

Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert*

Júlio Castañon Guimarães

A OBRA DE ARLINDO DAIBERT foi desenvolvida em aproximadamente vinte anos, tendo alcançado um enorme número, surpreendente mesmo, de trabalhos e tendo passado tanto por períodos bastante distintos quanto por procedimentos de grande variedade. Uma tentativa de síntese dos diversos aspectos dessa vasta e múltipla produção seria sempre precária, embora ela se imponha diante da impossibilidade de apresentar todos os seus aspectos singulares e significativos. Em breve comentário, o crítico Roberto Pontual conseguiu, com felicidade, sumariar momentos cruciais do percurso de Arlindo Daibert. Referindo-se ao início da carreira do artista, diz seu texto: "Nos primeiros trabalhos, de 1973 a 1976, as imagens estruturavam-se como fantasias oníricas, seguindo uma montagem de indicações eróticas e/ abalísticas." Em seguida o crítico observa que Arlindo Daibert deslocava "o seu trabalho cada vez mais no sentido de uma investigação conceitual. O desenho transformou-se em instrumento de análise do próprio ato de desenhar e, por extensão, dos atos de criar e de apreciar arte." Por fim, ainda segundo Roberto Pontual,

se o desenho de idéia assumiu desde ali proeminência na sua obra, Arlindo Daibert tem também, recentemente, praticado uma pintura disposta a soltar-se, expandir-se, falar alto pelo gesto e cor, sugerir fantasmas de violência e prazer, distender-se, às vezes, até a fronteira do apenas alusivo.¹

* Este texto foi publicado no *livro Imagens do Grande Sertão*, de Arlindo Daibert (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998)

¹ PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos. Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: JB, 1987, p. 450.

Se aí se tem breve referência a grandes áreas do desenvolvimento do trabalho de Arlindo Daibert, ao mesmo tempo se tem possibilidade de lembrar aspectos não mencionados, como a relação com textos literários ou a produção de objetos. A ênfase, ao final, se põe na multiplicidade. Esse aspecto, a multiplicidade, talvez já fosse elemento suficiente para tentar abordar essa obra. No entanto, esse talvez fosse um modo meramente prático de criar um conjunto e lidar com ele no meio de um panorama por sua vez já desconcertantemente multifacetado: a produção artística brasileira das décadas de 70 a 90. Sem dúvida, tomar a multiplicidade como um foco de abordagem poderia ser procedimento proveitoso para tentativa de compreensão dessa obra em seu contexto, o que, porém, pediria, para efeito do andamento da apreciação, uma qualificação mínima dessa multiplicidade, de modo que ela pudesse ser conseqüentemente correlacionada com a outra multiplicidade que a cerca. E aí se abrem outras tantas vias possíveis de se aproximar da obra de Arlindo Daibert.

Quais seriam os artistas que marcaram o período de formação de Arlindo Daibert, seja no sentido mesmo de terem surgido como modelos, seja no sentido de confluência de intenções? Não se pretende aqui responder a indagações (ainda que fundamentais) desse tipo, mas tão-somente lembrar a necessidade de fazer essas mesmas indagações e talvez insinuar respostas. Assim, os trabalhos iniciais de Arlindo Daibert permitem associações com nomes como Darcílio Lima e Marcelo Grassmann, entre os artistas então em atuação. Em outro nível, porém, seria o caso de lembrar seu fascínio pela mestria artesanal de um Albrecht Dürer ao mesmo tempo que o interesse pela dimensão onírica de um Paul Delvaux. Anos mais tarde, sua produção já permitiria aproximações completamente distintas – em relação aos últimos trabalhos, seria o caso de lembrar nomes como Cy Twombly, Antoni Tàpies, Tom Philips.

Como se dá a disponibilidade do artista para conjugar o desenho a bico de pena, o desenho a grafite, a xilogravura, a pintura, a colagem, a aquarela, os objetos, isoladamente ou em técnicas mistas? Também é uma característica singular o artista que ainda escreve – de modo especial, o artista que reflete criticamente sobre sua atividade, produzindo ainda textos sobre outros artistas, sobre questões que o instigam.

Assim como peculiar é o artista que também é um pesquisador, fato que se revela em muitos de seus textos, em várias exposições que organizou e em algumas de suas obras plásticas.²

Em seu conjunto, a relação com o texto marca essa obra de forma fundamental – e essa relação talvez seja um modo de perseguir esse conjunto plural. Assim, relacionar todos esses patamares com seu contexto surge como algo bem mais complexo, que sem dúvida traria muito mais nuances para as análises do período em que se desenvolveu o trabalho de Arlindo Daibert.

