JR., Eduardo. **A Imagem.** São Paulo: Ática, 1986.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada.** São Paulo: EDUSP, 1997.

NOGUEIRA, Elza de Sá. **Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão.** Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

NUNES, Benedito. **A Utopia Antropofágica.** São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

PEREIRA, Maria Luiza Scher & SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. (Org.). **Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes.** Coleção Derivas, vol.1. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

ROCHA, Isaura. **Entre Palavra & Imagem.** *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, quinta-feira, 28 de fevereiro de 2002. Caderno Dois, p.6.

ROSENFELD, Anatol. **Mário e o Cabotinismo** In: **Texto / Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANT'ANA, 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**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

____. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: __. **Nas Malhas da Letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

____. Fechado para balanço (Sessenta anos de Modernismo). In: __. **Nas Malhas da Letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

____. História de um livro. In: __. **Nas Malhas da Letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

____. A estrutura musical no romance. In: __. **Nas Malhas da Letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

____. O intelectual modernista revisitado. In: __. **Nas Malhas da Letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988.

SEBASTIÃO, Walter. Acabou a efervescência cultural de Juiz de Fora. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, sábado, 05 de setembro de 1981. Segundo Caderno, p. 1.

____. Arlindo Daibert – na retomada de “Retrato de Artista”, a expressão da obra crítica e poética. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, terça-feira, 27 de setembro de 1983. Segundo Caderno, p.1.

SELIGMANN/SILVA, Márcio. **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999.

SILVA, Fernando Pedro & RIBEIRO, Marília Andrés (Coord.). **Arlindo Daibert: depoimento**. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

SOUZA, Lynn Mário T. Menezes de. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da Cultura:**

mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

SHOLLAHMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. In: *Ipotesi*, v.5, nº 2, jul/dez 2001.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Cinema e Tropicalismo. In: **Vários. Tropicália 20 anos.** São Paulo: SESC-SP, 1987.

Sites visitados:

<<http://www.historianet.com.br>>

<<http://www.khm.at/homeE3.html>>

Filme:

MACUNAÍMA. Produção Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo: Videofilmes. Secretaria do Audiovisual/ MEC. 1969. Restauração: Teleimage, Cinemateca Brasileira, Trama. VHS.