



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Estudo

Texto de autora convidada. Recebido em: 18 ago. 2022. Aprovado em: 20 out. 2022.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Macunaíma de Andrade, de Arlindo Daibert: da Antropofagia Modernista ao Açougue Brasil. Estudos Universitários: revista de cultura, UFPE/Proexc, Recife, v. 39, n. 2, p. 243-280, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.254876>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição 4.0 Internacional.

Macunaíma de Andrade, de Arlindo Daibert: da Antropofagia Modernista ao Açougue Brasil

Macunaíma de Andrade, by Arlindo Daibert: from Modernist Anthropophagy to Açougue Brasil

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Doutora em Letras

E-mail: ermelandaferreir@uol.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-0911-494X>

 <http://lattes.cnpq.br/3975152604166388>

Resumo

Em *A angústia da influência*, Harold Bloom (1991) afirma que “os poetas fortes leem apenas a si mesmos”. Isto significa que, indelevelmente confinados em seus próprios horizontes de expectativas, estão fadados a ler continuamente a própria obra, dispersa numa incrível multiplicidade de livros e referências. Essa concepção reafirma a importância da leitura, mostrando como é possível, para o sujeito, encontrar nos outros as promessas das quais ele mesmo pode vir a ser uma realização. Desse conceito também resulta, provavelmente, a dedicatória ao leitor escrita por Jorge Luis Borges (1998, p. 13): “Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado previamente. É trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios e eu o redator deles”. Este artigo pretende comentar os percursos antropofágicos e intersemióticos do artista juiz-forano Arlindo Daibert (1952-1993), através de uma breve análise de três momentos de seu embate plástico contra precursores literários de peso: Lewis Carroll, Mário de Andrade e Guimarães Rosa, comentando os estágios

de desleitura necessários à construção da obra híbrida e ensaística que ele compôs em vinte anos de trabalho e de constante e comprometida reflexão sobre o Brasil

Palavras-chave: Arlindo Daibert. Antropofagia. Desleitura. *Macunaíma de Andrade. Açougue Brasil.*

Abstract

In *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom (1991) states that “strong poets read only themselves”. This means that, indelibly confined within their own horizons of expectations, they are doomed to continually read their own work, dispersed in an incredible multiplicity of books and references. This conception reaffirms the importance of reading, showing how it is possible for one to find in others the promises which oneself may come to fulfill. Hence from this conception comes, probably, the roots of the dedication written by Jorge Luis Borges (1998, p. 13) to his readers: “If the pages of this book allow any happy verse, the reader shall forgive me for the discourtesy of having previously usurped it. It is trivial and fortuitous that you are the reader of these exercises and that I am their redactor”. This article intends to comment on the anthropophagic and intersemiotic paths of the plastic artist from Juiz de Fora Arlindo Daibert (1952-1993), through a brief analysis of three moments of his artistic clash with important literary precursors: Lewis Carroll, Mário de Andrade and Guimarães Rosa, commenting on the stages of misreading necessary for the making of the hybrid and essayistic work he composed in twenty years of constant and committed reflection on Brazil

Keywords: Arlindo Daibert. Anthropophagy. Misreading. *Macunaíma de Andrade. Açougue Brasil.*

As tradições nos dizem que o eu livre e solitário escreve para vencer a mortalidade. Creio que o eu, em sua busca para ser livre e solitário, em última análise lê com um só objetivo: encarar a grandeza. Esse confronto mal disfarça o desejo de juntar-se à grandeza, que é a base da experiência estética outrora chamada *sublime*: a busca de uma transcendência de limites. Nosso destino comum é a velhice,

a doença, a morte, o esquecimento. Nossa esperança comum, tênue mas persistente, é alguma versão de sobrevivência. (BLOOM, [1994], 2001)

Penso num trabalho a longo prazo sobre o *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Pretensão em demasia? Talvez. No fundo, todo artista alimenta carinhosamente a fantasia de criar uma “grande obra”. [...] Em uma de suas crônicas no *Diário Nacional*, Mário fala sobre seu processo de criação no *Macunaíma* e admite ter “copiado” Koch-Grümbert 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, 1995, p. 20-22).

Andando na contracorrente dos estudos culturais, o crítico americano Harold Bloom insistiu acirradamente na defesa de um espaço acadêmico reservado à leitura e ao repasse continuado da tradição literária ocidental para as novas gerações. Ironicamente, mas com uma ironia melancólica, dedicou-se à tarefa (reconhecidamente inglória)¹ de insistir no estudo das obras consideradas clássicas e canonizadas ao longo da história e na pregação quase isolada da necessidade de não se abandonar definitivamente – sob pena de se furtar à juventude o legítimo direito ao conhecimento daquilo que o espírito humano sentiu, vivenciou e produziu ao longo das eras, única garantia de que seja assegurada às novas gerações a liber-

1. “Eu me sinto muito sozinho hoje defendendo a autonomia do estético. É um sinal da degeneração dos estudos literários o fato de alguém ser considerado excêntrico por afirmar que o literário não depende do filosófico, e que o estético é irreduzível à ideologia ou metafísica. A crítica estética nos devolve a autonomia da literatura de imaginação e a soberania da alma solitária, o leitor não como uma pessoa na sociedade, mas como o eu profundo, nossa interioridade última.” (BLOOM, 1995, p. 19).

dade de interpretação, julgamento e escolha² – a discussão sobre os autores “eleitos” (não obstante *homens, heterossexuais, brancos, europeus e mortos*), aqueles que, sobrevivendo ao desgaste do tempo, conseguiram legitimar-se em meio aos seus pares graças ao valor estético de suas produções, que ultrapassaram os interesses políticos e imediatistas de suas próprias épocas, provando o seu poder de influência e a sua força precursora.

Utilizando como ponto de partida a compreensão dos estudos literários a partir de um conceito de tradição em movimento, buscando a T.S. Eliot e a Jorge Luis Borges³, no qual o passado influencia o presente, mas é também por ele influenciado⁴, Harold Bloom entende a história da literatura como um embate constante e continuado entre personalidades criativas de considerável intensidade, que elegem os seus mestres ou são por eles “escolhidos”. A partir daí, elas transformam as suas vidas em exercícios de liber-

2. “Quando um autor é destruído pela História, sua obra é, devidamente, considerada ‘datada’, mas quando a ideologia historicista impede o acesso do leitor a um determinado autor, no meu entendimento, estamos diante de um fenômeno diferente.” (BLOOM, 2001, p. 23).

3. A respeito desse tópico, Harold Bloom cita o ensaio de T. S. Eliot, *Tradição e talento individual*, e o conto de Jorge Luis Borges, *Kafka e seus precursores*, no qual o escritor argentino também faz referência ao ensaio de Eliot para chegar à inaudita conclusão de que cada poeta forte é responsável pela criação – e não apenas pelo resgate – dos seus precursores.

4. No conto *Kafka e seus precursores*, após elencar vários autores como possíveis fontes da obra do escritor tcheco, Borges comenta: “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. *O fato é que cada escritor cria seus precursores*. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” (BORGES, 1985, p. 109, grifo nosso).

tação da angústia do peso esmagador desses precursores, face ao seu desejo de afirmação enquanto escritores destinados ao panteão da eternidade ou ao panteão da *permanência reciclada*, como a eternidade passa a ser entendida na atualidade. A disputa entre o aspirante a poeta forte e o seu precursor gera uma relação complexa e predatória de ódio e paixão, que se traduz nas diversas etapas da construção de uma nova obra.

