UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA

AS TRILHAS DO TORRÃO COMUM:
um estudo comparado entre Graciliano Ramos e Cândido Portinari

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

AS TRILHAS DO TORRÃO COMUM:
um estudo comparado entre Graciliano Ramos e Cândido Portinari

Fábio José Santos de Oliveira

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de mestre em Teoria
Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Betina Bischof.

São Paulo
2010

À minha família (Josias, Lourdes, Fagner, Flávio e Marcos), sem a qual qualquer sonho seria excessivamente pequeno para mim.

AGRADECIMENTOS

“Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias
pessoas,
Quanto mais personalidade eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,
Estiver, sentir, viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo,
Mais completo serei pelo espaço inteiro fora,
Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,
Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,
E fora d’Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco”.

Fernando Pessoa

Não poderia deixar de reconhecer aqui a importância de algumas pessoas que, direta ou indiretamente, me ajudaram, me apoiaram e/ ou estiveram comigo em algum momento deste trabalho. Por isso aproveito a oportunidade para agradecer:

Primeiramente à minha família, que confia mais em mim do que eu em mim mesmo.

Enormemente a Betina Bischof, por quem tive a honra de ser orientado, a quem devo ter dado muitas “dores de cabeça”, com quem aprendi a fazer e desfazer, a pensar o novo e repensar o feito, sem quem, em suma, este trabalho não seria nem de longe o mesmo. MUITÍSSIMO obrigado, Betina.

Aos professores que participaram da banca de qualificação (Samuel Titan Jr. e Ariovaldo Vidal), cujas opiniões enriqueceram bastante este texto.

Aos amigos do Grupo Cultural “Tecendo a Manhã” em Sergipe (Giclécio, Leandro, Jaqueline, Ivo, Tiago, Bruna, Daiane, Laísa, Eraldo, Patrícia, Romário e Quebinho; especialmente a Uesele e César, companheiros de literatura, quase irmãos), pela amizade incondicional. Além deles, a todos os amigos de bairro, pela torcida sempre.

Aos amigos que me ajudaram antes de vir e logo que cheguei a São Paulo: Neila e família, Jaqueline Ramos, Joaquim Antonio.

Ao pessoal da secretaria do DTLLC, que desde o princípio esteve disposto a ajudar: Ângela, Maria e, em especial, a Luís de Matos, que me tirou de vários problemas. Valeu, Luís!

A Anderson e Esmeralda, com quem partilhei momentos de alegria e literatura.

À turma, é claro, do CRUSP. Pessoas com quem convivo ou convivi nesses três anos de estudo e cansaço: a Milton, Gustavo e Stefano, pelo convívio no alojamento; a Renata e a

Paulo, por terem suportado a convivência comigo no 509 G; a Glauco e a Rodrigo, pelo convívio no 605 C; a Eni, Chicão, Wesley, André, Sérgio, Pepe e família, Saulo, Ana e a pequena Nina, Paula, Susie, Michel, Aníbal, Carlos, Victor, Ana Lucia e Polena, pelos encontros ocasionais de conversa, bandeirão ou futebol. E especialmente a Jäder Muniz e Thiago Santos, pelos vários momentos de nordestinidade e de discussão literária, social, política, agrária e futebolística. Também a Robson, Rosângela e Joilson, da portaria dos blocos G e C, pela disponibilidade em ajudar.

Ao pessoal do grupo da Árvore (Charles Iury, Eduardo, Jaime, Angélica e Rodrigo), cuja amizade e diálogo vivo e incessante revigoraram muitos dos meus cansaços. Ao pessoal do Rango, pelo ensinamento humanitário. A Renato, Heraldo, Luís Felipe, André, Danilo e Zé Lucas, amigos de unidade.

A Renato e Élcio, do sebo das Letras, pela amizade e diálogo sobre o mundo dos livros.

Por fim, à CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado, e ao DTLLC, pela ajuda na impressão das cópias.

“Não se trata da conservação do passado, mas de resgatar a esperança passada.”

Adorno, Horkheimer; *Dialética do esclarecimento*

“O que sobrou do que nos tiraram é o que fecunda a nossa espera.”

José de Souza Martins, *A sociabilidade do homem simples*

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo,
até o que não tem...”

João Cabral de Melo Neto, *Cão sem plumas*

RESUMO

Nosso estudo aborda a comparação entre *Vidas Secas* (Graciliano Ramos) e algumas pinturas de Cândido Portinari. Em nossa opinião, há algo em comum nessas obras: o estabelecimento duma relação íntima entre o ambiente e as figuras humanas retratadas. Seria dizermos que os personagens estão impregnados da essência de seu entorno: no caso de *Vidas secas*, o uso reiterado de animalizações e coisificações; no caso de Portinari, a presença plástica do ambiente nos corpos das figuras, gerando algo que dá a ver seres amarrados ao entorno. Com isso, podemos notar que a diluição do homem por conta dessa relação com o ambiente encontra correspondências com sua própria diluição na sociedade. O que mais interessa nesse caso é o fato de como o homem resiste a tais diluições, ou melhor, o modo como ambos os artistas (de maneira semelhante) expõem essa resistência.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura comparada, literatura e artes plásticas, Graciliano Ramos, *Vidas secas*, Cândido Portinari.

ABSTRACT

Our study is based on the comparison between a Graciliano Ramos's novel (*Vidas secas* – *Droughty lives*) and Candido Portinari's paintings. For us, there is something in common between them: the establishing of a deep relation between the ambient and the human figures featured in the referred artistic productions. We say the characters are full of the surrounding essence: with regard to *Vidas secas*, the reiterated use of the animalization and reification; with regard to Portinari, the plastic presence of the ambient in the figures bodies, producing something that demonstrates beings fastened to what surround them. Then we can observe the human diluting by reason of that relation with the ambient corresponds to a social diluting of the man. In this case the most interesting is the fact of how the man resists to this diluting, that is, the way how both artists expose that man resistance.

KEYWORDS

Comparative literature, literature and plastic arts, Graciliano Ramos, *Vidas secas*, Cândido Portinari.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo I - Quem é do chão não se trepa	16
1.1 – Sumiço e persistência	22
1.1.1 – Os meninos e a cachorra	22
1.1.2 – A mulher, o papagaio e a cama	26
1.2 – Outros pontos de tensão	28
1.2.1 – Cadeia	34
1.2.2 – Soldado Amarelo	38
1.2.3 – Fuga	41
1.3 – Vidas secas	47
Capítulo II - A caminhada dos que mal andam	49
2.1 – A perda das faces	50
2.2 – O espantalho feito homem	58
2.3 – O homem feito espantalho	68
Considerações finais	89
Referências	91
Anexos	97

INTRODUÇÃO

“ – Nunca estivemos tão próximo dos bichos.”

Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*

Ao se falar de uma comparação entre o escritor Graciliano Ramos e o pintor Cândido Portinari, é inegável não pensarmos de imediato no trabalho de ambos sobre a questão dos retirantes. Porém, a nosso ver, observando mesmo que sejam os trabalhos com essa temática, podemos perceber que alguns outros pontos se expandem, como, por exemplo, a questão da infância. E embora encontremos em Graciliano uma figura de exercício artístico mais concentrado (de texto sem excessos) e vejamos em Portinari um artista de obra mais vasta (e, como seria de supor, com uma diversidade maior no que concerne ao estilo e modo de produção), pensamos que há um importante grau de aproximação entre ambos, principalmente no que se refere ao homem. Outro ponto que parece demonstrar em ambos uma possibilidade de comparação diz respeito ao que há, esteticamente falando, de modernidade e de tradição em ambos. Em Portinari, por exemplo, a escolha plástica denuncia muitas vezes um embate íntimo entre uma atitude mais moderna (tendências abstratas) e uma mais tradicional (apego ao figurativo)¹:

Muitos críticos acusam Portinari de não ter criado estética própria, brasileira, parecendo esquecer a situação artística do Brasil na época modernista, seu diálogo com os vários ismos europeus. Nesse sentido, deve ser lembrado um elemento apontado por Jean Cassou: antes de criar uma estética, é preciso criar uma imagística. E o que caracteriza realmente a arte de Portinari é a procura de uma imagística nacional, em que o temático e o formal se fundem para expressar uma realidade brasileira. O fato de o artista ter-se servido de elementos formais estrangeiros, aos quais, entretanto, deu uma fisionomia própria, não invalida a expressão de Portinari, pois, através dela, se configuram tipos e situações específicas, forma-se um repertório iconográfico, surgem soluções formais e técnicas, de caráter indubitavelmente brasileiro. (FABRIS: 1990, 38-39)

¹ - Nesse momento, não ignoramos a desconfiança portinariana em relação ao abstrato, muito embora ele tenha pintado uns tantos quadros seguindo essa linha. Ao fim de sua vida, a celeuma sobre a sua opção pelo figurativo aparece em alta, conforme verificamos em trechos de alguns críticos: “Sua [de Portinari] pintura provocava calorosos debates, tanto no Brasil quanto no exterior. Na época vivia-se uma polêmica entre figurativos e abstratos, hoje superada, mas que naqueles tempos, era um divisor de águas. Os pintores figurativos acusavam os abstratos de alienados, de decadentes, vendidos aos interesses do imperialismo e os pintores abstratos consideravam os figurativos autoritários e anacrônicos. Antônio Callado ao escrever a biografia do artista menciona o seguinte argumento de Portinari e que ilustra essa polêmica: ‘arte abstrata, diz ele, é como a gente pedir a um engenheiro uma ponte para atravessar um rio e receber uma página cheia de números e cálculos. A gente quer é a ponte!’” (Fábio Magalhães apud PORTINARI: 2003, 8).

Podemos compreender facilmente as queixas portinarianas em relação ao abstracionismo se consideramos (conforme já dito) sua principal preocupação: o homem.²

De tal forma ele funda a ciência antiga de pintura a uma personalidade experimentalista e anti-acadêmica moderna, que de Cândido Portinari se poderá dizer que é o mais moderno dos antigos. (ANDRADE, M.: s/d, 110-111)

O “classicismo” de Portinari reside em quadros como Futebol, Mestiço, Café, Maria, “obras completas, cujos problemas estão resolvidos em si mesmos, completamente”. Para compreender o significado de tal completude, é necessário relacioná-lo com o paralelo com Picasso estabelecido por Mário de Andrade. Se o pintor espanhol está sempre em busca de soluções novas, abrindo portas, formulando um “convite”, Portinari, ao contrário, é tradicional, elabora uma lição, fecha portas. E tudo isso tem um valor positivo: “Nas suas melhores obras Portinari dá a sensação calma do círculo. Completo e decisivo”. (FABRIS: 1995, 19)

Clássico³ como Graciliano:

Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado (“clássica” de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como “normal” porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o Modernismo efetuou. (CANDIDO: 1989, 186)⁴

Graciliano Ramos é o clássico deste mundo da morte.

É um clássico. Mas – contradição enigmática – é um clássico experimentador. A estreia excepcionalmente tardia, com mais de quarenta anos de idade, deve ter sido precedida de vagarosos preparativos de um experimentador, e mesmo depois continuou sempre a experimentar. (CARPEAUX: 1978, 26)

E o que eles teriam de moderno? O combate academicista que se percebe na *secura* da escrita de Graciliano (que é depuração) e na *secura* plástica de Portinari (que é trabalho com a forma). Com a “deformação” se assegura neles a modernidade:

Depois que os formalistas russos fazem do “estranhamento” o método artístico, o conhecimento da generalidade desta categoria permite que nos movimentos históricos de vanguarda o *shock* dos receptores se converta no princípio supremo da intenção artística. (BÜRGER: 1987, 56)

² - Quando fazemos uma afirmação como essa, não queremos dizer que os pintores ligados ao abstracionismo estão isentos de uma preocupação com o homem. É que, como em Portinari isso se torna a tônica do trabalho artístico, sua obra invariavelmente acaba por ser orientada com a guia desse princípio. Ou seja, a ambivalência entre “abstrato” e “figurativo” presente nele é, de fato, fruto da preocupação com a figura humana. Preocupação que não se nega, no caso, a ser social também.

³ - Precisamos salientar nesse momento que toda vez que usarmos o nome “clássico” em nosso texto, nós o estaremos fazendo somente de acordo com o aspecto adjetivo do termo, mesmo porque o classicismo (como qualquer outro movimento artístico) está embrenhado em seu próprio momento histórico. Obviamente, deslocá-lo em totalidade para os dias atuais seria como ignorarmos suas razões de ser, devidas elas às mudanças e permanências da época em que o movimento existiu como práxis concreta.

⁴ - Cf. “A revolução de 1930 e a cultura”.

Como nas vanguardas, ambos deformam, a fim de demonstrar o que está escondido, o ângulo que de fato deveria ser apreciado:

Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com *o olhar épico da distância*, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. (ROSENFELD: 2004, 151 – grifo do autor)

Nesse ponto também importa sobremaneira a interação homem/ ambiente (e seu consequente caráter diluidor). Verificaremos mais adiante que em Portinari a deformação do ambiente e a do homem se imbricam, ainda que exista uma convivência inusitada do figurativo num plano abstrato (em outras palavras, do tradicional num plano tendendo a moderno). Destacamos a tempo que uma questão parecida também se apresenta em Graciliano Ramos. Quando o escritor faz uso da relação entre ambiente e homem, ele o faz lançando o homem numa proximidade animalesca que não é nova – ela já existia, por exemplo, no Naturalismo⁵. Ocorre que essa perspectiva é atualizada aos novos tempos, e o que era ainda meio naturalista (prosa de *Caetés*) em *Vidas secas* está plenamente pautado no realismo crítico. Isto é, já não importa tanto o caricaturesco naturalista, senão reclames de alcance social, que são também de cunho político (sem querermos dizer panfletário, claro). Não ignorando, ainda, é claro, as tensões que se estabelecem entre o homem e o seu entorno, e o modo como aquele tenta reagir e reage a este.

Aparentemente talvez não haja nada de anormal na prosa de *Vidas secas* e nalgumas tantas telas de Cândido Portinari, em se considerando nosso olhar já tão próximo a essas obras. No romance o que vemos? O drama da seca e as agonias de uma família que perambula de acordo com as condições climáticas. O que vemos nas telas de Portinari (no caso, na série “Retirantes” de 1944)? O registro desses acontecimentos de *Vidas secas*. E tal compreensão nós adquirimos, em certo sentido, pelo que há de representação realista em suas produções (que é muito, por sinal, e tanto maior no escritor). Desse modo, o estranhamento é dos detalhes da forma. Por exemplo, nada há de insuspeito na representação humana (insistentemente) como figura animalesca ou coisificada, como é o caso em Graciliano. Por sua vez, não deixa de ser inquietante a representação escultórica ou esquelética (em demasia) dos corpos humanos, como é o caso em Portinari. E o que constatamos tendo verificado

⁵ - Nós falamos aqui dos símiles ou metáforas que figuram o humano como um animal. Outro ponto a que temos de fazer ressalvas: ao lidarmos com a deformação em Graciliano, estamos levando em conta aqui o *uso reiterado* desses símiles e dessas metáforas, que, por sua ocorrência em tão repetidas vezes, geram certo desconforto quanto à verdadeira face desse homem. Pensamos que em Graciliano isso tenha uma explicação social, não sendo, pois, mero recurso de estilo.

primeiramente essas observações? Que tais sinais de deformação da realidade (signo de estranhamento, de algum modo) enriquecem o desenho social desses personagens ou dessas figuras retratadas, de tal forma que somos levados a avaliar as motivações e as implicações do uso desse recurso.

Logo, em Graciliano Ramos e Cândido Portinari, a superfície “clássica” esconde (senão expõe em evidência) uma deformação que não é gratuita.⁶ Não é à toa que em ambos há modernidade onde menos se supõe, ou seja, naquilo que supomos ser antiquado. O que trazem é matéria de contemporaneidade imersa em nuances de tradicionalismo, as quais se diluem no que aproveitam do moderno, a bem do que lhes é peculiar, daquilo que configura mesmo seu estilo. A deformação, como característica dos diversos vanguardismos, assegura a certeza de que os dois não escapam a conquistas do tempo em que exercem suas criações, asseverando também que ambos são artistas fugindo à ignorância dos temas, à sua época, socialmente urgentes.

Talvez já seja perceptível que o modo como eles fazem acontecer essa deformação está diretamente ligado ao tipo de arte que executam, estando esta relacionada de qualquer modo à nossa própria realidade. Realidade de complexos antagonismos, em que o moderno convive sem impedimentos com o que é antiquado.⁷ O que podemos falar do processo de industrialização brasileiro da primeira metade do século XX? “[Uma] aparência de fisionomia moderna a um quadro cujo fundo, no entanto, era essencialmente colonial nas suas manifestações específicas.” (SODRÉ: 1963, 49).⁸ É bem verdade que essas contradições do Brasil não fizeram de Portinari e Graciliano esperançosos da superação delas, como ocorrera com nossos primeiros modernistas⁹: tais crenças não fazem parte do projeto portinariano, o

⁶ - É útil lembrarmos que entram em consideração aqui, no que diz respeito a essa “superfície ‘clássica’”, as observações que fizemos há pouco sobre o caráter adjetivo do termo e o fato de que esse suposto tom classicizante é um trabalho à maneira de cada um dos dois. Dessa forma, Graciliano Ramos seria “clássico” pela depuração, algo praticamente inexistente em Portinari, que tem de “clássico” a rigidez do desenho.