Ainda tendo como horizonte de possibilidade a multiplicidade da atuação do artista, é preciso convir que percorrer essa multiplicidade seria arrolar um sem-número de dados que criam um verdadeiro emaranhado, pois não são sucessivos e lineares, mas se superpõem, desaparecem e retornam, ora simultâneos, ora intermitentes. Seria preciso encontrar não tanto um fio condutor, que se esforçasse por ser ordenador, mas um viés que permite encaminhar correlações. A série dedicada ao *Grande Sertão: Veredas* sugere uma possibilidade. Em primeiro lugar, a série desenvolveu-se no correr de um longo período de tempo (mesmo que não de forma permanente); em segundo lugar, expõe uma variedade de procedimentos (xilogravura, desenho com várias técnicas); em terceiro lugar, está associada a um texto crítico (o texto *G.S.:V.*, incluído no livro *Caderno de Escritos*), que revela, junto com os desenhos, o trabalho em várias frentes do artista; por fim, vem culminar as relações do trabalho plástico de Arlindo Daibert com o texto.

Pelo menos como estratégia, a princípio, pode-se tomar esse último dado, as relações do trabalho plástico com o texto, como viés para inter-relacionar os vários componentes da obra de Arlindo Daibert. Pode-se mesmo tomar como hipótese que essa relação foi especialmente complexa e sobretudo significativa no desenvolvimento da obra em termos de ter-lhe insuflado elementos problematizadores. Esses elementos teriam sido

² Os textos de Arlindo Daibert estão reunidos em *Caderno de escritos* (Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995).

aqueles que a levaram a se questionar de modo quase permanente, a ponto de em seu andamento, em lugar de se conformar com a aceitação de um reconhecimento generalizado em função do virtuosismo de seu autor, ter-se enveredado por caminhos nada conformistas (de modo especial, de difícil aceitação pelo mercado das artes). Em suma, a relação entre artes plásticas e texto não se dá, no caso do trabalho de Arlindo Daibert, apenas como interesse por dados provenientes de outra linguagem que possibilitem a criação de novos dados plásticos. Na verdade, essa relação estaria diretamente ligada a uma perspectiva crítica que assumiu diversas conexões. Assim, a relação entre artes plásticas e texto está associada aos trabalhos que se voltam para a história da arte, aos textos críticos, à pesquisa e assim por diante.

Cabe observar que por "relação entre artes plásticas e texto" está se referindo aqui a um complexo de relações em que "texto" é tomado em um sentido ampliado, como matéria textual. Na verdade essa relação se dá com o livro, com a escrita, com a caligrafia, com textos, com a literatura, em suma. No entanto, cada um desses elementos terá um papel distinto, ou seja, não é que com a presença de qualquer um deles seja desempenhada sempre a mesma função. Cada um deles traz uma carga de significação própria e desempenha uma função peculiar, tanto que se pode verificar que ao longo do desenvolvimento do trabalho de Arlindo Daibert esses diversos elementos surgem associados a determinados momentos, quando, então, se estabelecem associações próprias com outros elementos então em jogo.

Por escrita se pode denominar um complexo de elementos quase infindáveis. Alguns podem ser lembrados:

A escrita é, em primeiro lugar, o resultado material de um gesto físico que consiste em traçar, regularmente, signos, seja usando a mão, seja (atualmente) de forma mecânica; é, a seguir, um tipo de comunicação visual, silencioso e estável; é ainda um conjunto de valores complexos que afetam o conteúdo e a forma estética daquilo que foi escrito,

situando-se, assim, perto do "Estilo"; é também, de uma forma mais específica, o depósito de uma revelação religiosa.³

A enumeração das formas como surge a escrita no trabalho de Arlindo Daibert mostrará vários níveis de atualização desse complexo de possibilidades. Vale ainda lembrar que,

paradoxalmente, não são os vários sentidos metafóricos da palavra "escrita" que colocam hoje as questões mais agudas, mas o sentido literal: a escrita como inscrição do signo, registro de uma memória, vestígio de qualquer coisa, ou seja, como *scriptio* e não como *litteratura*.⁴

Essa ênfase na dimensão concreta da escrita vai ao encontro de sua associação com obras visuais.

Na fase inicial do trabalho de Arlindo Daibert, a escrita surge de forma manuscrita em desenhos de forte simbologia erótica e mística. São, por exemplo, vários dos trabalhos intitulados *Mandala*.⁵ Vale observar que a caligrafia usada é exatamente a do artista, de difícil leitura e que apresenta textos associados às características do desenho – textos às vezes identificados como de obras literárias, às vezes não identificados, podendo ser do próprio artista. Vale ainda observar que a dificuldade de leitura da escrita leva a que ela assuma uma preponderância em relação aos textos que estariam transmitindo. Isso com certeza enfatiza uma série de elementos ligados à escrita (seu caráter iniciatório, mágico) e que se ligam ao sentido dos outros elementos do desenho.

A escrita aí se dá como puro dado visual. Mesmo que se chegue a ler o que está escrito, esta leitura será de certo modo imponderável. A escrita é sobretudo fator

³ BARTHES, Roland, MAURIÈS, Patrick. Escrita. In: *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 11, Oral/Escrito, Argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 146.

⁴ Idem.

