

HIPÉRBOLE DO VERMELHO

LUCIANA MARTINS TAVARES DE LIMA

HIPÉRBOLE DO VERMELHO:

Guimarães por Djanira e vivências de
luto|solidão|memória

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para apreciação da banca de defesa da dissertação.

Orientador: José Leonardo do Nascimento.

Coorientador: José Paiani Spaniol.

São Paulo

2023

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Hipérbole do vermelho: Guimarães por Djanira e vivências de luto|solidão|memória

AUTORA: LUCIANA MARTINS TAVARES DE LIMA

ORIENTADOR: JOSE LEONARDO DO NASCIMENTO

COORDENADOR: JOSÉ PAIANI SPANIOL

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em Artes, área: Artes Visuais pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. JOSE LEONARDO DO NASCIMENTO (Participação Presencial)
Departamento de Artes / Instituto de Artes da Unesp

Profa. Dra. VITÓRIA DANIELLA BOUSSO (Participação Presencial)
Pesquisadora / Independente

Profa. Dra. RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO (Participação Presencial)
PGEHA / USP

São Paulo, 26 de abril de 2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

L732h Lima, Luciana Martins Tavares de, 1991-

Hipérbole do vermelho : Guimarães por Djanira e vivências de luto, solidão, memória / Luciana Martins Tavares de Lima. -- São Paulo, 2023.
324 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

Coorientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Pintura. 2. Cor na arte. 3. Gravura brasileira. 4. Solidão na literatura. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Spaniol, José Paiani. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 752

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Para Papai,
é claro

*Sabemos que cada memória está sempre
ameaçada pelo esquecimento*

Didi-Huberman

RESUMO

Pense em uma cor. A provocação feita por esse pensamento proporcionou na produção artística diálogos com o vermelho que, em sua densidade, me levou a traçar o eixo poético: *luto/solidão/memória*. A paixão despertada pelo interesse em dissecar estes conceitos entrelaça-se com a pesquisa teórica sobre tradução, em que a cor nos convida ao Sertão das gravuras criadas pela artista brasileira Djanira da Motta e Silva, a fim de trazer às imagens o conto Campo Geral de João Guimarães Rosa. Foram selecionadas dez das trinta e duas gravuras que compõem a décima oitava publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, em que os vestígios de vermelho nos contam sobre os processos de luto na infância, sua conseqüente solidão e a sobrevivência nas memórias.

Palavras-chave: pintura; vermelho; luto; solidão; memória; Djanira; Guimarães Rosa.

ABSTRACT

Think about a color. The provocation made by this thought provided dialogues with red in the artistic production that, in its density, led me to trace the poetic axis: mourning|loneliness|memory. The passion aroused by the interest in dissecting these concepts intertwines with the theoretical research on translation, in which color invites us to the Sertão of the engravings created by the Brazilian artist Djanira da Motta e Silva, in order to bring to the images the short story Campo Geral, by Joao Guimaraes Rosa. Ten of the thirty-two prints that make up the eighteenth publication of the Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil were selected, in which the traces of red tell us about the mourning processes in childhood, its consequent loneliness and survival in memories.

Keywords: painting; red; mourning; loneliness; memory; Djanira; Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

1 RESUMO 15

2 ABSTRACT 17

3 PRELÚDIO 21

3.1 Eixo de unidade e, portanto, ruptura 24

3.2 Processo artístico como método 27

3.3 Linearização de pensamentos fragmentados 34

4 PRIMEIRO ATO: GUIMARÃES POR DJANIRA 37

4.1 João Guimarães Rosa, o Miguilim 59

4.2 Djanira e a poética do vermelho 69

5	SEGUNDO ATO: LUTO SOLIDÃO MEMÓRIA	95
5.1	E desde então dela nunca mais se esqueceu	103
5.2	Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender	111
5.3	Armaram a rede para ele no alpendre	125
5.4	Miguilim deu um grito, acordado demais	140
5.5	– Miguilim. Eu sou irmão do Dito	152
6	TERCEIRO ATO: HIPÉRBOLE DO VERMELHO	161
6.1	Pense em uma cor	173
7	POSLÚDIO	303
8	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	309
8.1	Minibio	321

Passei incontáveis dias frente a espelhos tentando decifrar o enigma da pesquisa. A busca por algo que está em todos os lugares, mas compõe apenas uma parte diminuta de todas as coisas, tem sido um trabalho de compreender que meu *fio de Ariadne*¹ leva todos os caminhos a meu próprio minotauro.

A partir desta revelação que, para alimentar minhas angústias, se deu tardiamente na investigação dos assuntos que me despertaram paixões, pude aceitar que minha pesquisa é, como no fio desenrolado do mito, impregnada de um forte vermelho. Na verdade, assumindo tanto a força quanto o fardo desta afirmação, minha pesquisa *é sobre o Vermelho*.

1 Fio de Ariadne: mito grego (RUIZ, Rafael. *Fio de Ariadne, O - A literatura e o labirinto da vida*. Editora Cultor de Livros).

Eixo de unidade e, portanto, ruptura

“O vermelho é um oceano”². Entendendo sua imensidão, foi preciso realizar um recorte nas pesquisas que realizo, tanto na minha produção artística, quanto na análise que venho desenvolvendo acerca das gravuras que a artista brasileira Djanira da Motta e Silva produziu ao traduzir a novela *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa, para a décima oitava publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Assim, para este estudo, fiz uma seleção dos interesses imersos pelo vermelho no que chamei de *luto/solidão/memória*. Tal eixo tem suas origens na minha experiência pessoal e inquietações que dela emergem, fato que também me levou à escolha de escrever em primeira pessoa. Portanto, meu relato se tornou parte indissociável do desenho que elaborei ao recortar e costurar os dados da pesquisa.

Por um lado, parto da minha experiência

² PASTOUREAU, 2019, p. 8.

subjetiva com o luto, que partilho por meio do uso do vermelho nas obras que tenho produzido nos últimos anos. De outro, da minha leitura do vermelho que Djanira usa para traduzir o texto de Guimarães, em que o luto circunda a vivência da infância do personagem Miguilim, um conto que abraça a visão de mundo da criança como a uma velha amiga.

Não tenciono esmiuçar conceitos já explorados por outras áreas do conhecimento que me escapam, embora elas sejam sempre bem-vindas. Proponho traçar um olhar de artista e pesquisadora em artes, em um esforço criativo de dialogar com memórias, palavras e imagens.

Com essa investida de unir os interesses em volta de um eixo, a *ruptura* surge como efeito colateral inevitável. Ao delimitar conceitos que circundam a leitura de uma obra, há o risco de romper com a polissemia existente no diálogo entre diferentes agentes e interlocutores das produções artísticas. Aqui surge um impasse.

Uma vez assimilado o vermelho como oceano, o entendimento de que não é possível guardar toda

sua água em um único continente foi imediato. Se, por um lado, é necessário um recorte para a pesquisa ser apresentada ao concluir um ciclo, por outro, tão importante quanto demarcar as escolhas feitas, é assumir que trata-se apenas de ondas que avistamos sentadas em uma curta faixa de areia, com pouco recuo para observar a paisagem. Desconhecemos a imensidão.

Processo artístico como método

Outro esclarecimento importante a ser feito neste aquecimento da interação - entre você que lê e o eu que escrevo - é quanto à metodologia utilizada para análise das imagens e construção das reflexões aqui apresentadas.

O primeiro caminho traçado foi a utilização de uma área difundida no Brasil e amplamente pesquisada por Lucia Santaella, a *semiótica peirceana*, uma vez que se propõe a abarcar o estudo dos signos³ e fornecer instrumentos para ampliar a compreensão das relações estabelecidas entre a obra e os sentidos por ela suscitados, já que "(...) é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido"⁴.

3 SANTAELLA, 2003, pág. 7.

4 SANTAELLA, 2003, pág. 13.

Em paralelo a esta necessidade, também coincidiu o fato de que parte da minha pesquisa ocupava-se em compreender a passagem do texto de Guimarães em imagens por Djanira, analisando quais suas consequências e desdobramentos, o que Roman Jakobson descreve como *tradução intersemiótica* ou *transmutação*, que “(...) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”⁵.

Em uma mesma direção, Haroldo de Campos⁶ cunhou o termo *transcrição*, para reafirmar o caráter criativo de uma tradução, uma vez que defende ser impossível uma tradução literal, nem em termos de fidedignidade, quanto mais em termos de seu potencial poético, sendo preciso uma nova elaboração do original⁷.

5 JAKOBSON, 2007, p. 65.

6 CAMPOS, 2019.

7 “A reinstituição do corpo na tradução é o que denomino transcrição. A reversão do impossível em possível começa por uma hiperfidelidade a tudo aquilo que constitui a significância” (CAMPOS, 2019, p. 106).

Julio Plaza⁸, em seu livro *Tradução Inter-semiótica*, faz um levantamento do que pesquisadoras⁹ das mais diversas áreas engendram acerca das implicações do ato de *traduzir* de maneira muito mais aprofundada e coesa do que eu possa almejar alcançar aqui. Além disso, deslocou a discussão para o meu foco de interesse, que era o de analisar a tradução do texto escrito para imagem.

A partir deste referencial, minhas primeiras análises consistiram em descrever as imagens e tentar uma espécie de classificação de suas partes e relações, como uma forma de compreender os sentidos que advinham de sua observação.

8 “Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo do avesso” (PLAZA, 2003, p. 39).

9 Linguagem neutra de gênero que, neste estudo, basicamente buscará neutralizar o gênero das palavras utilizando as letras “e”, “u” ou “ies” (a depender da situação) no lugar das “a”, “o” ou “es”.

Acompanhada de uma forte impressão de que os acontecimentos pululam e convergem para formar um pensamento, neste período tive um feliz encontro com textos de Georges Didi-Huberman¹⁰, que atua nos campos de filosofia, história e crítica de arte. Neles encontrei ecos de pensamentos primordiais que as imagens estavam a me despertar.

Aqui peço licença para abrir um parênteses e contar brevemente sobre uma frase que li em uma exposição que visitei, da qual me escapam os detalhes e também pontos nevrálgicos como local e autoria. Uma memória tão sólida em seu impacto quanto fluída de contexto, talvez encontre alguém que possa me contar mais sobre sua história ao passar por aqui, me absolvendo da indelicadeza deste esquecimento ao me ajudar a adicionar os devidos créditos no futuro.

10 DIDI-HUBERMAN, 2010; 2011; 2013; 2016; 2017; 2019; 2020.

Classificação é controle

A ressonância deste conjunto de palavras e as leituras que havia iniciado me fizeram perceber o incômodo que já havia se instalado e que não sabia elaborar. O desajuste quanto à atividade de cercar os sentidos do texto imagético e transformá-los em conceitos expressos em texto escrito fez com que a disposição em me valer desta metodologia de trabalho sofresse um processo de descontinuação. Em contrapartida, a paixão por ler as imagens a partir do meu próprio repertório de cultura visual estava em ascensão, assim como a vontade de saber sobre as imagens com a certeza do *não saber*.

No entanto há uma alternativa a essa incompleta semiologia. Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes - visíveis, legíveis ou invisíveis -, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um **olhar que** não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que se percebe - mas que **primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato**. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética - certamente impensável para um positivismo - que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em deixar-se desprender do seu saber sobre ela. O risco é grande, sem dúvida. **É o mais belo risco da ficção.**

(DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 24, *grifos meus*)

Este trecho do livro *Diante da Imagem*, de Didi-Huberman, fez com que, em um suspiro de coragem, eu optasse por abandonar todo repertório bibliográfico que havia construído e ateasse fogo nas análises esboçadas para me aventurar por outra brecha. Uma na qual pudesse explorar o ambíguo e tivesse como única garantia de que, uma hora ou outra, incorreria em equívocos. Ainda assim, reconheço a importância dos primeiros passos para o trabalho que veio a se desenvolver depois, encontrando nele ressonâncias das leituras e reflexões que o campo da semiótica me proporcionou.

Adotei, portanto, a prática artística como método de análise. O processo de pesquisa e produção de imagens foi o caminho que encontrei para entender a *ficção* que me era possível elaborar acerca do que via, sempre neste processo de *suspensão do concluir* citado por Didi-Huberman, tendo na perscruta do vermelho o ponto de contato.

Linearização de pensamentos fragmentados

Traçar uma unidade entre dados, vivências, interesses e/ou mesmo interpretações díspares sobre um mesmo objeto é um exercício tão perigoso quanto necessário, uma vez que é preciso comunicar a outras pessoas pensamentos e reflexões sobre imagens que nem de longe são neutras, assim como eu tampouco intenciono ser.

Novamente se trata de realizar o irrealizável, organizar um conjunto de pensamentos que não me ocorrem de maneira linear e, em função disto, neste *Prelúdio* busquei apresentar de forma clara as contradições do meu processo de pesquisa.

No *Primeiro Ato* trago um breve histórico sobre Djanira da Motta e Silva e João Guimarães Rosa, assim como do exemplar do livro analisado, cujo acesso ao público é restrito em razão de sua raridade e necessária preservação. Assim, a divulgação desta pesquisa também prevê a ampliação do conhecimento acerca das gravuras, abrangendo reflexões do olhar sobre a imagem, propondo um hiato no tempo para a fruição de obras artísticas, assim

como analisar de que modo se dão suas relações a partir do processo de tradução entre linguagens, ampliando possibilidades e tornando-se um campo fértil para a produção artística e literária.

Parte da memória coletiva encontra-se viva por meio de registros. A pesquisa em arte também tem o caráter de preservação das obras, uma vez que, ao colocar um objeto de estudo em evidência, faz-se dele registros que possibilitam sua difusão e manutenção em outros meios que não só o físico. Considerando as perdas - como as do incêndio no Museu Nacional do Rio de Janeiro (2018) e da Cinemateca Brasileira (2021) - e a manutenção precária do aparelho de cultura brasileiro, faz-se de extrema importância pesquisas que propiciem o registro da história.

No mais, penso que suspender o tempo para perscrutar uma obra amplia as noções de mundo e traz à tona questionamentos sobre a natureza humana e os graus de complexidade que emergem das relações e organizações sociais que se impõe dentro de um momento histórico. A produção artística fomenta tais questionamentos e permite

diálogos por meio de imagens (materiais e não-materiais) novas visões de mundo.

Dedicada a esta proposta de olhar, no *Segundo Ato* articulo o eixo *luto/solidão/memória* partindo dos vestígios deixados pela cor, recolhendo para tanto, o vermelho de Djanira e explorando a leitura que fiz de Campo Geral.

Após essa peregrinação, no *Terceiro Ato* apresento meu próprio vermelho. Ao extrapolar o uso da cor, que muitas vezes apresento como monocromos, crio o que chamo de hipérboles, que de tão intensas acabaram por dar nome ao conjunto todo de trabalho que aqui apresento.

Por último, o *Poslúdio* com um breve texto com minhas considerações finais, que são “finais” apenas em relação à dimensão temporal deste trabalho, pois a paixão despertada pela pesquisa se desdobra em possibilidade que aqui não me cabe prever, apenas deixar ecos para o futuro encontrar.

PRIMEIRO ATO

GUIMARÃES POR DJANIRA

No centro da maior cidade brasileira, São Paulo, cercada pela Praça Dom José Gaspar e cartões postais como Edifício Copan, Viaduto do Chá e o Theatro Municipal de São Paulo, encontra-se preservado na Seção de Raros da Biblioteca Municipal Mário de Andrade o livro em que coloquei minha paixão pela cor e que tem algumas de suas faces apresentadas neste texto.

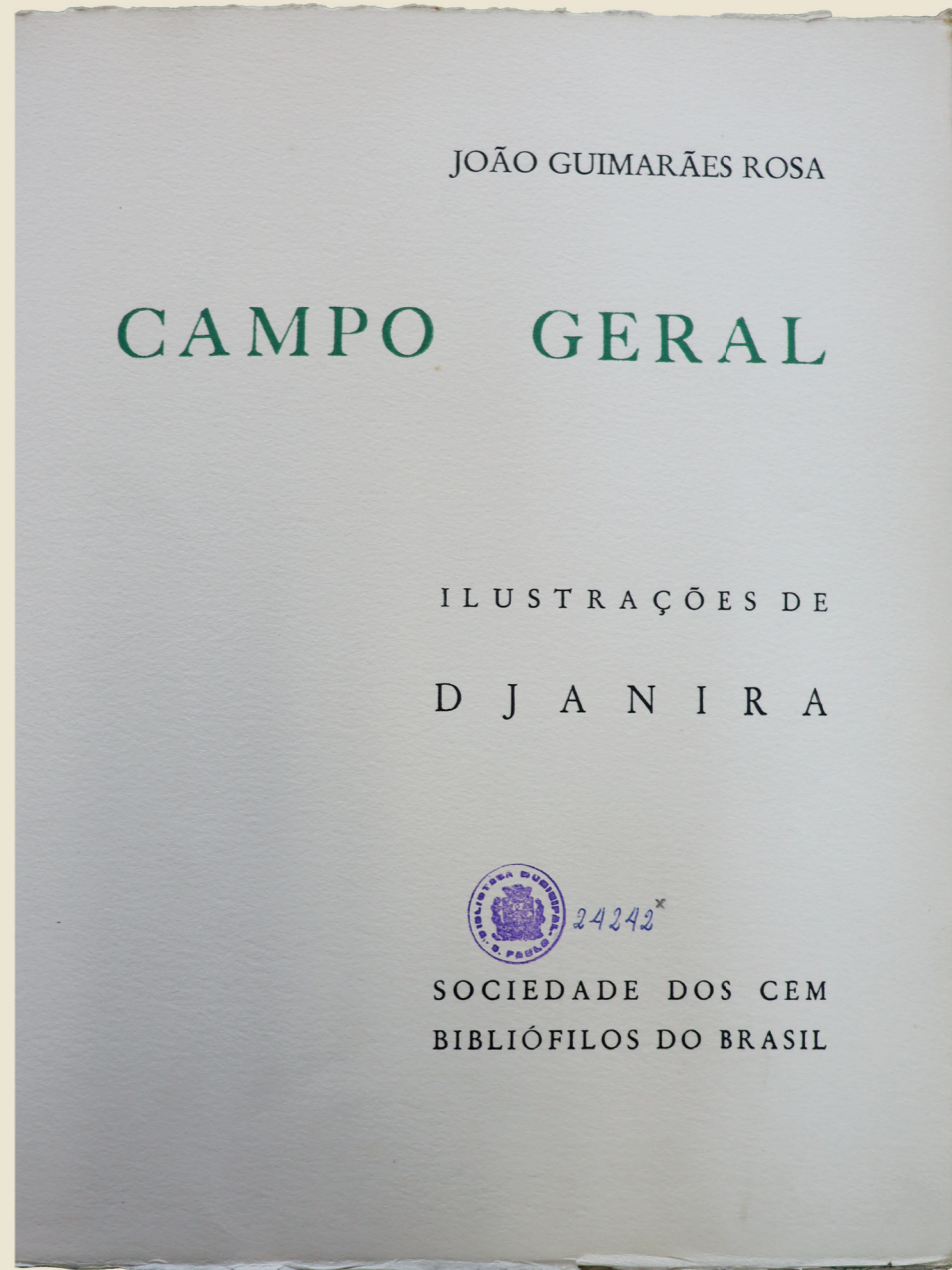
Campo Geral, novela de João Guimarães Rosa extraída de *Corpo de Baile*, constitui a décima oitava publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, que conta com trinta e duas gravuras criadas por Djanira da Motta e Silva, gravadas em cobre e linóleo por Darel

Valença Lins, artista brasileiro que de 1953 a 1966 ficou encarregado das publicações da sociedade.