Cada *novo autor*, portanto, só merece esse título quando atinge um patamar de maturidade artística e um considerável acúmulo de trabalho; ou seja, quando constrói para si mesmo o seu edifício: a sua obra. É neste momento que se resolve a angústia de sua existência e o aspirante ao panteão ascende ao seu lugar de direito, empurrando para o lado o “mestre”, alvo de seus embates com o espelho. É justamente nesse momento que se dá um evento sublime, restabelecendo todo o sentido da tradição em movimento: o *retorno do precursor*, que Bloom identifica, em seu livro *A angústia da influência*, como o último dos seis estágios de desapropriação artística (ou “desleitura”) que todo poeta forte acaba por atravessar na sua luta por uma afirmação pessoal, e o qual designa como *Apophrades* ou *o retorno dos mortos*:

Os poetas fortes continuam a retornar dos mortos, e somente através do intermédio (quase voluntário) de outros poetas fortes. Como eles retornam é a questão decisiva, pois se retornarem intactos, esse retorno empobrecerá os poetas mais novos, cujo destino, assim, é o de ser lembrados – se lembrados – como tendo desaparecido na pobreza, numa carência imaginativa que não foram, eles mesmos, capazes de suprir. Os *Apophrades*, os dias infaustos, dias de má-sorte em que os mortos retornam para habitar suas velhas casas, sobrevirão a todo poeta forte, mas com os mais fortes há um

movimento revisionário que purifica até mesmo este último influxo. Porque todos eles alcançam um estilo que captura e estranhamente retém prioridade sobre os precursores, de tal forma que a tirania do tempo é quase sobrepujada e é possível crer, por alguns momentos surpreendentes, que estão, eles mesmos, *sendo imitados por seus ancestrais*. (BLOOM, 1991, p. 183).

Ancorado no interesse profundo – tanto mais profundo quanto menos admitido – do sucessor pelo trabalho do mestre; o precursor reaparece muitas vezes iluminado pelo autor mais novo, salvo da morte (que, em literatura, é sinônimo de esquecimento) pelo seu revisionista, justamente seu maior inimigo, seu mais encarniçado rival, aquele que fez da sua obra o alvo de uma leitura febril e devastadora, e que por isso mesmo manteve acesa a chama da candeia que um dia iluminou e testemunhou toda a angústia de seu mestre. O que parecia disputa, então, cede lugar ao resgate; e o que parecia aversão cede lugar ao respeito, ao reconhecimento e ao amor.

É preciso entender, porém, que aquele que retorna só o faz na medida do possível, segundo as leis da “permanência reciclada”, pois não há como manter intacta uma obra ao longo do tempo, imune ao efeito da entropia, que corrói matéria e espírito. Aquele que retorna só o faz pelo filtro da leitura angustiada daquele que se estabelece como novo autor. Por isso, para Bloom, as investigações de Freud dos mecanismos de defesa e seu ambivalente funcionamento ofereceriam os análogos mais claros para as proporções revisionárias que governam as relações intrapoéticas. Outrossim, para se legitimar como um autor, um escritor precisa se legitimar, antes de tudo, como um leitor forte e definitivo.

A tradição da literatura é, portanto, uma tradição construída através da leitura, daí a militância de Harold Bloom em favor da leitura dos clássicos e em defesa da noção do sublime e da tradição no campo das Letras. Não para manter uma ordem, reforçando o repasse engessado de um cânone há muito instaurado; eleito, talvez, em resposta a horizontes de expectativas já questionados e superados pelas demandas de um mundo em contínua transformação. Essa é, muitas vezes, a interpretação apressada e equivocada que se ouve sobre a obra de Bloom. A sua militância, porém, não diz respeito à defesa de ideologias, mas à defesa da necessidade de se continuar compreendendo a literatura através da história, sem perder de vista o valor estético das obras, mantendo, assim, vivo o diálogo que a arte propõe aos criadores ao longo dos tempos, através de contínuos desafios que o passado faz ao presente e que o presente devolve ao passado, para que algum futuro se construa.

Sob um certo aspecto, é possível entender o momento modernista no Brasil como um período marcante no amadurecimento do papel da “angústia da influência” da intelectualidade brasileira, na determinação do desejo de fundar uma literatura genuinamente nacional. Após os eventos do Arcadismo e do Romantismo, ainda muito dependentes dos mestres fundadores, da literatura europeia em geral e da portuguesa em particular, e ainda marcados pelo estudo das “fontes e influências” no âmbito da crítica, o Modernismo brasileiro de 1922 se inaugura com uma vontade de independência inédita, eivada de uma saudável ironia; e, pela primeira vez, com uma percepção positiva da condição pátria de “literatura menor”, como dizem Deleuze e Guattari:

Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. [...] “menor” já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 38).

Essa menoridade é, portanto, sentida e interpretada como uma vantagem, e não mais como uma carência, surgindo bem documentada no Movimento Antropófago de Oswald de Andrade, resumido em seu manifesto inspirado no *Abaporu*, pintura de Tarsila do Amaral, sua mulher, e lançado no mesmo ano de *Macunaíma*. Lido para seus amigos na casa de Mário de Andrade, foi publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia* – que Oswald ajudou a fundar com Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado. Datado de 1º de maio de 1928, começa dizendo: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. E termina: “Em Piratininga, ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” (ANDRADE, 1995).

Redigido em prosa poética, o *Manifesto Antropófago* possui um teor mais político do que o seu manifesto anterior, o da *Poesia Pau-Brasil*, que pregava a criação de uma poesia brasileira de exportação. Esteticamente, o segundo manifesto de Oswald reafirma os valores do primeiro, apregoando o uso de uma língua literária “não catequizada”, ou seja, livre de pedagogias e regras. Buscando incentivar uma reação dos intelectuais em prol de uma produção artística independente das matrizes, os modernistas partiram de um suposto interesse primitivista pelos ritos tribais de devoração dos prisioneiros (como detalhados nos escritos do século XVI, de

André Thevét, Hans Staden e Jean de Léry) para propor, alegremente, os princípios do revisionismo das tradições culturais que aportaram no Brasil ao longo do tempo. Assim, um dos versos icônicos do manifesto é o *Tupi or not tupi: eis a questão* (ANDRADE, 1995).

Analisado à luz das obras tardias de Derrida e Bloom, a canibalização modernista brasileira poderia até ser entendida como originária da linha desconstrucionista que viria a dominar a crítica ocidental no século XX, mas, embora a Semana de 22 tenha coincidido com o centenário da Independência, o pós-colonial da experiência não significou uma ruptura com a importação de modelos que ainda prevaleciam na cultura oficial, utilizando ideias, códigos estéticos e modas artísticas da nova metrópole irradiadora: Paris. Apesar de muito heterogêneo, artificial e elitista para gerar argumentos abrangentes no sentido da construção de uma política cultural verdadeiramente revolucionária, o movimento teve o mérito de inaugurar a questão ao sugerir a rebeldia contra a verdade dos povos missionários pela absorção do inimigo sacro. Assim, propunha basicamente “devorar” a cultura e as técnicas dos países colonizadores, provocando sua reelaboração crítica com autonomia, a fim de transformar o produto importado em exportável.