⁵ Veja-se a reprodução de um desses trabalhos em *Entre dois séculos*, de Roberto Pontual. Um trabalho da mesma linhagem está reproduzido em: RIBEIRO, Marília Andrés, SILVA, Fernando Pedro da. (Org.) *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte/ Fundação João Pinheiro, 1997.

gráfico. Quando se oblitera o significado da escrita, em favor da predominância do significante, o que ocorre é que a significação passa a ser a da interação compositiva do trabalho. Michel Butor observa que

não somente a origem de todas as escritas conhecidas, no sentido restrito da palavra escrita, é o desenho, mas esse desenho que a escrita é desempenha no espetáculo que nos cerca hoje um papel tão importante que um paisagista é obrigado a pôr palavras dentro de suas pinturas.⁶

Acentuando a relação entre escrita e desenho, Michel Butor lembra que "a escrita é um caso particular do desenho",⁷ com o que, em maior escala, grande parte do conhecimento que temos do mundo se dá por intermédio da visualidade, de que faz parte muitas vezes o elemento textual.

Em fase tardia, a escrita surgirá no trabalho de Arlindo Daibert sob a forma impressa. Desaparece assim a carga de simbolismo associado ao manuscrito e se impõem outras relações: a escrita como um dos componentes de um universo visual marcado pela reprodução mecânica e pela inserção numa rede de produção de massa. Ainda aí, já não mais pela dificuldade de leitura da caligrafia, mas pelo caráter em geral fragmentário dos textos, estes se integram ao conjunto sobretudo como elemento visual.

Nem sempre a presença da escrita se dá de forma delimitada; há situações em que se misturam os casos. Basta lembrar os trabalhos sob o título *Ipotesi e Castillos*, em que um manuscrito algo gestual se superpõe a um fundo composto de páginas impressas.⁸ De resto, esse fundo composto de páginas impressas ocorrerá em diversos trabalhos

⁶ BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Paris: Minuit, 1970. p. 399-400: La littérature, l'oreille et l'oeil.

⁷ Idem.

⁸ Trabalhos publicados na revista *34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 4, jun. 1989.

de diferentes fases. Na série de caixas e objetos, elaborada em torno de 1990,⁹ o uso do livro, de diversas maneiras, é intenso. O objeto *Moradas* é todo composto com páginas de livros sobre suporte de papelão. A caixa *Alice* é forrada com folhas impressas, enquanto na caixa *Babel* um dos compartimentos é preenchido com folhas impressas cortadas em numerosos pequenos retângulos. Um outro trabalho intitulado *Babel* compõe-se de retângulos que formam uma torre, sendo os retângulos, por sua vez, compostos de fragmentos de textos que se superpõem, se misturam caoticamente. O trabalho, *La nouvelle Justine* consiste em uma colagem de partes internas do corpo humano em meio a um texto que mistura Laclos e Sade.¹⁰ O trabalho *Totem* é constituído por uma coluna de livros.

Ao comentar alguns de seus trabalhos desse período, Arlindo Daibert salienta a presença da matéria textual. Falando do trabalho *Tirésias*, uma "pintura-escrita sobre lona", descreve-a como uma área dividida em dois hemisférios, sendo um preenchido com algarismos e outro com escrita, "um infundável texto caótico (automático, quase)". E prossegue:

O que está escrito? tudo: impressões, anotações, lembranças, obscenidades, orações, frases sem sentido. O texto é legível (em princípio), mas isso não me interessa. As frases se organizam de maneira irregular, seguindo ordens lineares, labirínticas, espiraladas.¹¹

Ao descrever o trabalho *Cântico dos cânticos*, refere "fragmentos de fragmentos de frases da versão latina do poema", assim como em relação ao trabalho *Orto do esposo* fala em "labirintos bordados sobre a lona como 'trilhas' de frases ilegíveis e veladuras de cera de abelha".¹²

⁹ Cf. catálogo da mostra *Objetos*, realizada em 1995 no Anexo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e no Centro Cultural UFMG, em Belo Horizonte, com curadoria de Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro.

¹⁰ Segundo comentário do artista em material de seu arquivo.

¹¹ DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p. 71.

¹² *Idem*.

Vê-se, assim, a matéria textual permeada por algumas oscilações. Em primeiro lugar, o próprio deslocamento que consiste em estar inserida num trabalho plástico. Dentro deste, há uma oscilação entre a possibilidade e a impossibilidade de leitura do texto. Em alguns casos, a grafia se confunde com um traço gestual. É como se algumas vezes ocorresse o que Barthes detecta num artista como Cy Twombly: "Da escrita, Twombly guarda o gesto, não o produto".¹³ Mas esta não é característica predominante em Arlindo Daibert. Se os comentários do próprio artista acentuam alguns desses aspectos, em material preliminar aos trabalhos surgem outros indícios. Vale salientar que esse material – projetos de trabalhos preservados no arquivo do artista – enfatiza também o fato dos trabalhos não serem realizações resultantes de impulsos ou casualidades, mas serem fruto de elaboração cuidadosamente planejada. Os projetos indicam dimensões, cores, materiais, e assim por diante. Em vários deles, há a indicação "selecionar textos", o que aponta evidentemente para o caráter não aleatório da presença deste ou daquele texto, embora ocorra a sua transformação em material com possibilidade de não ser lido.¹⁴