⁷ - Nossa literatura, por sinal, é profícua em contradições como essa. Quanto a elas não nos prolongaremos. Vamos apenas deixar alguns exemplos claros disso, retirados de texto do crítico Roberto Schwarz (considere-se somente que pouco antes ele expunha também o caso de Mário de Andrade): “— Com os ajustes de cada caso, haveria observações semelhantes a fazer sobre a Antropofagia de Oswald de Andrade, a esplêndida prosa de Manuel Bandeira nos anos 30, o localismo universalista da primeira poesia de Drummond e Murilo Mendes, todos descobrindo e inventando conexões fortes entre o legado colonial e a modernidade.” (SCHWARZ: 1997, 143). Os mesmos ajustes, digamos de passagem, têm de ser também aplicados a Portinari (e a Graciliano, que também entra no caso).

⁸ - Verifiquemos também o que dizem a respeito Hardman e Leonardi: “Esta penetração do capital estrangeiro nos países sul-americanos trouxe como consequência a combinação de formas sociais mais desenvolvidas com numerosas formas pré-capitalistas de organização da produção, tanto no quadro do latifúndio tradicional como nos setores camponeses quase à margem do processo de desenvolvimento das relações capitalistas.” (HARDMAN; LEONARDI: 1982, 93)

⁹ - Cf. SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: _____. *Que horas são?*. 3 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

mesmo valendo para o escritor de *Vidas secas*. A consciência crítica de ambos é de outra natureza histórica, conhecedora esta dos fracassos das utopias de início de século. Não é à toa que ambos eram tidos como pessimistas.

Voltando à questão do moderno e do antigo: tentaremos demonstrar ao longo do nosso texto como em Cândido Portinari há muitas ocasiões nas quais a ação pictórica e plástica estabelece um exercício entre o figurativo e o abstrato. Tal embate já presente na série de inspiração picassiana (década de 1940) reconhece posteriormente também outras configurações, que fazem desse traço de pintura mais do que desejo de não se apropriar inteiramente duma influência alheia. Tanto é assim que na série “Bíblica” (a de inspiração em Picasso), esse detalhe, embora evidente, é passível de despercebimento, dada a confusão de linhas, a compenetração cubista das formas e a expressividade dos tons. Um conjunto que, pela força deformadora do todo, tende a chamar a atenção para o horror, cujo resultado mais imediato é, naturalmente, o estranhamento referido acima. Na fase cristalina (década de 50 e 60), a limpidez da tela dá a entender, obviamente, a malha cubista que se insinua, porém ela mesma não é suficiente para ofuscar a contradição mais nítida entre o figurativo do primeiro plano e a abstração geometrizarante do fundo disperso. Essa característica é perceptível ainda nas telas onde não há somente placas geométricas, mas também, em paralelo ao expressionismo anterior, uma distorção de formas que garante, pela segurança na dispersão dos corpos pelo espaço, a evidência de que aí o não-figurativo também se faz presente.

O otimismo aparentemente nítido em virtude do clareamento dos tons na fase cristalina, ao mesmo tempo em que desafoga um pouco dos nós no que se refere à tenebrosidade anterior, garante uma preocupação temática que direta ou indiretamente aparecerá por escolha própria. Em muitas dessas telas de derradeira fase, o conjunto às vezes resulta em trabalhos que parecem não ser tão bem satisfatórios esteticamente se temos por vista os resultados anteriores. No entanto, não negamos o caso de essas telas representarem, ainda assim, um esforço de preservação do figurativo, que é o esforço mesmo de preservação do humano. O ambiente se dissolve ou se demuda, segue rumo ao desaparecimento, porém o homem está lá; se não inteiro, preservado. Algo semelhante às animalizações e coisificações em Graciliano. É bem verdade que diversos na aparência, mas iguais em sua base. Com a zoomorfização e coisificação, se reforça o desamparo social do personagem. No homem animalizado ou coisificado se revela a falta histórico-social do país em relação àqueles com as características do retratado, a quem os personagens representam. A animalização e a coisificação rebaixam o homem, porque é o que ocorre na realidade mesma. Fabiano encerra

em si a sina de tantos outros Fabianos, explorados, sem direito e sem posses.¹⁰ A figura humana das telas portinarianas se iguala ao ambiente de modo a indicar plasticamente um estado de agonias e de problemas que não vem por acaso e que não surge do nada (tem pressuposto social). É como se o homem estivesse amarrado ao entorno e o entorno a ele, anunciando uma dependência que é de muitos outros motivos também. O homem tanto estaria ligado ao espaço, quanto às razões sociais que simbolicamente se projetam nele pela plástica pictórica. Dessa forma, desenha-se no espaço da obra de ambos um mundo opacado e de ofuscamento. O que se dá a ver na impotência mesma das figuras portinarianas diante de sua diluição no espaço (muito embora elas se preservem) e na impotência mesma da família de Fabiano, de quem sequer os pensamentos se firmam com precisão, dado o travamento não raro constante.

Em Graciliano, a animalização ou coisificação é quase nunca uma entrega total ao eclipse da figura (haja vista até que predominam os símiles, e as metáforas pouco aparecem, no que diz respeito à zoomorfização ou coisificação do homem). Ao mesmo tempo em que o texto do escritor alagoano rende ao personagem uma faceta animalizante ou coisificante, o modo como ela é dada (em geral pela comparação) o resgata à última hora dum mergulho imagético mais profundo (como seria o caso da metáfora), ressalvando até nisso o que é humano. Veremos, daqui a pouco, como em *Vidas secas* os personagens também vão assumindo posturas que, ainda que de forma desengonçada às vezes, os fazem reagir ao que poderíamos supor determinístico. O que seria completa diluição animalizante ou coisificante se relativiza. De modo semelhante, Portinari dissolve o homem, sem o dissolver completamente (por exemplo, no momento em que, para tanto, o introduz em malhas geometrizes, cujo fundo já não existe senão sob forma geométrico-abstrata). O ambiente se dissolve quase em totalidade, mas o homem não.

Tentaremos demonstrar em nosso texto como o esforço de Graciliano Ramos em *Vidas secas* e o de Cândido Portinari em algumas de suas principais telas se sustenta na razão equilibrada do humano e do social. Como insinuamos acima, ambos deformam a fim de que um lado latente seja visto. O lado da realidade que está infiltrada na vivência humana, demasiado ignorada, porque os olhos já se acostumaram com o que deveria ser estranho. Não se eximindo de outras buscas, os dois se destacam nas obras em questão pelo trabalho arguto

¹⁰ - Do mesmo modo que dramaticamente o nome de Severino ressoa no *Auto de Natal Pernambucano* (*Morte e vida Severina*): “Somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida:/ [...] iguais em tudo e na sina [...]” (MELO NETO: 1997, 146).

com o homem simples – os que se perdem entre a névoa do anonimato, opacados pela tendência nunca amenizada da coisificação humana.

Conforme viemos até aqui insinuando, há algo em comum na obra dos dois artistas que nos interessa sobretudo: o estabelecimento duma relação íntima o ambiente e as figuras humanas retratadas nas produções artísticas em questão.¹¹ Seria dizermos que os personagens estão impregnados da essência de seu entorno: no caso de *Vidas secas*, o uso reiterado das animalizações e coisificações; no caso de Portinari, a presença plástica do ambiente nos corpos das figuras, gerando algo que dá a ver seres amarrados ao entorno. Nesse sentido, a tessitura de suas obras por meio desses recursos, a nosso ver, acaba por destacar nelas implicações de alcance social. É útil explicarmos que, ao falarmos de relação com o ambiente, nos referimos à interação da figura humana com algum elemento formal externo a ela e que com ela esteja intimamente imbricado, como que a dissolver sua aparência real. O que mais interessa nesse caso é o fato de como esse homem resiste a essas diluições, ou melhor, o modo como ambos os artistas expõem tal resistência (de maneira semelhante e segundo as peculiaridades de sua própria arte).

¹¹ - Há nisso um pouco da seguinte afirmação de Roger Bastide: “A natureza pode, pois, parecer ausente de uma tela, estando na realidade estranhamente presente, no homem vestido de água, de céu e de terra.” (BASTIDE: 2002-2003, 198). Naturalmente, salvaguardamos aqui as diferenças de cada caso.

Capítulo I

Quem é do chão não se trepa

“ ‘Yes, I know,’ I said with something like despair in my heart, but bowing my head before the faith that was in her, before that great and saving illusion that shone with unearthly glow in the darkness, in the triumphant darkness from which I could not have defended her – from which I could not even defend myself.”

Joseph Conrad, *Heart of darkness*

Vidas secas – toda a significação da obra passa por aqui. Pelo título. Nele estão gravados aspectos essenciais do que encontramos durante a narrativa, porque ele a resume. Para tentarmos entendê-lo mais, pensamos que seria interessante a verificação de um trecho em que Graciliano utiliza o mesmo jogo de palavras que nele está presente:

As duas palavras me perseguiram: – ‘Terra luminosa.’ Não me referia à luz que dourava as nódoas claras da pedra, jogava cintilações no profundo azul das águas. De fato nem pensava na terra: pensava nos indivíduos, e parecia-me enxergar, além da beleza exterior, uma beleza interior. Essa luz brincava nos olhos das raparigas, na alegria serena dos velhos, no sorriso das crianças. Alterei a frase: – ‘Almas luminosas!’. (RAMOS: 1984b, 182)

Almas luminosas, vidas secas. Antes de tudo, percebamos que, de um traço externo (características passíveis ao ambiente), o autor ruma ao humano, ao indivíduo, em quem realmente estava focado. Luminosa a terra, luminoso o homem. Seca a terra, secos os seres que por ela vagueiam. Porém, essa imbricação não é assim tão óbvia. A aparente superficialidade dessa relação homem/ ambiente ganha no texto de Graciliano tons de profundidade, visto que seus intentos de escrita sobrepujam as meras identificações do ser humano com o meio em que vive. Vidas secas: muito é declarado neste pouco que se anuncia. Não é à toa que, mesmo na iminência da publicação, o título do romance era outro – o de um dos capítulos, conforme palavras do próprio autor:

– Escrevi a história de um cachorro de meu avô – conta o romancista, cigarro ‘Selma’, com ponta de cortiça, entre os dedos queimados de fumo. – Os episódios foram-se amontoando. O livro foi crescendo. E assim arrumei *Vidas secas*, que pensei chamar ‘O mundo coberto de penas’, título de um dos capítulos do livro. (Apud BARBOSA: 1958, 71)¹²

¹² - Aliás, podemos verificar, em livro lançado pela filha do escritor, a fotografia da folha de rosto da primeira edição da obra. Nesta, aparece rabiscado o primeiro título impresso e debaixo dele, escrito à mão, o título atual. Cf. RAMOS, C.: 1992, 182.

É claro que uma das motivações à mudança do título deve ter sido a sua concisão final (haja vista os títulos dos demais livros do autor). Ocorre que, nesse caso, a síntese é tanto mais astuta, porque engloba em reduzido as intenções todas do conjunto final, as quais, segundo depoimento do próprio Graciliano, seriam:

O que me interessa é o homem, e o homem daquela região aspérrima. [...] Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase selvagens – o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer; pesquisa que os escritores regionalistas não fazem nem mesmo podem fazer, porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem. (Apud RAMOS, C.: 1979, 125)

Dentro dessa pesquisa exterior e interior, nasce o conjunto de quadros que se justapõem, cruzando acontecimentos que se realizam e que voltam à baila por via da memória dos personagens, camuflada no discurso do narrador. Na auscultação da essência desse homem das brenhas, salienta-se a opressão por que este passa perante “a hostilidade do meio físico e da injustiça humana”: “[...] se o mal referente à injustiça dos deuses, o mal metafísico, cessa momentaneamente de se fazer sentir, o mal referente à injustiça dos homens subsiste; de uma certa maneira, de uma maneira metafísica, a seca permanece sob a forma da exploração patronal.” (ALVÈS: 1974, 118).

“Conhecer o sertão” é também conhecer os seres que lá vivem (e conhecê-los em profundidade: suas angústias, suas dores – sua “alma”). Daí a razão não só estilística dos recursos de animalização, reiterados com insistência na obra do autor. Existem, pois, nesse mecanismo de escrita implicações que extrapolam a natureza, alcançando o humano, alcançando o social: “[...] as populações da roça distanciavam-se enormemente do litoral e animalizam-se na obediência ao Coronel e a seu Vigário, as duas autoridades incontestáveis.” (RAMOS: 2004, 82). Ou seja, animalizar-se é não ter voz nem vez.

Temos de salientar que para a imbricação do homem com o ambiente não colabora apenas a animalização (há ainda o que se considerar). Em certos instantes, importam também, por exemplo, as idas e vindas da visão narrativa destacando ora aspectos externos aos personagens, ora aspectos de sua psicologia. Vejamos a seguinte passagem:

Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha vitória remojaria, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas.

A lua crescia, a sombra leitosa crescia, as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite. Uma, duas, três, agora havia poucas estrelas no céu. Ali perto a nuvem escurecia o morro.

A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo.

Os troços minguidos ajuntavam-se no chão: a espingarda de pederneira, o aió, a cuia de água e o baú de folha pintada. A fogueira estalava. O preá chiava em cima das brasas. (RAMOS: 2003, 16)

À semelhança de um pêndulo, os focos de imagem deslizam oscilando entre a natureza e o homem, ambos irmanados nesse instante pelos desgastes advindos da estiagem e se revigorando em auspícios de cenas novas. Aí se entrevê a possibilidade de reversão dessas agruras de algum tempo. Logo a seguir, ambos (homem e ambiente) interagem em parágrafo único, que subsegue os quatro que acima citamos: “Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde.” (RAMOS: 2003, 16). O renascimento da terra era também o do homem, porque aqui reside o pensamento do vaqueiro Fabiano, ligado demasiadamente ao local onde sempre vivera, nele e com ele sofrendo os desafios do clima e se alimentando da esperança, poucas vezes abalada, de vê-lo mudado: renascido. Vê-los mudados. O que ocorre nesse parágrafo é, de certo modo, paralelo aos devaneios finais de Baleia. Um devaneio na verdade lúcido:

Uma noite de inverno, gelada e nevoenta, cercava a criaturinha. Silêncio completo, nenhum sinal de vida nos arredores. O galo velho não cantava no poleiro, nem Fabiano roncava na cama de varas. Estes sons não interessavam Baleia, mas quando o galo batia as asas e Fabiano se virava, emanções familiares revelavam-lhe a presença deles. Agora parecia que a fazenda se tinha despovoado. (RAMOS: 2003, 90)

Durante esse último instante, os pensamentos da cadela Baleia unem Fabiano e o velho galo da fazenda numa só imagem, ausente de expressão sonora. Contudo, o que naquele momento interessava à cachorra não era o som que eles produziam, mas o odor que deles se exalava, porquanto indicassem familiaridade. Tanto o galo quanto o vaqueiro estão unidos num mesmo patamar de importância, porque este é o mundo que compõe o universo da cachorra, do mesmo modo como o será, inelutavelmente, para os seres que fazem parte da família do retirante. Ao significar Fabiano pelo faro, a cachorra Baleia demonstra que o cheiro era nele mais característico do que a sua própria fala. O que o faz equilibrar-se no poleiro do galo, velho e que, por alguma razão, não cantava.

Em outros momentos de *Vidas secas*, a descrição da paisagem e a descrição dos personagens (notadamente Fabiano) podem também se aproximar quando do uso das cores:

“Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos (...)” (RAMOS: 2003, 18)

Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. (RAMOS: 2003, 23)

Encolhido no banco do copiar, Fabiano espiava a catinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. (RAMOS: 2003, 117)

O vermelho, o azul e o amarelo, em recurso de simplificação descritiva, já bastam quase em plenitude à demonstração do todo, o qual se relaciona em ambos (Fabiano e ambiente) à dureza da existência (notemos, por exemplo, que é através da cor que se reforça aí a questão do rosto queimado e dos garranchos torrando). Afora isso, há ainda o aspecto cromático que equipara ou iguala mesmo o homem e a terra; dizemos, no caso, do tom amarelo que aproxima cabelos e catinga, bem como do azulado que iguala olhos e céu. Sobre isso, poderíamos até supor uma mera coincidência adjetiva. Só que, em se considerando a parcimônia de Graciliano no uso dos adjetivos, somos levados a pensar na possibilidade dessa relação, ainda mais se consideramos a simplificação descritiva de que falamos no início do parágrafo, que é recurso que vale tanto a Fabiano quanto à terra. E não esqueçamos que é o vaqueiro o mais apegado àquele mundo; por isso, pensamos nós, o uso das cores em sua descrição é tão retomado no texto.

Enfim, esse recurso, de fato, se repete bastante em Graciliano. Muito ou pouco, está em todos os seus textos. Contudo, apesar da constância, é bom que levemos em conta o fato de que esse traço estilístico tem papel específico dentro de cada obra, devendo ser considerado segundo a configuração textual que o envolve. Isso quer dizer que, nos outros livros de Graciliano, esse traço de escrita pode seguir orientações diversas das que são arquitetadas em *Vidas secas*, embora sejam possíveis as confluências.