Os revisores canônicos modernos são, assim, essencialmente, grandes leitores da tradição, tanto exterior quanto autóctone. Para Darcy Ribeiro, por exemplo, a obra *Macunaíma* não é tão antropofágica quanto endofágica, pois não se trata mais do Brasil engolindo e transformando apenas o estrangeiro, mas do Brasil sendo engolido por si mesmo, numa exposição nunca vista antes de sua própria realidade e condição. O título da obra *Macunaíma*, na língua dos povos da Venezuela e da Guiana – de onde veio a lenda

original – significa o “Grande Mau”, poderoso e transformador, que ressuscitava os mortos e que era usado pelos missionários jesuítas para traduzir o nome de Deus para os índios. Noemi Jaffe, porém, afirma que – na linha da “literatura menor” – o Macunaíma brasileiro, reinventado por Mário de Andrade como o “herói da nossa gente”, não é o “Grande Mau”, mas um “Pequeno Mau”, talvez:

Como o *Dom Quixote* ou o Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* (filho de uma pisadela e um beliscão), Macunaíma é mais propriamente humano e paradoxal do que exatamente mau. “O heterogêneo, o indeciso, o descaracterizado”, nas palavras de Gilda de Mello e Souza; “inocente e astuto, enfasiado e insaciável, esperto e crédulo, encantador e grotesco, imprudente e confiante, mentiroso, covarde e preguiçoso”, de acordo com Darcy Ribeiro. Para Alfredo Bosi, “alguma coisa de visceralmente infantil cria em torno de Macunaíma uma aura de espontaneidade polimorfa, que parece situá-lo em um espaço aquém da consciência entendida como responsabilidade *in progress*, insubmisso a padrões rígidos, insuscetível de ser legitimado”. Por fim, segundo seu próprio criador, é uma “sátira universal ao homem contemporâneo, principalmente do ponto de vista desta sem-vontade itinerante, dessas noções criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo também no homem de agora.” (JAFFE, 2010, p. 13).

Apesar disso, é inegável que a Antropofagia modernista promoveu o abandono da imagem do “bom selvagem”, associado ao brasileiro para afirmar uma ideia mais contestadora e provocativa: a do “mau selvagem”, perigoso, ameaçador e insubordinado, que estava escondido debaixo da pele do bem-comportado nativo, o primitivo projetado pelo olhar europeu. Não por acaso, em *Macunaíma*, o “Exu-Mário” invoca, no capítulo *Macumba*, uma festa de

malandros e boêmios, frequentada por “Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento”, todos eles “maus selvagens”, marcando a diferença entre o texto de Koch-Grümbert e o seu. Para Augusto de Campos:

A Antropofagia oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma transvaloração: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização, desconstrução. (CAMPOS, 2015, p. 109).

A composição do personagem Macunaíma, portanto, resulta de um forte impulso revisionista dos cânones instituídos, movido por um bom humor ácido, que evoca o espírito do riso, da paródia e da metalinguagem como princípios estruturantes e amadurecidos do processo. Assim, Macunaíma não é um bom-caráter nem um mau-caráter: é um sem-caráter, dotado de outra lógica – uma lógica “bartlebiana”, por assim dizer, em que o mote (ou a fórmula) “Ai, que preguiça” pode ser entendido como a versão tupiniquim do “Prefiro não fazer” (*I would prefer not to*) de Herman Melville em seu famoso conto *Bartleby, o escrivão*. Entendido o primeiro, muitas

vezes – e pejorativamente⁵ – como uma alegoria comportamental do brasileiro, de quem se esperaria o caráter industrioso e incansável das formigas; à luz das interpretações conferidas pela crítica ao segundo, Macunaíma estaria mais na ordem de um revolucionário brando, praticante de uma insurreição passiva, avessa a disputas, mas devastadoramente demolidora do princípio do *negócio*, que move a cultura ocidental moderna em função do *ócio* que moveria um *outsider* do sistema. Daí a profunda semelhança entre a melancólica morte do funcionário público de Wall Street, que “preferiria” não viver aquela vida banal que lhe teria sido destinada, e o banzo solitário e noturno do herói da nossa gente – herdeiro dos traumas do extermínio dos povos originários e da escravidão dos expatriados africanos – em seu momento derradeiro, emitindo um brilho inútil de Ursa Maior, que não se pode precisar se é da derrota ou de uma vitória ainda não compreendida.

5. A respeito do seu retrato de Monteiro Lobato para a série *Macunaíma de Andrade*, Daibert comenta em seu *Diário de bordo* (15/2/1982): “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, 1995, p. 23). A referência ao texto *Urupês*, por Daibert, certamente não aparece por acaso. *Urupês* é o reflexo literário do pensamento modernista essencialmente pragmático de Lobato, não só pelo conteúdo que atribui à preguiça do brasileiro “jeca”, abominável para ele, à influência das doenças e verminoses – resultado da falta de um sistema de saúde pública operante, e da miséria intelectual da população –, mas também pelo histórico revolucionário da própria publicação da obra, que modificou o mercado editorial no país. Até a Primeira Guerra Mundial, os livros brasileiros eram impressos, em sua maioria, na Europa. Lobato imprimiu *Urupês* nas oficinas do jornal *O Estado de S. Paulo*, e iniciou uma listagem de serviços de correio para a sua distribuição por todo o país, uma vez que só havia 30 livrarias disponíveis para este fim. Em 1925, ele fundou a primeira editora brasileira, a Companhia Editora Nacional. Suas ações visavam claramente a modernização da economia, da educação e da saúde, e não apenas a discussão sobre questões formais e estéticas.

Assim como o assíduo *leitor de novelas* Alonso Quijano e como o aplicado *copista* Bartleby, Mário de Andrade não oculta que o seu *Macunaíma* resulta de uma montagem intencionalmente confusa de inúmeras fontes pessoais e alheias, eruditas e populares, nacionais e estrangeiras, responsáveis pelo angustiado embate contra tradições múltiplas e tão diversas que provavelmente não caberiam na teoria de Harold Bloom.⁶

Caberia nesta, talvez, a história solitária do atribulado choque de um literato pintor mineiro, o poeta da imagem Arlindo Daibert (1952-1993), contra alguns poucos e bem definidos mestres: Lewis Carroll, o próprio Mário de Andrade e Guimarães Rosa, ao longo de um árduo caminho em busca de um modo próprio de encarar a sua grandeza, um caminho que nasce do impulso copista (de ilustrador) de obras marcantes que o incomodam e desafiam: *Alice no país das maravilhas*, *Macunaíma*, o herói da nossa gente, e *Grande sertão: veredas*; mas que evolui no sentido da desleitura (*misreading*) quixotesca de Bloom – quando o efebo, tomado de polêmica e rivalidade, declara a guerra, pela perversidade do espírito, contra a riqueza acumulada pelo espírito na tradição.

6. A inspiração para *Macunaíma* foi assumidamente buscada por Mário de Andrade na obra do alemão Koch-Grünberg, *Von Roroima zum Orinoko*, do volume 2: *Mythen und Legenden der Taulipang und Arejuná Indianen*, mas ele utilizou, ainda, livros de Capistrano de Abreu, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Gustavo Barbosa e Sílvio Romero, fatos de sua vida pessoal, contos tradicionais brasileiros e de vários países, provérbios e canções populares. Para Noemi Jaffe (2010, p. 18), “*Macunaíma* é, segundo pontos de vista distintos, uma colagem, uma bricolagem, um mosaico ou uma rapsódia, como diz o autor, [...] que termina por estabelecer uma língua brasileira e uma leitura crítica do Brasil, uma mitologia contemporânea, carregada de significações linguísticas, psicanalíticas e antropológicas.”