A presença insistente do objeto livro, de suas páginas e de textos que são preservados nesses suportes adquire uma função plástica, mas não somente. Afinal, o livro vem a ser o depositório do saber, enquanto muitos dos textos selecionados são extraídos de grandes obras da literatura, de grandes obras sapienciais. No entanto, esse material está longe de ser posto como paradigma. De modo também insistente, esse material é submetido a um tratamento que, em situações extremas, simplesmente o oblitera, transformando-o quase que apenas em material plástico. De qualquer modo, as várias formas de intervenção na matéria textual ou os outros elementos com que ela é posta em convivência inserem-na em um circuito de novas significações, desencadeadas pela ironia, pela crítica.

¹³ BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982, p. 147.

¹⁴ Um desses projetos, para o trabalho *Le tombeau du poète*, deixa em suas anotações uma chave clara para o trabalho que a oculta, ao incluir a observação "homenagem a Murilo Mendes".

Conexa com essa presença problematizadora da matéria textual pode-se considerar a reflexão que se volta para a própria obra de arte. Há os casos em que essa reflexão ocorre na medida em que o trabalho se volta para a própria história da arte, recorrendo a uma seleção de obras, para então sobre elas desenvolver um trabalho que pode se preocupar tanto com questões de constituição das obras, quanto com questões mais abrangentes, como a própria relação com a história ou como a revisão das leituras vigentes. Exemplos são vários desenhos ainda de fins da década de 70 (como na série *Manière de prononcer*) em que grandes obras de pintura são reproduzidas com poucos e discretos traços de grafite, com seleção de determinados elementos da obra original e intervenções em sua configuração, criando espaços de estranhamento. Desse modo se possibilita uma série de articulações, como entre pintura e desenho, entre proliferação e redução de recursos.

Ainda nesse setor, observa-se que o trabalho sobre a obra preexistente em muitos casos se opera a partir de uma seleção de detalhes. É oportuno então lembrar que alguns outros conjuntos de trabalhos, de natureza diversa, também se elaboram a partir de detalhes. É o caso da série *Açougue Brasil*, em que desenhos de minúcia virtuosística apresentam detalhes de corpos humanos e animais, mutilados, fragmentados. É ainda o caso da série *Fragmentos de um discurso amoroso*, em que o desenho delicadamente exato cria cenas, por exemplo, a partir de detalhes de corpos em aproximação erótica.

Ainda nesse espectro inclui-se a longa série Retrato do artista, desenvolvida a partir de um quadro de Vermeer, O atelier¹⁵. Ao longo de numerosos trabalhos, Arlindo Daibert desenvolveu uma extensa e minuciosa reflexão sobre diferentes aspectos da representação em artes plásticas. Nos trabalhos iniciais do conjunto, o quadro de

¹⁵ Alguns trabalhos dessa série estão reproduzidos em *Entre dois séculos*, de Roberto Pontual; em *Mestres do desenho brasileiro*, de Jacob Klintowitz (São Paulo: Volkswagen, 1983); no catálogo da XV Bienal Internacional de São Paulo; e no catálogo da mostra Objetos (Anexo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte, 1995).

Vermeer era submetido a diversos tipos de intervenções. Aos poucos, seu quadro foi-se desfazendo, para dele restar a figura do pintor, com frequência repetido com minúcia e que passou a ser utilizado por Arlindo Daibert como elemento deflagrador de possibilidades de construções plásticas. Por fim, a própria figura do pintor sofre tais impactos das funções que lhe são dadas, que acaba, depois de transformado em emblema do artista, por se transformar em sinal gráfico composto de poucas e meras pinceladas, o que resulta das sucessivas reduções em sua própria representação. Há mesmo um trabalho em que o pintor se torna uma silhueta de madeira, suporte de uma pintura informal que resgata com suas manchas os trajes do pintor.

A inserção da matéria textual no trabalho plástico e o trabalho plástico feito a partir de obras extraídas da história da arte interligam-se por sua dimensão crítica. Apresentam, porém, outros pontos de contato: a (im)possibilidade de ler a matéria textual, a fragmentação dessa matéria e também das obras plásticas que se tornam objeto de reflexão, com o que em ambos os casos se trabalha com o detalhe. E detalhe aqui se pode entender como detalhe-*dettaglio*, diferentemente do detalhe-*particolare* (distinção). Ao traçar a história das funções do detalhe na pintura ocidental, Arasse acompanha as transformações dessas funções, inclusive quando sua importância é relativizada a partir do Romantismo. Assim, quando se lembram essas observações sobre o detalhe, quer-se observar, pelo menos, que no trabalho de Arlindo Daibert o detalhe tem função que não pode ser menosprezada. Naturalmente os conceitos referidos passam aqui por reviravoltas da arte contemporânea – no caso de Arlindo Daibert, é evidente que em vários de seus trabalhos o elemento crítico instalado na reprodução de uma grande obra se dá pela atuação sobre um detalhe. Nos trabalhos de fragmentos de corpos, pode-se considerar que o detalhe se apodera do quadro. Já na série Retrato do artista, ocorre todo um processo de deslocamento de função do detalhe, quando ao longo de dezenas de trabalhos o personagem principal se transforma, não numa abstração, mas numa pincelada-signo. em que Arasse se vale da diferença apresentada pelos dois