Entre comparações, uma ou outra metáfora e a linguagem desgastada de algumas catacreses ocasionais, Graciliano se utiliza dum artifício de escrita com fins de aprofundar tanto mais o todo descritivo dos personagens, os quais transparecem num conjunto em que interagem, com equilibrada destreza, interioridade e exterioridade. São, no fundo, a interação íntima que se reforça com o seguinte fragmento: “Ele [Fabiano], sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra.” (RAMOS: 2003, 19). O apego ao chão em que viviam confirma a falta de perspectivas de todos eles e justifica o uso das figurações animais, uma vez que ambicionam no texto o alcance de uma dimensão humana e social.

Sendo tão arraigados à terra, todos se estendem e se entendem, como fazem as raízes com o chão. E os gestos dizem o espaço, que nem o espaço diz o homem. Essa ligação homem/ terra é de tal forma saliente que poderíamos supor que, no conjunto do livro, fosse apenas a única tônica, ou melhor, que dela não alcançaríamos aspectos mais profundos: “Já não é o Homem contra o Homem, mas o Homem contra a Natureza. E com que agudeza Graciliano nos oferece este adversário do Homem: uma paisagem dura, agressiva, desafiadora que por todo o lado só sugere destruição e morte.” (COELHO: 1964, 34). Acontece que, na base do texto, é também o homem contra o homem, isto é, contra detalhes de exploração, de opressão: “[...] *Vidas Secas* está nos exibindo individualidades tão desoladoramente esvaziadas pela pobreza humana que permanecem impossibilitadas do ingresso no espetáculo de uma existência social efetiva.” (MOURÃO: 2003, 128). O que vemos em narrativa são as agonias desses que convivem com o menos. Em voga, sempre a carência, a falta. Diferente de um registro naturalista, o intercâmbio homem/ ambiente se faz de modo que o homem seja considerado: a animalização humaniza; quer dizer, a animalização demonstra os quês de desumanização, no momento em que, pela insistência no elemento animalizador ou coisificador, se revelam no texto tramas de implicação social (melhor referindo, é através desse elemento de imbricação entre homem e ambiente que se acentua no romance de Graciliano o desamparo social da família de Fabiano): “[O narrador de *Vidas secas*] procura assim elevar suas personagens ao estatuto de seres humanos, evitando sua redução a animais – situação que as deixaria presas a um determinismo devorador.” (ABDALA JUNIOR: 1981, 43). Isso, apesar (ou melhor, por conta) das reiteradas zoomorfizações: “Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano Ramos o relaciona aqui intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região.” (CANDIDO: 2002, 114). O relacionamento do homem com o ambiente evidencia todo um conjunto de influências culturais que corrobora a estaticidade dos personagens retratados, enquanto que o país aparenta uma corrida desenvolvimentista que não os comporta, mesmo porque já de há-muito estão ao largo das preocupações daqueles que gerem o poder.¹³ Em atenção a isso, a narrativa de *Vidas secas* arma a vida de Fabiano e dos seus ao calor de vários percalços – dificuldades da lida diária, acentuadas pelos embates que sua posição social propicia. Em meio a tanto transparece também na narrativa o que Graciliano, em citação há pouco referida, afirmava como sendo “a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior”. Nisso, o opacamento que

¹³ - Veremos no próximo capítulo como, no caso específico de Portinari, esse posicionamento de adequação desenvolvimentista parece não abarcar adequadamente as figuras retratadas nas pinturas, de modo a encontrarmos em suas telas o curioso embate entre figurativo e abstrato.

se revela totalizante à primeira vista encontra por parte dos personagens algumas poucas formas de resistência. Exemplos disso, como ainda veremos, são o divertimento das crianças, os desejos de sinha Vitória e, mesmo, a fuga deles no final da obra.

Vidas secas é, portanto, um livro social tanto quanto humano. Um livro feito no registro da pureza desses seres da margem, resistentes apesar das adversidades: “Graciliano Ramos vê o migrante nordestino sob as espécies da necessidade. É a narração, que se quer objetiva, da modéstia dos meios de vida registrada na modéstia da vida simbólica.” (BOSI: 1988, 10). Um livro seco de promessas ou resoluções: “O resultado é uma criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade.” (CANDIDO: 1992, 106).

Graciliano animaliza, para valorizar, como vimos, o lado humano dos seus personagens ou destacar nas entrelinhas do texto raízes de exploração social:

Graciliano Ramos, em seus livros, desnuda esse discurso autoritário, que tenta abafar os pontos de vista diferentes em nome de uma verdade universal que supostamente representa. É contra esse discurso que os objetifica que os dominados Fabiano e Luís da Silva se voltam: palavras que os definem como sem voz, sem pensamento, sem direitos, sem importância, como objeto e não vida, como bicho e não humano. Mortos social e historicamente. (MARINHO: 2000, 103)¹⁴

Em *Vidas secas* (conforme veremos), sobreleva-se uma quantidade considerável de expressões zoomorfixantes ou coisificadoras que têm por função os reclames de consciência crítica que veremos (opacidade e ofuscamento do mundo e, ligado a isso, a ausência de contornos políticos e a nulidade social). “Macaco”, “cachorro”, “pato”, “frango”, “tatu”, “rês”, “gato”, “novilho”, “onça”, “baraúnas”, “papagaio”, “caititu”, “urubu”, “bolandeira”, enfim, uma diversidade terminológica, com pés na flora e na fauna, referente ao ser humano sob a forma de comparações, metáforas ou catacreses, que o ligam ao ambiente, mas não a fim de ligá-lo a essa expectativa tão-somente, senão também a revelar algo que subjazeria à casca dessas figurações. Ao fim de tudo, verificaremos como os seres que compõem essa família protagonista do livro em questão são pares de um mundo truncado e cheio de opacamentos. Mundo a todo instante indicando a nulidade desses mesmos seres, de quem nem os pensamentos parecem se acertar, sendo eles muitas vezes conduzidos por raciocínios

¹⁴ - Em relação a essa afirmação (justa, por sinal), temos de considerar apenas que, comparado a Fabiano, Luís da Silva (protagonista de *Angústia*) não está de forma alguma morto social e historicamente, ainda que consideremos a sua condição de derrotado no romance. Mas é um ser-derrotado em muito diverso do de Fabiano, a quem tudo está interdito, quem dirá a pequena posição social de Luís da Silva.

ausentes de contorno, como se estivessem já eles dominados pela própria ausência de contornos políticos da região, definida aos passos do mandonismo daqueles que detêm o poder. À baila disso, verificaremos também a forma de resistência que eles encontram (mesmo inconscientemente às vezes), de modo a não se afundarem totalmente no mundo de diluição que os rodeia.

1.1 – Sumiço e persistência

1.1.1 - Os meninos e a cachorra

“[Sinha Vitória] deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos.” (RAMOS: 2003, 22). Com relação aos filhos, essa imagem é no livro bem recorrente. Quando não marcada com as amarras do símile, que é o caso aqui, dá-se pela menção do espaço mesmo onde as crianças brincavam: o barreiro. Ademais, o local serve para recreação da ociosidade oportuna. E nele se despojavam, sujando-se de lama, como se fossem suínos, tal a constância do ato. E temos de lembrar que também Baleia frequentava esses recreios, havendo mais para aproximar o elemento bicho do elemento homem: “Ela [Baleia] era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras.” (RAMOS: 2003, 86). Uma aproximação que a bem da verdade os irmana, pois os iguala, os põe num mesmo patamar. Naturalmente, tal equilíbrio não vem a esmo: mais uma vez se aponta um elo do homem com o espaço, como se inseparáveis fossem. Isto é, a palavra equilibra as duas razões (homem e ambiente). A narrativa as reforçará com ações que se projetam nos passos de leitura. E por esta percebemos a inocência dos brincadores, com o susto da intimidade homem/ cachorro, que anuncia tanto mais do que apenas essa inocência, reforçando a estranheza do próprio cognome das criaturas retratadas.

O que pasma não é necessariamente a brincadeira na lama, mas a frequência com que isso é demonstrado (como se só vivessem a infância em paralelo à vida que os animais levavam) e o modo como os dizeres de texto evocam essa farra infantil (como no exemplo citado). Pois mal “se diferenciavam”, no prazer costumeiro de rolarem “na areia do rio”, por cima do “estrume fofo” das cabras. Do mesmo modo que os pensamentos de sinha Vitória ficam carecendo de liames para não se embaralharem de todo, assim decorre com os meninos, indistintos quase entre a terra e as fezes dos animais. O texto, pois, faz por onde demonstrar essa convivência, ainda que lúdica, com uma promiscuidade ambiente que às vezes se acentua

por termos de força expressiva (ou melhor, menos apreciáveis às descrições costumeiras da infância): “rebolavam no estrume fofo”.¹⁵ Esse trabalho imagético, por exemplo, é o mesmo que Graciliano utiliza em *Angústia*, quando descreve o princípio da “saga” de Luís da Silva:

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos, águas estagnadas, mandavam para cá emanações desagradáveis.” (RAMOS: 1984, 40)

Não obstante, é nesse ambiente que começa o idílio amoroso entre Marina e o narrador da história. É claro que o que temos ao fim de tudo é o uso de elementos ambientes que se casam com o “drama” da história. Em *Vidas secas*, o que sobra como evidência é que os meninos aproveitarão a infância sem as preocupações “desnecessárias” e “talvez perigosas” de seu Tomás da bolandeira, a fim de que, quando grandes, repitam a sina do pai, Fabiano. Afinal, era “indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus.” (RAMOS: 2003, 24-25). Ao dizer “virar tatus”, percebemos, nas entrelinhas do texto, a correspondência a “virar Fabiano”, por ser essa, como veremos adiante, uma das imagens que estão relacionadas ao pai. É útil observarmos que os meninos não sofrem diretamente o processo de exploração que sofre Fabiano. Todavia, eles vivem a base de um processo que de qualquer sorte os afeta, mesmo que de forma indireta. O ser-indistinto-à-lama advém da condição a que todos estão submetidos. Condição que se embrenha no modo de agir desses pequenos e se deixa revelar às claras através da diversão desengonçada deles em meio a estrumes e terra fofa, tal como são desengonçados o pai e seus pensamentos, tal como são desengonçados os desejos de sinha Vitória, travados por vezes à revelia da própria vontade.

E tamanha é a parcimônia das palavras em suas vidas, que o próprio nome lhes falta, sendo designados apenas por “menino mais novo” e “menino mais velho”. O vazio dos nomes passa então a fortificar a ideia da fragilidade dos garotos, mostrando-os tanto mais passivos, tanto mais sujeitos à submissão de vários elementos que os destinam à obscuridade. Projetando-os num plano futuro, é inevitável enxergar o que se mostra: a nulidade que desde já se constrói. Até à fuga, permanece na narrativa a suspeita de que os dois garotos certamente

¹⁵ - “Sente-se logo, à primeira vista, a fuga de Graciliano ao termo delicado ou ao eufemismo. Raras vezes evita o vocábulo próprio, por conveniência, nunca por afetação. Prefere sempre arrostar com a crueza da palavra, a quebrar a linha reta da expressão. Nada de concessões sinuosas ao estilo, por razões que lhe pareciam subalternas. Pelo contrário, denota até comprovada preferência pelos vocábulos mais grosseiros de uma série sinonímica.” (PINTO: 1962, 20). É claro que essa escolha não é aleatória. Calha sempre com a perspectiva adotada em narrativa, com aquilo que o texto intenta expor.

rezarão pela mesma cartilha, pelo muito que os vemos no divertimento dos chiqueiros de estrume e lama, num cercado de poucas palavras.

Obviamente, tais lazeres poderiam significar apenas divertimentos de crianças do campo. E significam isso também. Acontece que em *Vidas secas*, nada é posto gratuitamente, não sendo, por isso, arriscado apontar o ranço dos que aprendem a dureza desde tenra idade, num mundo rico em ofuscações que misturam o homem à dureza concreta, solapando pensamentos, inclusive nomes.

Vejamos de novo o símile que apresentávamos acima: “[O menino mais velho] tinha um vocabulário quase tão minguado como o do papagaio”. Perceberemos como ao longo do romance sempre torna à baila a figura do papagaio, um elemento evidentemente não-aleatório na obra. A comparação, carregando no bojo a memória da morte da ave na época da seca, deixa-lhes no ar a possibilidade de que também eles pereçam, visto que a estiagem é um fenômeno invencível. No entanto, muito além disso, deixa a clareza de que os meninos vão se apagando, ou melhor, de que o mundo para eles se apaga, uma vez que é matéria desconhecida tudo aquilo que está além das cercanias onde estão abrigados. Um desconhecimento que reforça uma ideia de ignorância (ignorância que desde sempre moldara o viver de Fabiano, reservando-lhe somente o que culturalmente o formou, a bem da sobrevivência do corpo e sustento da teimosia em viver).

Bem reparando, o mais inusitado nisso tudo é que, muito embora a indistinção dos meninos no estrume fofo e na lama, os divertimentos que eles experimentam se tornam de qualquer modo uma forma de resistência a todo conjunto de fatores que tendem a favorecer, na narrativa, o aniquilamento da infância deles. Tais lampejos de persistência se mostram inclusive quando o menino mais velho se debate na curiosidade de termos cuja significação lhe escapa até por conta do pouco vocabulário deles todos, reduzidos que estavam a monossílabos e onomatopeias que em geral resgatavam sons da natureza. Por sua vez, devido a essa curiosidade surge a cena sobre as dúvidas quanto à palavra “inferno”:

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:

– Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

– A senhora viu?

Aí sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

(RAMOS: 2003, 56)

Vendo de perto, há nessa violência de sinha Vitória reflexos dos travamentos que vez ou outra chegam a acontecer com seus pensamentos. Aplicar o cocorote é cortar de logo a inquietação do filho, que busca respostas imediatas à sua dúvida inquietante. A violência age no sentido em que é preciso perpetuar a calma que havia antes da pergunta, ou melhor, da certeza nunca posta em causa. Por que desestabilizar o fato estável? Num plano maior, o menino sente o que o próprio pai sentiu na cadeia. Indigna-se com a surra, mas se vê obrigado a aceitar os juízos da decisão arbitrária.

Eles sofrem, pois, uma punição a que já serve de exemplo a própria parcimônia de recursos, inclusive linguísticos (o que deixa a ver que a contenção vocabular em *Vidas secas* mais e mais se apresenta). No caso do menino mais velho, a violência que mais uma vez tenta solapar a fragilidade de sua infância deixa-lhe agora por conforto a presença da cachorra Baleia, cujo contato reforça a convivência íntima entre menino e bicho. À semelhança, por sinal, do que podemos notar numa tela como “Menino com carneiro” (1954)¹⁶, a qual já traz, embora não muitos, alguns elementos a serem mencionados no próximo capítulo. Na pintura, se destaca à primeira vista o contraste das cores compondo o figurativo que domina a cena. O amarelo da camisa se equilibra com o branco do carneiro. A estranheza meio fauvista da pele numa cor de verde um tanto acinzentado lembra de certa maneira Marc Chagall, embora a composição da tela se afaste dele bastante. No caso desse quadro de Portinari, os contrastes cromáticos servem mais para reforçar a expressão de tristeza transparente na face do garoto. O carneiro, cujo olho direito lembra antes o de um peixe, parece um boneco nos braços do menino. De resto, a vastidão do espaço (uma recorrência em Portinari, conforme verificaremos) e as formas geométricas que, à feição de sombra, se espalham pelo solo (também outro ponto a ser considerado futuramente). Nas sombras, um pouco da tonalidade do garoto se projeta, não esquecendo que ele próprio, embora visivelmente destacado em relação ao espaço do qual faz parte, também é tracejado por algumas faixas geométricas que o deixam partilhando a mesma lógica do chão. Isso tudo, por fim, termina por reforçar a expressão de desfiguramento que caracteriza o menino, embora o espaço não siga tão exatamente o mesmo princípio.

Em resumo, uma forma de opacidade e persistência que, a nosso ver, só tende a aproximar, outra vez mencionando, Graciliano Ramos e Cândido Portinari.

¹⁶ - Cf. prancha 1.

1.1.2 - A mulher, o papagaio e a cama

[...] Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula. Sinha Vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado. Efetivamente os sapatos apertavam-lhe os dedos, faziam-lhe calos. Equilibrava-se mal, tropeçava, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo. Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito. (RAMOS: 2003, 41)

Facilmente observamos que esse fragmento está marcado pela lembrança de uma discussão recente. Como produto de zanga momentânea, o marido diz o que pensa, e a esposa confirma mesmo ofendida. Para além desse embate, o ser como papagaio, que é a comparação posta em jogo, se adéqua não apenas ao jocoso da situação (o desengonço no uso do calçado), mas também demonstra de igual modo quanto é profunda a ligação do personagem referido (sinha Vitória) com os costumes que são os da família e que, portanto, divergem dos da cidade, ainda assim tomados, nesse instante, como modelo para uso pessoal. O ser como papagaio expõe quanto eles estão distantes desse outro modo de vida, o urbano, que, digamos de passagem, não é visto pelo autor como melhor ou preferível. Simplesmente é uma mostra prévia dos estigmas de sufoco por que possivelmente eles passarão na cidade, já que é a perspectiva a ser adotada no final da obra. Sendo o desengonço no uso do calçado novo cicatriz num ambiente ao qual são afins, quanto mais se dirá num lugar onde eles serão estranhos.