Essa guerra é assumida de forma animada por Daibert, na sua versão da “Macumba” marioandradina, quando diz: “Recrio o raciocínio de Mario adaptando-o à minha história pessoal e ampliando-lhe a leitura”. Enquanto o modernista cita seus amigos e pares contemporâneos, numa homenagem movida a aproximação afetiva ou ideológica, Daibert cria um grande painel, contendo uma colagem das fotografias destes e de muitos outros personagens reais, escritores, pintores, músicos, que elenca como suas inspirações e, sobretudo, suas provocações precursoras: “O quadro ainda não está completo e para confundir um pouco os exegetas incorporei ao trabalho algumas afinidades eletivas (ou seriam *liaisons dangereuses*?) que, para terminar, ‘fizeram a festa juntos’” (DAIBERT, 2000, p. 123).

Formado em Letras, o artista se instaura como um proponente do “ensaísmo plástico”, como diz Elza de Sá Nogueira:

Para Daibert, “toda arte é uma forma de investigação e conhecimento, é um acréscimo ao patrimônio cultural”, e é assim, de fato, que ele concebe seu trabalho como artista plástico: “O meu projeto não é criar imagens, o meu projeto é refletir sobre as coisas através das imagens.” A escolha por obras *escrevíveis*, que lhe permite o trabalho com a ampliação da linguagem do desenho, também liberta quanto ao conteúdo narrativo, permitindo-lhe realizar o “ensaísmo plástico” que lhe é característico e adotar um posicionamento ativo e crítico em face da tradição literária que ele busca traduzir em imagens. Daí que sua abordagem não se feche no universo interno das obras, mas se constitua antes como desdobramento plástico das questões estéticas, culturais e históricas que elas suscitam. (NOGUEIRA, 2006a, p. 72).

Podemos arriscar que seu primeiro desvio no impulso “ilustrativo” de obras literárias clássicas já continha o gérmen da insubordinação revisionista estudada pelo teórico norte-americano, ao escolher uma obra marcante da literatura inglesa do período vitoriano – difundida no mundo como “literatura infantil” – para dissecar seu conteúdo eivado de erotismo e perversão, aspectos esses muitas vezes disfarçados ou negados pelas imagens divertidas e ingênuas comumente associadas aos livros de Lewis Carroll. Na leitura do *nonsense* carrolliano e no embate crítico com os ilustradores tradicionais do livro, como John Tenniel, Daibert parece já começar a associar o “país das maravilhas” e o “país dos espelhos” – alegorias do autor ao Reino Unido, transformado à época em Império Britânico, com possessões coloniais da África à Índia – ao processo de autodevorção antropofágica necessário à discussão da hipocrisia dos valores vigentes no Brasil na época da produção desta série, os atribulados anos 1970.⁷ A inspiração buscada à obra de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) não é gratuita, pois, como diz Gilles Deleuze:

Tudo em Lewis Carroll começa por um combate horrível. É o combate das profundezas: coisas arrebatam ou nos arrebatam, caixas são pequenas demais para seu conteúdo, comidas são tóxicas ou venenosas, tripas se alongam, monstros nos tragam. Um irmãozinho usa seu irmãozinho como isca. Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento.

7. A série *Alice no país das maravilhas* (que contém referências a *Alice no país dos espelhos*), de Daibert, é composta por pelo menos 60 trabalhos identificados, entre desenhos e estudos, datados dos anos 1970. Inéditos em publicação, os originais encontram-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como parte do acervo da coleção Gilberto Chateaubriand. (GARCIA, 2005).

Mesmo as palavras se comem. É o domínio da ação e da paixão dos corpos: coisas e palavras se dispersam em todos os sentidos ou, ao contrário, soldam-se em blocos indecomponíveis. Nas profundezas tudo é horrível, tudo é não senso. (DELEUZE, 2008, p. 31).

No contexto de uma sociedade conservadora, de princípios morais rígidos, apesar de inovadora no campo tecnológico – o que levou à Revolução Industrial e a mudanças sociais, com o aparecimento da burguesia –, a literatura em vigor apresentava duas características principais: ou era pedagógica, buscando ensinar uma lição ao seu público; ou era moralizante, denunciando os problemas sociais que precisavam ser tratados. É desse período Charles Dickens, um dos autores mais importantes da prosa vitoriana, que, por meio de suas obras, criticou grande parte das instituições públicas da Inglaterra.

A obra de Lewis Carroll, porém, não é escrita com o propósito de moralizar e manipular o leitor. Não é um texto catequista, mas *subversivo*. Como prestidigitador que era, ele subverte o sentido único e contesta a divisão maniqueísta do mundo, instaurando uma terceira via do sentido que esconde, atrás da loucura e da irracionalidade, a sua crítica. A presença da ambiguidade nas gravuras da série ilustrativa de Daibert para esse romance parece revelar a sua aproximação com aquilo que W.J.T. Mitchell chamaria de *metafiguras* (*metapictures*):

As metáforas são imagens que se mostram para se conhecerem: elas encenam o *autoconhecimento* das imagens. [...] A ambiguidade de sua referencialidade produz uma espécie de efeito secundário de autorreferência ao desenho como desenho, um convite ao espectador a retornar com fascínio ao objeto misterioso cuja identidade parece tão mutável e ao mesmo tempo tão absolutamente singular e definida. [...] As metáforas evocam não apenas uma visão dupla, mas uma voz dupla e uma relação dupla entre linguagem e experiência visual. (MITCHELL, 1994, p. 35, tradução nossa).

Numa dessas imagens, a dubiedade incorpora-se à representação pela alusão à técnica do borrão de tinta ou teste de Rorschach⁸: vemos duas meninas idênticas, unidas pelas bocas, extremidades dos braços e mãos nos pontos da dobradura do papel. A técnica não só duplica a figura originária, criando figuras especulares geminadas, mas forja uma terceira imagem imprevisível a partir da junção das duas metades. Na gravura, uma terceira menina, vista de frente e não facilmente perceptível, surge no centro do quadro. Apesar de reproduzir a posição das demais, sua atitude (*obscena*) reveste-se de uma sensualidade inexistente nas outras, aspecto que é reforçado pela clara visão de uma vulva encimando suas cabeças.

8. Antes do psiquiatra suíço Rorschach, muitos autores, como Binet, Henri, Dearborn, Kirkpatrick e outros, fizeram uso dessa técnica – que consiste em dobrar o papel sobre uma mancha de tinta para obter uma imagem duplicada – sobretudo no estudo da imaginação e da criatividade. Durante sua infância, Rorschach também foi entusiasta de um jogo muito difundido no século XIX, chamado *Klecksographie*, em que se criavam pequenos poemas a partir de manchas abstratas. Foi nos anos 1917-1918 que Rorschach começou um estudo mais sistemático do uso desse método como teste de avaliação psicológica.