vocábulos italianos).¹⁶ No sentido de detalhe-*dettaglio*, trata-se do "resultado ou do traço da ação daquele que 'faz o detalhe' – quer se trate do pintor ou do espectador". Há, aí, um sujeito que "talha" um objeto, "manifestando um programa de ação". Arasse ainda enfatiza que o detalhe-*dettaglio* "é um momento que causa estranheza no quadro, que tende irresistivelmente a deter o olhar, a perturbar a economia de seu percurso".¹⁷ Ao traçar a história das funções do detalhe na pintura ocidental, Arasse acompanha as transformações dessas funções, inclusive quando sua importância é relativizada a partir do Romantismo. Assim, quando se lembram essas observações sobre o detalhe, quer-se observar, pelo menos, que no trabalho de Arlindo Daibert o detalhe tem função que não pode ser menosprezada. Naturalmente os conceitos referidos passam aqui por reviravoltas da arte contemporânea – no caso de Arlindo Daibert, é evidente que em vários de seus trabalhos o elemento crítico instalado na reprodução de uma grande obra se dá pela atuação sobre um detalhe. Nos trabalhos de fragmentos de corpos, pode-se considerar que o detalhe se apodera do quadro. Já na série *Retrato do artista*, ocorre todo um processo de deslocamento de função do detalhe, quando ao longo de dezenas de trabalhos o personagem principal se transforma, não numa abstração, mas numa pincelada-signo.

A matéria textual, a fragmentação, o detalhe, a crítica da história da arte, a contribuição dos rascunhos e projetos constituem um sólido conjunto de dados que já permitem uma apreciação mais detida do conjunto do trabalho de Arlindo Daibert. A esses dados podem-se acrescentar alguns elementos que os tornem um pouco mais circunstanciados. É importante ressaltar o percurso que o artista faz de um desenho altamente virtuosístico e minucioso até uma produção que envolve técnicas as mais variadas, sendo possível opor como extremo a presença da gestualidade e de uma pintura de caráter abstrato, não fosse a presença da colagem de material textual.

¹⁶ ARASSE, Daniel. *Le détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996, p. 11-12.

¹⁷ Idem. O detalhe-*particolare* "é uma pequena parte de uma figura, de um objeto ou de um conjunto".

Nessa permanente rediscussão produtiva, a contribuição de informações trazidas por projetos e rascunhos de trabalhos permite lembrar como esses próprios trabalhos podem ser repropostos como rascunhos em atualização. Isso na medida em que os trabalhos se apresentam como amálgama de manuscritos, colagens, manchas, gestos, superposições, veladuras. Se a margem de casualidade é reduzida pelas informações prestadas pelos projetos, não há, por outro lado, a evidência da modificação, da correção, como na obra tradicional – o sentimento, o arrependimento. Todavia, como nota Christina Petrinós,

desde o momento em que o aleatório é introduzido na arte, o arrependimento deixa de ser o traço do não-saber. [...] Seria preciso atravessar toda a história da modernidade para descobrir que o arrependimento, questionamento permanente, se tornou um fato em si.¹⁸

A autora cita alguns exemplos, bastante distintos, como Cy Twombly e Pollock, cujos trabalhos poderiam ser vistos como simulacros do arrependimento. Este faz parte das obras não mais como processo de correção, mas como processo de exposição da produção. E este é bem o caso da linhagem dos trabalhos de Arlindo Daibert que aqui vêm sendo abordados.

Se se levar em conta o que os projetos e rascunhos podem oferecer num interjogo com a obra, a questão se amplia para uma situação de inconclusão, ou melhor, de produção ininterrupta. Assim, as leituras propostas pela crítica genética não têm como meta um texto definitivo, mas o processo de produção desse texto, com o conjunto de todo o material envolvido – rascunhos, anotações etc.¹⁹ E aí cada vez mais se verifica um percurso inverso: os manuscritos de escritores recheados de desenhos (os originais das memórias de Pedro Nava, dos *Cahiers de Valéry*, da *Vie de Henry Brulard* de Stendhal). Mas não é só isto. Manuscritos de escritores se apresentam com uma dimensão visual

¹⁸ PETRINOS, Christina. Le repentir, une misse à nu. In: *Repentirs*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 49.

¹⁹ A melhor exposição global sobre o assunto se encontra em *Eléments de critique génétique*, de Almuth Grésillon (Paris: PUF, 1994).

que rivaliza com muitos trabalhos plásticos que incorporam a escrita. Seria possível aqui associar esses trabalhos plásticos, vários tipos de poesia visual e os rascunhos tanto de escritores quanto de artistas plásticos. As rasuras do texto, as manchas pictóricas, o traço gráfico, a gestualidade da escrita ou da cor – está aí um complexo que perpassa obras, e seus antecedentes, tanto literárias quanto plásticas.