Todos os recursos minguavam, e não havia o que chegasse. A família, que nada tinha, perdia assim o pouco que ganhava. Até os desejos, que é aquilo que lhes sobra, mostram-se truncados por acontecimentos do dia-a-dia. Tomemos por exemplo a própria sinha Vitória, no sonho teimoso da cama de lastro, arreliada ao discutir com o marido a dificuldade de se adquirir tal bem. Não podendo possuir concretamente o objeto, põe-se a devanear a sua aquisição. Entretanto, mesmo a vivência desse desejo por meio da expansão do devaneio se torna complicada, já que há os afazeres domésticos, as preocupações de sempre e de há-pouco. Assim, o texto segue sendo costurado por situações diversas, atrapalhando na mente aquilo que já está atrapalhado na realidade.

Isto lhe sugeriu duas imagens quase simultâneas, que se confundiram e neutralizaram: panelas e bebedouros. Encostou o fura-bolos à testa, indecisa. Em que estava pensando? Olhou o chão, concentrada, procurando recordar-se, viu os pés chatos, largos, os dedos separados. De repente as duas idéias voltaram: o bebedouro secava, a panela não tinha sido temperada. (RAMOS: 2003, 42)

Ou seja, a realidade tomou já o espaço da memória. Aquela primeira ideia, insistente e que a tantos troles agitava seus pensamentos, desaparece como por descuido, deixando-lhe a recordação de que havia algo que a preocupava, e que esse algo se dissipou da lembrança. Os pensamentos não param e se misturam; bem dizendo, se entrechocam, uma vez que o fio do raciocínio não segue com fluidez. Ele trava a todo instante e já não há balizas para ele. Reparemos nas duas imagens que surgem quase simultaneamente à mente de sinha Vitória: “panelas” e “bebedouros”. A primeira indica a satisfação da sobrevivência imediata (porque a referência era sobre fazer a comida). A segunda indica a preocupação com uma sobrevivência em nível mais amplo (uma vez que o bebedouro acabava por servir de termômetro às complicações do tempo). Para sinha Vitória, toda a vida deles está marcada por ausência e dificuldades que sequer ameaçam se resolver. Quando ameaçam, na verdade se protelam. Vigora então a própria dificuldade de articulação do fio reflexivo em meio a tantas esperanças e desesperanças. Mesmo sinha Vitória, que, segundo Fabiano, era “mais atilada” que ele próprio, não consegue muitas vezes fixar um raciocínio que preste, em virtude das dificuldades advindas da situação social a que está submetida toda a família. Nesse sentido, a mente nada mais é que o prolongamento da dissolução social deles todos, carentes que são de tudo, inclusive de pensamentos que sosseguem e sigam sem tantos entraves.

E nessa circunavegação do pensar, o próprio desejo se torna evanescente, e, por mais que o capítulo finde com certa esperança (porque é o que lhes resta – sempre esperar), fica o aviso de que a realidade interfere e interferirá até nos sonhos (aquilo que pode ser impulso para resistência, mas, se rompido definitivamente, pode ser sinal de angústia). É interessante notarmos que o exercício do sonho se encontra, pois, um tanto quanto atrapalhado, como se mesmo ele (matéria gratuita e pessoal) encontrasse obstáculos à realização, como se estes fossem um imperativo à sua não-existência. Com efeito, ele mal se firma, como se até esse pouco a família estivesse impedida de possuir. Mas o sonho existe, ainda assim. E essa existência persistente lhes garante a resistência ao sufoco do meio. No caso específico de sinha Vitória, sonhar com a cama de lastro é o que lhe permite calcular as dificuldades todas a que se veem obrigados a enfrentar.

Enfim, sonhar seria um mecanismo único para eles, visto não conseguirem o alcance do desejo (mesmo assim, um sonho que não se articula direito). E a isso chegamos, porque persevera durante muito tempo na mente de sinha Vitória o lembrete da comparação com o papagaio, que, mais do que um desabafo em momento de zanga, demonstra as razões de sem-valia deles todos e o quanto penam em demasia no campo. Do mesmo modo que os retirantes

de Portinari, retratados num instantâneo de impotência, mostram o passado e revelam dificuldades quanto ao futuro¹⁷, o símile do papagaio, vivendo narrativamente mais do que o animal que o inspira, relembra a pouca valia desses seres esquecidos e ignorados, rememorando antigas tristezas, antecipando a possibilidade de outras tantas dores. Além disso, o símile do papagaio colabora no travamento do raciocínio de sinha Vitória, cujos pensamentos, nesses instantes de atrapalhação, repetem em paralelo a “diluição” dos meninos na lama onde brincam e se espojam. Repetem também o raciocínio no mais das vezes atrapalhado de Fabiano. Tal indistinção dos contornos (fluidez e diluição deles), veremos que ocorre também em Cândido Portinari. Falamos aqui das tantas telas em que o figurativo tende a se dissolver na lógica do próprio ambiente, mas ainda assim persiste. Há resistência na diluição.¹⁸

O papagaio não fala, o papagaio é destrambelhado, o papagaio morre na época da seca. Nessa relação com o ambiente, a comparação com a ave tantas vezes retomada expõe decerto a impotência do personagem a quem a figura se refere (o que é motivo para a família inteira). Tal nulidade se confirma pelos recursos que não chegam e pelo logro que sempre se insinua. Mais do que o desengonço de pés calejados, o ambiente oferece uma imagem trazendo elementos mais profundos. Recurso que serve ao desenho dessas vidas que mínguem à luta renhida, contra a natureza e o homem. Contra forças que sufocam e que só se mostram que nem um sol ardendo em levante, secando vidas já muito desgastadas. Martelando e travando pensamentos, e nem eles podendo acontecer com perfeição, mesmo assim acontecendo. À revelia.

1.2 – Outros pontos de tensão

“Ao longo de *Vidas secas* se perfaz um silêncio: Fabiano é todo carência da palavra, e é sempre sua querência o que o texto atesta. De pouca fala, mas de muito desejo – o que o leva longe, além de si.” (HOLANDA: 1992, 17). A bem dizer, todos na família desejam algo. Mas não é um muito desejar. É desejo pouco. Minguado (seco) que nem suas vidas. Todos desejam, sem exceção (no que se inclui também a cachorrinha Baleia). Porém, de todos, aquele em que a esperança de sucesso nos planos adquire rotina é, com certeza, Fabiano. Porque, representando a chefia familiar, passam por ele os anseios dos demais – seus quereres, suas utopias. Ele, que pouco anseia: “Tinha muque e substância, mas pensava

¹⁷ - Cf. pranchas 29 e 31.

¹⁸ - No próximo capítulo, abordaremos isso com maior profundidade.

pouco, desejava pouco e obedecia.” (RAMOS: 2002, 28). E com essas quatro orações podemos, em síntese, caracterizar a figura de Fabiano. Elas são o resumo do que o texto expandirá, principalmente com o recurso da animalização e da coisificação.

Fabiano “tinha muque e substância”. Ele aprendera desde cedo a labutar nas agruras da terra, seguindo estritamente os passos de uma afirmação hereditária, a qual ele não titubeava em já repassar aos filhos. Essa força física era sinal, portanto, de uma adequação, em resistência, às vicissitudes do trabalho diário e bruto. Peleja de todos os dias. De alguém que aprendeu com a terra e foi ao longo da vida adquirindo sustento diante de suas demandas. É pautado na compreensão de que precisa resistir às adversidades do meio onde vive que Fabiano pode articular com segurança os mecanismos de educação dos filhos: Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal? (RAMOS: 2003, 24-25). O seu raciocínio é lógico: se o ambiente era hostil, todos precisavam estar preparados para ele. Se os mecanismos para sobrevivência naquele lugar isolado eram necessariamente rudes e parcos, todo e qualquer saber se inutilizaria (haja vista o próprio seu Tomás). Abalizado por esse raciocínio, o vaqueiro começa a pensar em impedir que minguassem a retransmissão da herança cultural recebida. Era imprescindível preocupar-se com a educação dos garotos, colocá-los “no bom caminho”: o de “saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos.” (RAMOS: 2003, 24-25).

Seguindo essa premissa, Fabiano obviamente aceita a condição que lhe fora transmitida como herança e a aplica aos seus, aceitando, por sua vez, pontos mais profundos: sua própria condição de subordinado, de quem sofre sem maiores queixas a exploração de um mais forte e se deixa guiar pelo arbítrio de sua vontade. Em síntese, o pensamento de que ele deveria respeitar a um destino social intransponível, porquanto, em seu raciocínio, ele provavelmente “seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia.” (RAMOS: 2003, 24).

Mesmo enferrujado em tal perspectiva, Fabiano confessa que esse pensamento poderia ser diferente: um dia os meninos poderiam até fazer perguntas embaraçosas. Mas isso somente quando a estiagem fosse um mal extinto: “Livres daquele perigo [a seca], os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles.” (RAMOS: 2003, 25). Percebamos que, ao raciocinar dessa forma, Fabiano acaba por defender, sem se dar conta, a imutabilidade da opressão sob a qual vive, uma vez que coloca em paralelismo as intempéries climáticas (por natureza, infundáveis e

pouco mutáveis) e a condição social a que pessoas como ele têm de assumir. Defendendo com inocência a liberdade de uma opção, ele se engancha em seu próprio raciocínio, confirmando, por aceitação tácita, as correntes mesmas que o sufocam. Os períodos de estio, por serem naturais, não poderiam falhar em sua sazonalidade. Logo, estando os estudos dos meninos atrelados ao fim dessa ocorrência inevitável, a possibilidade da mudança se anula em sua própria base.

Daí entendermos porque Fabiano tem de si próprio a seguinte concepção:

– Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

– Um bicho, Fabiano. (RAMOS: 2003, 19)¹⁹

Seria difícil de aceitar que um personagem (mesmo nas condições de adaptação do vaqueiro) fosse capaz do conceito que faz de si (bicho), se isso não fosse interpretado como símbolo do seu isolamento social, da opressão que sofre por aqueles que detêm o poder e, consequentemente, do ofuscamento que esse regime pode proporcionar.

Pensemos agora no seguinte comentário de Roberto Schwarz em análise da obra de Machado de Assis: “Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três claves de população: o latifundiário, o escravo e ‘o homem livre’, na verdade dependente.” (SCHWARZ: 2008, 15-16). Bem sabemos que o período no qual decorre a narrativa de *Vidas secas* é de já muito posterior à abolição da escravatura no país. Obviamente, as três claves mencionadas por Schwarz se resumem agora nas duas restantes: o latifundiário e “o homem livre”. E esse homem livre, que é na verdade dependente ainda à época do século XIX, não o deixa de ser também na primeira metade do XX. Queremos dizer com isso que, salvaguardadas as diferenças, o regime a que se submete Fabiano, “homem livre” (ainda que o termo aqui seja obsoleto), em muito se relaciona a princípios de organização social que, no que diz respeito à obediência servil, não diferem muito dos do período do Brasil Colônia. Lembremos que Fabiano trabalha numa fazenda que não é sua: é do patrão, figura quase invisível. Por sinal, essa quase não-presença do patrão na fazenda (que casa formalmente com sua quase não-presença na narrativa) interessa no sentido em que

¹⁹ - “Fabiano busca a si mesmo refletindo sobre seu estado material, sobre sua dignidade de homem. A falta de nome para muita coisa que o cerca e os entraves do pensamento dão a medida do esforço e da dificuldade de perceber os mecanismos sociais que o subjugam. Dão também a medida do esforço e da impossibilidade de constituir-se como sujeito – em tais condições, dizer ‘eu’ é uma ousadia a ser imediatamente emendada: ‘Fabiano, você é um bicho’.” (PACHECO: 2007, 230)

demonstra que seu mando continua e continuará naquilo que é posse sua. Ainda que o patrão não esteja presente em tempo integral na fazenda, seu mando existirá, mesmo porque Fabiano lhe fica devendo uma obediência que, nesse instante, não é a do favor (à semelhança do caso machadiano), mas daqueles que ficam em débito financeiro mesmo, tendo em vista que o salário míngua às contas de quem paga (o patrão), que só aparece de vez em quando. E, quando aparece, vem com descomposturas, que é a sua forma de transmitir autoridade: “Graciliano via em cada personagem a face angulosa da opressão e da dor.” (BOSI: 1995, 41-42). Bem notando, há nesse esquema uma violência que já de si redireciona a noção machadiana de favor, mesmo porque aqui o contexto histórico-social é outro. Essa violência, que embora não seja física como a da escravidão, expõe ainda assim o horror de sua existência, comprovando a linha que comunica os que mandam e os que se subordinam a esses.

Formalmente, as vontades de Fabiano falham diante do arbítrio do patrão, à semelhança de seus raciocínios, que falham diante da menor dificuldade reflexiva. A vida lhe é dificultosa e cheia de entraves da mesma forma como os pensamentos encontram dificuldades até para se mostrarem mínimos. E eles se embaralham feito os de sinha Vitória. Feito os meninos na lama. Indistinação. Quase a não-haver fronteira entre um e outro, demonstrando assim uma existência arbitrária, no mesmo passo do jugo de quem manda dentro dessas circunstâncias. Em *Vidas secas* e em *Portinari*, a aproximação do homem à face do ambiente vai de acordo com a denúncia dessa diluição social do indivíduo, tendo em vista o predomínio da arbitrariedade do desejo alheio, ou seja, dos que representam o latifúndio, dos que representam o poder estatal.²⁰

Tendo isso em conta, já podemos entender os motivos de uma afirmação como esta: “Você é um bicho, Baleia.” (RAMOS: 2003, 20). Eis que também Baleia e Fabiano mais uma vez se confrontam. Bichos. Nesse sentido, mais do que o destaque para a constante humanização de Baleia, “[...] que era como uma pessoa da família, sabida como gente [...]” (RAMOS: 2003, 34), revela-se mesmo a posição de Fabiano, que, não sendo digna de um ser humano, estaria, desse modo, em nível abaixo do da humanidade. Um pouco abaixo de homem, igual a animais. Tais dizeres, de certo modo, causam estranhamento, porque expostos às claras. E tanto mais, em virtude de percebermos nas entrelinhas e nas linhas gerais do texto uma consciência de opressão dada a ver na latência duma fala a um só tempo inocente e bruta.

²⁰ - Logo, não nos espanta o fato de Fabiano ter saudades do paternalismo afetuoso da época de seu Tomás da Bolandeira.

Sendo assim, podemos inferir que as raízes aparentemente brutas do livro que estudamos nascem da realidade mesma e do tratamento da matéria. E configuram-se sob uma forma de expressão, a qual o autor não se exime de atribuir sequer a si próprio: “Embasquei. Como diabo descobriu ele honestidade num bicho tropical, rústico, impróprio às amabilidades sociais?” (RAMOS 1984b, 169). Quanto a *Vidas secas*, esse modo de expressão vai além das próprias idiossincrasias estilísticas. E reiteramos: afunda-se numa visada de cunho social. O que nas referências de si mesmo soaria como uma espécie arrevesada de modéstia (não querendo garantir isso), desnuda-se no caso do retirante sob a aparência duma brutalidade que tem muito a dizer: “Estranho aos homens, Fabiano não se sente à vontade senão com os animais; entre eles e ele, há relações de afeição que não se estabelecem com os homens. E Fabiano não se sente homem; ele se diz bicho, no sentido pleno do termo.” (LAWTON: 1972, 61). Ou seja, Fabiano até aí se conforma com aquilo que lhe é imposto.