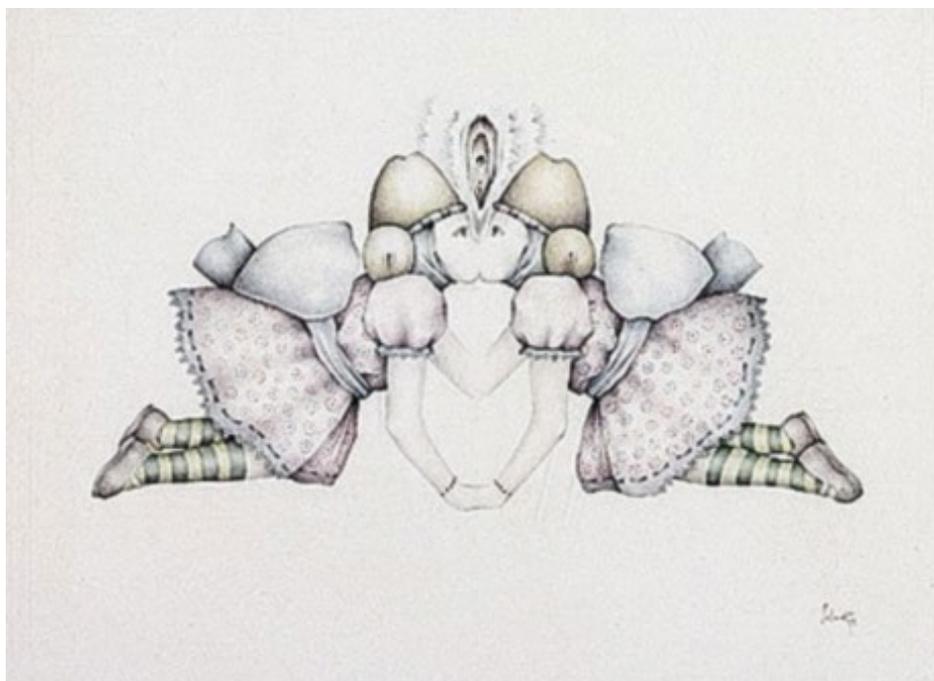


Figura 1. *Alice no país das maravilhas*, ilustração de Arlindo Daibert.
Fonte: Moraes, [1979] 2018.

A preocupação de Arlindo Daibert com a disputa entre as artes ditas *irmãs* é flagrante, talvez devido à sua formação em Letras e Pintura. Ao tomar um texto literário como ponto de partida para a criação visual, ele poderia assumir a tradição da ilustração, herdada da Renascença, na qual os textos preexistem às imagens e sobrevivem fora de seus limites. As imagens serviriam, assim, como um procedimento mnemônico, uma instância subalterna, menor e colonizada pela palavra. Ou ele poderia assumir a tradição dos holandeses, que, mesmo sem tomar o texto como motivo para a pintura, costumam inscrevê-lo lado a lado, com as imagens no espaço do quadro, lembrando a herança da tradição das iluminuras medievais.

O artista mineiro, porém, parece fundir as duas opções, selecionando deliberadamente a leitura de grandes obras literárias como ponto de partida para uma criação imagética que funde palavra e imagem num trabalho final autônomo, essencialmente plástico, mas de cunho racional e crítico – ensaístico. “Desenhar” é, assim, para Daibert, a sua forma pessoal de expressar seu pensamento sobre a leitura dos livros e do mundo.

A respeito da diatribe entre as artes, Michel Foucault comenta em seu livro *Isto não é um cachimbo*:

Dois princípios reinaram, eu creio, sobre a pintura ocidental, do século quinze até o século vinte. O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o

nome de um personagem), ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar). É verdade, só muito raramente essa subordinação permanece estável: pois acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. Mas pouco importa o sentido da subordinação ou a maneira pela qual ela se prolonga, multiplica e inverte: o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma. (FOUCAULT, 2008, p. 50).

Foi esse princípio cuja soberania foi abolida pelo surrealista belga René Magritte em sua obra, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapa), a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Assim, a separação das imagens e das letras é abolida:



Figura 2. *Isto não é um cachimbo*, ilustração de René Magritte.

Fonte: Maggie, 2015.

Do quadro à imagem, da imagem ao texto, do texto à voz, uma espécie de dedo indicador geral aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvios, tenta estabilizar um espaço único. Mas por que introduzir ainda a voz do mestre? porque mal ela disse “isto é um cachimbo”, e já foi obrigada a retomar e balbuciar: “isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo”, “isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo”, “a frase: ‘isto não é um cachimbo’, não é um cachimbo”; “na frase: ‘isto não é um cachimbo’, *isto* não é um cachimbo”: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo. (FOUCAULT, 2008, p. 35).

A segunda incursão de peso na concepção de uma obra ensaística de Arlindo Daibert se dá com a série *Macunaíma de Andrade*, um projeto bem mais amplo, com maior variedade de recursos, que não visava apenas a uma ilustração do romance do modernista, mas a uma reflexão sobre personagens, cenas e a situação do texto no seu contexto cultural.⁹

9. Segundo Lopez, “O diário de bordo do artista plástico Arlindo Daibert, registro do cotidiano da criação de *Macunaíma de Andrade*, traz 58 imagens em técnica mista – desenho, pintura, colagem – e 10 esboços, realizados entre 1980 e 1982, e mostra-nos com mais nitidez as demais obras nascidas do diálogo com a rapsódia de Mário de Andrade, a força da matriz geradora. Acumulando possibilidades de leitura – plástica, musical, cênica, cinematográfica ou de novos textos –, *Macunaíma*, enquanto matriz, ganha, no diário, a importante dimensão do testemunho de um processo criativo também rapsódico. Nessa navegação, que se apropria do texto com alta exigência no artefazer, *Macunaíma* se transforma, de fato, em *Macunaíma de Andrade Daibert*, soma de universos.” (LOPEZ, 2000, p. 12). “Madame Bovary c’est moi”, diria Gustave Flaubert diante de sua personagem-romance, que – tal como o *Macunaíma* para Mário, e o *Macunaíma de Andrade* para Arlindo – condensava não apenas os seus pensamentos, mas incorporava-se à sua identidade.

Numa imagem da série, a bandeira do Brasil é reconfigurada a partir de uma colagem seriada de selos, representando papagaios, com a data de emissão e o valor (Brasil 80, 28, 00), substituindo a sugestão da “mata virgem” como pano de fundo verde do retângulo. A cor amarela do losango e a cor azul do círculo desaparecem, e no centro dessas formas geométricas desbotadas uma estreita flâmula verde e amarela tremula. No lugar das palavras *Ordem e Progresso* figura a reedição da fórmula bartlebianca no mote macunaímico: “Ai, que preguiça”, cuja função já discutimos anteriormente.



Figura 3. *Ai que preguiça*, ilustração de Arlindo Daibert.

Fonte: Maciel, 2015.

Outra imagem emblemática do conjunto confere destaque ao retrato de Monteiro Lobato, figura injustiçada no movimento pelo desconforto que causou com um artigo seu, publicado em 1917, a respeito de uma exposição expressionista da pintora Anita Malfatti. *Paranóia ou mistificação* é um texto repetido à exaustão como fruto da suposta incompreensão de Lobato sobre as intenções vanguardistas do grupo paulista. Arlindo Daibert registra esse fato com bom humor ao retratar o personagem do Sítio do Picapau Amarelo, o Visconde de Sabugosa¹⁰, colocando sob a lente escrutinadora de sua lupa uma pequena reprodução do símbolo criado por Di Cavalcanti para o cartaz da *Semana de Arte Moderna de 1922*, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo.