Em um trabalho que toma a escrita como traço, Alan Rey procura mostrar como é possível "reinsere o manuscrito de criação literária na família dos traços gráficos onde a linguagem domina".²⁰ São propostos alguns exemplos em que, em manuscritos de Stendhal, Proust e Valéry, as linhas escritas são transformadas em traços, o que "revela a disposição geométrica dessas linhas, a densidade das correções etc., em um esquema que sublinha as dominantes direcionais, a gestão do espaço, os coeficientes de preenchimento etc."²¹ Se aí se tem um procedimento com o fim de estudo, do que, porém, decorre um resultado gráfico não distante de certos trabalhos plásticos, há de fato trabalhos plásticos como tais que se aproximam de tal procedimento. É o caso, por exemplo, do trabalho de Marcel Broodthaers *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, em que, em doze placas de alumínio anodizado as linhas do poema de Mallarmé deixam de ser formadas por palavras, apresentando-se como traços exatamente equivalentes em termos de localização, extensão e volume (pois que o poema se vale de vários corpos tipográficos, o que implica linhas de diferentes espessuras).²² Essa obra plástica aproxima-se muito do procedimento de estudo referido anteriormente, o que aponta mais uma vez para esse vasto campo de ebulição gráfico-textual.

²⁰ REY, Alan. Tracés. In: HAY, Louis (Org.). *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris: CNRS, 1989, p. 52.

²¹ Ibidem, p. 49.

²² Cf. *Poesure et peinture*. Marseille: Musées de Marseille, 1993, p. 20-21.

Ainda a título de exemplo, veja-se o trabalho de Tom Phillips *A humument*.²³ Tomando como suporte o romance de Mallock *A humam document*, o artista "mina as categorias estabelecidas de pintura e escrita".²⁴ No arquivo de Arlindo Daibert encontram-se trabalhos de Tom Phillips, que ele não deixou de comentar:

o cancelamento de palavras ou a relevância gráfica dada a outras transforma o artista num misto de iluminador (no sentido medieval do termo), crítico e escritor, uma vez que o resultado final é um novo livro, iluminado, totalmente reescrito e com sua narrativa composta segundo o projeto plástico e literário do artista-escritor. Nesse projeto, as intervenções pictóricas não são, necessariamente, referenciadas ao texto original e, muitas vezes, nascem de estímulos desencadeados pelas estruturas tipográficas da página ou mesmo de jogos de cancelamento de palavras, dobraduras ou ocultamento parcial do texto impresso.²⁵

O texto em que Arlindo Daibert faz esses comentários é básico para a compreensão de suas concepções, pois se centra num dos aspectos constitutivos de seu próprio trabalho. Ao fazer um apanhado da presença do texto no trabalho plástico, desenvolve seu exame a partir das vanguardas históricas, dando atenção a alguns artistas com que, sem dúvida, seu próprio trabalho tem afinidades: Cy Twombly e a "referência crítica aos temas da cultura ocidental", Antoni Tàpies, em cujas pinturas "palavras e letras apresentam-se acumuladas e ilegíveis, e as inúmeras marcas de interdição, como as manchas, rabiscos, cruces e veladuras procuram impedir qualquer possibilidade de deciframento do escrito"; Anselm Kieffer, com suas "bibliotecas de livros de chumbo", quando então se observa que "na produção artística mais recente, multiplicam-se os exemplos de interferências sobre a página impressa ou mesmo a criação de livros de artistas ou simulacros de livros".²⁶

²³ Londres: Thames and Hudson, 1980.

²⁴ *Poesure et peinture*, p. 637.

²⁵ DAIBERT, Arlindo. *Cadernos de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. A imagem da letra, p. 82.

²⁶ *Ibidem*, p. 81-82.

Entre essas afinidades e essa efetiva aproximação de trabalhos, na área que se veio delimitando, delineia-se a constatação de Michel Butor em relação à presença de palavras na pintura ocidental: "a presença dessas palavras arruina de fato o muro fundamental edificado por nosso ensino entre as letras e as artes".²⁷ Vale lembrar que o trabalho de Michel Butor constitui um percurso por numerosas ocorrências de palavras em obras plásticas, não de modo casual, mas demonstrando que há uma função sistemática. Se na afirmação de Michel Butor essa derrubada do muro ocorre pela presença da matéria textual em pinturas, a relação entre letras e artes, por outro lado, pode ocorrer sem essa presença explícita. E aí se está no campo das relações entre literatura e artes plásticas. Essas relações são prezadas, às vezes com excessiva ênfase, desde a antigüidade, muitas vezes dando margens a aproximações forçadas, a interpretações fantasiosas, a desenvolvimentos de metáforas. Em seu fundamental *Laocoonte*, Lessing estabeleceu distinções que, embora ligadas a preceitos clássicos, permanecem básicas para que as discussões nessa área não resvalam para meras circunstâncias ou impressões, na medida em que chama a atenção para a especificidade das linguagens. Certamente o agrupamento em artes temporais e artes espaciais perde seus contornos claros com o correr do tempo. No entanto, essas definições permanecem essenciais não somente para a análise da questão até um determinado momento, mas mesmo quando os dados do problema as subvertem, pois permitem ter a base a partir da qual se dão as modificações. Preservada uma noção de especificidade de linguagens, evita-se até mesmo, por exemplo, que se tenha uma visão literária de uma obra plástica, ainda que esta parta de obra literária. Entre tentativas as