Decerto, isso ocorre no texto para indicar que pessoas como Fabiano não são bem-vindas em ambientes que difiram daquele de onde são naturais. Ambientes como o da cidade, onde habitam seres que o reprimem já pela diversidade cultural (porque a própria cultura se torna instrumento de divisão e aparte). Fabiano fora das brenhas que são sua casa é como óleo dentro d’água – duas porções que não se misturam. O encontro pode até acontecer, mas é sempre conflitante:

Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova, o pescoço esticado, pisando em brasas. A multidão apertava-o mais que a roupa, embaraçava-o. De pernas, gibão e guarda-peito, andava metido numa caixa, como tatu, mas saltava no lombo de um bicho e voava na caatinga. Agora não podia virar-se: mãos e braços roçavam-lhe o corpo. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso. Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, subjugar-lo, espremê-lo num canto de parede. Olhou as caras em redor. Evidentemente as criaturas que se juntavam ali não o viam, mas Fabiano sentia-se rodeado de inimigos, temia envolver-se em questões e acabar mal a noite. (RAMOS: 2003, 75)

Queremos levantar ainda duas considerações sobre esse excerto. Primeira: o acoçamento do vaqueiro em meio a uma multidão desconhecida e suspeita emparelha-se ao pouco espaço em que os retirantes de Portinari são retratados (dizemos dos momentos em que as figuras se comprimem, apesar da vastidão do espaço em volta).²¹ Todos os lados parecem sufocá-los, enquanto eles todos, assombrados por motivos que se revelam na latência, ficam

²¹ - Cf., por exemplo, “Retirantes” – 1945 (prancha 31) e “Grupo” – 1945 (prancha 32).

sem reação ou qualquer movimento. Sem pose, sem fala. Segunda: o sentimento de estar acossado nas ruas iguala-se justamente ao do estar na cadeia. Ambos um cárcere, ambos um palco em que Fabiano tem de encenar o seu papel de oprimido. Em suma, o perigo de estar entre pessoas de hábitos estranhos, carregadas de “palavras compridas [e] difíceis”, sabendo o vaqueiro que elas poderiam ser “inúteis e talvez perigosas” (RAMOS: 2003, 20). Essa inutilidade era algo ainda a se discutir, porém já sabia Fabiano, por corolários de pancada e safanões, que as palavras poderiam pesar com os despropósitos das autoridades:

No episódio com o soldado amarelo, é ainda a paralisação que advém da palavra de poder: palavra de ordem, ordem de prisão. Palavra-procuração, porque emitida em nome da lei, e por isso inquestionável. [...] Aquela ‘fraqueza fardada’ é, para Fabiano, motivo de rancor: fraco, o soldado detém a palavra que o faz forte.” (HOLANDA: 1992, 32)

E por pouco falar, o retirante demasiadamente “obedecia”. Antonio Candido argumenta: “Paulo Honório e Luís da Silva pensam, logo existem; Fabiano existe, simplesmente. O seu mundo interior é amorfo e nebuloso, como o dos filhos e da cachorra Baleia.” (CANDIDO: 1992, 45). O que é plenamente exato, já que em *São Bernardo* e *Angústia* (os livros em que se inserem os personagens referidos por Candido) toda a narrativa se processa numa reflexão em primeira pessoa. Através de suas retrospectões, esses protagonistas se apresentam e se revelam. Existem. Quanto a Fabiano: sendo ele personagem de um “mundo interior amorfo e nebuloso”, Graciliano lhe reserva a coerência de uma narração em terceira pessoa, cuja voz narrativa abre espaço em sua fala à falta de expressividade do vaqueiro. Não esqueçamos que essa nebulosidade e senso de coisa amorfa do interior de Fabiano se casam perfeitamente ao truncamento dos pensamentos de sinha Vitória e à promiscuidade dos meninos na lama e no estrume dos carneiros. No caso especial de Fabiano, os pensamentos que não se firmam com precisão são propícios às desconfianças nunca ausentes. Ainda assim, a narrativa progride a tal ponto que o raciocínio do vaqueiro, bombardeado por acontecimentos cheios de elucidação situacional, ganha silhuetas de quem se revigora. É claro que essas reflexões são no fundo estágios impotentes de ação (dada a debilidade social de Fabiano) e dão a ele somente lampejos de uma maturidade de consciência que não lhe concede melhorias formidáveis, a não ser o senso clarividente de quem é sufocado por sua condição em sociedade. Quando é dado a ver-se o vaqueiro se exprimindo concretamente, o que temos são dizeres desengonçados e predominantemente monossilábicos. Isto é o que Fabiano, impotente, consegue manejar como reação: “An!”, “Hum!”, “Bem.”.

Cremos que talvez tenha ficado suficientemente clara a luta renhida de Fabiano contra uma série de adversidades que parecem sufocá-lo, “diluindo-o” em meio ao isolamento das brenhas onde vive e sempre viveu. Ocorre que, muito embora o travamento linguístico e de pensamento (evidência, por exemplo, de tal “diluição”), há com Fabiano, tal como no caso de sinha Vitória e dos meninos, instantes em que podemos verificar certa relutância contra o fator opressivo, de forma, até, mais consistente e mais cheia de tensões do que naquilo que se relaciona ao restante da família. E é essa resistência ao opacamento que tentaremos demonstrar nos próximos três subtítulos.

1.2.1 – Cadeia

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.” (RAMOS: 2003, 28)

Esse trecho é formidável, pois, numa mesma tirada, expõe o embaraço duma situação constrangedora e a falta de argumentos para demonstrar a própria vontade de Fabiano. É interessante que as cinco últimas frases oscilam entre o sim e o não, entre o aceite (que não é dele, é de outrem) e a dúvida (o que sentia, na verdade). Tudo se finda, então, no despojamento completo da vontade própria e na sua entrega ao desejo alheio. Digamos melhor, prepondera a ordem desse que manda: “Em Graciliano o ‘estilo pobre’ é o estilo de um mundo em tempo físico da pobreza. A linguagem, ‘o mais perigoso dos bens’, do verso hoelderliniano, é anelada como forma de resgate e posta sob suspeita como forma de opressão.” (CAMPOS: 1983, 186).

Não sabendo se expressar, o retirante fraqueja. Mas “se pudesse [arrumar o que tinha no interior]... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas.” (RAMOS: 2003, 36). Não podendo, fragilizava-se por completo e só aos poucos ia percebendo que atos iguais a esse se repetiriam com ele, sendo, estruturalmente os mesmos, divergindo apenas as circunstâncias e os responsáveis por eles. Em suma, Fabiano sujeitava-se ao arbítrio de alguém com algum tipo de poder – que eram todos no final das contas. Assim ele se vê obrigado a, mesmo que implicitamente, subordinar a sua vontade à vontade alheia. Com o patrão, por exemplo, não conseguindo “arrumar o que tinha no interior”, Fabiano, depois das contas feitas, saiu de costas, com “o chapéu varrendo o tijolo”. (RAMOS: 2003,

95). E da mesma forma como se revoltara no dia em que o puseram em cárcere, revolta-se também aqui, no dia do recebimento.

O seu viver era uma coleção de medos e receios. De fraquezas sufocando-lhe as forças, “o muque”, “a substância”: “Graciliano mostra como era aflitivo para o sertanejo ter de enfrentar a caderneta do patrão no final de cada contrato. Fabiano tinha receio da coisa escrita, e a obra inteira de Graciliano é um processo paradoxal aos poderes da letra de fôrma.” (BOSI: 2002, 264). Um receio não somente da “coisa escrita”, mas também, enfim, de todas as “palavras compridas e difíceis”, inclusive as de uso oral. Mesmo porque o vaqueiro só aprendeu a agilidade expressiva dos sons guturais e monossilábicos, no mais das vezes acompanhados por gesticulações acentuadas. Conforme vimos há pouco, Fabiano não tinha articulação de discurso, de forma que estava mais para os grunhidos lacônicos dos bichos do que para uma expressão humana eficaz. Tanto é que na narrativa da cadeia o que sobra além do indireto-livre são falas rápidas do vaqueiro, no geral interjetivas (“–Hum! hum!”, “– Bem, bem.”, “– An!”):

Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos.

Enfim, contanto... Seu Tomás daria informações. Fossem perguntar a ele. Homem bom, seu Tomás da bolandeira, homem aprendido. Cada qual como Deus o fez. Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto. (RAMOS: 2003, 35)

Vemos aí que o vaqueiro vai tendo intuições de por que fora submetido àquela injustiça. Bem provável: a ausência de conhecimento (“Nunca vira uma escola”). Percebamos que, não obstante isso, todo o trecho parece ressaltar, se não uma consciência madura e perspicaz, insinuações de entendimento. E embora insinuações (ou por isso mesmo), demonstram um sujeito confuso, tão atrapalhado com os argumentos que vinham em lampejo, que estava a ponto de “endoidecer” (lembramos que ele “pensava pouco”: tais reflexões eram desgastantes para ele). Lançando um termo (“enfim”) que suporia o término daqueles embaraços sem solução imediata, acrescenta-se logo em seguida uma concessiva (“contanto”), quase uma retificação do primeiro. Pelo menos, uma abertura. Uma saída, que serve, pois sim, à valorização da ideia de esclarecimento e não a de opressão. Como assim? Observemos que, ao se introduzir um termo finalizador (“enfim”), o discurso tende ao seu encerramento pronto; mas, divergindo dessa opção, surge um senão (“contanto”), que retifica por enquanto o fim, lançando mais matéria argumentativa. Por isso, em meio a essa luta árdua, logo após é mencionado o nome de seu Tomás, servindo este de imagem que reforça a

menção da escola.²² Ao fim, Fabiano volta a ser ele próprio, aceitando sem maiores rancores a sina de que lhe parece ser feita a vida: “Cada qual como Deus o fez”. Quanto a ele: “um bruto”. “Aquilo”, e não aquele (não está a esmo o uso do pronome demonstrativo neutro).

Nesses instantes de inquietação reflexiva, assinala-se em seu juízo também uma outra solução à quebra das correntes – o uso similar da força:

Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a idéia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. (RAMOS: 2003, 37)

Seria que nem um novo Corisco:

Corisco não possui barbas nem virtude. Se tivesse permanecido em cima, acataria um certo número de coisas sérias, tomaria em consideração os domingos, as festas de guarda, a honra das donzelas. Fora da sociedade, metido no mato como um bicho, sem calendário, e sem mulher, desprezou noções rijas e antigas. Submeteu-se à lei da necessidade. Passou anos embrenhado na catinga, sujo, faminto, sedento, com um rifle a tiracolo, defendendo-se e atacando, perfeitamente bicho. (RAMOS: 1978, 143)

Todavia, temos de considerar que nesse trecho o que se releva por meio da terminologia é a ferocidade do agir atrelada ao isolamento aceito. Corisco se comporta de acordo com as necessidades, defendendo-se e atacando se preciso, tal quais os bichos, ariscos por natureza. O ser “bicho” de Fabiano se aproxima em determinado momento dessa caracterização do cangaceiro (no que concerne ao isolamento); contudo, modifica-se em outros planos, com destaque não para a violência de quem escapou às regras da sociedade e luta contra elas armado, mas para o esquecimento de sujeitos à margem da sociedade, como se, por estarem isolados, não pertencessem de fato a um conjunto maior, nada valendo além das ocasiões de cobrança tributária.

Não obstante, ainda que Fabiano em certos momentos avenge o uso da violência, ele nunca o fará (conforme verificaremos melhor no subtítulo seguinte). Por enquanto é preciso mesmo um abuso doloroso (feito a surra na cadeia e o logro do patrão), a bem de indignar-se, ainda que silenciosamente, numa análise de si e dos seus (na verdade, insinuações de lucidez

²² - É claro que os dois termos atuam sob a forma de resquícios mnemônicos, sendo, assim, um conhecimento que, ao se expor, demonstrava imediatamente a simpatia do vaqueiro por seu Tomás. Isto é, restos de conhecimento que eram usados sem contexto; mas que adquirem aí função discursiva, visto que estão articulados ao que está exposto antes e ao que se estava por expor logo após.

que apontavam a ciência de quem amadurece ou pelo menos começa a enxergar o que o domina, o sufoca, o martiriza). Fenômeno de quem supera aos atropelos as lacunas comuns de raciocínio, alcançando instantes solitários de inquietação:

Pelo conhecimento da experiência, e não pela transmissão dum saber não vivido, é que as personagens rejeitam a ordem de valores que consideram alienada e alienante. A percepção das realidades da Natureza e das relações humanas e a consciência psicológica da verdade interna dos seus sentimentos e ações levaram a compreenderem-se melhor e situarem-se no mundo em condições de cultura. (CRISTÓVÃO: 1975, 289)

No caso da cadeia, a reação do vaqueiro é a extraordinariedade de um grito. Pois, bem. Grudado às grades do cárcere, Fabiano, cujo modelo de articulação fonética era o silêncio quando não os monossílabos guturais, resolve gritar. Gritava porque os pensamentos, embaralhados, vão-lhe conduzindo a um estado de agonia cada vez mais forte em virtude desse novo espaço injusto (a cela), símbolo concreto do aprisionamento social. Naturalmente, não é gratuita a presença nesse trecho da obra de outros seres marginalizados (o bêbado tresvariante, a mulher das pulgas, os que se entretinham com fogo). Eles servem no capítulo para bem preencher esse quadro de excluídos. E Fabiano gritava, pois conseguia vislumbrar naquela ocasião a realidade que lhe cabia, o futuro que se apresentava.

É óbvio que, no final do capítulo, nenhuma resposta se apresenta para solução do caso. As opções são meras hipóteses fortalecidas pela esperança. No entanto, a aquisição do saber fica em evidência. Não é que essa aquisição vocabular vá seguramente promover uma revolução na vida da família (mesmo porque isso não é garantido, tendo em vista o próprio fracasso de seu Tomás da bolandeira). Porém, já aqui se destacam alguns sinais de contrariedade ao fator imutável da exploração. É bem verdade que simplesmente estar ciente duma conjuntura de injustiça pouco resolve (tanto mais se acrescentamos as embaralhadas para o surgimento dessa consciência). Ocorre que, dentro do livro, o tomar conhecimento sobre as desigualdades (às vezes sustentadas ao peso da violência) faz surgir um primeiro impulso de quem resiste, uma vez que aquela autodesignação de Fabiano (a de ser “bicho”) se equivoca, porquanto o ser “bicho”, em *Vidas secas*, está diretamente ligado ao lance do opacamento humano e à consequente ignorância das questões que o motivariam. Uma vez rompida (ainda que minimamente) a linha dessa ignorância do fator opressivo, também se

rompe (mesmo que também minimamente) as imagens de animalização e/ ou coisificação, que estão ligadas, como já dito, a variáveis de condicionamento social.²³

1.2.2 – Soldado amarelo

Pensemos, agora, no encontro que o vaqueiro teve com o soldado amarelo, estando este perdido na caatinga. Não sabemos o que o soldado fora fazer aí. O que sabemos é do encontro e do embate. Melhor: do medo que domina uma figura que aparentemente “era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade” (RAMOS: 2003, 102), o qual, por motivos banais e injustificáveis, surrara e prendera o vaqueiro, surrando e prendendo, na verdade, alguém que não sabia se defender: “um bruto”, “um bicho”, nos dizeres do próprio Fabiano. Não obstante a valentia arrotada na ocasião do aprisionamento, o soldado nos revela agora o mistério de ser cognominado “amarelo”. Um igual ao retirante, muito pouco diferindo deste: “[Fabiano] irritou-se. Por que seria que aquele safado batia os dentes como um caititu?” (RAMOS: 2003, 103). Por medo, por impotência, por insignificância. Um amarelo, que, muito embora sua verdadeira natureza, abusava da autoridade a ele conferida, sufocando ao invés de proteger: “Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro.” (RAMOS: 2003, 103). Notemos que os predicativos animalizadores exercem com sucesso esse anúncio de fragilidade do soldado.

Naquela ocasião, apesar de sua superioridade em força, Fabiano vacila diante da oportunidade de uma atitude drástica. Em meio a tais vacilações, o vaqueiro acaba por revelar o conceito de si e do outro: “Devia sujeitar-se àquela tremura, àquela amarelidão? [Fabiano] era um bicho resistente, calejado.” (RAMOS: 2003, 106). Mais ainda: “Era um homem evidentemente.” (RAMOS: 2003, 107). Com isso, enxergamos uma valorização. A saída da ideia de ser bicho (com as singularidades todas que a caracterizam) para a ideia de “ser homem” ensaia uma reviravolta em sua condição, já que lhe restam esperanças de subjugar o sufoco que enfrenta. Por fim, inverte-se totalmente o conceito, e de “homem”, o soldado passa a ser “um bicho”: “[Fabiano] vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins.” (RAMOS: 2003, 107).

Ao considerarmos as indecisões do vaqueiro e a escolha para resolução delas, descobrimos que falha uma das vertentes cogitadas em cárcere por Fabiano a fim de vingar a injustiça a que fora submetido e livrá-lo, de sobra, de outras futuras (estamos falando da

²³ - Sobre como se processa esse rompimento, ficaremos de mostrar mais adiante, na parte que aborda o capítulo final de *Vidas secas*.

rebeldia do cangaço, do uso da violência para se suprirem males sociais antigos). É claro que o encontro com o soldado amarelo propicia a Fabiano essa oportunidade (no caso, a do assassinio). Porém, diversamente do que supusera em instante de cólera, ele se isenta duma prática de ação violenta. Fabiano não mata seu oponente porque é incapaz de matar (muito embora não negue a capacidade de fazê-lo). É humano demais. “Um homem” (RAMOS: 2003, 107), porque, apesar da força e da oportunidade de usá-la para a destruição, não o faz. Em virtude disso é que vemos o texto inverter a interação bicho/ homem, passando o conceito animalizante ao soldado, que, no fundo, era a representação do próprio governo.

A animalização do soldado amarelo é necessária (ou melhor, ocorre) por o raciocínio crítico de Graciliano seguir a uma perspectiva semelhante à machadiana. Como exemplo, basta-nos mencionar as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou, mais especificamente falando, o caso do negro Prudêncio (personagem do romance), que, em menino, era chicoteado à revelia por Brás Cubas, narrador-protagonista da narrativa. Já adulto e alforriado, Prudêncio adquire um escravo e faz com ele aquilo que o martirizava quando criança:

Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas – transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. (ASSIS: 1994, 92)

Tal perspicácia machadiana ilumina por demais o texto do romance, demonstrando que o homem está mesmo numa rede complexa de relações de autoridade. No caso especial do Brasil, essas relações se tornam ainda mais espantosas, porque a própria ação bruta termina por ser naturalizada. A violência confirma o mando. Normaliza a anormalidade das hierarquias opressoras. *Vide* o caso de ambos os romances: com relação ao negro Prudêncio e ao soldado amarelo, estar na dianteira é simplesmente pôr em prática o que é visto como natural, ainda que passível de crítica por estar ligado a princípios fortes de injustiça.