O livro que tive o prazer de passar meses folheando foi impresso em prelos manuais com o texto composto à mão, caracteres Elzevir¹¹ século XVII em papel algodão Vélin d'Arches e tiragem única de 120 exemplares. Seu processo de produção durou cerca de um ano, de 23 de junho de 1963 a 10 de agosto de 1964 e trata-se do exemplar I, impresso para a *Biblioteca Nacional de São Paulo*¹².

11 “ELZEVIR (ou Elzevier) - Nome de uma ilustre família de impressores holandeses, de origem judaica, estabelecidos em diversas cidades da Europa nos séculos XVI e XVII. Célebre pelos caracteres de imprensa que levam o seu nome. Luis Elzevir, o chefe da família, imprimiu em 1583, uma das primeiras obras da responsabilidade deste clã, o “Hebraice Quaestiones et Responsiones”, a que se seguiram outros ilustres tipógrafos e livreiros como Boaventura ou Abraham, tendo a firma sido extinta em 1681”. Disponível em: <<http://www.museudaimprensa.pt/museuvirtpress/port/persona/e-f.html>> acesso em 31 de maio de 2021.

12 Biblioteca Nacional de São Paulo é como consta na publicação analisada.



Livro Campo Geral,
Guimarães Rosa.
Exemplar Letra I da
Sociedade dos Cem
Bibliófilos.

CAMPO GERAL

Não possui encadernação e encontrava-se envolto em uma folha de papel comum e barbante para armazenagem.

De acordo com Souza e Lopes¹³ a Sociedade dos Cem Bibliófilos editou vinte e três títulos, cujos textos e gravuras eram de grandes nomes da literatura e da arte nacionais, tendo sido fundada por um empresário brasileiro que viveu até o ano de 1968, Raymundo Ottoni de Castro Maya. Cem exemplares eram destinados aos sócios que os recebiam em folhas soltas, podendo assim, serem encadernados conforme mais lhes agradassem. Uma quantidade de exemplares, que variava entre algumas dezenas, era enviado para instituições culturais.

Corpo de Baile, livro de sete novelas de Guimarães Rosa¹⁴, foi publicado originalmente em 1956, recebendo novo formato somente em 1965, quando foi dividido em três partes: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá*,

13 SOUZA E LOPES, 2016, p. 240.

14 ROSA, 2016a; 2016b; 2016c.

no Pinhém; *Noites do sertão*, conforme consta na nota editorial da edição citada¹⁵.

Em *Manuelzão e Miguilim*¹⁶ há duas histórias cujos personagens centrais encontram-se em fases diversas da vida: velhice e infância, ressaltadas inclusive pelo aumentativo e diminutivo em seus nomes. Em *Campo Geral*, cujo fio narrativo encontra-se no menino Miguilim e, em *Uma estória de amor*, centrada em Manuelzão, cada um deles lida com demandas, dificuldades e belezas de sua própria idade, sendo um belo contraponto um ao outro.

Já *No Urubuquaquá, no Pinhém*¹⁷ é composto por dois contos e um romance, conforme informado já no índice do livro. O primeiro conto, *O recado do morro*, ocorre durante uma viagem em que Pedro Orósio guia uma comitiva pelo sertão, recebendo vários avisos sobre

15 ROSA, 2016b, pág. 9.

16 ROSA, 2016a.

17 ROSA, 2016b.

violência e traição, trazendo figuras marginalizadas à cena cuja mensagem se mostrará de imensa importância para o desfecho narrativo. No segundo conto, “Cara-de-bronze”, a história é contada por falas e cantigas, transformando o leitor em espectador de uma peça teatral em que se desenvolve a curiosidade acerca do término da expedição de um sertanejo a mando do personagem que dá nome à história, o Cara-de-bronze. Por último, temos o romance A história de Lélío e Lina que traz reflexões acerca da busca por paixões e seu encontro nos locais mais inesperados.

O terceiro entre os livros, *Noites do sertão*¹⁸, traz as histórias Dão-Lalalão (O devente) e Buriti. Na primeira o leitor acompanha a viagem de Soropita para casa, após um curto tempo fora, destrinchando todas as preocupações que o permeiam, referentes à sua personalidade desconfiada e a violência do seu passado, o que o leva pensar em várias situações futuras em que tenha que defender a si e a seu território, físico e emocional. Já Buriti traz uma trama em que as personagens são apresentadas

18 ROSA, 2016c.

não só conforme suas posições sociais, mas também de seus desejos na calada da noite.

Uma pista interessante deixada por Guimarães no título de Campo Geral, como relata em uma de suas correspondências com seu tradutor italiano, é o fato da novela conter o germe para todas as outras histórias.

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germe, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” explorando uma ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou o campo geral, este campo geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro).

(ROSA, 1981, p. 58).



Trecho do mapa de São Paulo, com as cidades de Ituverava, Orlandia, Sales Oliveira e Nuporanga.

o tecido social era ainda mais frágil na década de 1950.

Sem perder de vista a relevância das críticas feitas a partir de uma leitura contemporânea, com um olhar atento às dívidas históricas da sociedade, vivenciei como Guimarães arrebatava seu leitor pela forma como constrói suas narrativas, como dá vida a personagens tão factíveis, tanto que pensei por vezes ter cruzado com estes pelas esquinas ou que até mesmo pude tocá-los.

Peço licença para amarrar aqui as impressões deixadas em mim pela leitura com minha história de vida, talvez isso nos explique como chegamos, após virarmos algumas esquinas, novamente ao *vermelho*.

O ponto relevante é o quanto associo tais memórias - pessoais e coletivas - à cor. O quanto cada imagem construída a partir da leitura é impregnada para mim de vermelho. Nascida em Ituverava, interior do estado de São Paulo, já vim ao mundo tendo sob meus pés o solo conhecido como *terra roxa*.

Quando criança lembro que na escola tive a feliz descoberta de que o termo *roxa* era resultado

desses encontros linguísticos em que as imagens se misturam. Imigrantes italianos chamavam a terra de *rossa*, que em sua língua significa *vermelho*. Motivo de ocupação do território¹⁹ do interior paulista por ser considerada fértil para plantação, a terra roxa é assim uma espécie de *mito fundador* de muitas das cidades do interior²⁰, entre elas a

19 “Entre 1870 e 1930 será através da cultura cafeeira que se efetivará a ocupação do território. Esta conquista do ‘sertão’, a ocupação das frentes pioneiras com todas as suas consequências, tornar-se-ia um dos pólos mais dinâmicos da economia paulista no período.” (CASALECCHI, 1987, p. 20).

20 “Apesar de todas as condições contrárias, a cafeicultura começa a tomar vulto expressivo ao longo do antigo Picadão de Cuiabá e do Caminho de Goiás, principalmente a partir da década de 1870, quando a grande lavoura comercial do café alcança as manchas de terra roxa, o solo de fertilidade magnífica, que virou sinônimo de terra paulista, e ocupava, no entanto, apenas de 2 a 2,5% de seu território. Essa década foi marcada também por um grande avanço material em São Paulo, e isso decorre, em boa parte, do governo de João Teodoro (1872-1875), que incentivou o desenvolvimento das ferrovias e da cafeicultura.” (BENIN-

que vivi a maior parte da minha vida até aqui, Orlândia²¹, batizada em homenagem ao coronel que doou uma fração de sua extensa fazenda para a construção da ferrovia que facilitaria o transporte de seu café até o porto²².

CASA, 2007, p. 273).

21 Disponível em: <<https://www.orlandia.sp.gov.br/novo/a-cidade/historia>> Acesso em 13 de fevereiro de 2023.

22 “A Mojiana, a terceira ferrovia paulista, foi formada em 1872, e, como nos casos anteriores, seus incorporadores foram, em sua maioria, lavradores, os principais interessados em que os trilhos fossem levados em direção aos seus cafezais. Quase ao mesmo tempo em que avançavam os trilhos da Mojiana, iam sendo criadas várias pequenas companhias que se conectavam à sua linha-tronco, como a Companhia Ramal Férreo do Rio Pardo, Companhia Agrícola Fazenda Dumont, Companhia Ramal Férreo de Santa Rita. Assim, em 1878 os trilhos chegaram a Pirassununga e Casa Branca, e logo depois se criou a estação de Porto Ferreira, em 1880. Em poucos anos, várias outras estações foram implantadas na região do nordeste paulista: em 1883, a de Ribeirão Preto; em 1886, a de Batatais e de São João da Boa Vista; em 1887, a de Franca, de Itobi e de São José do Rio Pardo”



Loteamento no município de Ituverava-SP.

Enquanto Orlândia felicita a existência de coronéis, tanto a cidade onde vive minha família paterna, quanto a que vive a materna, têm a origem de seus nomes no tupi-guarani. Ituverava significa *salto brilhante*. Nuporanga *campo belo*.

A região que hoje se encontra o município de Nuporanga era antes morada do povo Mebêngôkre²³ que, ironicamente, é conhecido como Caiapós, nome dado pejorativamente a eles pelos seus rivais, o povo tupi. Tais

23 “Como exemplo, ela cita o fato dos índios Caiapó serem conhecidos por este nome. ‘Caiapó’ foi o nome dado à etnia pelos povos Tupi (exônimo) e significa ‘macaco’ ou ‘homens-macaco’, um apelido dado às tribos historicamente rivais dos Tupi. ‘Os jesuítas, quando se aproximam dos tupi, eles não se aproximam só da língua, ou só das pessoas, eles se aproximam da realidade cultural desse povo em detrimento dos demais’, explica Meirelles. Os Caiapós, na verdade, se autodenominam Mebêngôkre (endônimo), que significa homens do buraco d’água.” Disponível em: <<https://comunica.ufu.br/noticia/2018/04/livro-de-pesquisadores-da-ufu-investiga-origens-indigenas-de-nomes-do-triangulo>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2023.

desencontros são sintomas de uma sociedade que foi construída pelo genocídio dos povos originários desde o início da colonização até os dias atuais, com o sequente apagamento de sua história, linguagem e disputas.

Pensamentos acerca da história desta terra e das pessoas que passaram por ela antes de mim não têm se construído de modo linear ou sustentados por palavras precisas que indiquem a certeza de seus discursos. Nem tampouco dele se aparta completamente, uma vez que me encontro neste exercício árduo de me comunicar pela escrita. A tônica é que esses pensamentos têm sua gênese nas veredas labirínticas da linguagem visual.

O solo vermelho corta as paisagens do interior, dividindo espaço com o céu de muitas cores. Podia vê-lo em praticamente toda direção que olhasse e, ao me mudar para a capital, com seus muitos prédios e pouca terra aparente, só percebi a falta que me fazia o vermelho quando comecei a usá-lo incansavelmente nas pinturas que iniciei em 2019.

Ao externalizar a saudade que sentia do

interior, me aconselharam certa vez a construí-lo por onde fosse. Desde então tenho depositado no vermelho minhas memórias, semelhantes àsquelas trazidas por Guimarães em muitas de suas histórias, e, por meio da cor repensado meus processos de luto e solidão.

João Guimarães Rosa, o Miguilim

Neto de poeta, nasceu no estado de Minas Gerais João Guimarães Rosa. Penso no quanto esses dois dados sobre a vida do escritor foram decisivos para os ambientes que descreveu e personagens que criou, em quantas histórias nasceram de seu percurso pelas próprias memórias.

O primeiro de seis filhos, família grande como a que conhecemos no Mutúm de Campo Geral, teve na sua infância eventos que lhe aproximam de Miguilim, sendo o marco delas o momento em que o menino descobre um dos motivos que lhe impedia de enxergar o mundo como os demais. Miguilim tinha um distúrbio visual em que se enxerga com clareza o que está próximo aos olhos, mas de maneira desfocada o que está longe, assim como Guimarães, que pelas palavras de sua filha Vilma era

Míope, antes que cedo o soubesse, Joãozinho tentava adivinhar os recortes da realidade meio indefinida. (...) Um dia, ganhou lentes para os olhos. Deslumbrou-se com a mágica do mundo! (...) A

miopia do menino Miguilim, seu personagem, e a descoberta das minúcias do visível experiência pessoal. A explosão de cores e formas, o mundo a se expandir até os confins do horizonte que se afastam e projetam, nas distâncias outrora somente pressentidas. Joãozito mudara os seus conceitos ao enxergar mais longe. O mundo crescera! No conto "Manuelzão e Miguilim", obra-prima que criaria mais tarde, confundem-se autor e personagem, Joãozito e Miguilim. (ROSA, 2014, s/p.)

Poliglota, médico, embaixador, escritor, dentre as muitas funções que desempenhou durante a vida, a que deixou Guimarães Rosa tão conhecido e querido pelo Brasil e pelo mundo foi sua habilidade impressionante de criar histórias. O que não me surpreendeu, pois partilho da mesma opinião, foi o fato de que de todas, Joãozito tenha elegido Campo Geral como sua preferida,

(...) posso dizer sinceramente que, de tudo que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (o título é "Campo Geral"), do livro Corpo de baile.

Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas o porquê mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo (ROSA, 1972, p. 172-173).

Acho significativo que tenha chamado a novela de *estória do Miguilim* ao invés de citar seu título, nos apresenta de um modo sutil relação do autor com a obra, sua intimidade e afetos. Penso que nessas simples palavras contam que esta novela não é apenas sobre, mas pertence à Miguilim, pertence às suas memórias.

Campo Geral me emocionou já nas primeiras palavras, Guimarães começa com

"Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, **longe daqui**, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm". (ROSA, 2016a, p. 25, grifo meu.)



Guimarães Rosa,
Anos 60. Foto docu-
mental: Correio
da Manhã. Domí-
nio Público/Acervo
Arquivo Nacional.

A beleza da definição pela indefinição, que num primeiro instante pode parecer despreziosa, abarca a essência da narrativa, destaca seu protagonista e nos posiciona em um lugar, não importa onde o Mutúm esteja geograficamente, este nos escapa por estar sempre *longe daqui*, sendo o vermelho do seu solo o que me possibilita tocá-lo.

Inícios assim, que nos conduz pelo relevo em que caminham as personagens, parecem nos capturar de modo tridimensional, a sentir as texturas e distâncias percorridas com o solo de nossos próprios pés. Este deslocamento que demarca o lugar de quem lê também o senti quando em outra abertura. Juan Preciado voltava à cidade em que vivia seu pai que, para ele, era um completo desconhecido :

“Vim a Comala porque me disseram que *aqui* vivia meu pai, *um tal de Pedro Páramo*” (RULFO, 2020, p. 15, grifo meu).

Um certo Miguilim, Um tal de Pedro Páramo, esses personagens vagantes da América Latina são apresentados como um alguém genérico, podendo serem lidos como sem importância no contexto. Uma pessoa “qualquer”, no entanto, mais do que isso, pode tratar-se também de *qualquer um de nós*, podemos reconhecer neles nosso próprio retrato.

Ao adentrar o sertão de Miguilim, somos convidados a conhecer o vermelho Mutúm, é possível perceber como a narrativa se delinea a partir do olhar do menino, a relação com os familiares e as histórias que surgem enquanto ele sonha acordado.

As primeiras páginas da novela trazem à tona memórias de Miguilim mais novo, fragmentos de lembranças passadas em outros tempos, outros locais em que viveu com sua família, que me faz pensar na “(...) concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos”²⁴.

24 (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174)

A realidade de Miguilim é de uma abundância de conhecimentos que vem da terra, da tradição de seu povo, de sua história mantida pela oralidade – meio de compartilhar e preservar a memória. Marcada pela precariedade de recursos e pela distância da dita “civilização”, há uma região entregue a suas próprias leis, em que as pessoas sobrevivem como podem numa integração com o território, sendo eles uma extensão da própria paisagem que os cerca.

O narrador observador por vezes se funde ao narrador menino, a locução *a gente* aparece durante toda a narrativa, trazendo esta ambiguidade entre o adulto Guimarães e a criança Miguilim.

O dia estava muito bruto de quente, **Miguilim** com sede, mas não queria pedir água para beber. Sempre que a gente estava de castigo, e carecia de pedir qualquer coisa, mesmo água, os outros davam, mas, quem dava, ainda que fosse a mãe, achavam sempre de falar alguma palavra de ralho, que avexava **a gente** mais. (ROSA, 2016a, p. 33, grifo meu)

O menino não entrega conclusões do que presencia ao leitor, é preciso ligar os pontos dos acontecimentos das vidas dos adultos, narrada em fragmentos, mas que “Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender”²⁵. Assim também o narrador não nos traz outras informações além daquelas processadas pelo menino, o que o professor de Literatura da UFRJ, Ronaldo de Melo e Souza chama de *narrador epilírico*.

(...) o narrador reduz ao grau zero a sua visão pessoal e se limita a tornar transparente o ponto de vista da criança (...) No duplo desempenho da despersonalização narrativamente intimizada com a personificação da mundividência de Miguilim, o narrador associa o épico e o lírico e, por isso mesmo, singulariza-se como narrador epilírico. (SOUZA, 2006, p. 71)

As angústias e desejos de Miguilim nos

25 (ROSA, 2016a, p. 31)

são apresentados tão intimamente que chego a pensar estar lendo um livro de memórias, que não trato aqui como reflexo da realidade, mas fruto da percepção de seu portador, passíveis de serem alteradas pelo tempo, pelos eventos, pela organicidade das vivências.

Um exemplo em Campo Geral das transformações provocadas pelo rememoração de um evento é a relação de Miguilim com o menino Patorí, que em um primeiro momento nos é apresentado como maldoso, arquétipo de crianças que amedrontam os menores, os mais frágeis, que por vezes encontramos durante a infância.

“Miguilim não queria ir, (...) não estava querendo também brincar junto com Patorí, esse menino era maldoso, diabrava” (ROSA, 2016a, p. 45).

Páginas depois, outro evento se sobrepõe e Miguilim passa temer a morte, muitos pensamentos lhe consomem e um novo olhar surge sobre os acontecimentos. A criança começa a se lembrar, alterando assim a percepção

primeira sobre Patorí, chegando a sentir saudades por ele.

“Miguilim de repente viu que estava recordando aquelas conversas do Patorí, gostando delas, auxiliando mesmo de se lembrar. (...) Tinha até vontade que o Patorí voltasse, viesse, havia de conversar a bem com ele.” (idem, p. 60)

Neste campo dúbio da memória, o território se apresenta como os caminhos que vi serem feitos na terra roxa de onde vim. Há sempre um primeiro passo a ser dado sobre aquela terra fofa, recém desbravada. Deste ato em diante, há muitos outros que o seguem, aproveitando o rastro que o precedeu, compactando a terra sobre os seus pés. Assim é feito um *chão de terra batida*.

Djanira e a poética do vermelho

Longe também das capitais e grandes centros urbanos, sabemos que no início do século XX nasceram Djanira da Motta e Silva e João Guimarães Rosa, a artista no ano de 1914 em Avaré no interior do estado de São Paulo, o escritor em 1908, em uma pequena cidade chamada Cor-disburgo no centro de Minas Gerais.

Com oportunidades de acesso à educação formal muito díspares, enquanto o pequeno João teve acesso à educação formal desde cedo, Djanira começou a trabalhar já na infância com afazeres domésticos e no campo no tempo que morou no interior do Paraná. Voltou para Avaré aos 14 anos, onde ficou até os 17, quando decidiu mudar sozinha para São Paulo, buscando sua independência, postura que vejo refletida em sua carreira artística, apresentando uma “figura feminina emancipada num meio machista e sempre com opiniões a favor dos desfavorecidos (...) Djanira tem atualidade desconcertante”²⁶.