²⁷ BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genève: Skira, 1969, p. 7. Trabalho de características mais didáticas, pelo caráter mesmo museológico, é o catálogo *Les mots dans le dessin* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1986), em que uma sistematização das várias formas de escrita presente em desenhos inclui a assinatura, dando-se como exemplo a de Albrecht Dürer, o que permite lembrar que a assinatura de Arlindo Daibert em seus primeiros trabalhos de juventude, graças à similitude de iniciais, inspirava-se na do artista alemão, mas permite também lembrar que com o passar do tempo sua assinatura muitas vezes era um gesto gráfico que se confundia com a massa do trabalho.

mais diversas de aproximar e de distanciar linguagens, Mario Praz lembra que Wellek e Warren, em sua *Teoria da literatura*, se opuseram à possibilidade de aproximação entre linguagens distintas, como artes plásticas e literatura. Essa oposição era de tais proporções que, segundo Mario Praz, "valeria também dentro das fronteiras da mesma arte".²⁸ Com isso se quer dizer que até mesmo os gêneros literários, por exemplo, seriam estanques.

Se há exemplos concretos que eliminam a possibilidade dessa objeção à aproximação não só de linguagens, mas no interior dessas linguagens, a lembrança se justifica aqui diante de todas as associações que se verificam no trabalho de Arlindo Daibert.

Associações, como se veio apontando, entre técnicas, entre o plástico e o textual, entre a criação plástica e o exercício crítico sobre essa criação, e assim por diante.

Associações sobre as quais, além do mais, ele refletiu em diversos de seus textos, o que enfatiza esse aspecto como fundamental em suas reflexões. Ao lado de textos como o já referido "A Imagem da Letra" e dos textos sobre seus próprios trabalhos nesse campo, *Macunaíma* e *Grande Sertão Veredas*, há ainda textos que tratam do assunto em Murilo Mendes, não somente em linhas gerais (a relação de Murilo Mendes com as artes plásticas), mas de modo detalhado, como num texto inacabado sobre as anotações do poeta em um catálogo de gravuras de Rembrandt.

Todas essas associações adquirem dimensão sobremaneira especial nos momentos em que o trabalho de Arlindo Daibert se faz intensamente a partir de determinadas obras literárias, subsistindo como trabalho autônomo e essencialmente plástico. Assim, é o caso da série sobre a *Alice* de Lewis Carroll. Embora esses desenhos ainda estejam ligados à produção imediatamente anterior do artista, de cunho fantástico, neles são introduzidas articulações de imagens certamente provenientes do elemento capital de *non-sense* dessa obra literária.

²⁸ PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1982, p.43-44.

Já na série dedicada ao *Macunaíma* de Mário de Andrade, o projeto se mostrava mais amplo. Os trabalhos, com uma maior variedade de recursos, não visava 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.

A série sobre *Grande Sertão: Veredas* ao mesmo tempo que enfrenta um romance monumental, por sua vez objeto de extensa especulação, oferece, para além dos trabalhos em si, um conjunto de elementos peculiar dentro da obra de Arlindo Daibert e mesmo em termos da produção artística em geral. À dimensão avassaladora do romance corresponde a surpreendente multiplicidade tanto de recursos envolvidos na elaboração dos trabalhos, quanto de modos de se relacionar com personagens, temas, episódios e a própria linguagem do romance. Por recursos se entenda não apenas o emprego de técnicas variadas (xilogravura, desenho, colagem, aquarela etc.), mas também a irrupção da matéria textual e o desvencilhar-se da pura ilustração. O convívio de diversas técnicas tem a ver provavelmente com a tentativa de resgatar as incontáveis repercussões, no imaginário, de componentes do romance, por sua vez um desafiador complexo de recursos de linguagem literária; o signo verbal sem dúvida se torna nestes trabalhos, além do mais, uma forma de inserir na composição visual uma imagem concreta do universo verbal rosiano, salientando esta condição (são numerosos os trabalhos com várias formas de presença de texto); e a ilustração deixa de ser tal na medida em que, mais que nos outros exemplos, aqui se buscam construções visuais desencadeadas por construções verbais, num processo de tradução de códigos, com o que aí sempre se pode ter de interpretação e de criação pessoal. Assim, um personagem pode ser representado, não por sua imagem física, mas por uma árvore a ele associada. De forma mais material, lembre-se a xilogravura "... no meio do redemoinho", em que o tema do redemoinho brota de um efeito de abismo propiciado pela madeira mesma da matriz xilográfica.