10. Ressaltamos que esse personagem é um notável produto antropofágico, capaz de fundir, na imagem comestível de um sabugo de milho – adaptado como brinquedo pelas crianças brasileiras – a figura bolorenta da aristocracia nacional e da ciência livresca importada, que assumem, em geral, o discurso intelectual tradicionalista, pedagogizante e moralista repassado nos programas escolares da época. É interessante lembrar que esse discurso foi alvo de feroz desconstrução pelo autor na criação de um projeto de ensino revolucionário para a infância no Brasil, a que deu o nome de *Sítio do Picapau Amarelo*, contendo todas as matérias básicas revisitadas e apresentadas de forma lúdica, além de outras inusitadas, como Astronomia e Genética; além de uma biblioteca de livros paradidáticos da literatura universal, traduzidos e adaptados por ele mesmo a partir de suas preferências, como *Dom Quixote para as crianças*, *Alice no país das maravilhas* e *Robinson Crusóé*. Seu programa incluía ainda o resgate da mitologia grega e das fábulas da cultura popular, comentadas pela boneca de pano Emília, seu alter ego; e das *Histórias de Tia Nastácia* – que já assinalavam a necessidade de repassar aos jovens a contribuição da cultura negra nos programas didáticos oficiais.

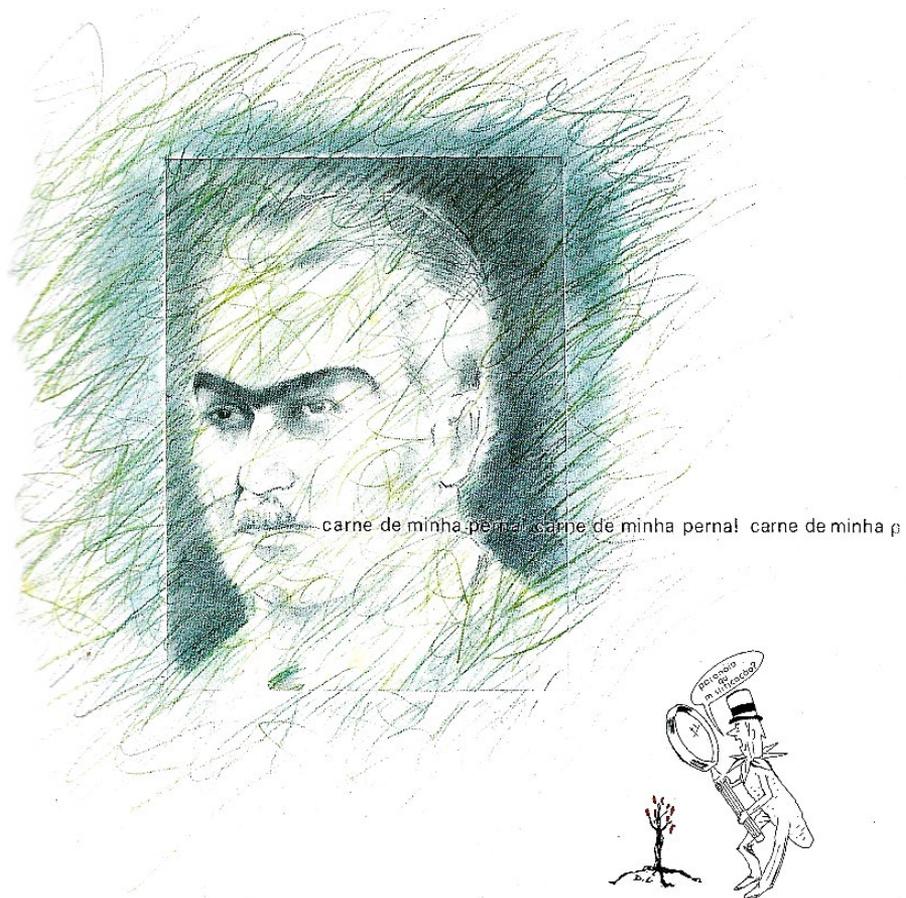


Figura 4. *Currupira*, ilustração de Arlindo Daibert.
Fonte: Arbach, 2001, p. 103 *apud* Dias, 2020, p. 130.

A desproporcionalidade entre o tamanho do retrato de Lobato (o “monstro” Currupira), ainda que todo rabiscado, e o logotipo da Semana, a árvore vermelha, dá uma medida das intenções de Daibert, que intitula o quadro com o nome dessa figura do folclore nacional: o menino de cabelos compridos e vermelhos, cuja característica principal é os pés virados para trás. Seria uma alusão ao alegado retrocesso do escritor, que caminharia na direção contrária a dos progressistas? Ou uma correção necessária dessa interpretação tão tendenciosa quanto persistente nos anais da crítica brasileira?¹¹

O terceiro trabalho de fôlego na proposta feita por Daibert, do estabelecimento do ensaísmo plástico de grandes clássicos, volta-se para o monumental *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, projeto que o absorveu pelos dez últimos e mais produtivos anos de sua curta vida. Segundo Júlio Castañon Guimarães:

11. Segundo a lenda, a mãe de Macunaíma, cansada de suas artimanhas, levou-o a passear na mata e lá o abandonou. Após vagar muito tempo, ele encontrou o Currupira moqueando carne e pediu um pedaço para comer. O gigante ofereceu-lhe a carne de sua própria perna. Alimentado, o curumim saiu para procurar o caminho da aldeia. O gigante, porém, que era um devorador de gente, correu atrás de Macunaíma, gritando “carne de minha perna”, e a perna respondeu: “que foi?”. Macunaíma, percebendo que não podia se esconder do Currupira, vomitou a carne numa poça de lama e assim conseguiu escapar. No desenho de Daibert, as palavras são inseridas como parte da imagem. O grito do Currupira parece sair da boca de Lobato, sugerindo uma acusação de mútuo devoramento entre as duas propostas modernistas: a estética de Mário de Andrade e a sua, pragmática.

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 entende não apenas o emprego de técnicas variadas (xilografia, desenho, colagem, aquarela etc.), mas também a irrupção da matéria textual e o desvencilhar-se da pura ilustração. [...] 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*; [...] 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*. (GUIMARÃES, 1998, p. 30).



Figura 5. *Tiradentes esquartejado*, pintura de Pedro Américo.
Fonte: Figueiredo e Mello, [1893] (2013).

Como a análise desse material excede em muito a proposta deste artigo, comentaremos brevemente alguns aspectos de um projeto paralelo do autor, intitulado *Açougue Brasil*. Em fins dos anos 1970, Daibert opera, neste trabalho, um desvio ensaístico, interpretativo e crítico de grande força na releitura do impulso canibalizante da *Semana de Arte Moderna de 1922*. Recuando seu foco de atenção à época do Arcadismo e da Conjuração Mineira¹², pelo resgate do quadro de Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*

12. Os escritores árcades mineiros tiveram participação direta no movimento da Inconfidência. Chegados de Coimbra com ideias enciclopedistas e influenciados pela independência dos EUA, provavelmente não apenas juntaram-se às fileiras dos revoltosos contra o erário régio, que confiscava a maior parte do ouro extraído na colônia, mas também divulgaram os sonhos de um país independente. Do grupo, apenas um homem não tinha a mesma formação intelectual dos demais, e nem era escritor: o alferes Tiradentes (dentista prático). Com a traição de Joaquim Silvério dos Reis, que devia vultosas somas ao governo português, o grupo foi preso em 1789. Todos, com exceção de Tiradentes, negaram sua participação no movimento. Cláudio Manuel da Costa, segundo versão oficial, suicidou-se na prisão. O processo durou três anos. No julgamento, vários inconfidentes foram condenados à morte por enforcamento, dentre eles, Tiradentes e Alvarenga Peixoto. Tomás Antônio Gonzaga e outros foram condenados ao exílio. No dia 20 de abril de 1792, foi comutada a pena de todos os participantes, excluindo Tiradentes, enforcado no dia seguinte. Seu corpo foi esquartejado e exposto, em pedaços, no caminho que ia do Rio de Janeiro até Vila Rica; seus bens, confiscados; sua família, amaldiçoada por quatro gerações; e o chão de sua casa foi salgado para que dele nada mais brotasse. Um século depois, Tiradentes foi resgatado como o principal herói da República brasileira, proclamada em 1889, numa reutilização política de sua figura. O uso das artes visuais para consolidar a imagem do militar republicano como um homem calmo, forte e cristão, em um país onde o catolicismo era a religião oficial, foi uma jogada bem pensada e executada, pois impediu a rejeição do herói e da República que ele representava.