Com efeito, é desde antes (de muito antes) que a violência ocorre. Quando vamos encarar Fabiano e sua família, o assombro da opressão é quase tolo, dado, em substância, o pleonismo (quase) da situação social:

O sertão constituiu sempre, de fato, refúgio para negros e mestiços provindos do litoral: escapos da justiça, que sobre eles pesava mais que sobre as outras categorias da população, ou recalcados pelo regime de vida desfavorável que lhes proporcionam os centros mais ativos e policiados da costa. O sertão oferece a liberdade, o afastamento de uma autoridade incômoda e pesada. Aí a lei é a do mais

forte, do mais capaz, e não a de classes favorecidas. Representa por isso uma válvula de escape para todos os elementos inadaptáveis ou inadaptados que procuram fugir à vida organizada dos grandes centros de povoamento da colônia. E deles, os mais numerosos são naturalmente os que suportam o maior ônus de tal organização, os que trazem estampados na pele o estigma de uma raça bastarda e oprimida: os negros e seus derivados mais escuros. No sertão, confundidos com a população de origem indígena, num pé de igualdade que as circunstâncias do meio impõem, cruzam-se em larga escala, dando este tipo, o sertanejo, de tão singular definição psicológica e étnica. A infusão do sangue branco não representa neste complexo senão parcela mínima; e tão diluída que sua contribuição quase desaparece. (PRADO JÚNIOR: 2004, 113-114)

“O sertão oferece a liberdade”, como vemos nas telas de Portinari; porém, um ser-livre que não se realiza concretamente, uma vez que nas amarras da constituição social preponderam fatores de domínio mais fundos.²⁴ Quando esses fatores vão se aclarando, a crença na “lei do mais forte [fisicamente]” se adelgaça, rompendo-se diante do espanto da assertiva proverbial que declara: “manda quem pode, obedece quem tem juízo”. Ou, conforme o próprio texto:

– Governo é governo.
[Fabiano] tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (RAMOS: 2003, 107)

Em suma, durante toda a narrativa de *Vidas secas*, podemos perceber uma série de ocasiões em que a Fabiano só resta obedecer. Quando chegamos ao capítulo “O soldado amarelo”, o revide dessas opressões anteriores se torna possível, já que o vaqueiro se encontra com o soldado num local deserto. Qualquer ação violenta sua não encontraria testemunhas. Ora, se o local é adequado e Fabiano não realiza a desforra (como objetivara na prisão) é porque, no fundo, não estava em suas veias a opção pelo assassinio. Logo podemos afirmar que a escolha de Fabiano é escolha por uma ação “civilizadora”, inesperada até se consideramos vir de alguém que se dizia “bicho” e posta meio que ironicamente uma vez que o suposto civilizado soldado amarelo não se pauta na mesma opção quando surra e prende o vaqueiro. Com isso, entendemos ainda mais porque o final da narrativa deste capítulo inverte as razões de ser “bicho” de Fabiano para o soldado.

É óbvio que os problemas não se resolvem com essa atitude de Fabiano. Ele continuará sendo “bicho” (no sentido de alguém a quem escapam direitos e que é oprimido por várias fontes). No entanto, o retirante com esse gesto declara, mesmo inconscientemente,

²⁴ - Sobre o caso de Portinari: veremos no próximo capítulo como algumas pinturas que retratam retirantes destacam a amplidão das terras, tal qual fosse uma ironia – haver tanto terreno para se plantar, mas por uma série de fatores isso não ser possível; haver tanta liberdade para se trilhar através daquelas terras, mas serem “escravos” dum sistema fundiário que preserva latifúndios.

que não comunga do erro que o sufoca, preferindo o uso da justiça. E ele, por isso, confirma em si uma humanidade que contradiz, melhor dizendo, nega de verdade a autoafirmação de ser um “bicho”. Com isso, mais uma vez, entra em caso a resistência à diluição que víamos afirmada e aparentemente confirmada através da autodesignação de Fabiano como uma natureza animalesca. Mesmo porque, assassinando, ele não solucionaria os males contra os quais se embatia e, ainda por cima, sofreria sem dúvida as penalidades que impõe o caso, pois para pessoas como ele, as leis funcionavam: “Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se.” (RAMOS: 2003, 107).

1.2.3 - Fuga

O último capítulo de *Vidas secas*, “Fuga”, mantém relação estrita com o primeiro, “Mudança”, porque ambos registram o instante de agonia na partida, passos de um ciclo. Mas, embora a semelhança, os nomes que carregam apresentam no todo da obra uma gradação progressiva. Gradação porque a mudança é drástica: fuga. Embora, como veremos, todo esforço, ao fim de tudo, desfaleça numa saída de ciclo que se torna espiral. E o círculo de opressão continua. A “mudança”, registrada no primeiro capítulo, representa tão-somente o abandono dum lugar inóspito pelas circunstâncias e a busca de um outro, onde fosse possível plantar, colher e viver. Até aí Fabiano não passa por nenhuma reversão acerca do modo de pensar, todo ele ligado ao passado e à terra. Há, obviamente, esperança nele, e ela o alimenta. Essa esperança renasce por conta da fazenda abandonada que encontram, das nuvens que encenam a possibilidade de chuva, do preá que a cachorra Baleia captura e que mataria momentaneamente a fome de todos. Uma esperança que, bem vista, se funda em precariedades – seguranças movediças, que logo se finarão.²⁵

Através do correr da narrativa, admirados os quadros que a compõem, chegamos a um estágio onde podemos ver, além da retirada, uma mudança que é fuga, finalizada e animada novamente pela esperança, que é permanente: “o capitalismo teve a esperteza de, ao privatizar os bens materiais, socializar os bens simbólicos.” (BETTO: 2008, 11). O conhecimento da humilhação e da dor no cárcere e a aceitação quase tácita dos valores que o

²⁵ - Vem-nos agora à mente a lembrança duma narrativa de Tchekhov em que existe um senso semelhante quanto à esperança. Falamos de “Vanka”. Nesse conto, o que articula a história é uma esperança também movediça. Só que esta se processa em virtude duma carta que o pequeno Vanka Jukov escreve a seu avô (o sapateiro Aliákhin) e que pretende lhe enviar, mesmo não sabendo direito o lugar onde ele mora. A esperança se mostra movediça no fato de que o neto chega a postar a correspondência (mesmo sem endereço), depois do que ele retorna confiante e menos angustiado ao local onde se abrigava.

padrão impunha somam-se às agruras que a estiagem apresenta. Mais do que se afastar das dificuldades do clima e do espaço, agora eles tentam escapar dum regime. Foge-se, pois. E se encaminham rumo a uma terra que lhes parece promissora e vazia dos problemas dos quais se afastam: “Nada o prendia àquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterrar-se.” (RAMOS: 2003, 118). Um pensamento de certeza que não condiz ainda com a realidade. Até chegar a uma decisão firme e irrevogável, Fabiano, a quem cabe o dever da resposta, passará por uma indecisão tremenda. Afinal, era, como vimos, um ser bastante ligado à terra: “Seria necessário largar tudo?” (RAMOS: 2003, 119).

À semelhança do primeiro capítulo, o início do texto está marcado pelo desânimo. Seguindo a viagem, outra vez a relação com o espaço serve como baliza para o conhecimento da relação deles com a terra: “A lembrança da cachorra Baleia picava-o, intolerável. Não podia livrar-se dela. Os mandacarus e os alaistrados vestiam a campina, espinho, só espinho. E Baleia aperreava-o.” (RAMOS: 2003, 119-120). Obviamente, não é à toa que se aproxima a cena ambiente, espinhosa, visualmente incômoda, às rememorações também incômodas, “espinhosas”. Daí a pouco, a voz narrativa seguia o compasso panorâmico de seus mergulhos no pensamento dos personagens. Saindo de Fabiano, passava a sinha Vitória:

A faixa vermelha desaparecera, diluíra-se no azul que enchia o céu. Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte, e a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada. Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça. (RAMOS: 2003, 120).

A interação com o ambiente, ilustrada nesse trecho pelo “ser como”, necessita de rompimento, e esse rompimento é muito mais do que despojar-se dessas comparações com o meio que a sufoca (porque guarda imagens de tristeza). É o uso menos desarticulado das palavras, abandonando a insistência gutural de costume e também os gaguejos monossilábicos. Era preciso desligar-se completamente daquela terra, romper por definitivo todos os laços, todas as amarras, a presença mesma da natureza neles. Para tanto urgia a palavra. Percebamos que o silêncio está no mesmo nível que a impotência das árvores sazonalmente desfolhadas, num registro preciso de imobilismo que amarra a natureza e o silêncio do homem. Falar, nesse instante, era já um princípio de quebra das amarras, possibilitando o vislumbre do porvir, com passagem para o sonho, antes atrapalhado pelos entraves do dia-a-dia. Precisavam discutir o futuro. Esta é a ocasião propícia, por carregar ações extremas.

Fabiano, balançado com o raciocínio desconcertante da esposa, fica confuso. A esposa se incumbe de lhe revigorar os ânimos, arrancar de vez as raízes que os prendiam àquela terra, àquela vida:

Fabiano estirou o beijo, duvidando. Sinha Vitória combateu a dúvida. Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinha Vitória insistiu e dominou-o. Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam. (RAMOS: 2003, 122-123)

Com efeito, não poderiam. Era preciso desfragmentar a primeira instância: “Eles não têm, por assim dizer, ‘mundo’, e estão presos, como Baleia, à trela do mundo à volta, ao meio-ambiente.” (ROSENFELD: 1994, 142). Essa “prisão” começa a se anular justo pela anulação formal das figuras que escrituralmente os ligavam à terra (percebamos que a ideia de abandono da antiga vida está diretamente atrelada à quebra da relação homem/ natureza referente a ela). É claro que, como já dissemos, essa relação transcende aos anseios dos próprios personagens e está organizada estruturalmente de modo que o texto arquitete não só o apego da família à terra (e o muito que esta diz daquela), mas também complicações de feição social, ou seja, problemas de uma sociedade não-resolvida no que diz respeito à concentração fundiária e à opressão dos que detêm o poder econômico. Observemos que a fala de sinha Vitória se acerca demais do quanto eles se apegaram aos benefícios de um viver no campo e o pouco que este viver lhes proporcionou. Por isso serem “bichos”, no seu pensar.

No caminho, o embate conjugal mais e mais se recheia de argumentos – porquês e poréns:

Em que [os meninos] estariam pensando? Zumbiu sinha Vitória. Fabiano estranhou a pergunta e rosnou uma objeção. Menino é bicho miúdo, não pensa. Mas sinha Vitória renovou a pergunta – e a certeza do marido abalou-se. Ela devia ter razão. Tinha sempre razão. (RAMOS: 2003, 123)

Sinha Vitória: senhora cujo nome de certa maneira explica o fato estrutural de ser tão atilada e de não se deixar enganar tão facilmente quanto Fabiano.²⁶ Não nos esqueçamos de

²⁶ - Por sinal, Ricardo Ramos, filho de Graciliano, fala sobre comentários do próprio pai acerca da construção do romance, que, em princípio, estaria recheada de intenções algo surpreendentes:

“Já não fica tão fácil, de um prisma histórico, localizar a mulata sinha Vitória e o alourado Fabiano em plena ascensão do fascismo, com o mito da superioridade racial ariana, ela cafuza e inteligente a dirigir o marido branco e bruto. Mais que isso, o que poucos percebem, capaz de enganá-lo. (Como é que ia saber da cama de couro de seu Tomás da bolandeira?) Indo por esses caminhos, chegamos à discussão dos dois meninos sobre a figura do pai, eles vendo um enorme Fabiano de maneiras diferentes. Aqui, pretendeu o autor fazer um

que esse “ser tão atilada” é assim apesar do truncamento ocasional dos seus próprios pensamentos. E aqui precisamos fazer uma ressalva: quando afirmamos que sinha Vitória e Fabiano apresentavam raciocínio truncado não pretendemos afirmar de igual modo que eles não produzissem qualquer reflexão (mesmo porque eles não sofriam de demência, mas de travamento do raciocínio). Às vezes lhes é preciso um esforço descomunal para que as ideias comecem a se aclarar. Fabiano, tendo isso em conta, é o que mais sofre. E os raciocínios que mais pesam são aqueles prenhos de clarividência de sua condição. Obviamente, é fácil para ele pensar como sempre pensou (perpetuando regimes de submissão). Mas quando as dores físicas do cárcere injusto lhe lançam fagulhas do que ele e sua família são no conceito daqueles que o prenderam, a reflexão parece possível, muito embora seja dolorosa (labutada). E é pelo acentuado dessas suas deficiências reflexivas que compreendemos o porquê de a esposa ser mais esperta. Havendo em Fabiano essa certeza, os argumentos de sinha Vitória pesam diante das suas dúvidas. Progressivamente dominado por ela, deixa-se cada vez mais seduzir pelas razões que ela lhe expõe:

Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos? Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes.
Fabiano ouviu os sonhos da mulher, deslumbrado [...] (RAMOS: 2003, 123)

Esses sonhos, bem lembrando, vêm enganchados na extremidade das palavras. Ou melhor, vêm por elas articulados e, por assim ser, vemos mais a eles do que a elas próprias: “Na verdade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.” (BAKHTIN: 2004, 95). Se antes as palavras encantavam feito sons de serpentes, ou mesmo, davam medo pela brutalidade daqueles que as usavam, agora elas acalentam, confortam, reanimam. E isso depois de seguidos com cautela e certa dúvida os rastros desses signos que saíam da mente da esposa, sempre mais atilada, sempre pensando adiante:

Heller disse que só quem tem necessidades radicais pode querer e fazer a transformação da vida. Essas necessidades ganham sentido na falta de sentido da

paralelismo com a discussão entre católicos e protestantes, as suas divergências no modo de encarar a divindade.

Confesso: se não tivesse ouvido isso do próprio Graciliano, dificilmente chegaria a tal aproximação. É evidente que não coloco o decifrar dessa espécie de intenções como fundamental.” (RAMOS, R.: 1992, 106-107). O mesmo fazemos nós: não colocamos tais intenções como fundamentais. Mas não perdemos a oportunidade de destacar a intencionalidade de uma sinha Vitória vivaz (do que podemos, sem tanto susto, justificar a escolha possivelmente não-gratuita do nome desse personagem).

vida cotidiana. Só pode desejar o impossível aquele para quem a vida cotidiana se tornou insuportável, justamente porque essa vida já não pode ser manipulada. (MARTINS, J. S.: 2008, 57)

Os planos se firmam então na mente de Fabiano, também já sonhando com o estudo dos meninos (o que até esse momento negara): “Por outras palavras, as ideias podem tornar-se forças poderosas, mas só na medida em que sejam respostas a necessidades específicas proeminentes em um dado caráter social.” (FROMM: 1960, 230). E movido pelo encanto das “palavras de sinha Vitória”, pelas “fantasias” que ela nutria, o retirante segue firme a “uma terra desconhecida”, a um novo mundo, distinto, portanto, desse que ora abandonava: “Era o ‘dia da tristeza alegre’ [...]” (VILLA: 2000, 210). “[...] no capítulo final, Fabiano escutará Sinhá Vitória debulhar seus sonhos. Fascinado – e porque carente de alento, de esperança – segue-a e também sonha. Quando a desesperança é grande, qualquer esperança, miúda, cresce e se avulta em visão.” (HOLANDA: 1992, 74). Enquanto isso, Fabiano e os seus seguem embalados por uma alegria que rima com a do final do primeiro capítulo, quando as agruras iniciais desaparecem diante de fiapos de contentamento à última hora. Mas a alegria aqui é, ainda assim, tanto diversa, porque encarna, no fundo, uma reação maior a todos os expedientes que o ligavam à obscuridade da vida de antes:

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos. (RAMOS: 2003, 127-128)

Este final é um porto onde todas as águas se cruzam. Porque aqui o discurso indireto-livre permite um embaralhamento ainda maior entre a voz narrativa e a dos personagens, de modo que para aí confluem dois pensares opostos de qualquer maneira, não sendo isento o risco da ilusão de um só: “Nas décadas de 30 e 40 foram publicados diversos romances tendo a seca como temática. Entre outros, podem ser lembrados *Vidas secas* (1938), *O quinze* (1930), *Seara vermelha* (1946). Em todos, a migração para o Sul foi vista como uma solução.” (VILLA: 2000, 156). É útil salientar: o romance *Vidas secas* não apresenta solução alguma (isso não era do feitio de Graciliano). A certeza de reviravolta social dá-se no plano dos personagens, finalizada, conforme acompanhamos, após embate conjugal. Dessa forma, para Fabiano e sinha Vitória (e só para ambos), o sul, embora desconhecido (ou por isso mesmo), encanta-os como campo do possível. De qualquer modo, o que importa é sua posição

de (no dizer do próprio Graciliano) “insignificâncias” sociais. Do que é que Fabiano e a família querem se distanciar? Explícita ou implicitamente: da seca, que prejudica a plantação e a sobrevivência; do latifúndio, que os impede de ter uma propriedade; do patrão, que os explora (tirando de Fabiano o máximo proveito); do Governo, que, representado pelo soldado amarelo, os oprime. Por conta disso, era inevitável uma mudança radical (a fuga), ainda que fosse excessivo o apego à terra. O romance atua, nesse sentido, como registro mesmo de um momento histórico. Antes de apontar qualquer solução, a narrativa remonta o apego ao que resta. Naturalmente, a ida para a cidade grande não é nenhuma decisão miraculosa. O romance não salienta que Fabiano, com a migração para o Sul, solucione os problemas que enfrentava. Foge a fim de escapar deles, como tantos outros retirantes tinham feito, carentes que estavam de perspectivas:

A necessidade da migração é resultado de que, como camponês, vive no limite da mera subsistência. Fato que se agrava em consequência do cerco que o capital lhe impõe. A deterioração dos preços dos seus excedentes agrícolas lhe é particularmente fatal, pois reduz a sua capacidade de compra dos artigos que complementam a sua subsistência e que não pode produzir diretamente. Por isso, calamidades pequenas e grandes – como as doenças e as secas – têm um efeito social desastrosos em sua vida, levando até ao endividamento e à migração definitiva. Esse camponês vive no limite entre o ficar e o partir definitivamente. (MARTINS, J. S.: 1988, 52-53)

A fuga era aquilo a que, historicamente falando, podiam se apegar, a fim de não estarem de todo apagados e se apagando diante das dificuldades que tinham de enfrentar. Abandonando-se às incertezas de outro espaço, Fabiano, com essa última retirada, rompe o apego ancestral à terra, já que se decide por algo impensado até ali: deixar aquele mundo, deixar aquela vida. Inclusive nós pudemos perceber, nesta parte de nosso texto, como estruturalmente o desapego ao ambiente antigo se liga de forma curiosa a um desenlace textual quanto ao uso das comparações, que é a principal figura de linguagem utilizada na obra para demonstrar a ligação do homem com o ambiente. A independência dos laços figurativos (exemplificada pelo abandono das comparações), calhando assim com a própria independência no que se refere à decisão pela fuga, nega, agora de forma muito mais contundente, a autoafirmação de ser “bicho” por parte de Fabiano e que, de todo modo, era uma sentença que terminava por caber a todos. A negação dum ser “bicho” que se relaciona, naturalmente, ao abandono duma vida ligada ao embrenhamento naquelas serras pela aceitação duma esperança que os conduz ao centro duma terra distante, onde sonhavam ter uma vida melhor (implicitamente sonhando também se ver livres de todas as opressões de que eram fruto, tão-somente por conta de seu apagamento social).