26 (MOURA, 2019, pág. 42)



Djanira da Motta e Silva at work, 1960s. Revista Veja Wilson Montenegro.

Durante seus 40 anos de trabalho como artista, Djanira manteve-se em deslocamento constante, conhecendo diversas regiões do Brasil, em integração com o ambiente e observação atenta ao cotidiano, uma imersão genuína refletida em suas pinceladas, precisas que são, apresentam um Brasil plural, tomado de contrastes e contradições.

Este olhar leva a um tema frequente em sua obra, pessoas em seus contextos de trabalho, que estão por vezes nele tão imbuídos que suas produções passam de suas mãos para ocupar todo o espaço da cena, como se trabalhador e ambiente alcançassem uma simbiose, como me encanta observar na tela *Costureira*, de 1951, em que os pontos do seu bordado aparecem em todo cômodo.

Percebo essa interrelação entre pessoas e ambiente acontecer também nas gravuras de *Campo Geral*. As cores que envolvem as silhuetas das personagens parecem indicar qual melodia chega aos ouvidos de quem olha com atenção. Figura e fundo estão mais do que em contato, então em comunhão.



Djanira. *Costureira*, 1951. Têmpera sobre tela, 54 x 46 cm.
Acervo: Museu Nacional de Belas Artes - Ibram - MinC.

Ter uma produção como a de Djanira, intimamente ligada aos temas populares do país, me parece partir não só de uma observação atenta, mas também de vivências pessoais. Penso que ao observar a obra da artista, o que está diante de nossos olhos retrata ademais sua própria história, suas memórias como mulher brasileira, que identificava-se como descendente de povos originários e estava interessada nas singularidades de seu território. Estamos diante da memória de um povo, pensando que este sempre se encontra em estreita relação com o contexto e “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”²⁷

De natureza análoga, Djanira traz cores às memórias do espaço-tempo vivido no Mutúm, desvelando a quem observa a intimidade não só do cotidiano familiar, como o interior subjetivo dos personagens e, no horizonte, também o interior do próprio Brasil.

Meu primeiro contato com Djanira foi por meio das gravuras. Quando me propus a trabalhar o exemplar citado de Campo Geral, optei por não pesquisar sobre

27 (DIDI-HUBERMAN, 2015, pág. 15)

a vida e obra da artista, o que facilitou uma experiência íntima com as imagens, sem concepções pré-formuladas. Logo me chamaram a atenção os sólidos campos de cor produzidos pela impressão em linóleo. Verde, vermelho e azul, apenas três cores impressas e emolduradas por finas linhas em preto, fruto da impressão em cobre. De todas, a que se destacou ao meu olhar foi irremediavelmente o vermelho.

Entrando em aspectos técnicos, a artista optou pelo uso da gravura em metal para compor as linhas de seus desenhos e a linoleogravura para demarcar os campos de cor. A escolha pelo meio expressivo assim como seu tamanho se dá por conta da origem de sua encomenda: compor uma edição limitada de livros.

Ao contrapor as gravuras com as demais obras de Djanira que tive o prazer de conhecer, percebi que em muitas pinturas de festividades, feiras, brincadeiras de crianças ou mesmo em cenas de trabalho como esta da *Costureira*, algumas pinceladas nos apresentam os olhos, sobrancelhas, nariz e boca, contudo uma diferença

marcante ocorre quando estes traços dão lugar à um campo de cor único, nos deixando a sós com um rosto que nos observa com seu corpo todo, como vemos em *Homem sentado debaixo do coqueiro*.

Como as gravuras foram meu primeiro contato com a obra de Djanira, o impacto causado pela expressividade dos rostos sem feições foi profundo. Embora sem olhos, as gravuras veem, sentem e falam. Djanira desenha as silhuetas das personagens, lhes conferindo grande dramaticidade, destacada por finas linhas que dão movimento e repouso aos corpos conforme os posiciona em relação aos campos de cor.

Quando finalmente tive acesso às pinturas, descobri que em muitas das feições, contra minha expectativa, a expressividade experimentada pela falta delas muitas vezes se perde, encontrando-me então com rostos impassíveis, o que não desejo aqui imprimir uma hierarquia de valor, apenas aponto para a diferença entre as experiências.

Ao apresentar rostos monocromáticos, Djanira desperta o olhar para a expressão evidenciada



DJANIRA. 82

< Djanira da Motta e Silva. *Homem sentado debaixo do coqueiro*. Óleo sobre tela. 57,5 x 48 cm.

CAMPO GERAL

UM CERTO MIGUILIM morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Teréz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucurijú, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: — “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...”

Mas sua mãe, que era linda e com os cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sózinho,



Djanira. Gravura da edição de Campo Geral da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

perspectivas e leituras possíveis. Julio Plaza¹ cita que todo tradutor tem o desejo de alargar os sentidos do original, tornando-se autônomo,

embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, 'para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir seu próprio caminho' que seria o da tradução criativa, isto é, icônica.

Pude não só notar, mas viver essa ampliação em relação ao original, já que contemplando as gravuras entrei em uma atmosfera única que apenas a mão generosa da artista poderia produzir. O Mutúm de Djanira. O cruzamento das duas linguagens enriqueceu minha experiência

29 PLAZA, 2003, p. 30.

em relação a cada uma individualmente, me permitindo sonhar.

Uma viagem entre linguagens, nessa relação entre literatura e Artes Visuais. Nela encontrei memórias de lugares localizados no interior do Brasil, mais detidamente no sertão, dito no singular, mas tão plural, acabei encontrando também as minhas próprias, algumas antigas, outras nem tanto assim, vindas dos 25 anos que vivi no interior de São Paulo entre as cidades de Ituverava, Orlândia e Sales Oliveira³⁰.

Neste processo de rememorar, destacam-se experiências embaladas pela literatura e pela arte. Desde muito nova apontava na TV alguma personagem de pincel na mão dizendo que gostaria de ser "aquilo que não sabia o nome" quando crescesse. Com poucas condições financeiras e morando em uma cidade pequena, encontrei nos livros o suporte que precisava para lidar com as faltas.

Lembro que o encontro que mais me transformou foi o que tive com a literatura produzida no sul

30 Vide mapa da página 50.

do continente, a descoberta tardia do prazer na leitura do gênero Realismo Mágico de Gabriel Garcia Márquez – a quem após uma detida leitura de Cem Anos de Solidão já chamo intimamente de Gabo –, passando por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e o último Juan Rulfo com seu Pedro Páramo. Mais próximos de casa, os brasileiros Jorge Amado e Moacyr Scliar e a, ainda mais tardia, leitura de João Guimarães Rosa, cujo contato ocorreu quando já cursava Artes pela orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

Djanira foi por muito rotulada como uma artista “primitiva”³¹, *naïf*, assim como consta na definição de Zanini³² acerca das escolhas compositivas da artista que,

31 “Referindo-se a estes artistas, geralmente são autodidatas e, pode-se entender como autodidata aquele artista que não frequentou escola de arte voltada para os moldes acadêmicos e, como afirmou Rejane G. Coutinho em artigo a Revista Visualidades, é uma escola que ‘reproduz de forma sistematizada os valores do mundo da arte hegemônica, da tradição à contemporaneidade’” (FREITAS, 2011, p.15).

32 ZANINI, 1983, p. 810.

segundo o crítico, era “(...) organizada com instintiva força estrutural e o refazimento decorativo da realidade nativa, conferiam-lhe uma identidade construtiva”, representando um olhar que tem como ponto de partida a história da arte europeia ocidental.

O termo *naïf* (do francês “ingênuo”) atribuído ao artista Henri Rousseau surgiu no final do século XIX, sendo no Brasil utilizado o adjetivo *primitivo* principalmente para designar artistas que despontaram na década de 1930, por conta das características apontadas por Freitas³³:

Estes pintores passam a ser reconhecidos sob o rótulo de “primitivos”, devido às seguintes características em comum com a arte de Rousseau:

- O uso de cores puras;
- O desenho de figuras humanas lembrando a expressão infantil ou ainda a forma primitiva do homem desenhar;
- A obra é realizada de forma acidental e com espontaneidade.

33 FREITAS, 2011, p. 31.

Desde o início há um tom pejorativo no termo, ainda que posteriormente tenha sido considerado uma característica positiva nas obras, aponta para uma hierarquização do conhecimento, principalmente se considerarmos o termo em português, que rememora os processos violentos de colonização, que afetam principalmente as percepções sobre as produções artísticas fora do eixo Europa-Estados Unidos. O olhar sobre o exótico, fazendo uma diferenciação daquilo já posto como “arte” e o que estaria à margem, recebendo assim outras denominações, como bem coloca Quijano³⁴:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América.

34 QUIJANO, 2009, p. 73.

O rigor com que Djanira pintava foi destacado por Loris Graldi Rampazzo¹ em sua tese, destacando a inadequação da alcunha de artista primitiva à Djanira e defendendo que sua obra pertence à uma tradição modernista. Para tal, são usados princípios acadêmicos de análise de imagens, como consta no trecho:

Observando-se a análise estrutural feita, com base em fotografias de algumas das obras significativas da pintora, percebemos alguns recursos de construção utilizado por ela como o ponto áureo, a proporção e segmento áureo, centro geométrico do espaço pictórico. Portanto, ela constrói com critérios geométricos seus espaços plásticos. Tudo isto muito longe do aspecto primitivo/ingênuo. As virtualidades com que trabalhou a técnica da tinta a óleo ou da têmpera, os contrastes de tons trabalhados em espaços lisos, ditos chapados, aplicando no início da carreira tons rebaixados e posteriormente altos, não se interessando pela gradação dos tons, o trabalho bi-dimensional nos revela um aspecto absolutamente moderno enquanto negação do

35 RAMPAZZO, 1993.

naturalismo e do ilusionismo. (RAMPAZZO, 1993, p. 1993)

Esboço aqui alguns pensamentos que me ocorreram ao ponderar a respeito da manutenção das relações de poder por meio da linguagem. Voltando mais uma vez à questão da classificação como instrumento de controle, um fato que me acode é como as formas de categorização espelham a sociedade em que são geradas. Trata-se, portanto, de discurso. Quando o que está no poder recebe o status de Arte com letra maiúscula, temos à sua margem tudo que se diferencia dela, para a *saúde do mercado* é bom que seja arte, porém não é permitido dividirem o mesmo espaço, é preciso compartimentar.

Classificar Djanira como primitivista expressa uma tradição colonizada e colonizadora da história da arte brasileira. Deslocá-la de um compartimento a outro tampouco me parece o caminho, já que usa dos mesmos princípios reguladores e ditames acadêmicos para retirá-la do meio dos “primitivos”, que continuam lá, apartados da “arte maior”.

Meu interesse esvai-se entre moderníssimos jargões pós-modernos e o jogo de interesses vestida de *Balada do amor através das idades*³⁶. O olhar que reivindico é o da *ruptura*, já trilhado por outras, tanto antes quanto contemporâneas a mim.

Interesso-me em olhar como quem pouco ou nada sabe e dialogar com não iniciados nos discursos da arte, talvez assim possamos ser genuinamente *originais*, entendendo *original* como um conceito que, como tantos outros, não existe.

Gosto de pensar o processo artístico como metodologia de pesquisa mais pelo seu potencial infinito de encontrar soluções díspares à inquietações que nos reúnem enquanto coletivos do que por intenção de torná-lo métrica acadêmica. Assim, entendo *criar e/ou fruir* como possibilidades de elaborar nossos memoriais vividos e herdados. Assim, abduco do ponto de chegada seguro e aplaudível para me arriscar na iminência de fracasso, uma vez que me descobri livre neste caminho. Nele não são necessárias, na

36 Poema de Carlos Drummond de Andrade.

verdade nem bem-vindas, as categorizações.

No mais, me chama atenção o afinco com que Djanira dedica-se ao trabalho, como relatado por José Roberto Teixeira Leite.

Era preciso ter visto Djanira pintando oito, dez, doze horas diárias (...) para avaliar a força íntima dessa criatura, tão concentrada em sua criação. Mostrou-me seus desenhos, e são centenas: não se passou um dia sem que a artista procurasse corrigir e apurar a sua técnica em exercícios de sensibilidade e agilidade.³⁷

No momento em que passei a buscar por fotos de Djanira, em uma tentativa de encontrar em seu olhar a artista que conheci pelos traços e cores, uma me capturou. Cercada por suas pinturas em tela, Djanira olha para quem a fotografou com a expressão fechada, a mão

37 In: A arte sob o olhar de Djanira, da Coleção Museu Nacional de Belas Artes. Ouro sobre Azul Editora, 2005, p. 53

apoiada nas molduras. Uma frase que li na tese de Loris Rampazzo³⁸ ecoou em meus pensamentos.

“E certa vez arguida a respeito de ser a sua pintura ingênua, afirmou à Flávio Aquino: *‘minha pintura não é ingênua, eu é que sou’*”.

A imagem de Djanira junto às telas e sua sapiência acerca do próprio trabalho me levou a produzir uma xilogravura a partir dela, representando as telas que a cercavam em três cores - vermelho, verde e azul - e, embora não tenha sido intencional, coincidem com as mesmas três da tradução de Campo Geral. Afora a composição com todas as matrizes que produzi, me interessou, sem que compreendesse no momento o motivo, destacar as cores do todo, dando origem a uma nova série de imagens.

38 RAMPAZZO 1993, p. 31.



Djanira da Motta e Silva em seu ateliê.



Lu Martins. *Djanira em composição*. Xilogravura. 15 x 10 cm.



Lu Martins. *Três apoios I, II e III*. Xilogravura. 15 x 10 cm.

Como pesquisadora e artista caipira, meu olhar para os Sertões, tanto de Guimarães Rosa quanto de Djanira, traz uma perspectiva que cruza diferentes vivências, repertórios e construções acerca de um espaço brasileiro que não é neutro, mas campo de disputas e discursos, ao que faço aqui apenas um recorte que propõe percorrer o campo da memória.

Abandonando toda nomenclatura, Djanira compõe as gravuras de modo muito particular. Linhas suaves e cores contrastantes que trazem nuances acerca das personagens muitas vezes não tão evidentes no texto e conduzem para seus universos subjetivos, fazendo-se assim, independente do texto, uma obra a ser apreciada por si, tanto as gravuras individualmente quanto em conjunto.

Nas imagens o vermelho ora apresenta-se como sangue ora como vestimenta. Aos meus olhos, contudo, destacou-se aquele que cobria o chão por onde se movimentam as personagens. O vermelho da terra e o modo como ela sustenta a narrativa no Mutúm.

Ligada à minha vivência caipira, de pés

tingidos pela cor da terra, meu interesse pela cor me leva de volta à infância, desta vez não a de Miguilim, mas a minha própria. Começou cedo meu fascínio pela intensidade e vida que o vermelho dotava tanto objetos, flores, quanto o batom que minha mãe usava ou o lápis que escolhia para pintar páginas de caderno já preenchidas por outras letras.

Este interesse em observá-lo em suas diferentes formas verteu-se anos mais tarde em prática artística, na qual me debruço e perscruto sua poética, materialidade e história, buscando, ao desprender suas camadas do plano bidimensional e transformá-las em massas de tinta, escavar memórias cobertas por anos de luto, como um arqueólogo que aos poucos vê revelado uma extremidade de seu fragmento esmerado. Podemos encontrar imagem semelhante no pequeno Miguilim, com o desejo de enxergar com precisão e, assim, ter do que se recordar. Imagem e memória se entrelaçam e dançam um tango.

SEGUNDO ATO

LUTO | SOLIDÃO | MEMÓRIA

Caso ainda não conheça a história de Miguilim, aproveito para sugerir que me deixe aqui esperando enquanto se aventura pelas trilhas do Sertão na leitura de Campo Geral. Dado que já encontra-se em domínio público, a passagem para o Mutúm é de fácil acesso.

A partir deste ponto, tecerei comentários que envolvem pontos-chave da narrativa, no esforço de desenrolar o novelo que nomeei *luto/solidão/memória* que, tal qual o de Ariadne, é de um *vermelho* intenso.

Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom – enquanto estava chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas. Mas, no mais das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. Ao vago, dava a mesma ideia da vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume – quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou assustado: – “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!” (ROSA, 2016a, p. 99, grifo meu)

Após experienciar o luto, o encontro com a solidão me parece inevitável. *Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser.* Estando a sós, resta então vasculhar as imagens sobreviventes, preservadas e ressignificadas pela memória. Nela, a dimensão do tempo abandona sua forma linear e pode assumir direções díspares, tornando possíveis movimentos ceifados pela morte: reencontros e despedidas.

O que foi perdido pode novamente ser encontrado, à vista disto, a hipótese que teço é a da possibilidade de amparar o luto por intermédio da memória, seguindo os rastros deixados nas imagens pelo *vermelho*, a trilha de terra batida já há muito conhecida, mas sempre calcada como pela primeira vez.

Sinto que estico mais do que deveria o tecido que me mantém atrelada às normas acadêmicas. Alargando sua trama, equilibro-me como funâmbula em fios espaçados, uma vez que minha hipótese parte, em primeira instância, da minha própria história. Longe de qualquer ciência exata, proponho leituras nestas páginas passíveis

de serem refutadas e, mesmo assim, permanecerão válidas. A ousadia de ser diante de uma imagem advém da ousadia que me foi necessária, sem títulos e/ou legado, para me apresentar como artista.

Segundo o Da memória e da reminiscência de Aristóteles (Parva Naturalia), o ato da memória diz respeito a algo que a alma anteriormente escutou, sentiu ou pensou. Como não há pensamento sem imagem, a parte da alma envolvida na memória é a mesma da imaginação (...)

A memória serve, portanto, para a conservação e acesso a imagens e ideias. Mas não só. Ela também se refere ao domínio dos afetos. (SILVA, 2011, p. 715)

Observando em retrospecto, parece óbvio que eu tenha escolhido abordar o *vermelho* articulando-o às minhas memórias e ao Mútum, no entanto, tratou-se de uma constatação tardia, já na materialização formal da pesquisa, ao compreender que meu interesse pela memória

estava justamente na sua qualidade de relacionar-se com o domínio dos afetos. Por muito, fugi do *vermelho* que estava diante dos meus olhos, ou melhor, dentro deles. As memórias, por vezes, estavam tão distantes ou de difícil acesso, que me pareceu mais tangível ficar na ponta dos pés e esticar todo o corpo para alcançar o que estava além mar.

Meu encontro com o vermelho de Djanira foi o oposto, já o amei e o reconheci à primeira vista. Algumas gravuras me fizeram pousar um olhar demorado sobre a página, estavam olhando para mim. Das poucas cores que compunham a imagem, além do preto das linhas e o creme próprio do papel de algodão já envelhecido pelo tempo, uma em especial capturou minha atenção e me fez estranhar e desejar sua presença, campos de vermelho vivo que, por vezes, tomavam uma grande porção da página e outras apenas pincelavam um ponto de cor sobre as figuras.

Por longo tempo persegui a ideia de separar minhas impressões sobre as gravuras das minhas memórias, no entanto foi preciso entender que mesmo as escolhas

que se apresentam como pragmáticas são investidas de temperamento e contexto social. Houve um suspiro de coragem para desistir da divisão e apresentar como a seleção de gravuras e minhas memórias estão entrelaçadas. Ouvi certa vez que o lembrado conta muito sobre nós.

Selecionei imagens que traduzem trechos em que acompanhamos Miguilim construindo memórias a partir da perda. Proponho seguir o vermelho, que deixa suas marcas na perda de Cuca Pingo-de-Ouro e do respeito ao pai, no desenlace da trajetória de Dito e no tatu que segue a cavar em busca das raízes.