A série foi criada ao longo de uma década aproximadamente, pois alguns trabalhos são datados do início dos anos 80. Com isto, o conjunto se desenvolveu ao mesmo tempo que vários outros trabalhos, do que decorrem certamente alguns cruzamentos, em que a série G.S.:V. apresenta procedimentos próprios de vários outros momentos da produção do artista. Assim, o desenho da cara de cavalo com respingos de sangue poderia ser aproximado da série *Açougue Brasil*; o desenho a grafite do tronco nu de mulher, ocupando um retângulo, acompanhado de outro retângulo em que em uma colagem de muitas cores se lê o próprio título do trabalho, a Deus dada, lembra elementos da série sobre pinturas consagradas; a aquarela *Rosa'uarda*, com a escrita árabe, associa-se aos trabalhos de integração da matéria textual; vários desenhos apresentam personagens reais, como Guimarães Rosa criança, a esposa do escritor ou o escultor G.T.O., num procedimento de mescla com a realidade cultural similar ao já empregado nos desenhos de *Macunaíma*.

A série *Grande Sertão: Veredas* tem a peculiaridade também de ter merecido de seu autor um longo texto analítico. Esse texto comenta cinquenta e um trabalhos (excluídas as xilogravuras). Além de comentar as imagens que compõem os trabalhos, relacionando-as com elementos do romance, o texto estabelece conexões tanto de leitura do romance quanto com dados externos ao romance, mas que participam das imagens. Assim, os comentários lembram que um dos desenhos

procura uma aproximação entre a desvalia absoluta dos catrumanos da ficção rosiana com a descrição cruel da desvalia dos revoltosos de Canudos por Euclides da Cunha. A imagem – concebida a partir de um detalhe de foto de documentação da expedição – parece reforçar as palavras do escritor.

Em relação a outro trabalho, o artista observa:

Mutema mata o marido derramando chumbo derretido em seu ouvido. Ora, há uma grande semelhança com o assassinato do rei em Hamlet, onde veneno é derramado em seu ouvido.²⁹

Certamente não se deve ver o texto como uma chave de leitura para a série, mas como um material que enriquece essa leitura, ampliando as possibilidades de compreensão, na medida em que fornece uma quantidade de dados a que dificilmente se chegaria sem as informações nele contidas. Além disso, trata-se de uma situação extremamente rara, essa de se ter algumas dezenas de trabalhos acompanhados de um longo texto a eles dedicado pelo próprio artista. Será mais um meandro nas relações entre texto e imagem.

Por fim, há um conjunto de material preexistente à série, ou seja, o material de trabalho do artista. Em seu arquivo e em sua biblioteca, encontram-se uma ampla bibliografia sobre Guimarães Rosa; uma grande quantidade de fichas com anotações de leitura seja do romance seja da bibliografia sobre o romance; numerosas anotações, roteiros de trabalho; recortes de imagens e textos relacionados com o universo do romance. Esse vasto e importante material mostra, de maneira concreta e explícita, como a série é resultado de longo, minucioso e aplicado estudo, não apenas de cada trabalho que a compõe, mas do universo a que ela se liga. Cada elemento dos trabalhos da série – cada traço, cada imagem, cada cor – tem por trás inúmeras anotações de leitura, inúmeros detalhamentos de projetos. Pode-se aplicar aqui, com toda propriedade (como de resto em relação a vários outros trabalhos do artista), o título de uma crítica sobre sua série *Retrato do artista: "Ensaísmo Plástico"*.³⁰ E naturalmente essa noção põe em circulação todos os elementos que podem fazer parte da relação entre matéria textual e elaboração plástica. Arlindo Daibert, em outro texto, refere-se ao desenho como "método de raciocínio e instrumento de análise do próprio processo de criação".³¹ De

²⁹ DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. G. S.: V., p. 50.

³⁰ Título do texto de Alberto Beuttenmüller na revista *Visão*, de 8 de novembro de 1982.

³¹ DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. Entonação e pronúncia, p. 66.

fato, em sua produção as artes plásticas não são apenas elaboração de imagens, mas, em interação com outras formas de criação, também processo de intervenção crítica. Com justeza, Roberto Pontual se referiu a uma parte de seu trabalho como "investigação conceitual" e "desenho de idéia". Toda sua produção se quis resultado de pesquisa, de estudo, de exploração, no limite, das possibilidades da linguagem de que se valia. Sua trajetória é claramente a de um criador antenado com as revoluções de seu tempo. Mas sempre antenado via sensibilidade, atento a movimentos mínimos, capaz de detectar espaços a serem povoados pela imaginação, como no trabalho intitulado "Diadorim", em que, em vez de uma representação da figura do personagem, deparamos sutis círculos concêntricos de pássaros. Entre a delicadeza desse trabalho, o arsenal de elaborações que o acompanha e as telas sombrias, perversas, ameaçadoras que vieram a ser o momento derradeiro da produção do artista, passa uma inquietação permanente, deflagradora de um imenso processo de criação – à espera, por sua vez, das muitas leituras que pode suscitar.