1.3 - Vidas secas

A lucidez de Graciliano perambula pela análise do opressor (o fazendeiro Paulo Honório, de *São Bernardo*), pela análise do oprimido (*Vidas secas*), pela análise do homem que saiu do campo à cidade (Luís da Silva, de *Angústia*), pela análise de si mesmo (*Viagem*, *Memórias do Cárcere* e *Infância*), pela análise dos lugares onde viveu (os livros de crônicas). Conforme já mencionamos, nesses livros e nos que faltam a completar a totalidade de sua obra, importa a recorrência do trabalho estrutural do homem imbricado com o ambiente, mecanismo que, verificado no caso específico do romance que ora estudamos, faz-nos entender a profundidade dos embates e consequências sociais que se resumem já no título escolhido para nomeá-lo: *Vidas secas*.

As vidas são secas ainda que fora tudo esteja em chuva, porquanto não depende necessariamente e apenas do tempo a confirmação da secura desses seres. A seca não os seca, muito embora as consequências da estiagem tragam problemas à interação entre eles. As vidas são secas, porque participam de um concurso de fatores que ora colaboram para a rudeza de suas almas, ora favorecem o esvaziamento daquilo que tem como pedra angular: o sonho. O seco, nesses termos, está na brutalidade esporádica das ações e no esvaziamento (como desesperança que às vezes transparece) daquilo a que almejam ainda que básico (seco no sentido de vazio – pelo menos tendendo a isso). Uma secura de vidas, imbricada, portanto, com fatores sociais e que remete ao fato de serem eles muito apegados à terra.

A diluição dos contornos sociais repercute, como vimos, na diluição dos próprios contornos formais, tendo em vista a nulidade desses personagens diante do arbítrio do poder local (seja ele patronal ou político). Com efeito, tal arbítrio no uso do poder se equipara à ausência de fronteiras entre o homem e o ambiente (animal, árvore ou coisa). Na narrativa isso fica demonstrado pelas comparações, metáforas e encadeamentos de texto que servem a essa interação. Em Graciliano isso concorre, a nosso ver, para a saliência do isolamento social da família protagonista, servindo de argumento estrutural à demonstração do quanto se abusa, porque excedente é o poder daqueles que o têm e nulo é o daqueles que são o subjugo, a massa que confirma a fazenda-modelo do discurso construído, sendo “bichos”, quando o humano deveria ser a sua marca original:

Tão penetrante é o modo como Graciliano introduz o leitor na torturante dissociação, no moinho desta sombra e agitada ideação, que ele, o leitor, acredita participar do

triturante processo de esmigalhamento de todas as idéias e todas as esperanças e da terrível seca desta vida. (ROSENFELD: 1994, 146).

Por conta disso, vimos como cada um deles se encontrava num estágio de “diluição”: sinha Vitória e seus pensamentos que não se firmavam; os meninos e sua indistinção, quase, na lama e no estrume fofo onde brincavam; Fabiano e seus pensamentos ainda mais truncados que os da esposa, bem como seu “apagamento” diante das decisões e vontade do patrão e do soldado amarelo. Apesar disso, havia em cada caso tensões que se desenhavam ou mesmo eclodiam, evidenciando narrativamente sinais de resistência ou, pelo menos, de um não-abandono total às razões de sufoco, de dor ou de dificuldade, que com cada um deles sucediam vez ou outra. Assim, vemos como sinha Vitória insiste em seus sonhos (despropósitos, segundo Fabiano) e Fabiano enxerga a injustiça na decisão do soldado amarelo e o logro na partilha do patrão. Para além disso, a reação maior ao ambiente: eles fogem dele (com o objetivo de educar os filhos, fazê-los emergir do apagamento que lhes furtava inclusive o nome). Resta, por fim, a imagem de seres que a despeito dos lances de apagamento, resistem de alguma sorte. Por sinal, tal como em Portinari (conforme veremos no próximo capítulo). Em ambos, portanto, a ocorrência da imbricação e liberdade, submissão e resistência.

Capítulo II

A caminhada dos que mal andam

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

João Cabral de Melo Neto, *O cão sem plumas*

Não é novidade o fato de que a obra de Cândido Portinari é vastíssima. Em suma e *grosso modo*, a temos assim: de um início a apontar cores que se repetem, visíveis, por exemplo, sob forma duma robusteza de primeiro momento²⁷, que após se demuda em seu inverso²⁸, ela alcança finalmente uma geometrização cristalina²⁹, que, apesar da suposta alegria gratuita, carrega ainda dados informativos do primeiro momento, quando as cores em geral eram mais obscuras³⁰. O que talvez seja novidade é a notícia de que, muito embora sendo vasta a obra do pintor, muito dos resultados plásticos obtidos estão interligados e são, na verdade, aprofundamentos de conquistas anteriores.

O mais interessante em Portinari é que, com o tempo, ele vive a aventura de dissolver a paisagem e/ ou o homem nela exposto, nunca o fazendo completamente, contudo. Quer dizer, há instantes em que o ambiente se dissolve e parece aplacar também as figuras humanas. Estas persistem, porém. Para termos uma ideia mais precisa do apego deste pintor paulista à figura: analisando bem algumas de suas telas abstratas, podemos perceber um ou outro traço delatando a presença, ainda que mínima, de um aspecto figurativo. Na contemplação do todo, o que observamos é quase paradoxal: ao mesmo tempo em que Portinari dissolve o homem no plano em que o projeta, preserva-o do sumiço total. O que a

²⁷ - Cf. a título de ilustração, as pranchas 2, 4 e 7.

²⁸ - Cf. pranchas 12, 29 e 32.

²⁹ - Cf. pranchas 19 e 24.

³⁰ - É evidente que ao fazermos essa síntese sobre Portinari, a fazemos de acordo com a perspectiva de nosso trabalho, e só assim ela (a síntese) tem razão de existir, mesmo porque a obra de Portinari é muito vasta, conforme dissemos, além de também variada, ou seja, qualquer tentativa de reduzi-la a esquemas classificatórios seria suspeita de certa maneira.

bem dizer lembra Graciliano Ramos, que, buscando um antípoda à caracterização do homem (a animalização e/ ou coisificação), consegue na verdade indicar mais precisamente o ser humano, uma vez que expõe os percalços de essência social que rodeiam a figura animalizada e/ ou coisificada. Assim, portanto, a tendência diluidora desse homem não se realiza totalmente, como vimos, em virtude das tensões que se estabelecem no romance. Algo parecido, pensamos, acontece no caso de pintor paulista.

Em Portinari, pois, reside uma dualidade: há um distanciamento do homem em relação ao ambiente, ao mesmo tempo em que esse mesmo homem está irremediavelmente amarrado ao espaço (indicando a impotência de seres que se vão dissolvendo). A diluição do homem no plano pictórico acaba, portanto, por corresponder à sua própria diluição no plano político-social. E é isso que tentaremos demonstrar daqui por diante.

Para chegarmos à ideia de interação homem/ ambiente em Portinari, teremos de passar por vários pontos, alguns dos quais só indiretamente relacionados a ela. Mas todos importantíssimos, porque, mesmo quando não são parte da imbricação estudada, estão à sua base, reforçando-a. É com essa ressalva que, aqui ou ali, muito ou pouco, mencionaremos o opacamento das pupilas, a indefinição das faces, a metáfora do espantalho, a pressão das cores de sombra, o automatismo dos corpos, o desvio do olhar, o estraçalhamento dos corpos e a geometrização do fundo. Enfim, o opacamento do homem em meio a um mundo ofuscante.

2.1 – A perda das faces

Poderíamos nos indagar: em que sentido o sumiço do semblante em Portinari é importante para nosso estudo? Só conseguiremos responder a isso quando alcançarmos o final, porque é quando a figura humana retratada não precisa necessariamente perder a face, pois muito dela já se perde em meio a um fundo que se dissolve. Ou melhor, ela não se perde: sobrevive, apesar de. Ou seja, contemplando o conjunto da produção portinariana, o sumiço dos rostos acaba servindo de etapa ao que se vê depois, assim como ele mesmo (o sumiço) é também antecedido. Assim, antes que deparemos com o vazio das faces, confrontamos um sumiço, à Modigliani, das pupilas dos olhos. Ocorre que a semelhança com o pintor italiano se perde nos detalhes. Vejamos como.

Em “Autorretrato” (1930)³¹, por exemplo, ocorre esse opacamento das retinas, mesmo que apenas com o olho esquerdo. Numa tela de tons marcados às pressas, o pintor

³¹ - Cf. prancha 35.

resolve se retratar com um despojamento vanguardista ainda tímido, mas, não podemos negar, com ares de inquietação. À primeira lida com a tela, sobressai-se o estranhamento que causa o olho vazado. É como se ele (o olho) estivesse cego de verdade. E não por conta duma sombra que o ofuscassem, mesmo porque há uma fresta de luz passando levemente nessa parte do rosto (o que já tornaria possível enxergarmos o olho em seu perfeito estado), mas pelo próprio modo como a tela está ordenada. Para reforço do estranhamento, a mesma claridade toma conta da orelha na outra metade do rosto, dando a ela a mesma aparência opacada do pescoço e do tórax. A própria claridade do lado esquerdo é esquisita, tendo-se em vista que deveria haver sombra nesse lugar, como correspondência mesmo ao esquema de sombra do ombro. Um quadro em que até a claridade é obscura. Por meio dessa tela, nos confrontamos com um retrato (cuja função é por essência o registro), no qual o retratado vai sendo diluído, a despeito, pois, da lógica do gênero. E a figura se dilui ainda que a enxerguemos perfeitamente e na ilusão de uma concretude sem maiores problemas que os desses estranhamentos mencionados. Um quadro cujo resultado é o do ofuscamento e da opacidade, em que alguns contornos também se dissolvem mesmo que outros tantos permaneçam. Como veremos adiante, esse senso de coisa opacada e fosca que aqui se encontra quase às escondidas, estará sempre presente, ainda que a matéria da obra divirja enormemente dessa desse quadro.

Com a têmpera “Retrato de Maria” (c. 1934)³² Portinari, numa figura escultoricamente mais à vista, retira das areias dum litoral um rosto feminino. A cabeça e o pescoço arenosos se ligam à praia. Os olhos são como os duma estátua: vazios em sua superfície. As águas do mar são ondulações ininterruptas com parecenças de cabelos azuis – uma longa e calma porção de cabelos horizontalmente azulados. Pelo céu arenoso passam timidamente duas nespas de nuvem. Na verdade, o conjunto é uma retomada do que o pintor mineiro já fizera em “Médicos de loucos” (1934)³³. Em ambas as telas a postura das figuras se assemelha, divergindo obviamente pela presença das pupilas no rosto masculino, o qual é o foco deste último quadro. Comparando as duas obras, é impossível não notarmos que a ausência das pupilas em “Retrato de Maria” é por demais inquietante. Essa ausência deixa na tela a lembrança dum volume escultórico, o qual, por sua vez, é negado pelo modo como esse busto parece vivo. O mais interessante: qual o elemento que corrompe a noção de figura humana aqui? A ligação do corpo com a terra, ou melhor, o fato de ele aparentemente sair dela. Agora, qual o elemento que acrescenta nessa figura sólida nuances de humanidade (além dos cabelos tão vivos e dos cílios quase escondidos)? A própria aparência terrosa da terra.

³² - Cf. prancha 2.

³³ - Cf. prancha 3.

Como assim? Ora, se observarmos bem, a impressão de coisa escultórica do busto se fragmenta justamente porque as ondulações terrosas que percorrem o rosto revelam nele não a frieza duma coisa bruta (o material duma estátua), mas a viveza duma epiderme. Podemos reparar que essa mesma indecisão não ocorre em “Médicos de loucos”, em que, por mais que cause estranhamento o seu conjunto, só de muito longe nos põe as dúvidas todas que nos apresenta “Retrato de Maria”. Mais uma indagação: os ombros do busto são mesmo a areia da praia? Atentando bem, o rosto aparenta surgir da areia; porém, ao mesmo tempo, parece antes simplesmente ligado a um corpo que é registrado plasticamente, tendo por fundo as águas do mar. Isso, é claro, só torna mais complexa essa dubiedade entre o humano e o objeto (isto é, entre o homem e o ambiente; ou mais ainda, entre o homem e o mundo). O certo é o rosto estar teso, como que hipnotizado – um autômato a bem dizer. Sendo um objeto, tudo bem, entenderíamos perfeitamente essas observações. Mas sendo humano em carne e osso (como é também provável), como compreendê-las? O mundo aqui se embola. Ainda que o quadro seja ordenado, a figura nele retratada carrega desordens, porque indefinições. O que enxergar se os olhos não veem, eclipsados que estão? A natureza humana da figura é barrada diante da própria cegueira, mais ou menos como a família de Fabiano, também grudada à terra.

São, de fato, duas obras em que o esforço da diferença perscruta novas possibilidades. Acontece que tais resultados servem também como proveito a trabalhos cujo foco temático tem pressuposto social mais à vista. Referimo-nos, por exemplo, a “Mestiça” (1934)³⁴. Nesta pintura, nada mais importa além do busto (que sobrevive em meio ao sumiço acintoso do ambiente). O mundo todo some, mas permanece o homem. Os olhos opacados, desta feita, não se ajustam a nenhuma escuridão externa: os ombros já tinham desaparecido com a diluição do cenário. Por aí o esmaecimento se interrompe, de modo que o homem sobreviva à ocultação.

Mas há ainda os instantes em que as faces se anulam, e a opacidade das retinas se elastece e preenche os rostos. Falamos isso pensando em “Operário” (c. 1934)³⁵. Este quadro é como que a crônica de um dia normal de trabalho. A escolha temática é a conta da simpatia. Se em outras pinturas prepondera o lance sombrio, aqui predominam tons mais coloridos. Enquanto o homem devora a comida da marmita, a esposa amamenta o filho pequeno. As mulheres (há também uma filha) estão sempre à espera. Os corpos possuem um brilho algo alaranjado que sai deles, mas que serve a destacá-los apenas um pouco mais. Na verdade essa luz é nesga de cor que se insinua nesses corpos sem rosto. O vazio restante do espaço e as

³⁴ - Cf. prancha 4.