E desde então dela nunca mais se esqueceu

No ambiente rural, os demais animais também fazem parte do sistema violento de exploração e escassez. Aos cachorros comumente é designada a função de guarda e, muitas vezes, também de caça. No Mutúm encontramos um cenário em que os cachorros participam tanto da vida doméstica, quanto na roça e, dentre tantos os que ali vivem, há a que se destaca por uma característica que parece deslocada do contexto, sua bondade. Cuca Pingo-de-Ouro é a mais próxima de Miguilim e compreende seus momentos de solidão, sendo companhia em silêncio.

Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. (...) Estava toda sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. (...) Logo então, passaram pelo Mutúm uns tropeiros, (...) o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda (...). Miguilim chorou de brucos, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. (...) Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas

se consolava. Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:

“Minha Cuca, cadê minha Cuca?

Minha Cuca, cadê minha Cuca?!

Ai, minha Cuca

que o mato me deu!...”

Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. **E desde então dela nunca mais se esqueceu.** (ROSA, 2016a, p. 30 e 31, grifo meu)

A aproximação entre Cuca Pingo-de-Ouro e Miguilim não se limita aos espaços e afetos que compartilham. Ao olhar que está só de passagem pelo Mutúm pode passar despercebido as semelhanças entre eles, mas àqueles que desatam suas sandálias e repousam sob a sombra, é possível que vejam se fundir em um só, menino e cão.

A fragilidade da saúde e perda da visão da cachorra se manifestam como um oráculo para a trajetória de Miguilim, os momentos em que esteve efermo, a dificuldade de enxergar o mundo, a bondade. Acontecimentos que já estavam prefigurados desde o início, na figura da Cuca perdida e, assim, “as memórias de Miguilim, terceirizadas pela voz do narrador, estão repletas de objetos e animais que nos indicam a fragilidade, a escassez e a violência latentes de seu mundo”³⁹.

Pingo é apresentada como *pertencida de ninguém*, movendo-se pelo espaço com a liberdade de quem não deve obediência, tal qual é exigida em relações de posse impostas pela espécie humana a outros animais, ela podia ser e escolher quem amar. Na possibilidade, escolheu Miguilim.

O menino *cumpriu tristeza* ao ser separado da Cuca. Ele também a havia escolhido. Nesse processo, perdeu também o amor e compreensão que recebia, sendo apresentado ao sentimento de luto, ocupando a solidão o

39 VIEIRA, 2015, p. 293.

espaço desabitado dos focinhos e aquele *amarelo e nhalvo* que tinham mãe e filhote.

A motivação arbitrária do pai em dar aos tropeiros a cachorra que não era de ninguém, mas, sem dúvida pertencia ao coração de Miguilim, nos conta como se dava a relação dele com seu pai. Não há espaço para os sentimentos da criança no Mutúm, trata-se de um acordo prático, possivelmente motivado pela falta de utilidade que a cachorra tinha aos serviços da roça.

Neste breve trecho em que acariciamos Cuca Pingo-de-Ouro, vislumbramos elementos importantes da relação com o pai, com Dito e consigo mesmo, Miguilim, no entanto deixarei para abordá-los nos tópicos seguintes. No momento, interessa-me ressaltar, sobretudo, como Miguilim estabelece um lugar de existir para Pingo por meio da memória.

A lembrança do animal estava por se esvaír, quando ouviu a história do *Menino Triste* ser narrada. Miguilim de pronto recorda o sentimento de perda que lhe causou a separação,

(...) como pessoas queridas do passado e não mais presentes, além de tempos e lugares a elas de alguma forma relacionados, podem ser lembrados, por meio da imaginação, conversas, cantigas ou cheiros, reanimando o desejo de desfrutar de sua presença mais uma vez, ao que se dá o nome de saudade. Não há, portanto, saudade sem memória (SILVA, 2011, p. 716)

Ao recordar, por meio da identificação com a história, Miguilim dá a Pingo-de-Ouro mais um nome, Cuca. O significado da palavra não era a chave e sim o sentimento do menino que só pensa em reencontrar o presente que recebeu do mato e, este sentimento, Miguilim conhece muito bem.

Na gravura, o vermelho demarca o solo em que pisam Miguilim, Cuca Pingo-de-Ouro e seu filhote, o único sobrevivente da última ninhada. O menino se move até eles e quase podemos ver rabos abanando no ar. A cor escolhida por Djanira para ocupar o chão da cena me atravessa por inteiro, ela traz a memória da terra vermelha



dêles estavam mancados. Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para êles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro dum balaio. Iam para onde iam. miguilim chorou de braços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vêzes. Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa. Então êle tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato. Até de noite, pensava fôsse ela, quando um cão repuxava latidos. Quem ia abrir a porta para ela entrar? Devia de estar cansada, com sede, com fome. — “Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...” Então, se ela já estava quase cega, porque o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro? Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. mas um dia contaram a êle a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja



Djanira. Gravura da edição de Campo Geral da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

e, junto dela, todo um contexto de aromas e texturas.

“(...) arrancando terra mole preta e jogando longe, para trás, no pé da roseira, que nem quisesse tirar de dentro do chão aquele cheiro bom de chuva, de fundo”⁴⁰

Olho para a imagem como quem rememora um daqueles quadros congelados na memória. Djanira poderia ter escolhido o momento em que Miguilim chorou de braços, ou mesmo quando Dito o consola, porque não suporta vê-lo chorar sem sentir vontade de juntar-se a ele. No entanto, Djanira seleciona a sutil lembrança em que o menino observa Pingo, mesmo debilitada, encontra alegria em brincar com seu filhote.

Sobre a terra vermelha os pés descalços podem sonhar, todo o universo infantil encontra refúgio do mundo adulto que quer, como um buraco negro, o achatar com toda sua gravidade.

40 (ROSA, 2016a, p. 30)

Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender

É na gravidade do mundo adulto que as rachaduras na infância de Miguilim começam a se abrir. A violência do cotidiano se materializa na cena em que, por defender sua mãe da agressão do pai, Miguilim apanha e é colocado de castigo por aquele que supostamente deveria ser seu protetor.

Ler Campo Geral foi como ler a história da minha própria família. Cresci ouvindo minha mãe, Ana, contar memórias de sua infância em Nuporanga. A escassez de recursos, a dificuldade de acesso à educação, a fome que rondava e afetava as relações familiares, a violência que presenciou e sofreu na própria pele são frequentes nos relatos.

Mamãe começou a trabalhar já aos seis anos. Roçar, capinar, plantar eram tarefas que fazia contra a vontade junto aos irmãos sob o sol escaldante. Como

aos olhos dos adultos ela “fazia corpo mole”¹, foi mandada para trabalhar como doméstica na casa de famílias ricas da cidade de Orlândia já aos oito anos. A escassez continuou a mesma, embora a exploração tenha se acirrado.

O trabalho infantil, muitas vezes realizado em troca de lugar para dormir e alimentos, é um problema que enfrentamos até hoje e que segue roubando a infância de muitas Anas e Miguilins, sendo que a “marginalização ou subexposição da infância, fenômeno que os historiadores demonstram ser de longuíssima data, tem como consequência a integração precoce das crianças ao universo do trabalho e a violência física e simbólica”².

No momento em que Dito conta para Miguilim que a mãe está chorando, a velocidade com que a criança assimila os acontecimentos do mundo adulto faz referência a memórias adquiridas no seu curto período de vida, que são suficientes para entender o perigo que a

41 Expressão popular que indica pouco esforço ou dedicação a uma tarefa.

42 VIEIRA, 2015, p. 296.

situação representa. Como pessoas adultas que acompanham a leitura do conto, temos acesso apenas às entrelinhas e também

*entendemos tudo tão depressa
que custamos para entender.*

Por conta das vivências enquanto adultos, pressupomos uma relação amorosa entre mãe e tio que, ao ser descoberta, desperta a ira do pai contra os dois.

Mesmo com repertórios diversos, entendemos, tal qual Miguilim, que o cerne não está no motivo, mas no risco que a violência assentada no contexto pode acarretar em uma situação de conflito.

Eu acho, Pai quer que Mãe converse mais nunca com o tio Terêz... Mãe está soluçando em pranto, demais da conta. **Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender.** Arregalava um sofrimento. O Dito se assustou: "Vamos na beira do rego, a ver os patinhos nadando..." acrescentava. Queria arrastar Miguilim. Não, não... Não pode bater em Mamãe, não pode... Miguilim brotou em choros. Chorava alto. De repente, rompeu para a casa. Dito não o conseguia segurar. Diante do pai, que se irava feito um fero, Miguilim não pode falar nada, tremia e soluçava; e correu para a mãe, que estava ajoelhada encostada na mesa, as mãos tapando o rosto. Com ela se abraçou. Mas dali já o arrancava o pai, batendo nele, bramando. Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orelhas; o pai tirava o cinto e com ele golpeava-lhe as pernas, que ardiam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateando. Quando pôde respirar, estava posto sentado no tamborete, de castigo. E tremia, inteirinho o corpo. O pai pegara o chapéu e saíra. (ROSA, 2016a, p. 31 e 32, grifo meu)

depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:

“Minha Cuca, cadê minha minha Cuca?
Minha Cuca, cadê minha Cuca?!
Ai, minha Cuca
que o mato me deu!...”

Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu.

— Pai está brigando com Mãe. Está xingando ofensa, muito, muito. Estou com medo, ele queira dar em Mamãe...

Era o Dito, tirando-o por um braço. O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava,





Djanira. Gravura da edição de Campo Geral da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

O *vermelho* que antes era terra fértil, neste ponto é o chão do interior da casa e ocupa três quartos da imagem. Outra memória sobre a superfície. Cresci em casas cujo chão era cuidadosamente mantido com cera e esfregão, o *vermelhão*¹ era sinônimo de piso das casas de pessoas com menos recursos, mas guardava nele o primor de quem acariciava o chão que o protegia. Afetada pelos passos, a cor desbotava nos lugares de passagem, formando trilhas que eram cuidadosamente tingidas com novas camadas de cera.

Como um espelho que refletia a terra que circundava a casa, o *vermelhão* do interior cerca Miguilim, destacando aqui o caráter ensimesmado da cena, o menino encontra em si lugar seguro, em que na solidão do castigo podia "(...) podia brincar de pensar, ali, no quieto, pegando nas verônicas que tinha passadas por um fio, no pescoço, e que de vez em quando devia de beijar, salgando a boca

43 Piso feito com a técnica chamada de "cimento queimado" com adição de pigmento vermelho.

com o fim de suas lágrimas”¹.

A proporção entre os personagens parece nos confundir, pertencentes a uma origem díspar e unidos como em uma colagem. O cachorro em destaque no centro da imagem é Gigão, defensor das crianças e o maior de todos. Considero expressiva a forma como o animal se dirige a Miguilim que cobre o rosto com as mãos, ficando de costas para o pai do menino, que sai da casa com seu chapéu em mãos. Ele se interpõe, agigantado, entre pai e filho, como defensor do universo infantil constantemente agredido por mãos adultas.

As violências que Miguilim sofre de seu pai têm múltiplas faces. Selecionei a gravura seguinte em que sua manifestação é novamente por agressão física, desta vez contida diretamente na imagem construída por Djanira, contudo durante nossa passagem pelo Mutúm acompanhamos, não sem dor, Miguilim sofrer violência simbólica, psicológica que afetam a maneira como a criança se relaciona com o entorno e consigo.

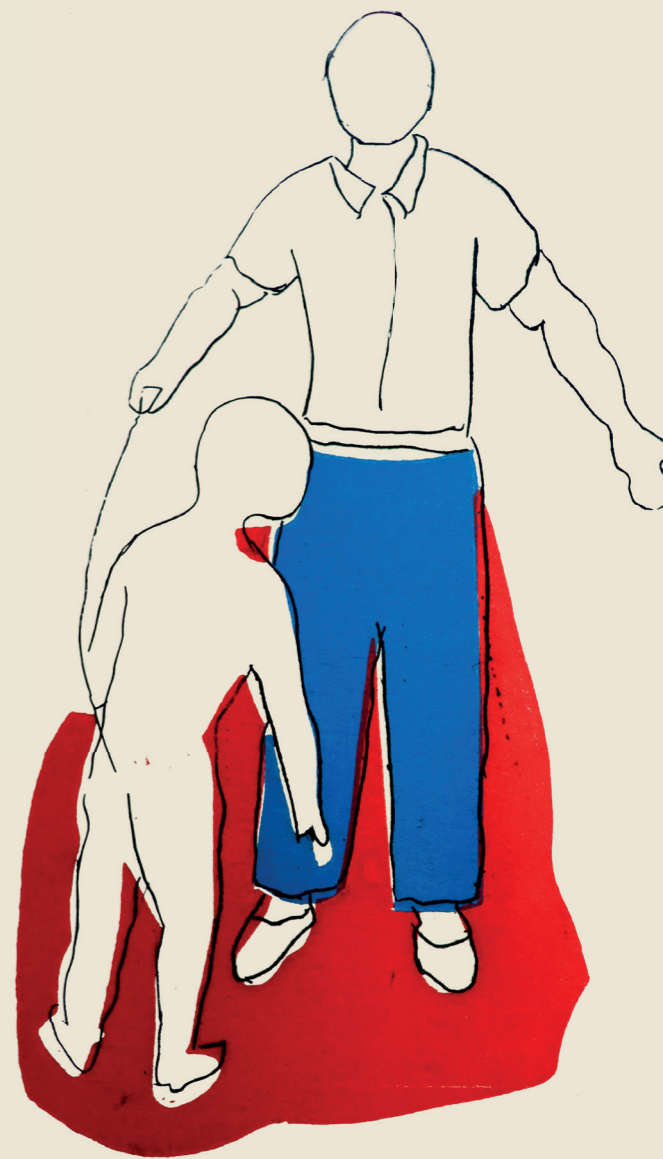
44 ROSA, 2016a, p. 32.

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou até a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido. (ROSA, 2016a, p. 108-109)



Dito achava era custoso, êle mesmo não sabia bem. Miguilim perguntava demais da conta. Então o Dito disse que Pai ia mandar castrar o Rio-Negro de qualquer jeito, porque careciam de comprar outro garrote, êle não servia mais para a criação, caçava e vendia para ser boi-de-lote, boi-boiadeiro, iam levar nas cidades e comer a carne do Rio-Negro. Vaqueiro Salúz falava que era bom: castravam no curral e lá mesmo faziam fogo, assavam os grãos dêle, punham sal, os vaqueiros comiam, com farinha.

Mas, de noite, no canto da cama, o Dito formava a resposta: — “O ruim tem raiva do bom e do ruim. O bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo.” “— E os outros, Dito, a gente mesmo?” o Dito não sabia. — “Só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; êles acham que é moleza, não gostam... Êles têm mêdo que aquilo pégue e amoleça nêles mesmos — com bondades...” “— E a gente, Dito? A gente?” “— A gente



Djanira. Gravura da edição de Campo Geral da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

No trecho, o pai tira toda a roupa de Miguilim e o espanca por ter defendido outra criança em situação de agressão e vulnerabilidade, assustando a família toda, que chora pedindo misericórdia. Apesar de ser uma cena cercada por diversos espectadores, na gravura Djanira deixa a sós pai e filho, com o vermelho do alpendre como que a sair dos pés do pai e manchar todo o chão em que pisam, cercando Miguilim no luto de um outro tipo de perda.

A forma de defesa que a criança encontrou foi a de mais uma vez refugiar-se em seus pensamentos, em imaginar-se matando o pai não simplesmente por vingança, mas como meio de pôr fim ao sofrimento, à dor das agressões físicas e simbólicas. Miguilim imagina o fim daquele que o priva de ser *Miguilim*.

Enquanto apanha, mata a representação de pai que lhe foi estabelecida. Tanto havia se dedicado para ser amado pela figura que idealizou como pai e, a cada golpe que lhe desferia, sumia do imaginário de Miguilim a imagem do pai como um homem bom e admirável, dando lugar a outro, que ele externaliza à mãe nas palavras: “- ‘Pai

é homem jagunço de mau. Pai não presta.’ Foi o que ele disse com todo o desprezo”⁴⁵. Naquele dia, Miguilim chora o luto do pai e de si.

Essa forma de defesa me recordou um trecho de Jorge Coli⁴⁶ que, comentando a violência latente nas obras de Almeida Júnior, expressa assertivamente como o contexto afeta a forma da pessoa se relacionar.

o picador de fumo, na sua postura concentrada, expondo de modo tão crucial sua faca, interpondo-a de fato entre si mesmo e o espectador, protege-se, protege sua autonomia individualizada, protege, pela violência possível, o lugar frágil que ocupa no mundo

Nas duas gravuras Miguilim está envolto pelo *vermelho*, pelo luto ao ter sua infância violentada, pela

45 ROSA, 2016a, p. 109.

46 Coli, 2002, p. 31.

solidão que sente por ser quem é, sonhador e contador de histórias. Uma criança que segue resistindo, construindo em seu interior outra realidade possível.

Armaram a rede para ele no alpendre

Advogo que o *vermelho* faz cortes nas gravuras de Djanira que transportam à lugares em que memoramos a solidão do luto. Da sólida terra, do lustrado *vermelhão*, passamos à sua manifestação líquida. Começarei pelo corte mais profundo, que emociona a cada vez que retorno ao Mutúm.

Foi chorando o sangue derramado que a *Hipérbole do vermelho* se apresentou a mim. À vista disso, faz-se necessário, antes de mais nada, olhar para a imagem, para depois confrontá-la ao texto.

No centro da imagem vemos um garoto curvado com os braços em direção à perna direita, vestindo shorts vermelho, sustentado pela mulher ajoelhada ao seu lado. Seu rosto está atento ao que está acontecendo em seu pé. A bacia, preenchida com vermelho, parece ter seu conteúdo derramado enchando todo o solo.

Uma consideração que me ocorre e não gostaria de deixar escapar é a página em que a gravura foi posicionada. Na edição dos Cem Bibliófilos, se encontra

junto ao texto que narra o momento em que Miguilim estava melancólico por pensar que estava próximo da morte, contudo o acidente em que Dito machuca o pé se desenrola somente página depois.

“Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me afrontando...” “Deve de não, Miguilim, descarece. Fica todo olhando para a tristeza não, você parece Mãe.” “Dito, você ainda é companheiro meu? De primeiro você gostava de conversar comigo” “Que eu que eu gosto, Miguilim. Demais. Mas eu quero não conversar essas conversas assim.” “Você quer me ver eu crescer, Dito? Eu viver, toda a vida, ficar grande?” “— Demais. A gente brincar muito, tempos e tempos, de em diante crescer, trabalhar, todos, comprar uma fazenda muito grande, estivada de gados (...) (ROSA, 2016a, p. 61, grifo meu)

tourava as vacas, depois nasciam os bezerrinhos. O Patori falava que podia ensinar muitas coisas, que homem fazia com mulher, de tão feio tudo era bonito. Só assim em se pensar, mesmo já esquentava, bom, descansava. Um porco magro, passante, demorou na porta da tulha, esmastigando, de amarelar, um bagaço de cana. Grunhava. Devia de ser bom, namoração. Ele Miguilim era quem ia se casar com Drelina — mas irmão não podia casar com irmã? Daí, não aguentava: tinha vergonha. — “Dito, vem cá, fala comigo uma pergunta minha...”