(1893)¹³, ele elabora uma interpretação muito pessoal da cena, fundindo-a ao momento sombrio do período da Ditadura Militar no Brasil e à sua biografia pessoal, a partir do resgate de uma fotografia de família.

Sobre a tela de Pedro Américo, Maraliz de Castro Vieira Christo afirma:

A tela *Tiradentes esquartejado* infringia regras então já muito consolidadas: a integridade do corpo humano, a integridade do herói e a integridade da história. O corpo, reduzido a partes isoladas, convertido a coisa inanimada, a carne, perde sua humanidade. A exposição das atrocidades sofridas pelos heróis os transformaria em simples vítimas, demonstrando mais a barbárie do agressor e menos suas próprias qualidades; os heróis mortos deveriam ser celebrados em representações que preservassem sua imagem como espelho de grandeza. O sentido pedagógico de um quadro reside não na ênfase da morte em si, mas na reação altruísta e firme do herói diante dela. Ao optar pela representação do corpo abandonado aos pedaços sobre o cadafalso, Pedro Américo não só acentua o poder da metrópole portuguesa sobre sua colônia na América, como revela a própria fragilidade de Tiradentes e da conspiração que foi acusado de liderar. Como entender a escolha

13. “O quadro de Pedro Américo intitulado *Tiradentes esquartejado* (1893) possui uma trajetória muito diferente dos demais quadros históricos do artista. Embora pintado em Florença, lá não foi exposto, como também não participou de nenhuma exposição internacional. No Brasil, não integrou a Exposição Geral de Belas Artes. Apresentado ao público em julho de 1893, primeiramente nas dependências do jornal Cidade do Rio e, em seguida, na galeria *Glace Élégante*, o quadro não foi adquirido pelo Estado como seus quadros históricos anteriores. Vendido ao município mineiro de Juiz de Fora, permaneceu oculto aos olhos do público por longo tempo. De 1893 a 1922 pertenceu à Câmara Municipal, quando foi doado ao recém-criado Museu Mariano Procópio. Até 1998, o quadro nunca se ausentou do museu.” (CHRISTO, 2013, p. 276).

do pintor no momento em que o panteão republicano brasileiro está sendo edificado? (CHRISTO, 2013, p. 276).

Como se não bastasse, Pedro Américo faz uma associação explícita de Tiradentes com Jesus Cristo, retratando um crucifixo ao lado de sua cabeça degolada, disposta no cadafalso em cruz, cujo rosto lembra o do Cristo das iconografias religiosas. A imagem do filho de Deus torturado, nu e exangue estabelece um paralelo imediato e blasfemo com o herói nacional, destinado a representar o infeliz destino dos jovens insurgentes contra os poderosos. Esse quadro funcionaria mais como uma admoestação contra a rebeldia e a contestação do que como um exemplo da vitória dos oprimidos contra seus opressores – a menos que se nutra a esperança da ressurreição dos conflagrados, como a Igreja justifica a utilização da imagem do homem flagelado e martirizado na representação de seu Deus.

A opção do embate revisionista com essa tela, levada a cabo na série de Arlindo Daibert – quando este contava 26 anos – talvez confirme a hipótese da ressurreição dos conflagrados, que viveram com força no movimento estudantil dos anos de chumbo (1960-1970) no Brasil, e tiveram, mais uma vez, que encarar seu atávico destino. Em sua primeira mostra individual em São Paulo, na *Galeria Entreates*, em 1978, o artista apresenta a exposição denominada *Arlindo Daibert – Desenhos*, com 35 trabalhos divididos em quatro séries: *Fantástica*, *Investigações*, *Crítico-erótica* e *Açougue Brasil*.

Da série *Açougue Brasil*, o trabalho principal sobrepõe-se a uma antiga fotografia da sua família, no açougue de seu avô (de quem herdou o nome), um desenho em acetato de um excerto do

quadro *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo, que se funde em transparência à fachada do estabelecimento (especializado em “linguiças de pura carne de porco”).



Figura 6. *Açougue Brasil*, ilustração de Arlindo Daibert. Desenho em acetato sobreposto a fotografia; 29 x 22 cm. Coleção Neysa Campos, Juiz de Fora, Minas Gerais. Fonte: Daibert, [1978] 2013.

O destaque escolhido para a sobreposição é o da perna esquerda, “presa a uma haste de madeira, como um estandarte da barbárie humana” (CHRISTO, 2013, p. 280). Ao se chocar com as imagens dos cortes de carne animal, expostos no açougue (atrás das imagens de sua mãe junto à caixa registradora, há um tio, o avô – patriarca de origem alemã – e um empregado negro, que aparecem em primeiro plano), porém, esse fragmento do corpo

humano, destituído do verniz da história de heroísmo do homem a quem pertencia, degrada-se no anonimato e na abjeção dos seres convertidos em carne para repasto. Essa alusão deliberada não só reinfunde uma força de indignação ao conjunto, mas o faz com o peso afetivo de um relato confessional do próprio artista:

Era uma foto de família, feita em 1935 no açougue do meu avô. As sugestões do próprio eram o fio. Comecei a fazer aproximações e associações várias. Percebi que a violência, as mutilações, os animais que se devoravam, o Tiradentes (de Pedro Américo), meu avô, o açougue, *tudo isso era parte de uma violência maior chamada Açougue Brasil*. Nesse ponto, o desenho vai ficando mais analítico, a “habilidade” é um meio de reproduzir e analisar o real. A figuração é um instrumento, não um fim. (DAIBERT, 2000, p. 25, grifo nosso).