— “Quê que é, Miguilim? Você sabe Pai disse? Amanhã ele vai deixar a gente nós dois montar a cavalo, sôzinhos, vamos ajudar a trazer os bezerros...” “— Dito, você já teve alguma vez vontade de conversar com o anjo-da-guarda?” “— Não pode, Miguilim. Se puder, vai p’ra o inferno...” “— Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me afrontando...” “— Deve de não, Miguilim, descarece. Fica todo olhando para a tristeza não, você parece Mãe.” “— Dito, você ainda é companheiro meu? De primeiro você gostava de conversar comigo...” “— Que eu que eu gosto, Miguilim. Demais. Mas eu quero não conversar essas conversas assim.” “— Você quer me ver eu crescer, Dito? Eu viver, tôda a vida, ficar grande?” “— Demais. A gente brincar muito, tempos e tempos, de em diante crescer, trabalhar, todos, comprar uma fazenda muito grande, estivada de gados





Djanira. Gravura da edição de Campo Geral da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Uma inversão do que ocorreria no futuro dos meninos é estabelecida, deixando o trecho como uma espécie de presságio, uma saudade antecipada que Miguilim sentiria e os planos que não poderiam cumprir juntos, por não poder ver seu irmão crescer *tempos e tempos, ficar grande*.

Quando cruzei imagem e texto surgiram os nomes de Dito e Vovó Izidra, irmão e avó de Miguilim. Há um cachorro sentado no canto esquerdo, formando um triângulo na imagem.

“Meu-deus-do-céu, Dito!” Miguilim ficava tonto de ver tanto sangue. “Chama Mãe! Chama Mãe! – “o Dito pedia. A Rosa carregou o Dito, lavaram o pé dele na bacia, a água ficava vermelha só sangue, Vovó Izidra espremia no corte talo de bálsamo da horta, depois puderam amarrar um pano em cima de outro, muitos panos, apertados; ainda a gente sossegou, todo o mundo bebeu um gole d’água, que a Rosa trouxe, beberam num copo. O Dito pediu para não ficar na cama, **armaram a rede para ele no alpendre**. (ROSA, 2016a, pág. 91, grifo meu)

O presságio de um desdobramento trágico não me parece claro no texto de Guimarães. Havia *tanto sangue*, comum em acidentes com cortes, mas assim que contido os familiares se acalmaram, seguindo os próximos passos da rotina, deixando para trás a ruptura causada pelo revés. A imagem, porém, nos afronta com o grande campo de cor e desperta um sentimento de urgência no observador. Aqui é possível perceber como a gravura apresenta novas nuances ao texto, tornando-se dele independente.

A gravidade do ferimento de Dito é expressa na gravura por uma *hipérbole*. O *vermelho* transborda, ocupando todo chão e também a roupa de Dito, como um prenúncio do acontecimento que o afetaria irremediavelmente nas páginas seguintes. No texto vemos que há um grande corte, mas é a cor que nos alerta para suas dimensões, dito que "(...) o vermelho surge como uma cor perigosa e fundadora, marcando os acontecimentos de forma particularmente forte e desempenhando o papel de um verdadeiro motor da história"⁴⁷.

47 PASTOUREAU, 2019, p. 72.

A composição desta gravura reativou memórias de cenas que presenciei em cerimônias católicas que acontecem toda quinta-feira santa. Lava-pés é um rito que revive uma cena bíblica em que Jesus, próximo ao seu calvário, cinge a cintura e se ajoelha para lavar os pés de seus discípulos, em sinal de humildade e de hospitalidade.

Descrita como alguém que "(...) não parava nunca de zangar com todos, por conta de tudo. (...) rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, quase sempre escuro (...) quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro"⁴⁸, de aparência e temperamento rígido aos olhos da criança, é aquela que prontamente se ajoelha diante do sangue, como em sua devoção se ajoelha diante do oratório, enxergava o que poucos podiam ver, assim como os rostos sem feições de Djanira.

Além do gesto, a aproximação em relação à simbologia cristã me veio também pela cor. Quando criança

48 ROSA, 2016a, p. 32.

fui coroinha⁴⁹ na Igreja Católica e, no exercício da função, usava uma túnica e uma mozeta, que variava as cores de acordo com o período do ano litúrgico. Lembro-me que o *vermelho* era a cor usada em ocasiões especiais, em celebrações do período pascal ou de mártires⁵⁰, representando ora o fogo ora o sangue, “(...) a simbologia cristã herdada dos Padres organiza-se em torno de quatro pólos, sendo cada um dos principais referentes da cor - o fogo e o

49 Ou acólito “(...) é um assistente ou seguidor que ajuda o celebrante em um serviço religioso ou procissão. Em muitas denominações cristãs, eles auxiliam os ministros ordenados (Bispo, Padre ou Diácono) nas ações litúrgicas, sobretudo na celebração da Santa Missa.” Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ac%C3%B3lito>>, acesso em 02/03/2023.

50 “Lembra o fogo do Espírito Santo, por isso é a cor de Pentecostes. Também lembra sangue, e é a cor usada nas Festas dos Santos Mártires, no Domingo da Paixão (Domingo de Ramos) e na Sexta-feira Santa.” Disponível em: <<https://formacao.cancaonova.com/igreja/catequese/por-que-usamos-diferentes-cores-na-liturgia/>>, acesso em 02/03/2023.

sangue - considerado seus aspectos positivos e negativos”⁵¹.

O historiador Michel Pastoureau, ao longo de seu percurso como pesquisador, fez um levantamento detalhado da história europeia das cores⁵² e expôs como *o vermelho* é associado prontamente ao fogo e ao sangue em diversas sociedades e tempos por conta de sua manifestação na natureza⁵³.

Ainda que nesta gravura o sangue seja tópico incontornável, minha leitura é de que *o vermelho*,

51 PASTOUREAU, 2019, p. 76.

52 “Também a limite às sociedades europeias, visto para mim os problemas da cor serem, antes de mais, problemas sociais. Ora, o historiador que eu sou não tem competência para falar do planeta inteiro, nem interesse em compilar, em terceira ou quarta mão, trabalhos de outros investigadores sobre culturas não-européias. Para não escrever disparates, para não pilhar nem plagiar livros alheios, limite-me ao que conheço e que foi objecto dos meus seminários (...)” (PASTOUREAU, 2019, p. 10)

53 PASTOUREAU, 2019, p. 29.

ao tomar conta da imagem, nos anuncia o luto que virá. Acentuando a perda de sangue, vital para a vida, Djanira nos prepara para o momento que perderemos Dito e sentiremos, ao acompanhar Miguilim, o vazio que ele deixará no Mutúm. Confio ser possível me ocorrer estes pensamentos,

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares - fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles - que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

Assim, tenho buscado nestes rubros rastros minha própria versão. Entendo que a produção de imagens não é campo neutro, mas de disputa entre discursos que permeiam sua existência. As dinâmicas sociais e políticas não escapam às imagens. Nelas existe o Mutúm, o Gerais,

as casas que morei, você.

Poder vislumbrar por uma brecha - eventualmente até menos esclarecedora que dois orifícios em uma porta de madeira - o desenrolar do processo de produção de uma imagem é uma dádiva e uma maldição, pode tanto descortinar quanto confundir e levar ao engano. Colocarei a mão mais próxima ao fogo para observar estudos feitos por Djanira para as gravuras de Campo Geral.

No desenho em papel *Oito estudos para ilustração de "Campo Geral"*, de Guimarães Rosa, podemos visualizar vários personagens ao redor de Dito e Vovó Izidra ajoelhada com os cabelos soltos. Desta vez, recordou-me outra cena bíblica, em que a personagem Maria lava os pés de Jesus com o perfume mais valioso e os enxuga com seus cabelos, em uma relação de devoção e desprendimento.

Ao lado de Dito, Miguilim, como que inclinado em direção ao corte do irmão, de postura apreensiva e a postos. A proximidade dos dois irmãos é clara desde o início da narrativa, contudo, a partir deste momento Miguilim, contador de histórias, torna-se inseparável de Dito.



Djanira. Oito estudos para ilustração de "Campo Geral", de Guimarães Rosa. Grafite sobre papel. Coleção Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes.

Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/oito-estudos-para-ilustrar%C3%A7%C3%A3o-de-campo-geral-de-guimar%C3%A7es-rosa-djanira/tQFwVpnU0TonTg>>. Acesso em 29 de janeiro de 2022.

Miguilim deu um grito, acordado demais

Das violências que presenciamos no Mutúm, passamos para aquela que não é possível contornar por nenhuma via. A morte. Dito não resiste às complicações do ferimento no pé, dando origem a uma sequência narrativa devastadora. Acompanhamos os passos de Miguilim desde o momento que sente em si a perda do irmão até sua luta para mantê-lo pela memória.

Mas aí, no vôo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava. Escutou os que choravam e exclamavam, lá dentro de casa. Correu outra vez, nem soluçava mais, só sem querer dava aqueles suspiros fundos. Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo: – “Miguilim, o Ditinho morreu...” (...) **precisava de chorar, toda-a-vida, para não ficar sozinho.** (ROSA, 2016a, p. 96-97, grifo meu)

Algo tão antigo quanto as histórias é a ideia que por meio delas conseguimos ser transportados

a outros lugares, realidades e experiências. No entanto, o que mais me interessa e nunca deixa de me surpreender é a capacidade que elas têm de me levar pela mão à minhas próprias memórias.

Assim como explorar as profundezas do oceano é uma tarefa com muitos obstáculos, o labirinto da memória parece por vezes tão impenetrável quanto o peso da água pode garantir proteção às criaturas do fundo. Sentimos a pressão das muitas atmosferas que se sobrepõem.

Ler o sofrimento de Miguilim me transportou aos meus quinze anos, enquanto passava por diversas transformações próprias da adolescência, acompanhei o processo doloroso de ver uma pessoa amada adoecer a cada dia. No final daquele ano, perdi o meu pai, Lúcio, após sofrer meses de um câncer em estágio avançado.

Ao acompanhar Miguilim em sua dor, sentia a minha antiga como que nova e reconhecia cada passo dado. Penso que há um reconhecimento entre pessoas que vivem o luto, embora possam ser muito diferentes, seu caráter esmagador é invariável.

Nunca soube organizar em palavras a dor da perda. Quando li *Notas sobre o luto*, de Chimamanda Ngozi Adichie, senti como se a autora tivesse entrado em meus pensamentos e transformado sensações em frases. Li em uma das páginas que “a notícia (da perda) é um desenraizamento cruel. Ela me arranca do mundo que conheço desde a infância”⁵⁴. Um desenraizamento. Assim como *Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar*, a sensação de ser tirada do lugar contra a vontade sempre foi difícil de descrever, as palavras muitas vezes são insuficientes para lidar com pensamentos que se bifurcam em outros mais.

Neste movimento de encontrar palavras para expressar o incomunicável, Guimarães lista adjetivos a um Miguilim enlutado que, assim como o termo de Chimamanda, traz duas palavras compostas pelo prefixo *des-*,

54 ADICHIE, 2021, p. 11.

que invoca a dimensão da reversão⁵⁵ de algo já instaurado. Só é possível *desenraizar* algo que uma vez tenha sido *enraizado*.

“*Desdormido, estonteado, desinteirado de si, no costume que começava a ter, de sofrer (...)*” (ROSA, 2016a, p. 98).

Intuo que quanto mais enraizada a relação com a pessoa amada, mais doloroso o processo de desenraizamento, mesmo passados dezesseis anos, ainda sinto as raízes quebrando a superfície.

Miguilim *precisava de chorar, toda-a-vida, para não ficar sozinho*. Depois de ver que a notícia da morte de Dito era real, se depara com a solidão, que exige dar conta das lembranças que surgem como em vórtice e do qual não há saída indolor.

55 Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/delta/a/Tj9FgNNhkTLdZHhStPXRCst/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em 30 de março de 2023.

O enlutado deveria, amparado pelo logos e instrumentado pela memória, deslocar-se da morte e da perda e voltar-se para a vida. Para tanto, é necessário uma dinâmica sutil entre lembrar e esquecer, na qual, porém, corre-se o risco de intensificar ainda mais a dor. (SILVA, 2011, p. 717)

No prefácio de *Luto e Melancolia*, de Freud, Maria Rita Kehl⁵⁶ comenta o trecho *tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar*, salienta que “ A perda de um ser amado não é apenas a perda do objeto, é também a perda do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto. Lugar de amado, de amigo, de filho, de irmão”.

Com Dito, Miguilim sentia-se seguro e amado como era, um contador de histórias, e tinha em seu irmão não só um interlocutor, mas o personagem do seu caso perfeito. Aquele que, em consonância às expectativas sociais, seguiria os passos do pai, contrastando com as preferências e sensibilidade demonstradas por Miguilim

56 KEHL, s/p.

frente à realidade do Sertão. Junto de Dito, no entanto, não lhe faltava nada, longe disso, poderia ser sem pressa para ser.

Para traduzir a morte de Dito, Djanira elege o enterro na rede. O cortejo é composto por cinco homens e uma criança. A forma cadenciada como caminham na mesma direção em silêncio, todos pé direito à frente, cabeças cobertas, tem um apelo comovente. Há um ar solene, o cortejo presta suas últimas honras àquele que se foi, o olhar fixo no destino, *o cemiteriozinho de pedras, para diante da vereda do Terentém*.

Os enterros são uma coisa curiosa: mesmo quando as pessoas presentes são jovens, percebemos que elas fazem gestos muito, muito antigos, muito mais antigos que as próprias pessoas. O que isso significa?

Isso significa que as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa - e muito inconsciente. **Eles sobrevivem em**

nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 32, grifo do autor)

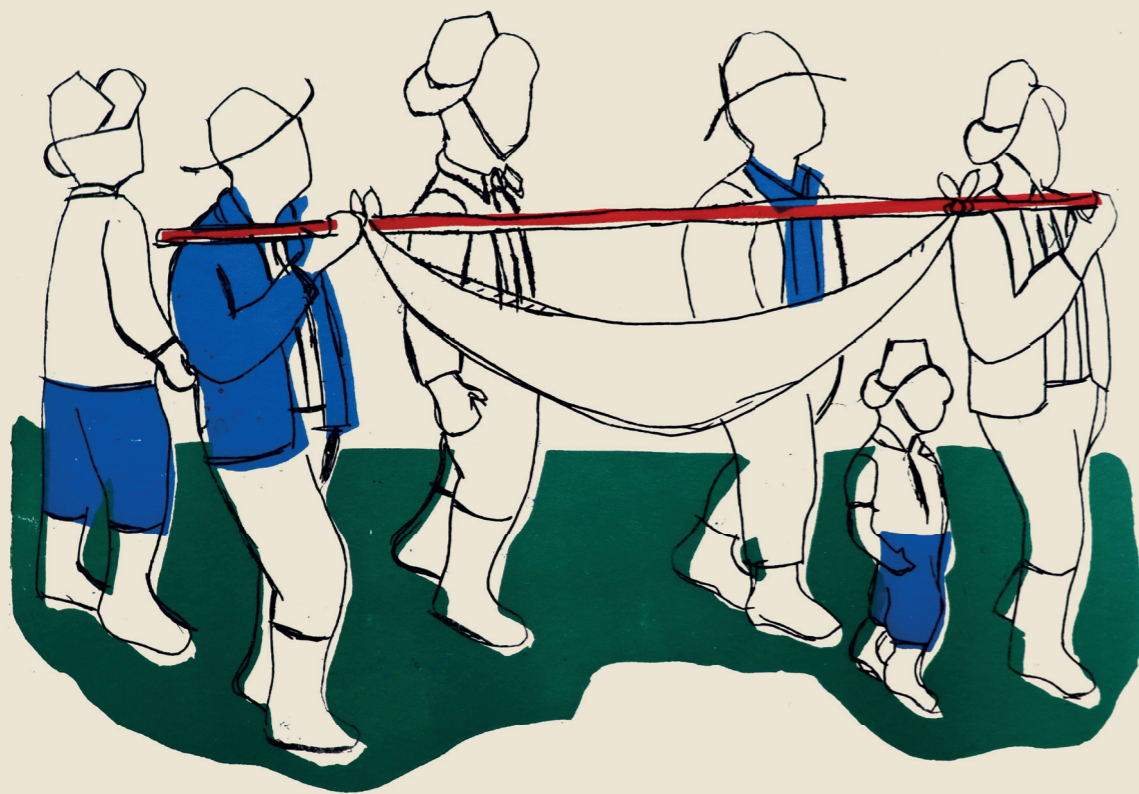
Os gestos, como esses fósseis em movimento, são replicados por Miguilim que, mesmo tão pequeno, segue como se sempre soubesse o que fazer. Segue silencioso, ainda assim acordado demais.

Os enxadeiros tinham ido cortar varas do mato, uma vara grande de pindaíba, e Pai desenrolou a redezinha de buriti. Mas aí Mãe exclamou que não, que queria o filhinho dela no lençol de alvura. Então embrulharam o Dito na colcha de chita, enfeitaram com alecrins, e amarraram dependurado na vara comprida. Pai pegou numa ponta de vara, seu Brás do Bião segurou na outra, todos os homens foram saindo. **Miguilim deu um grito, acordado demais.** Vovó Izidra rezava alto, foi o derradeiro homem sair e ela fechou a porta. E sojou Miguilim debaixo de sua tristeza. (ROSA, 2016a, p. 98, grifo meu)



Com taquara e cana-de-flexa, Luisaltino ensinou a fazer gaiolas. O Dito logo aprendeu, fazia muito bem feitinhas, ele tinha jeito nas mãos para aprender. As gaiolas estavam vazias, sanhaço e sabiá do peito vermelho não cantavam presos e o gaturaminho se prendesse morria: mas Luisaltino falou que com visgo e alçapão mais tarde iam pegar passarim de bom cantar: patativo, papa-capim, encontro. Luisaltino conversava sozinho com Mãe. O Dito escutou. — “Miguilim, Luisaltino está conversando com Mãe que ele conhece Tio Terêz...” Mas Miguilim desses assuntos desgostava. De certo que ele não achava defeito nenhum em Luisaltino.

Aquêles dias passaram muito bonitos, nem choveu: era só o sol, e o



Djanira. Gravura da edição de Campo Geral da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

No conto não acompanhamos a trajetória do cortejo. Djanira nos oferece um vislumbre da caminhada, em que Miguilim é dominado pela tristeza, que lhe será inseparável nos dias que virão.

Um detalhe na gravura chamou minha atenção desde o primeiro instante. Em nenhuma outra Djanira havia utilizado a cor vermelha para cobrir áreas correspondentes a árvores ou madeiras e, por tê-la desta-

Pindaiba - Fruto Maduro. Foto de Haremhab. Domínio público.

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pindaiba_fruit.jpg Acesso em 28 de janeiro de 2022.



cado, refleti demoradamente a respeito de suas possíveis motivações.

A especificidade da vara que cortada foi uma informação que me passou completamente despercebida na leitura do conto. Não era uma árvore genérica, qualquer vara, mas de uma *Xylopia brasiliensis*, mais conhecida como Pindaíba⁵⁷, cuja madeira tem um tom avermelhado e o fruto vermelho-sangue.

57 “o nome genérico *Xylopia* vem do grego, que significa “madeira amarga”. O epíteto específico *brasiliensis* é devido ao fato de o material tipo ser coletado no Brasil. O nome vulgar pindaíba significa “entrecasca para linha de pescar” ou “vara de anzol” (POTT; POTT, 1994). Contudo, presume-se que a origem da expressão “estar na pindaíba” talvez esteja ligada ao fato de a polpa da fruta ser muito fina e sem substância: diz-se que uma pessoa “está na pindaíba” quando ela se encontra tão sem recursos que não tem outra alternativa senão alimentar-se dos frutos da pindaíba, mesmo sabendo que esta lhe oferecerá pouco alimento (SILVA; TASSARA, 2001)”. Disponível em: <<https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/232515/1/Especies-Arboreas-Brasileiras-vol-2-Pindaiba.pdf>> Acesso em 28 de março de 2023.

Não me parece coincidência a cor que Djaniira tenha escolhido para o sustentar da rede, mas assumo o risco de errar o alvo ao afirmar que o vermelho além de fazer referência à cor da madeira, também alude ao luto materializado na rede, cujo peso parece corcovar a todos.

– Miguilim. Eu sou irmão do Dito

Embalado pela solidão, Miguilim tenta reviver Dito recorrendo às memórias dos que moram no Mutúm, em um pesar compartilhado. São outras versões, variantes que Miguilim desconhecia e que lhe possibilitam reencontrar o irmão, viver novos dias ao seu lado. “Como ruína, a memória é movimento que comporta em si espaço e tempo, é seleção-esquecimento, ou seja, consciência da transformação”⁵⁸.

Ao colecionar essas pequenas narrativas, Miguilim consegue aos poucos se lembrar e, para encontrar um lugar de volta a Dito, escava suas próprias memórias.

O Dito falava, depois ele mesmo se esquecia do que tinha falado; ele era como as outras pessoas. **Mas Miguilim nunca se esquecia.** Ah, o Dito não devia ter morrido!

De onde era que o Dito descobria a verdade dessas coisas? (...) ele achava que a gente podia fazer promessa e cumprir antes, e mesmo nem não precisava

58 NASCIMENTO, 2005, p. 55.

d'a gente saber para que ia servir o pagamento dessa promessa, que assim se estava fazendo... Mas a gente marcava e cumpria, e alguma coisa boa acontecia, ou alguma coisa ruim que estava para vir não vinha! Aquilo que o Dito tinha falado era bom, era bonito. Só de se lembrar, Miguilim ia levantando a cabeça e respirando mais, já começava a ficar animoso. (ROSA, 2016a, p. 106-107, grifo meu)

Ao reviver esta lembrança, Miguilim dispõe-se a pagar uma promessa sem objetivo definido, não hoje, mas *um dia*. Ele sabe que não está preparado para aceitar a interrupção da morte, *Ah, o Dito não devia ter morrido!* Mesmo cercado pelo esquecimento, Miguilim compromete-se com a memória, encontrando nela dor e alívio. “Freud supõe um trabalho psíquico no luto: é necessário pronunciar interiormente a morte do que se foi. Assim, muito distinto de um esquecimento passivo, o luto é um esforço que exige lembrar para esquecer”⁵⁹. Guimarães nos leva até este *um dia* e a verdade de Dito retorna à narrativa.

59 SILVA, 2011, p. 712.

Miguilim pensava. Primeiro precisava de se lembrar bem de todas as coisas que o Dito ensinara. Daquele jeito de que se podia fazer promessa. Dali a mais dias, havia de começar a cumprir em adiantado uma promessa, promessa sem assunto, conforme o Dito tinha adivinhado. (ROSA, 2016a, p. 114)

Sinto que meu pai segue vivo sempre que recordo de um conselho, vejo um filme que ele gostava ou experimento seu prato preferido. Miguilim preserva Dito em si ao viver aquilo que aprendeu com o irmão, mas antes do reencontro é preciso aceitar a separação definitiva.

- Deus te abençoe, pequenino. Como é teu nome?
- Miguilim. Eu sou irmão do Dito.
- E seu irmão Dito é o dono daqui?
- Não, meu senhor. O Ditinho está em glória.

(ROSA, 2016a, p. 119)

Nos momentos finais do conto, Miguilim apresenta-se como *irmão do Dito*. Cogito a possibilidade de que o processo de luto encaminhe à uma comunhão entre dois planos. A pessoa amada passa a fazer parte não só das memórias, mas também da identidade daquela enlutada. Não sou apenas eu depois do luto, *sou a filha do Lucio*.

Para a última gravura, Djanira fez uma escolha que emociona. O tatu é um personagem que considero chave em Campo Geral. Pode passar despercebido, pequeno e frágil que é, ainda assim exprime muito da personalidade de Miguilim, resiste à aridez e às violências daqueles que não respeitam sua existência.

Assim, com o gole disso, com aquela **alegria avermelhada**, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? Mais nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatú-pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro. Aí, ele

grande, os outros podiam mudar, para ser bons mas, sempre, um dia eles tinham gostado de matar o tatu (...) (ROSA, 2016a, p. 60, grifo meu)

Sem acompanhar nenhum texto, vemos um tatu no centro da composição, destacado pelo vermelho, abrindo passagem em um chão verde. O branco tem uma autoridade a ser considerada, acolhendo as demais cores e linhas. O tatu é representado em grande escala em relação aos demais elementos da imagem, sendo o vermelho tão pulsante que me recorda outro trecho.

– “Traz o trem...” Traziam o tatu, que guinchava, e com a faca matavam o tatu, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia. – “Foi de verdade, Mamãe?” – ele indagara, muito tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que ele tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatu fora para ele poder vingar. (ROSA, 2016a, p. 27-28)





Djanira. Gravura da edição de Campo Geral da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

O tatu é sacrificado e seu sangue usado para dar força ao menino, o que me faz pensar que, na gravura, ele não apenas assemelha-se como é o próprio Miguilim. Aquele mesmo garoto que se compadecia do animal permanece resistente mesmo que ao longo da narrativa tenha sofrido com a violência e o luto. O tatu aqui incorpora a sobrevivência da infância frente ao brutal mundo adulto do Mutúm.

Cavando em direção às raízes, o tatu procura por alimento. No meio do verde, uma mancha é aberta pelas garras, consequência da escavação. No desfecho, Miguilim descobre ser possível enxergar com nitidez com o uso de óculos e, antes de se mudar para a cidade, preza por olhar todos os detalhes do Mutúm, cava as raízes e registra como em fotografia a memória do lugar que *era bonito! Agora ele sabia.*

Cuca Pingo-de-Ouro foi levada do Mutúm no momento em que estava perdendo a visão, já Miguilim parte assim que passa a melhor enxergar. *Ninguém sabia o que era uma cuca*, assim também não sei, mas por algum

motivo me vem a imagem do tatu.

Djanira nos entrega um animal ampliado, maior em relação à árvore do que a proporção que encontramos na natureza. Um Miguilim em *vermelho*, grande porque não está só, também é Cuca Pingo-de-Ouro e o Pai. Miguilim também é Dito.

TERCEIRO ATO

Um pavor avermelhado

Deixei apenas uma gravura de Djanira para esta etapa, em razão do espanto provocado pela cor. Ao olhar para ela, sofri de seu efeito gravitacional. A única entre as trinta e duas gravuras em que apenas o vermelho é impresso em linóleo e preenche toda a cena.

Tio Terêz trazia um coelho morto ensanguentado, de cabeça para baixo. A cachorrada pulava, embotatidos, tio Terêz bateu na boca do Caráter, que ganiu, saíam correndo embora aqueles todos quatro: Caráter, Catita, Soprado e Floresto. Seu-Nome ficava em pé quase, para lambar o sangue da cara do coelho. (ROSA, 2016a, p. 35)

Encontramos Tio Terêz ao centro, segurando um coelho ensanguentado na mão direita. Em volta dele, os cachorros do Mutúm. A este trecho da chegada da caça, Djanira acrescenta outra que acontece na página seguinte. Vovó Izidra, de almofada na mão, dirige-se ao centro onde se encontra Tio Terêz. Já na esquerda, no

quarto superior, avistamos o contorno de uma porta aberta e um menino, Miguilim, que se apoia como que espreitando o que se passa entre os adultos.

Vovó Izidra vinha saindo de seu quarto escuro, carregava a almofada de crivo na mão, caçando tio Terêz. "Menino, você ainda está aí?!"; ela queria que Miguilim fosse para longe, não ouvir o que ela ia dizer a tio Terêz. Miguilim parava perto da porta, escutava. O que ela estava dizendo: estava mandando tio Terêz fosse embora. (...) Falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando famílias. Tio Terêz nem não respondia nada. Como é que ela podia mandar Tio Terêz embora, quando vinha aquela chuvada forte, a gente já pressentia até o derradeiro ameaço dela entrando no cheiro do ar?! Tio Terêz só perguntou: "Posso nem dar adeus a Nhanina?..." Não, não podia, não. Vovó se endurecia de magreza, aquelas verrugas pretas na cara, com os compridos fios de pêlo desenroscados, ela destoava na voz, no pescoço espichava parecendo uma porção de cordas, **um pavor avermelhado**. (ROSA, 2016a, p. 36, grifo meu)

grossos, chuva quente. Os cachorros latiam, com as pessoas. O vento zunia, queria carregar a gente. Miguilim ajudava a recolher a roupa — não podiam esquecer nenhuma peçazinha ali fora... — ele tinha pena daquelas roupinhas pobres, as calças do Dito, vestidinho de Drelina... — “P’ra dentro, menino! Vento te leva...” — “Vem ver lá na frente, feio que chega vai derrubar o mato...” — era o Dito, chamando. Os coqueiros, para cima do curral, os coqueiros vergavam, se entortavam, as feiras de coqueiros velhos, que dobravam. O vento vuvu: viiv... viiv... Assoviava nas fôlhas dos coqueiros. A Rosa passava, com um balde, que tinham deixado na beira do curral. Três homens no alpendre, enxadeiros, que tinham vindo receber alguma paga em toicinho, estavam querendo dizer que ia ser como nunca ninguém não tinha avistado; estavam sem saber como voltar para suas casinhas dêles, dizendo como ia se passar tudo por lá; aquêles estavam meio-tristes, fingiam que estavam meio-alegres. De repente, deu estrondo. Que o vento quebrou galho do jenipapeiro do curral, e jogou perto de casa. Todo o mundo levou susto. Quando



Djanira. Gravura da edição de Campo Geral da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

A disputa entre pai e tio aparece também na oposição do relacionamento deles com Miguilim, daquele que castiga e daquele que quer poupar do castigo, do carasco e do amigo. Enquanto Miguilim preocupa-se com a tempestade anunciada, o vermelho do sangue escorre e cerca Tio Terêz, transformando o caçador em alvo de caça e alertando que seu destino pode ser o mesmo que o dos coelhos em suas mãos, provocando em Vovó Izidra *um pavor avermelhado*.

Estamos espiando apoiados na porta, ouvindo frases cortadas. A *hipérbole do vermelho* converte chão, parede e porta em um mesmo plano, a profundidade dada pelas silhuetas é sugada pela cor, proporcionando unidade ao conjunto centrado na figura de Tio Terêz.

Em *Três estudos para ilustração de "Campo Geral"*, de Guimarães Rosa, a composição é basicamente a mesma que vemos na gravura, a diferença relevante é o vermelho.



Djanira. *Três estudos para ilustração de "Campo Geral"*, de Guimarães Rosa. Grafite e aguada sobre papel. Coleção Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes.

Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/tr%C3%AAs-estudos-para-ilustra%C3%A7%C3%A3o-de-campo-geral-de-guimar%C3%A3es-rosa-djanira/WwHy6egNlQGNTw>>. Acesso em 29 de janeiro de 2022.

de joelhos, diante do oratório. Até a mãe. Vovó Izidra acendia a vela benta, queimava ramos bentos, agora ali dentro era mais forte. Santa Bárbara e São Jerônimo salvavam de qualquer perigo de desordem, o Magnificat era que se rezava! Miguilim soprava um cisco da roupa de Rosa. Era carrapicho? Os vaqueiros, quando voltavam de vaquejar boiadas por ruins matos, rente que êsses tinham espinhos e carrapichos até nos ombros do gibão. O Dito sabia ajoelhar melhor? De dentro, para enfeitar os santos do oratório, tinha um colarzinho de ovos de nhambú e pássaro-prêto, enfiados com linha, era entremeado, doutro e dum — um de nhambú, um de pássaro-prêto, depois outro de nhambú, outro de pássaro-prêto...; o de pássaro-prêto era azul-claro se descorando para verde, o de nhambú era uma côr-de-chocolate clareado... Se o povo todo se ajuntasse, rezando com essa força, dêsse mêdo, então a tempestade num átimo não esbarrava? Miguilim soprava seus dedos, doce estava, num azado de consôlo, grande, grande.

Êle tinha fé. Êle mesmo sabia? Só que o movido do mais-e-mais desce tudo, e desluz e desdesenha, nas memórias; é feito lá em fundo de água dê um poço de cisterna. Uma vez êle tinha puxado o paletó de Deus.

Êsse dia — foi em hora de almôço —: êle Miguilim ia morrer! — de repente estava engasgado com ôssinho de galinha na goela, foi tudo tão... malamém... morte... — nem deu tempo para idéia nenhuma, era só um errado total, morrer e tudo, ai! —; e mais de repente êle já estava em pé em cima do banco, como se levantou, não pediu ajuda a Pai e Mãe, só num relance ainda tinha rodado o prato na mêsá — por simpatia em que alguma vez tinha ouvido falar — e, em pé, no banco, sem saber de seus olhos para ver — só o acima! — se benzia, bramado: — Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo!... — (êle mesmo estava escutando a voz, aquela voz — êle se despedindo de si — aquela voz, demais: todo chôro na voz, a força; e uma coragem de fim, varando tudo, feito relâmpagos...) Des-de-repente — êle parecia que tinha alto voador, tinha

A força da massa de cor é tamanha, que faz-se presente em páginas seguintes por meio de uma espécie de fantasma da imagem. A gordura da tinta transfere sua existência no porvir, como uma memória que não é nítida para lhe aferirmos os detalhes, mas resistente o suficiente para não desaparecer por completo. “Queimaram-se tantos livros e tantas bibliotecas. E mesmo assim, cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desapareição”⁶⁰.

Sobre o trecho *êle Miguilim ia morrer!* continuamos a ver a silhueta dos que deixamos para trás, como estátuas de cera preservadas no tempo, é possível refazer seus passos ao passado, mas não os acompanhamos na tempestade que virá. “Ora, o que se pode conhecer de uma nuvem, senão adivinhando-a sem nunca apreendê-la inteiramente?”⁶¹.

60 DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210.

61 DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 11.

Queria, isso sim, se fosse um milagre possível, que o Dito voltasse, de repente, em carne e osso, que a morte dele não tivesse havido, tudo voltando como antes, para outras horas, novas, novas conversas e novos brinquedos, que não tinham podido acontecer – mas devia de ter para acontecer, hoje, depois, amanhã, sempre. – Hoje, o que era que o Dito ia dizer, se não tivesse morrido? O quê?!... Então, chorava mais. (ROSA, 2016a, p. 99)

Miguilim entende tão depressa o luto que eu ainda custo a entender. A criança exprime com clareza o que lhe falta, o desejo de outras horas, novas, novas, desejo pela vida em que o novo se apresenta a todo momento. Sem a possibilidade do novo, ficamos como no escrutinar da gravura fantasma, acessando apenas as silhuetas da memória.

Pense em uma cor

Ao fazer este convite, parece inevitável ter os pensamentos invadidos pelo vermelho depois de extrapolar a hipérbole. Porque elegi uma cor entre tantas outras? Fecho os olhos e sonho apenas com fragmentos de memórias. “Acordo e choro todo o oceano”, talvez essa auxese de Lygia Clark⁶² guarde respostas.

Por longo tempo pensei que a percepção das cores advinham apenas de uma capacidade natural do meu corpo. Certa vez me recomendaram estudar o sistema visual, compreender como as imagens são processadas e como isso tem relação com cones e/ou bastonetes. Alheia à orientação, segui pensando nas relações entre as cores e no prazer de desfrutar suas companhias.

Me recomendaram então pesquisar o que é comumente chamado de *psicologia das cores*. A leitura me capturou por algumas páginas, mas logo as abandonei arrastada ou pela impossibilidade de conceber significados – muitas vezes intrínsecos às cores – fechados em uma lista

62 FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 355.

de estereótipos e/ou na minha incapacidade de trabalhar com classificações.

Apenas quando li *Vermelho: história de uma cor*, de Michel Pastoureau encontrei o que buscava. Além do sistema visual, a percepção da cor passa por um processo de construção social, tem uma história que faz com que desperte nossa sensibilidade para alguns aspectos e não outros. A cor tem memória.

Mas a percepção das cores não é apenas um fenômeno neurológico ou neurobiológico; é também um fenômeno cultural, que evoca o saber, a memória, a imaginação, os sentimentos, as relações com os outros e, de uma forma mais lata, a vida em sociedade (PASTOUREAU, 2019, p. 29).

Foi neste ponto que compreendi que eleger o vermelho relacionava-se com minha própria história e, portanto, minhas memórias, entendendo que não concebo este eu como indivíduo isolado, mas como parte integrante da história, neste caso minhas memórias são de um povo,

de um território. Minha história também é a dos meus pais, a de Miguilim, do Mutúm. Pensando assim, participo deste trabalho como corpo de memória, fóssil em movimento.

Preciso admitir que, para o bem e para o mau, a produção artística que tenho realizado nos últimos anos está intimamente ligada aos temas que comentei neste texto, ao meu corpo fóssil. Deste modo, peço licença para listar livros e outras referências que venham compor meu diminuto repertório, que me acompanha e me apresenta o *vermelho do luto, da solidão e da memória*.

As Veias Abertas da América Latina, de Eduardo Galeano.

O livro revelou imagens de luto expressas em sangue, fogo e solo, como o da terra roxa. Com o título homônimo, comecei em 2019 uma série de pinturas que não considero encerrada, todas com grande carga de *vermelho* em uma forte relação com o território.

Nunca esqueço de uma frase que vi no Centro Cultural Palacio de La Moneda, no Chile. Como perdi o arquivo com as fotos feitas na viagem, não consegui recuperar sua autoria nem literalidade, mas me ressoa como *o território está para a América Latina assim como os monumentos estão para a Europa*.

Com *vermelho* tenho erigido meu território. Tenho sobreposto camadas de tinta e de tempo, fenômeno análogo ao das rochas sedimentares. O processo de produção de cada peça é longo, respeitando o tempo de secagem e observando a matéria da tinta criar volumes a ponto de se tornar independente do suporte.

O amor nos tempos do cólera, de Gabriel García Marquez.

Para minha surpresa, em 2020 senti um apelo a realizar minha primeira performance. Tímida, registrada precariamente em vídeo feito pelo celular. Inolvidável. Impossível seria reprisar a necessidade de me alimentar de rosas e a dor que cumprir o desejo me causou. Sozinha com as memórias de memórias, o ato encontrou eco no trecho *vestiu-se de luto fechado e cortou no pátio a primeira rosa da madrugada*. Voltei a me alimentar de pétalas, mas nenhuma outra estive em luto como nesta.

The Last Sitting, de Bert Stern.

Encontrei com uma Marilyn melancólica, diferente imaginário que tinha construído dela com as imagens que sobreviveram de seu estelato até mim. Das milhares de fotos feitas no

ensaio de Stern, uma Marilyn de longo e pesado vestido preto, cabelos presos e semblante fechado me detiveram, o luto manifestou-se. Produzi uma série de pinturas em que a matéria do preto ganha destaque, enquanto o corpo esvazia-se em folha de ouro, oscilando com seu negativo.

Soneto del vino, de Jorge Luis Borges.

Um recorte do corpo coberto por folha de ouro, pelas suas rachaduras é possível ver o vermelho que está embaixo. Retirar a casca, pintar com batom. Encontrei no poema de Borges uma pista para o desejo de trazer à boca o que aplico às superfícies. *Vino, enseñame el arte de ver mi propia historia / Como si ésta ya fuera ceniza en la memoria.*

Nostalgia da Luz, de Patricio Guzmán.