“Tudo isso era parte de uma violência maior chamada *Açougue Brasil*” (DAIBERT, 2000, p. 25). Não há como não vir à mente a frase do Currupira, enquanto este perseguia o Macunaíma para recuperar, à força, a parte de seu próprio corpo, cedida ao canibalismo do herói: “Carne da minha perna! Carne da minha perna!”. Currupira, a divindade fabular lendária das florestas, deglutida pelos seus leitores acadêmicos e travestida nesse monstro que se deixa devorar... mas nem tanto. Nesse sentido, como lembra Nogueira (2006a, p. 15), Frederico Morais situa Daibert no contexto mais amplo de uma série de artistas latino-americanos, cujo trabalho poderia ser compreendido de acordo com essa proposta de revisão da História da Arte:

Penso no canadense residente no México, Arnold Belkin associando a foto dramática de Che Guevara morto com a *Lição de Anatomia* de Rembrandt ou a chegada de Madero a Cuernavaca com a *Ronda*

Noturna do mesmo Rembrandt. Penso no argentino Antonio Seguí que pouco a pouco vai transformando com seus comentários gráficos a obra de Rembrandt numa lição de tortura, penso nas citações de Velásquez na obra do mexicano Gironela. Penso especialmente nos colombianos Leonel Gongora e Fernando Botero. Este, inflando, engordando, boterizando toda a História da Arte, aquele colocando-se no interior de obras (é o seu tema do “pintor secreto”) de sua autoria, mas que são citações de citações. [...] No Brasil, o artista que mais se aproximou deste comportamento é o pernambucano João Câmara Filho, ainda que restrito, tematicamente, à nossa própria História, da arte inclusive. Agora temos Arlindo Daibert. (MORAIS, 1980).

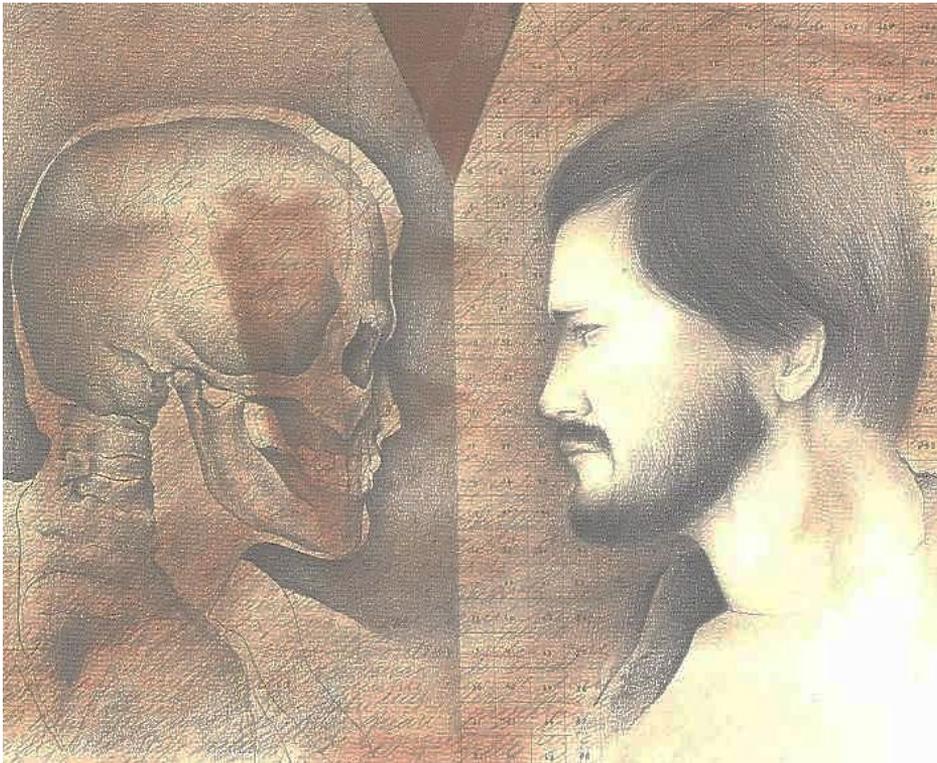


Figura 7. *Sem título*, ilustração de Arlindo Daibert, da série *Imagens do Grande Sertão*.
Fonte: Daibert, 1998.

Finalmente, num quadro marcante da série *Imagens do Grande Sertão*, Daibert retoma a alusão à técnica da imagem borrão de Rorschach para sugerir um efeito de especularidade; falho, entretanto, na produção de uma figura duplicada e geminada, como ocorre na gravura de Alice aqui comentada. A presença, e mais, a afirmação do autorretrato do pintor, é quase uma assinatura que ele sobrepõe à memória do mestre e da obra que originou esse árduo trabalho. Encarando a si mesmo numa caveira que antecipa a sua morte ou (o que seria mais interessante para a nossa discussão) encarando as caveiras dos seus precursores – Lewis Carroll, Mário de Andrade e Guimarães Rosa –, autores dos grandes romances que o efebo mineiro ousou desafiar na construção de sua poderosa obra híbrida, Daibert forneceria uma imagem dialética ilustrativa do último estágio da “angústia da influência” de Harold Bloom: os *Apophrades*, o retorno dos mortos na produção dos novos poetas que se tornaram fortes e definitivos pela leitura e pelo embate com a tradição.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: NUNES, Benedito. *Oswald de Andrade: a utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. São Paulo: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. São Paulo: Objetiva, 1995.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. Fervor de Buenos Aires. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*, volume 1. São Paulo: Globo, 1998.

- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madri: Alianza Editorial, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Tiradentes no Açougue Brasil: apropriações de Arlindo Daibert. *Sæculum*, João Pessoa, n. 28, jan./jun. 2013.
- DAIBERT, Arlindo. Açougue Brasil. *Sæculum*, João Pessoa, n. 28, [1978] 2013, il., color., 29 x 22 cm.
- DAIBERT, Arlindo. *Macunaíma de Andrade*. Belo Horizonte; Juiz de Fora: Editora UFMG/UFJF, 2000.
- DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 1998, 147 p., il., color., 23,3x30,5cm.
- DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- DIAS, Miriam Ribeira. *Elipses e Volutas: a escritura oblíqua das imagens de Arlindo Daibert*. 2020. Tese (Doutorado Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras, Juiz de Fora, 2020.
- ELIOT, T. S. *The sacred wood: Essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 1972.
- FIGUEIREDO E MELLO, Pedro Américo de. Tiradentes Esquartejado, [1893]. *Sæculum*, João Pessoa, n. 28, 2013, il., color., 270 x 165 cm.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e terra, 2008.
- GARCIA, Sandra Minae Sato. *Leituras de Alice*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2005.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert, In: DAIBERT. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte; Juiz de Fora: Editora UFMG/UFJF, 1998.

- JAFFE, Noemi. *Macunaíma*. São Paulo: Publifolha, 2010.
- LOPEZ, Telê Ancona. Macunaíma Marupiara ou a construção da matriz. *In: DAIBERT. Macunaíma de Andrade*. Belo Horizonte; Juiz de Fora: Editora UFMG/UFJF, 2000.
- MAGGIE, Yvonne. Isto não é um cachimbo. G1, [s.l.], 22 jan. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/blog/yvonne-maggie/post/isto-nao-e-um-cachimbo.html>. Acesso em: 20 out. 2022.
- MACIEL, Pedro. Releitura pop de Macunaíma. *Musa rara*, São Paulo, 6 jul. 2015. Disponível em: <https://musarara.com.br/391721>. Acesso em 6 ago. 2022.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- MORAIS, Frederico. Arlindo Daibert: lição de desenho e história da arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1980.
- MORAIS, Mauro. Retrato do juiz-forano Arlindo Daibert 25 anos depois do adeus. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 2 set. 2018.
- NETO, Gislane Gomes. *Eros e Babel na obra intermediária de Arlindo Daibert: processos de leituras intertextuais*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2007.
- NOGUEIRA, Elza de Sá. *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006a.
- NOGUEIRA, Elza de Sá. Daibert, tradutor de Rosa. *Floema*, Candeias, ano 2, n. 3, p. 55-86, jan./jun. 2006b.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.