Perseguir o desejo por escavar me levou novamente à imagem do solo, desta vez o oceânico, que abriga e enterra toda sorte de objetos, como aparece de uma maneira tão poética quanto dolorosa no documentário. Com o desejo - ou necessidade - de elaborar o luto, tenho pintado usando o vermelho para encobrir e/ou descobrir elementos, em que as peças de tinta revelam o formato de passados já esquecidos, como alegorias da memória.

Parte do processo ocupa-se da sobreposição de tinta e reprodução de fragmentos, dando ênfase ao vazio do espaço que antes ocupava, restando corpo de ausência, vemos sua forma marcada como uma cicatriz, um rastro de memória que nos fica visível sobre a pele, embora

o que a abriu não esteja mais ali. Sentimos o corte, notamos a quebra.

A plasticidade da tinta fornece à peça maleabilidade e, mesmo após finalizar o processo de sobrepor camadas, o tempo continua a agir sobre ela, curvando-a.

A Invenção de Morel, de Adolfo Bioy Casares.

O personagem deste livro se refugia solitário em ruínas de uma ilha e, depois de um tempo, percebe a chegada de outras pessoas que descobre tardiamente serem hologramas de imagens do passado. Como faz Morel com seus simulacros, tento preservar as imagens do passado que perambulam no meu imaginário, a ausência marcada na presença é como a intangibilidade dos hologramas.

Ficções, de Jorge Luis Borges.

No conto Ruínas circulares, em um antigo templo ao Fogo, o propósito do personagem era trazer à vida um homem inteiro por meio de sonhos.

Na instalação de mesmo nome proponho o sonhar uma mulher, mas não inteira. A matéria do sonho se apresenta em tinta vermelha que, a partir do molde do corpo que ainda pulsa, converte-se em matéria inerte e dissolvida na nova mulher apresentada tanto pelas partes presentes, quanto pelas faltantes. O corpo torna-se então a própria ruína em que não há mais templos ou deuses, apenas carne em tinta e ouro em exposição.

Entre em uma cor.

Lu Martins

“vestiu-se de luto fechado e cortou no pátio a primeira rosa da madrugada”, 2020

Vídeo-performance

“vestiu-se de luto fechado e cortou no pátio a primeira rosa da madrugada”, 2020

Impressão fotográfica

15 x 202 cm











Lu Martins

Díptico Marilyn tipo exportação, 2020

Óleo e folha de ouro sobre tela

15 x 20 cm

Díptico Marilyn tipo exportação 2, 2020

Óleo e folha de ouro sobre tela

15 x 20 cm

Díptico Marilyn tipo exportação 3, 2020

Óleo e folha de ouro sobre tela

15 x 20 cm

Bienal de Curitiba

Díptico *Marilyn tipo exportação 4*, 2020
Óleo e folha de ouro sobre tela
15 x 20 cm

Díptico *Marilyn tipo exportação 5*, 2020
Óleo e folha de ouro sobre tela
15 x 20 cm

Montagem dos dípticos
15 x 120 cm





194



195



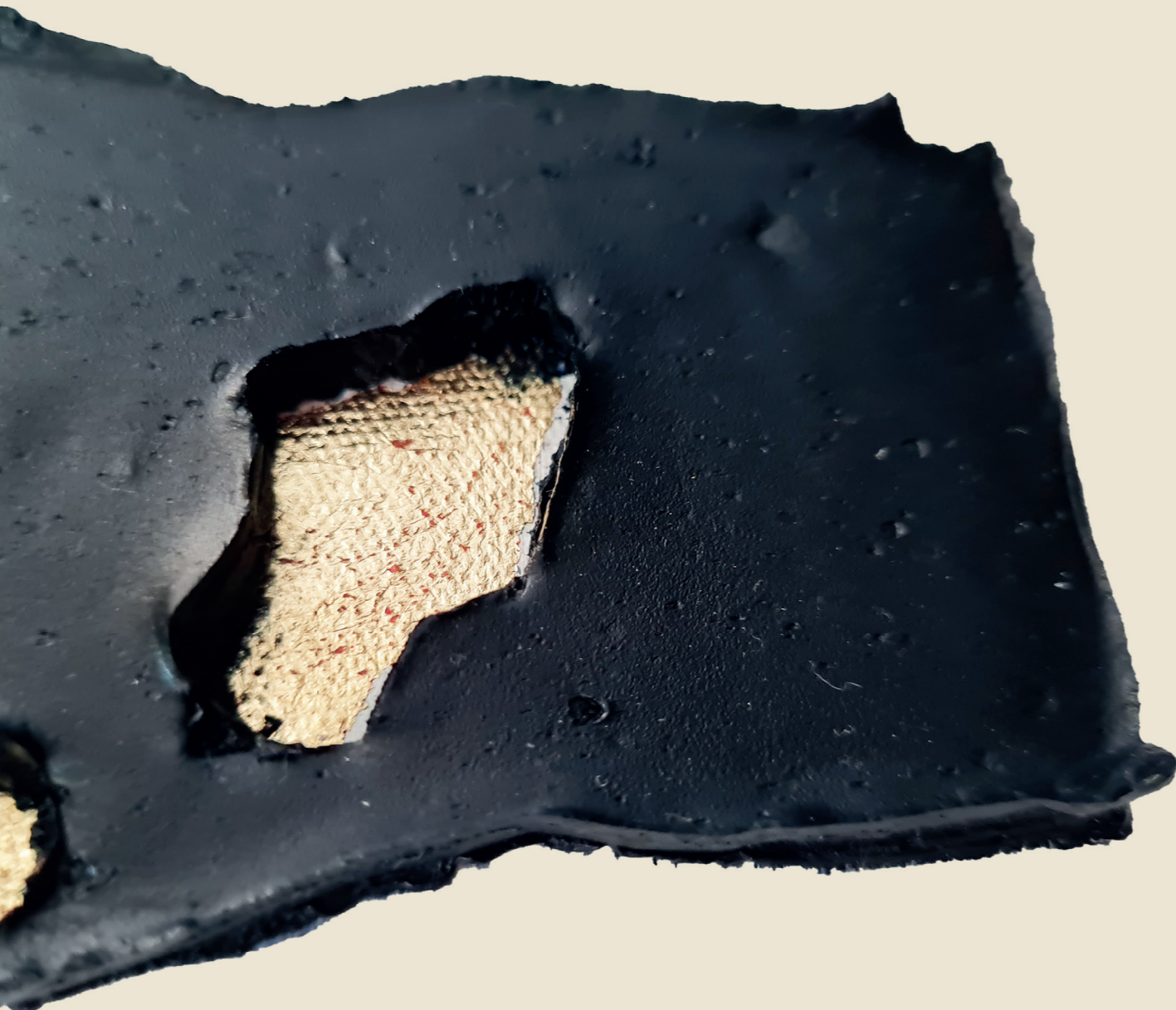
196



197







Lu Martins

Vó Rita, 2022

Óleo e folha de ouro sobre tela

15 x 10 cm

Vô Urias, 2022

Óleo e folha de ouro sobre tela

15 x 10 cm

Dona Rita, 2022

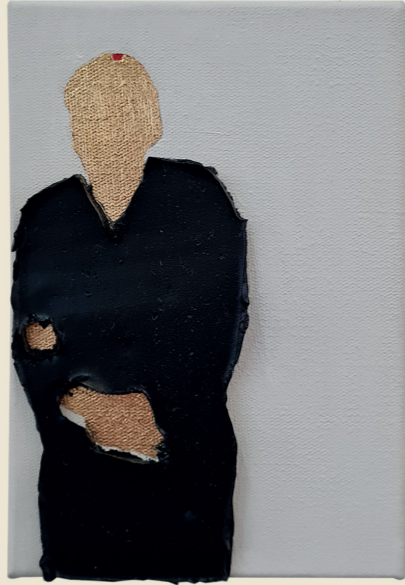
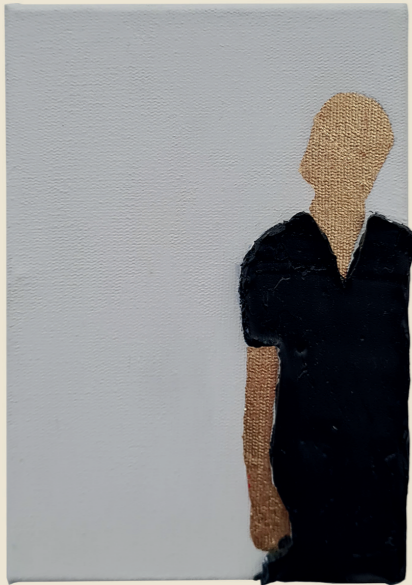
Óleo e folha de ouro sobre tela

15 x 10 cm

Véi Urias, 2022

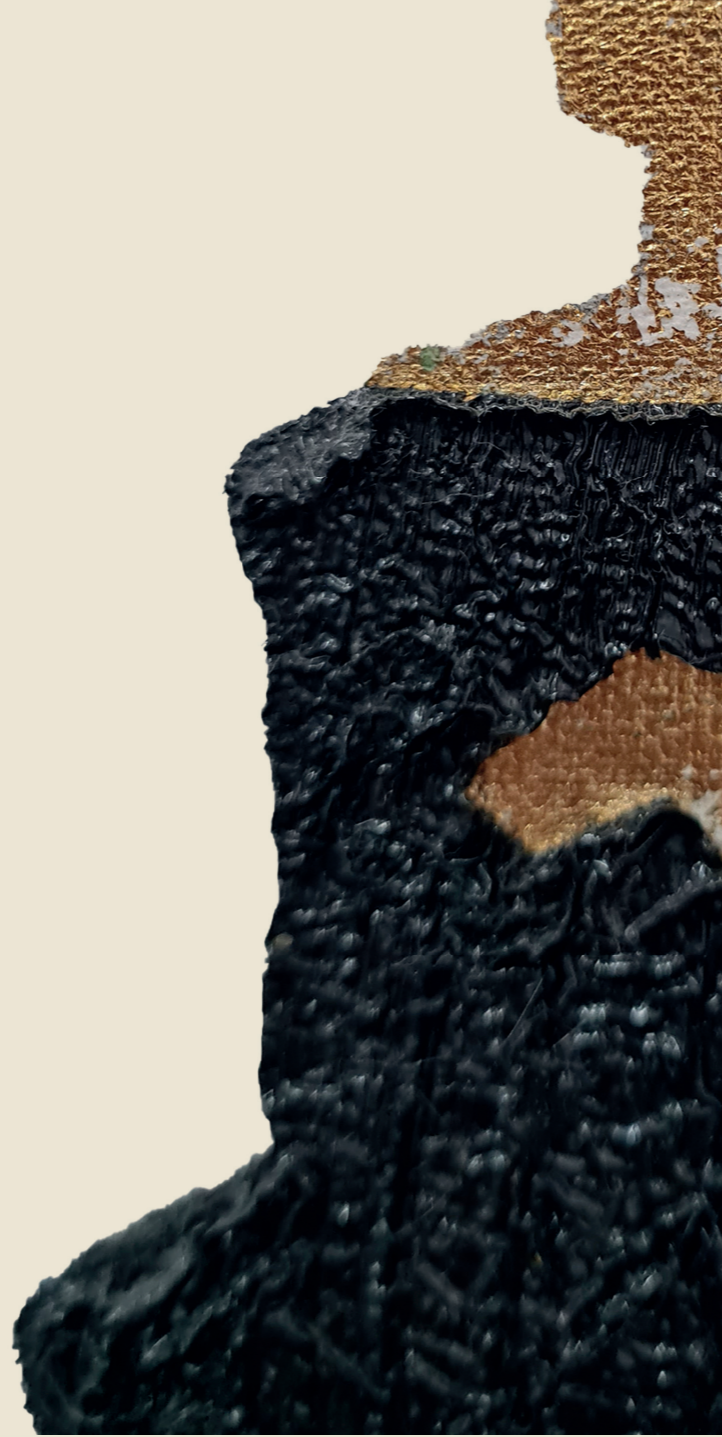
Óleo e folha de ouro sobre tela

15 x 10 cm



204

205



Lu Martins

Soneto del vino Parte I, 2021

Vídeo-performance, tinta vermelha e folha
de ouro sobre pele

2min56s

Exposição *(Re)existências Anpap¹*

Soneto del vino, 2021

Vídeo-performance, tinta vermelha, folha
de ouro e batom sobre pele

7min44s

63 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=38aGir1g0Rc&ab_channel=EST%C3%9ADIOANPAP-2021-%28RE%29EXIST%C3%8ANCIAS> Acesso em 31/03/2023.









214



215

Lu Martins

Garrafa, 2021 - 2022

Tinta à base de emulsão acrílica

18 x 12 x 5 cm

Xícaras, 2021 - 2022

Tinta à base de emulsão acrílica

7 x 8 x 6 cm

Sem título, 2020 - 2021

Série A escafandrista

Tinta à base de emulsão acrílica

19 x 14,5 x 7 cm

Lu Martins

Colagem vermelha, 2020 - 2021

Série A escafandrista

Tinta à base de emulsão acrílica, lixa e
papel

30 x 20 x 9 cm

Exposição Aurora Imprevisível_ / FAMA

Sem título, 2020 - 2021

Série A escafandrista

Tinta à base de emulsão acrílica

35,5 x 26 x 3,5 cm

Exposição Aurora Imprevisível_ / FAMA

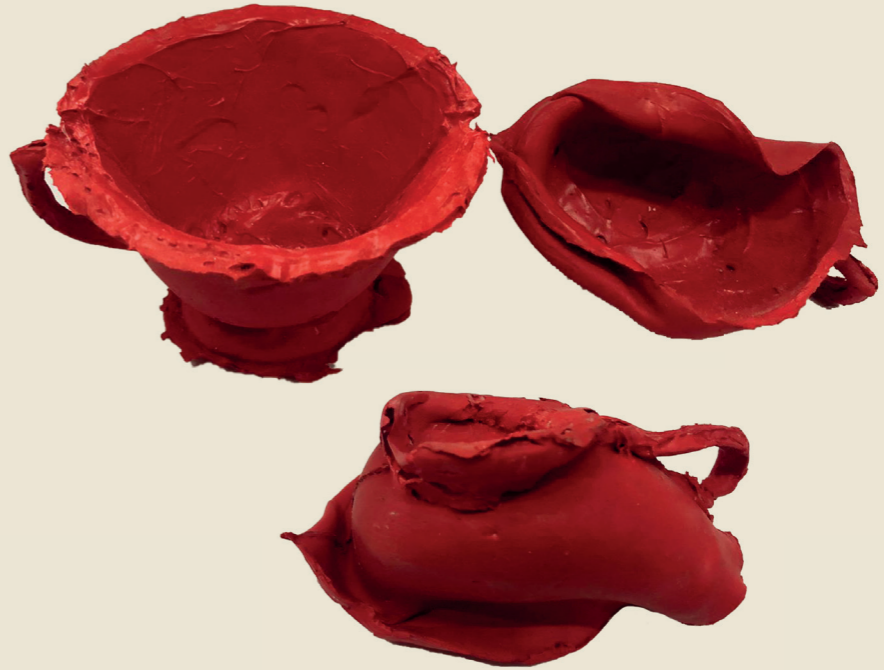


218

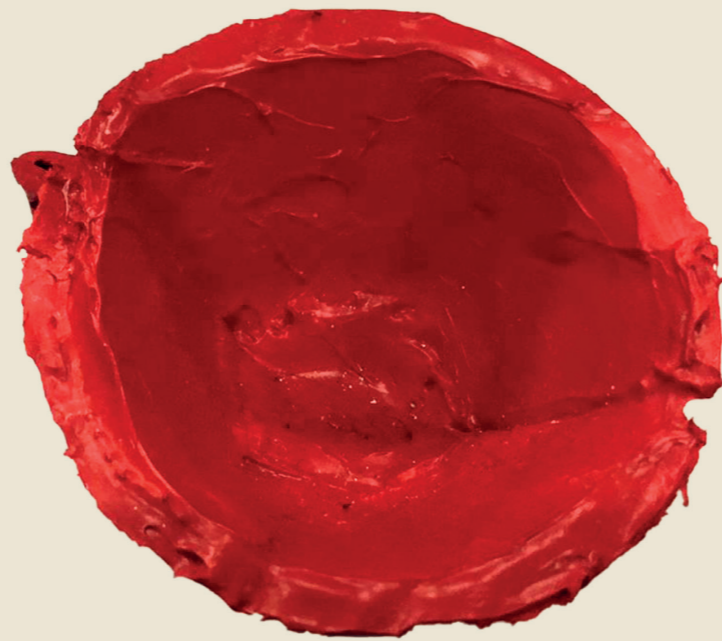
219



220



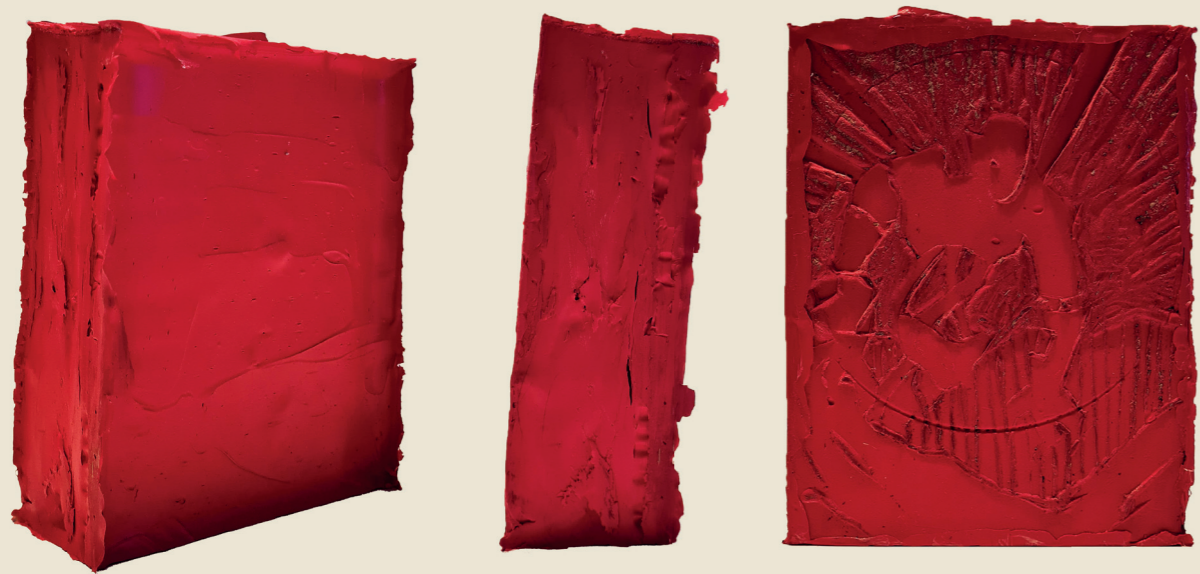
221



222

223





226



227



228



229





232



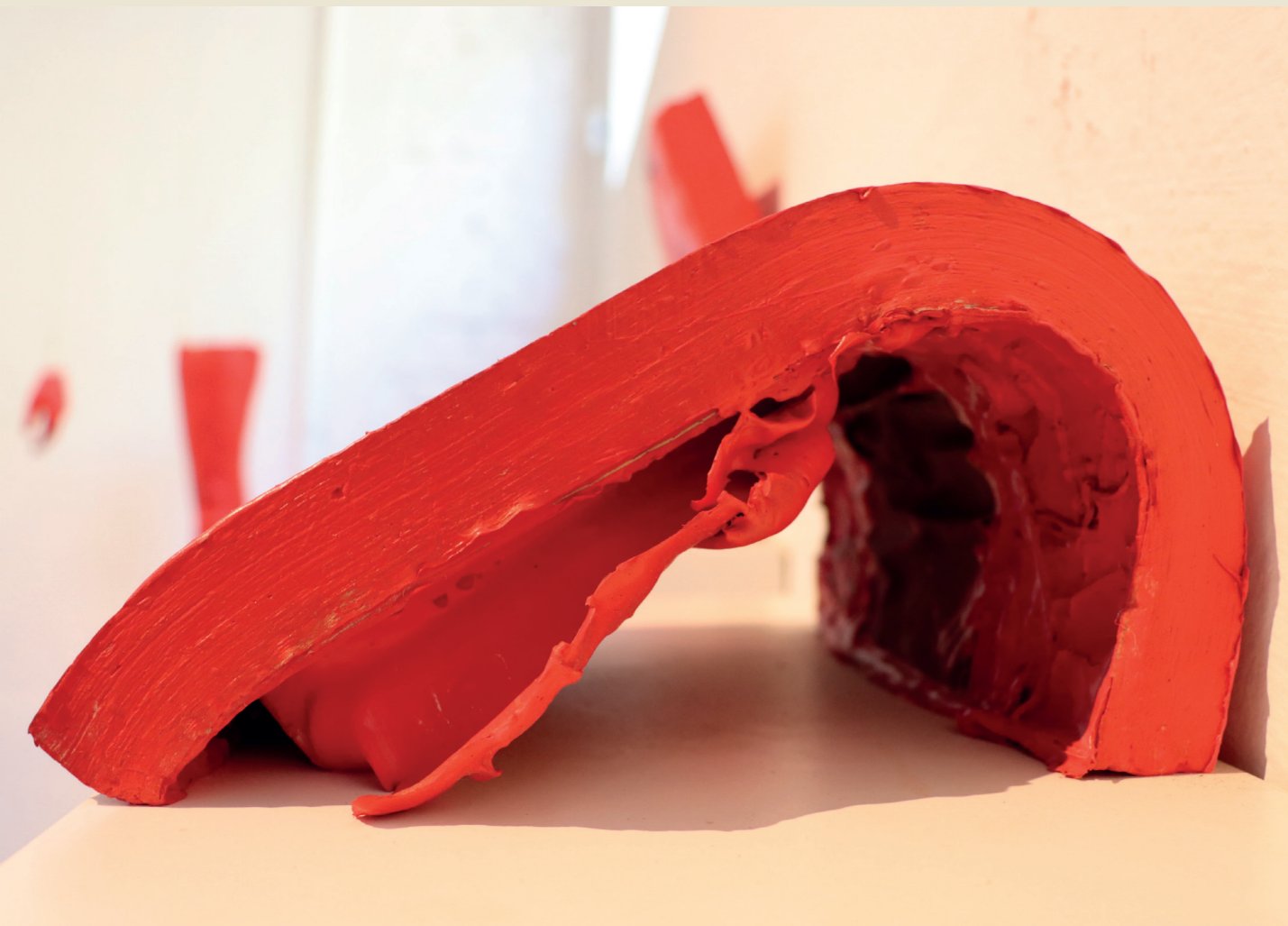
233











Lu Martins

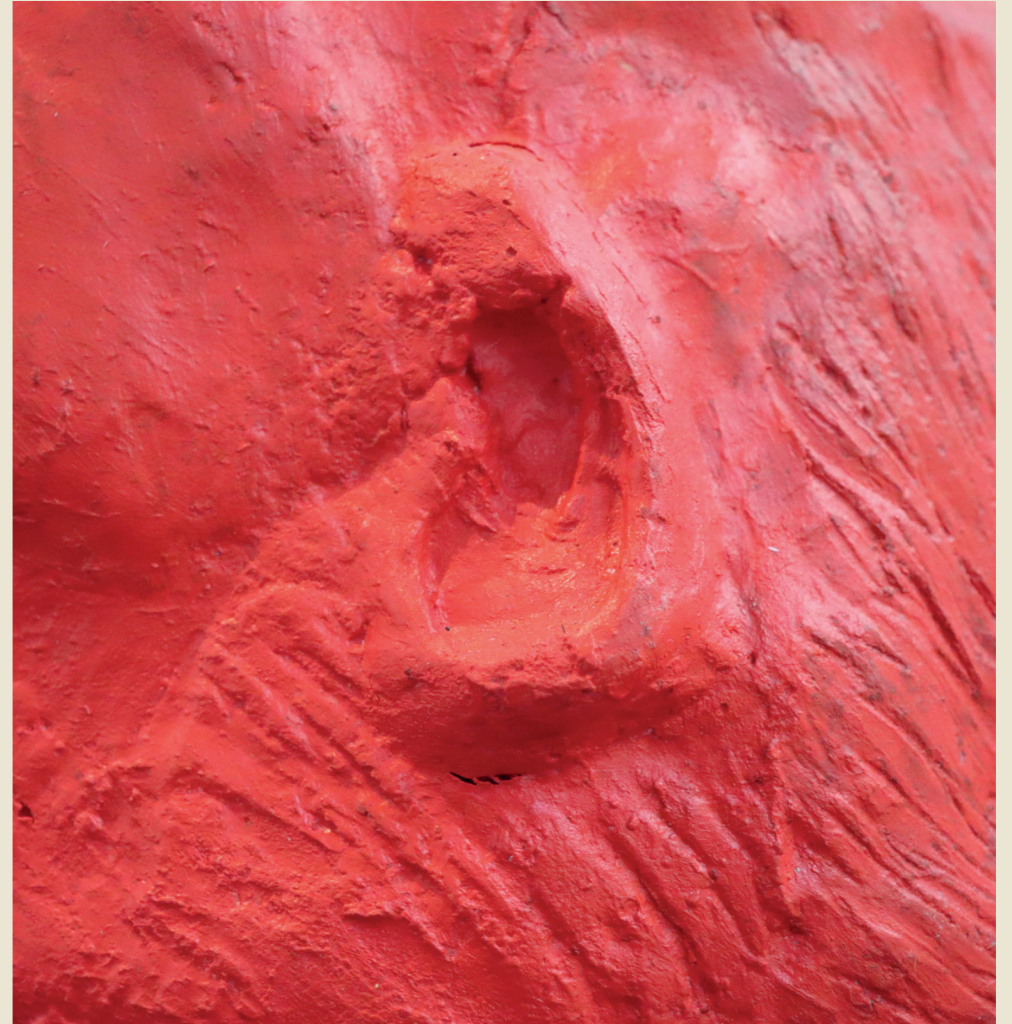
Ruínas Circulares, 2022

Tinta à base de emulsão acrílica, folha de
ouro, anzóis e cabo de aço

300 x 150 x 100 cm

Exposição *Aurora Imprevisível* / FAMA



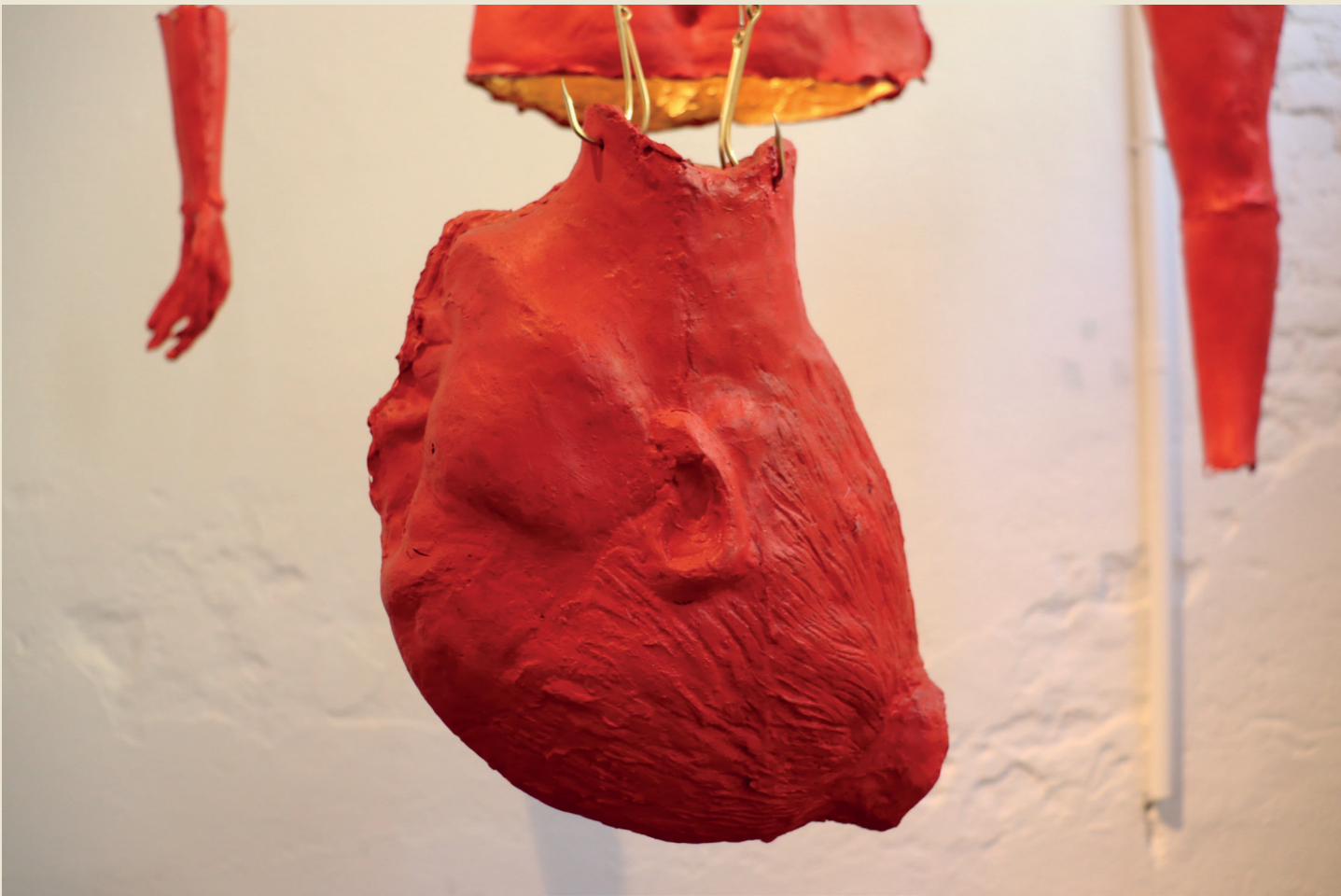












256



257



Lu Martins

Paixão segundo Ela, 2022

Tinta à base de emulsão acrílica

90 x 140 cm

Exposição *Se for importante, vou lembrar*

Frigorificação, 2022

Performance

30 min

Exposição *Se for importante, vou lembrar*

Frigorificação, 2022

Tinta à base de emulsão acrílica, tecido
de algodão, anzóis dourados

250 x 500 x 300 cm

Exposição *Se for importante, vou lembrar*



Fotografia de Andrey Koens.



Fotografia de Andrey Koens.



Fotografia de Andrey Koens.



264

265



266



267



Fotografia de
Rafael Augusto.





Se for importante
von lempitar

23 de agosto a 9 de setembro, 2022

André Koehn
Lu Martins
Túlio Costa
Vinícius Almeida

Introduções
Fernanda Patrício
João Spanel

Junto às obras de Túlio Costa e Vinícius Almeida.



Fotografia de Andrey Koens.



Fotografia de Andrey Koens.



Fotografia de Rafael Augusto.





Fotografia de Rafael Augusto.

Lu Martins

Vermelhão, 2022

Site-specific, pigmento vermelho sobre
cimento

1000 x 1400 cm

Exposição *Onde acaba o deserto (?)*

Soneto del Vino, 2022

Instalação, caixas de som

Duração de 5min em looping

Exposição *Onde acaba o deserto (?)*



Junto à obra de Thiago Bueno Gomes.
Fotografia de Thiago Bueno Gomes.



Fotografia de Thiago Bueno Gomes.

Junto à obra de Thiago Bueno Gomes.



Fotografia de Thiago Bueno Gomes.

Junto à obra de Thiago Bueno Gomes.



Fotografia de Thiago Bueno Gomes.



Junto à obra de Thiago Bueno Gomes.

Junto à obra de Thiago Bueno Gomes.



Fotografia de Rafael Augusto.

284

Junto à obra de Thiago Bueno Gomes.



Fotografia de Rafael Augusto.

285



Fotografia de Rafael Augusto.

Lu Martins

A pele que habito, 2022

Tinta à base de emulsão acrílica, objetos
diversos, placa de MDF, tijolos

30 x 300 x 200 cm

Exposição *Com todo peso do meu corpo
delicado*

Junto à obra de Mariana Tescarollo.



Fotografia de Mariana Tescarollo.



Fotografia de Mariana Tescarollo.



Fotografia de Mariana Tescarollo.





Fotografia de Mariana



Fotografia de Mariana Tescarollo.





Fotografia de Mariana Tescarollo.



Fotografia de Mariana Tescarollo.



Fotog

296



Fotografia de Mariana Tescarollo.



300



301



PÓSLUDIO

Olhamos demoradamente para as gravuras e vimos como há um funcionamento que lhe é próprio. Djanira ressalta elementos ou mesmo os modifica em relação ao texto, trazendo novas perspectivas e leituras possíveis. Julio Plaza cita que todo tradutor tem o desejo de alargar os sentidos do original,

embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, 'para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir seu próprio caminho' que seria o da tradução criativa, isto é, icônica. (PLAZA, 2003, pág. 30)

A ampliação em relação ao original me permitiu entrar numa atmosfera única que apenas a mão generosa da artista poderia conduzir e o cruzamento das duas linguagens enriqueceu a experiência de cada uma individualmente.

Em um espaço de névoa e imprecisão, longe de solo firme próprio das definições, pude relatar meu processo criativo, arrebatado pela *hipérbole* e olhar as imagens pensando no *vermelho como realismo mágico*.

Ouvi, certa vez, que escrever organiza o pensamento. Embora tenha sido doloroso, estruturar ideias usando palavras me aproximou de faces do meu processo criativo, em que estrutura ideias usando cor.

Os processos criativos são processos construtivos globais. Envolvem a personalidade toda, o modo de a pessoa diferenciar-se dentro de si, de ordenar e relacionar-se em si e de relacionar-se com os outros. Criar é tanto estruturar quanto comunicar-se, é integrar significados e é transmiti-los. Ao

criar, procuramos atingir uma realidade mais profunda do conhecimento das coisas. (OSTROWER, 1987, p. 142-143)

Ainda não estou certa se alguma definição que tenha lido contempla o que entendo por criar, nem sequer se um jogo entre *Ou Isto ou Aquilo*¹ é suficiente. Para ser franca, não estou certa se entendo o que é criar. E, neste meio de incertezas, a frase da artista Fayga Ostrower *atingir uma realidade mais profunda do conhecimento das coisas* encontra em mim eco. Tenho tentado, exaustivamente, atingir alguma realidade.

Comecei pesquisando a tradução de texto em imagens e, ironicamente ou não, entendi que opero um movimento contrário. Procuro na literatura uma tradução para o que produzo em imagem. Neste sentido, me sustento em duas bases para manter o equilíbrio. É por meio da literatura que organizo os pensamentos e é por meio da criação que os sintetizo.

64 Referência ao poema de Cecília Meireles.

Campo Geral me fez ceder à gravidade e beijar o solo. Não está claro se o que escrevi é suficiente para retratar a imensidão da queda.

Trabalhar incansavelmente com a mesma cor, nesse processo de exagero, hipérbole, saturação, ao contrário de me levar ao cansaço, me desperta o desejo em explorar seus mistérios. Penso no *vermelho* como cor inesgotável.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Notas sobre o luto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Jan/Fev/Mar/Abr 2002, n. 19.

BORGES, Jorge Luis. As Ruínas Circulares. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CABAÑAS, Kaira M. O rosto da pintura. In: CHATEAUBRIAND, Museu de Arte de São Paulo Assis. *Djanira: a memória de seu povo*. São Paulo: MASP, 2019. catálogo.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CHATEAUBRIAND, Museu de Arte de São Paulo Assis. *Djanira: a memória de seu povo*. São Paulo: MASP, 2019. catálogo.

COLI, Jorge. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n°30, 2002, p. 23-30.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha.

São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e o anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DOMINGUES, Petrônio. *Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica*. In: História (São Paulo), p. 401-419. Vol. 30, n. 2, ago-dez, 2011.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FREITAS, Maria Helena Sassi. *Pintura naïve: conceitos, características e análises, quatro exemplos em São Paulo*. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2011.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução

de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2005.

JÚNIOR, Gesiel. *História de Djanira, brasileira de Avaré*. São Paulo: Editora Arcádia, 2000.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAIA, Gretha Leite. Alumbrar-se: realismo mágico e a resistência às ditaduras na América Latina. In: *Anamorphosis - Revista Internacional de Direito e Literatura*. V. 2, n. 2, julho-dezembro, 2016.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. *Charles Baudelaire e a arte da memória*. In: Alea, p. 49-63. Vol. 7, n. 1, jan-jun,

2005.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O amor nos tempos do cólera*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PASTOUREAU, Michel. *Vermelho: História de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e a classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

READ, Herbert Edward. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RAMPAZZO, Loris Graldi. *Djanira na arte brasileira*. São Paulo: [s.n.], 1993.

ROIPHE, Alberto (Org.). *A literatura e as artes visuais: possíveis articulações*. Aracaju: Criação Editora, 2020.

ROSA, João Guimarães. *Campo Geral de Corpo de baile*. Xilogravado por Djanira da Motta e Silva. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos, 1964.

ROSA, João Guimarães. Entrevista concedida a uma prima estudante. In: GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho. Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio / Instituto Nacional do Livro, 1972.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim de Corpo de baile*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém de Corpo de baile*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão de Corpo de baile*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016c.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

SAMAIN, Etienne. *As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*. In: *Revista Poiésis*, p. 29-51. Vol. 12, n. 17, 2011.

SILVA, Paulo José Carvalho. Lembrar para esquecer: a memória da dor no luto e na consolação. In: *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 14, n. 4, dezembro 2011.

SOUZA, Ronaltes de Melo e. O narrador epilírico de "Campo Geral". In: LOPES, Célia Regina dos Santos; BASTOS, Dau; RUAS, Luci (Org.). *Revista Diadorim*. Vol 1, 2006.

SOUZA, Maria de Fátima Medeiros de; LOPES, Maria Margaret. Estudo da coleção de livros editados pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil da Biblioteca Central da Universidade de Brasília. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, p. 239-258. Vol. 5, n. 10, jul-dez, 2006.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte*

do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STERN, Bert. *The Last Sitting*. Editora: Schirmer/Mosel; 1ª edição, 2006.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VIEIRA, Elisa Maria Amorim. Retratos Subexpostos de Migulins. In: *Alea*, p. 291-304. Vol. 17/2, jul-dez, 2015.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZANINI, Walter. (coord.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. (2. V.)

Minibio

Ao se conhecerem, Lúcio e Ana experimentaram o temor e o tremor que só entendi a natureza depois de adulta. O contexto não era ideal, nem provocou as melhores respostas, mas a paixão parece ser desta natureza, imprevisível e incontornável. Ao descobrirem o mais belo da vida, protegeram-se usando um pseudônimo no remetente e, sem saberem que meses depois seria o nome que escolheriam para mim, uniram os seus e escreveram no envelope Luciana.