³⁵ - Cf. prancha 5.

cores um tanto claras que o formam enternecem a presença desses que aproveitam o intervalo do serviço. O vigor físico dos corpos aponta a cotidianidade da lida bruta (é preciso vigor para continuar o progresso que se anuncia pelas chaminés encravadas no fundo, arrotando pressa e fumaça). E tanto mais se não ignoramos o próprio corpo, algo distorcido, do homem com a marmita, numa pose por demais desconfortável. É destacável também o aspecto geométrico em que se pauta a pintura. Esse grupo de pessoas, cada uma isolada a seu modo, se amarra num formato triangular, cujas linhas imaginárias laterais se estendem para o fundo da pintura (por exemplo, a da direita acompanha paralelamente os muros da própria fábrica). A linha do muro conflui adiante com a linha da passagem do trem, salientando um ponto de fuga. O que demonstra quanto ambos (fábrica e veículo) se irmanam – mesmo porque um é o produtor, ao passo que o outro serve ao escoamento do produto. Para tornar mais complexo o esquema das linhas, enquanto pai e filha formam linha paralela ao muro, mãe e filha formam paralelo com a linha da passagem do trem. Ou seja, o isolamento das pessoas desse grupo não se afirma concretamente, uma vez que todos estão enlaçados por um par de linhas que, infelizmente, segue a lógica da produção, ou melhor, da fábrica e do trem. Não há como o homem agir sobre o seu entorno, visto que tudo o que está à volta subordina esse conjunto humano. Para completar a conta, a suavidade pouco atenua a impotência do grupo, mesmo porque já não são realistas de fato essas figuras, mas retocadas com marcas de deformação (conforme mencionamos na parte introdutória de nosso texto). Apesar do amarramento, cada um está aparentemente ileso e é independente até que se afirme o contrário. O que ocorre é que semelhante ilusão de independência se afirma mesmo ilusória, quando verificamos que nas entrelinhas da pintura transparecem senões de composição. Algo que interessa também no momento é o fato de que esse embate entre separação e imbricação é o mesmo que sucede nas telas de Portinari com proximidade cubista. Desde aqui se insinua para nós a percepção de que o cubismo nesse pintor brasileiro seria matéria improvável. Por quê? Por conta de que no cubismo a figura humana segue a mesma lógica de distorção do entorno e ambos (homem e entorno) estão enfeixados num raciocínio único. Em Portinari, essa lógica não procede de forma completa: a distorção do ambiente pode até ser radical, mas a representação do homem tenderá mais à atenuação da radicalidade percebida em seu entorno.

Voltando ao quadro: o sol ainda derrama sua luz, isto é, o trabalho não parará agora. Até porque a fábrica fuma. É preciso alcançar a massa escura que a representa na distância. Mesmo longe transparece a sua presença. Estes que estão à frente são vigorosos e bem definidos, mas carecem de rostos. É como se o cotidiano lhes tivesse tornado indefinida a face

por conta dos esforços diários que são deles e de tantos, visto que não são eles o que importa àquela fumaça embaçadora que sobe, mas a sua força de trabalho:

Sem dúvida, o capital não tem pátria, e é esta uma das suas vantagens universais que o fazem tão ativo e irradiante. Mas o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião. Tem uma fisionomia humana que dura enquanto pode. E como pode, já que a sua situação de raiz é sempre a de falta e dependência. (BOSI: 1983, 149)

É evidente que em “Operário” (c. 1934), o pintor valoriza os contornos, o que garante precisão corpórea quanto ao uso das cores, das linhas e das sombras. Numa fímbria de cor sai o tom alaranjado de que falamos e que tanto se confirma no homem quanto no ambiente – uma pequena razão de algo que os iguala. Só que a interação homem/ ambiente ainda vai encontrar uma acentuação em sua existência. Por enquanto, é só isso: entrelinhas e antecipação do que virá mais fortemente.

Verifiquemos agora a tela “Domingo no morro” (1935)³⁶. Três pontos aí nos chamam a atenção: primeiro, a nebulosidade dos semblantes, que vem só a calhar com o segundo ponto (a fluidez dispersiva das figuras humanas); o terceiro e último, a presença de tons frios, escuros, os quais preenchem o céu feito densas nuvens chuvosas que não se precipitam e os quais dominam também o chão, sendo um correspondente simétrico do negror que do alto se projeta, à semelhança de um espelho que reflete a coisa contraposta, mas, de fato, nada refletindo dada a obscuridade ambiente. Sem rosto, as figuras se misturam e se confundem no anonimato da vida cotidiana. O espaço em que vivem guarda nuances de perigo. De um perigo que não é o risco da matéria física, mas do indivíduo em si relegado em sociedade sempre à margem obscura da sombra. A alegria que suporíamos encontrar no quadro, em virtude do título, desaparece diante da tônica cromática. O domingo que nomeia a tela não guarda o vigor reconfortante dos dias de lazer e de descanso. O homem se encurrala na densidade dessas poucas cores que pesam. A pintura dos corpos (salientando mais um esboço para consequente aplicação do que imaginariamos serem as cores finais) se evanesce pela carência de linhas que os contorne. Por sinal, esta tela que aceitamos por completa seria, *grosso modo*, como que apenas um estudo a ser finalmente completado. Tendo isso em vista, não fica difícil perceber que Portinari se pauta numa ação de vanguarda a fim de dar por completa esta obra. Ele simplesmente pega uma etapa (que suporíamos de trabalho ainda incompleto justamente por ser etapa) e nos apresenta como obra finalizada. A radicalidade do gesto no entanto retroage ao considerarmos que o quadro em si não é tão radical no que se

³⁶ - Cf. prancha 6.

refere ao desenho e à perspectiva. E ao volume também. Essa ação aponta um Portinari entre o moderno e o tradicional. Falando em volume: que fantasmas são as crianças, por exemplo? Manchas indistintas. Mais do que as mães que as levam pelas mãos. Ao fundo de tudo, dista um horizonte de montanhas, antes das quais visualizamos uma extensa e persistente faixa sombria, cuja ocorrência acentua o incômodo que o esboço de tintas do quadro já produz em primeiro plano.

É útil observarmos o percurso que Portinari segue até chegar aqui. Da ausência de retinas, chega-se ao perigo da diluição dos corpos, de seu desaparecimento diante do que representa socialmente o espaço onde vivem: dissolução entre homem e ambiente.

Continuando ainda com o lance fantasmático das figuras, vejamos nesse momento a tela “Família” (1935)³⁷. Não sabemos se estas figuras retratadas espairecem ou descansam de uma retirada. O fato é que não parecem ser retirantes: não carregam nada de viagem consigo. Além disso, aparentemente nada lhes pertence, porquanto tudo está distante. Num lance de base clássica, os tons são mais fortes em primeiro plano. Longe, correndo à linha do horizonte, explode (se podemos falar em explosão) uma luz vinda não sabemos de onde, porque, como noutras telas, as sombras, que ainda existem, projetam-se à direita, indicando que há uma claridade que vem do canto oposto... Mas ela não chega. Tudo é muito opaco (agora mais do que antes). Diríamos mais: o conjunto é nebuloso. Na verdade, enxergamos tons de branco, marrom e preto, que se distribuem preenchendo os corpos e o espaço. Poderíamos pensar até num esboço a completar-se; no entanto, os contornos existem, muito embora às vezes imprecisos. Duas crianças apontam às carreiras uma mesma direção. São antes projeções fantasmais, blocos de uma tonalidade única a se deixarem igualar com o chão por onde pisam. Poderíamos nos indagar: são realmente criaturas vivas estas que correm? Talvez sejam a lembrança do que se foi, na verdade a silhueta restada de meninos mortos por conta de dificuldades locais. Talvez exageremos pensando assim. De qualquer modo, eles se aproximam, mas estão distantes. Seus corpos são a massa fosca que se vai diluindo em virtude das cores do espaço que são as mesmas de seu físico. São imagens espectrais testando a agilidade das pernas, brincando nesse amplo espaço livre, enquanto as figuras da frente, estáticas, conservam contornos que lhes preservam uma nitidez, não obstante opaca. O menino agachado, desconsiderada essa nitidez das figuras mais aquém, não projeta sombra alguma. O que nos faz pensar num princípio de anulação pelo ambiente que aos poucos o devorará (embora ainda não o faça) do mesmo modo que vai fazendo com os dois que se

³⁷ - Cf. prancha 7.

agitam lá atrás. O interessante é que os que estão mais libertos da pressão tonal do ambiente são os que não se locomovem, no que há compensação. Os de trás saem da inércia, mas se apagam na claridade que se evola no horizonte. De igual modo, a casinha distante, no lado direito, se quara diante do brilho baço que domina seu local. Defronte a ela se entrecruzam duas trilhas que são caminhos que por enquanto não servem a nenhuma das figuras em virtude da posição delas. As cores chãs dos dois corpos flutuantes e a antítese claro e negro do céu que flutua por eles e que ecoa no corpo da mulher sentada equilibram o todo angustiante que se destaca na obra. Se os meninos que correm são fantasmas realmente (o menos provável), os da frente também o serão, expansivamente falando. Se, do contrário, são a silhueta meio fantasmagórica que de qualquer jeito se some na força que vem do entorno, os que esperam adiante também o serão, haja vista a sombra de que carece o menino de cócoras e as penumbras que preenchem os três da dianteira, a lhes diminuir a certeza minguada de serem visíveis. A mulher pende levemente a cabeça e não sabemos se é sono ou se são últimas forças (mas o todo é sem dúvida nebuloso). Assim, quedamos mal-sabendo se descansam o esforço derradeiro de uma retirada ou se espaírecem sob a nebulosidade de instantes tenebrosos. Um dia, a bem dizer quase noite, se aproxima e, tomando conta do espaço, devora-lhes pedaços da certeza de seus corpos.

Nesse mundo de trevas portinariano, o papel da cor então se releva. Esses tons em negro decerto importam. Não é à toa, pois, que às vezes a escuridão beire à horripilância, como, por exemplo, em “Enterro no morro” (1936)³⁸. O que temos aqui? A bem dizer, fantasmas subindo e descendo um morro, qual fossem espantalhos de um campo desértico. Figuras reduzidas em meio à amplidão do espaço, que se movem num grupo compacto a conduzir um caixão. E só vemos esses homens (como também aos outros que por eles passam alheios), porquanto há luz saindo deles, em paralelo ao que ocorre com o breu matizado do céu. Parece escorrer esperança pelas frestas desses seres sufocados. Como se fosse possível pensar em sol em meio a tamanha noite. Essa claridade das roupas enreda no quadro uma separação óbvia das figuras humanas em relação ao ambiente. Podemos dizer: estão livres. Mas até quando? Até o exato instante em que podemos também dizer: as cores dos seus corpos são as mesmas do entorno. Ou seja, a liberdade se relativiza. Mesmo o céu ao fundo é uma repetição desse raciocínio, tendo em vista que ele se forma menos pela junção de duas placas de cores opostas (preto e branco), que pela junção dessas duas cores com um entremeio que não é bem um cinza (a mistura cromática de ambas), mas a junção intervalada entre as

³⁸ - Cf. prancha 30.

duas. Esse mesmo esquema de cores do céu se repetirá em tantas outras obras, assim como o esquema do amarramento e separação entre figura e entorno. Tal equilíbrio é antes um estágio de sufoco, de aprisionamento em liberdade, num mundo em que a angústia da existência se espalha na razão sombria das cores que dominam tudo. Em relação a esse aspecto cromático entre escuro e claro, nos importa citar um comentário do crítico Rodrigo Naves sobre Oswaldo Goeldi:

Mas é a luz, fundamentalmente, que comanda esse processo de não-acolhimento, pois ela aparece desde um outro lado, num mundo diferente daquele que vemos nas gravuras... [...]

Essa exterioridade da luz envolverá todo o universo de Goeldi numa atmosfera de abandono. As pessoas, coisas e animais que vemos do lado de cá do mundo parecem carecer de uma energia que aquela luminosidade lhes forneceria. (NAVES: 1999; 23, 26)

Salientamos desde já que essa afirmação não corresponde a Portinari; quer dizer, corresponde em parte. É óbvio, segundo demonstrado, que o embate entre escuridão e claridade também é possível em Cândido Portinari. Todavia, diversamente do que sucede em Goeldi, a luz está presente também nos corpos das figuras portinarianas. Nesse caso, destaca-se a singularidade de um brilho identificando homens que transitam em meio a um espaço de trevas. Ao mesmo tempo, esses homens não escapam ao negror que configura o entorno (chão, morro e céu), o que os torna parte desse ambiente, não ignorando que, mesmo a luz que os salva de um sumiço total, os amarra de qualquer feita ao espaço, tendo em vista que ela também faz parte dele (nele está presente). Aí a coisa se torna complexa: os seres estão livres, mas amarrados; amparados, mas também em desamparo.

Além disso, não podemos deixar de lado o caminhar esquisito dos corpos dos homens que conduzem o féretro. Uma movimentação quase em marcha; no entanto, de uma marcha prostrante. Esse desconforto dos corpos (basta lembrarmos) é semelhante ao que acontece em pinturas como “Domingo no morro (1935)” e “Operário” (c. 1934). Seriam autômatos passeando por esse espaço de trevas e luzes inquietantes? Talvez. Aliás, a mesma pergunta já nos fazíamos quando da inquietação plástica que nos participava a figura do quadro “Retrato de Maria (c. 1934)”. Lá e cá, aqui e em outros cantos, muita coisa se repete e se reconfigura, apontando em Portinari lógicas que não são dum momento único.

2.2 – O espantalho feito homem

“Espantalho” (1936)³⁹: esta é a primeira tela portinariana a abordar o tema a que o título se propõe. A muitos outros espantalhos Portinari pintaria e, como de hábito, a recorrência temática, por vezes sem diferencial no esboço do desenho, ia adquirindo metamorfoses de conjunto que, não há como negar, seguiam variações lutando pelo diverso e também interferiam em desenhos de outros temas recorrentes. Assim, encontramos em seu acervo telas fantasmagóricas, tenebrosas, desérticas, coloridas, quase em mosaico quadriculados... É claro que essas ocorrências não têm vida estanque. Por vezes se misturam, mesmo porque em muito se repetem.

Nesta pintura de 1936, não podemos ignorar o antagonismo tanto irônico que transparece quando nos damos conta de que este boneco (que está pendurado num madeiro) não espanta as aves. Pelo contrário: elas parecem seguir em sua direção. Uma delas, por sinal, pousa no braço esquerdo e, assustadoramente, aparenta ser estraçalhada pelo modo em que o pincel a retratou. Bem lembrando: à semelhança do que ocorre no penúltimo capítulo de *Vidas secas* (“O mundo coberto de penas”), no qual Fabiano se debate com as arribações que simbolizam a aproximação de um novo período de estiagem. No romance, as aves metaforizam a possibilidade de apagamento deles todos por conta desse novo período de seca. Aqui algumas aves vêm catar no chão o que não vemos, enquanto outras, menos seguras (ou mais atiladas), debandam rumo ao longe, sumindo-se no anil do céu. Ademais, todo o campo é desértico. Então nos perguntamos... Que plantação esse boneco protege? De quais sementes ele cuida? Quem o elegeu ao martírio desse esquecimento? É impossível não sermos levados à tentação do símile: o espantalho feito o homem.

Um dia, sozinho num arrozal, [Candim]⁴⁰ levantou os olhos e viu, espantado, uma coisa desconhecida: um homem com braços de pau, abertos, com chapéu, camisa e calça em farrapos, e um rosto de pano, espetado no meio da plantação, afugentando os pássaros que vinham comer o arroz. Parado, amedrontado, Candim pensava: “Quem será ele? Quem botou ele aí?” Só depois aprendeu que aquele boneco de pau era um espantalho e não um homem de verdade. Só assim seu medo foi embora. (MOREIRA: 2001, 43)

O medo se esvaiu, mas a impressão deixada, não. E é de considerarmos que aquela confusão infantil, mal desvendando o que era boneco e o que era homem, volta à baila no homem já adulto, incorporada de novos elementos, estes agora críticos, desvelando no

³⁹ - Cf. prancha 8.

⁴⁰ - Apelido de Cândido Portinari, quando menino.

artifício de seu trabalho estético não o assombro ignorante do menino, mas o espanto consciente de quem percebe já a vida. Como Graciliano, Portinari pinta sobre aquilo que viveu ou, pelo menos, presenciou:

Bem, os célebres mocambos que José Lins havia descrito em *Moleque Ricardo*. Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo a narração tinha verossimilhança. Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanço a expor a coisa observada e sentida. (RAMOS: 2004, 61)

Isso sucedia com os dois artistas (Graciliano e Portinari): “[abalançarem-se] a expor [somente] a coisa observada e sentida”. Assim sendo, podemos afirmar sem receios que ambos partem de elementos providos da memória, a fim de retorcê-los, retrabalhá-los, sempre com a motivação de quem elege a sinceridade como o pressuposto para qualquer fazer artístico:

Não pretendo entender de política. Minhas convicções, que são fundas, cheguei a elas por força da minha infância pobre, de minha vida de trabalho e luta, e porque sou um artista. Tenho pena dos que sofrem, e gostaria de ajudar a remediar a injustiça social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo. (PORTINARI apud. BALBI: 2003, 12)⁴¹

Em geral me envergonhava por objeções vagas, qualquer dito que revelasse a mais leve censura me tocava melindres bestas. Talvez isso fosse consequência de brutalidades e castigos suportados na infância: encabulava sem motivo e andava a procurar intenções ocultas em gestos e palavras. (RAMOS: 2004, 91)

As cenas tristes da infância são retomadas quando adultos, servindo elas não necessariamente como desabafo de dores e tormentos, mas como motivo a que compusessem artisticamente o que era matéria de realidade, infundindo-a na produção da obra, a fim de não adquirirem “arte pela arte”, senão arte por um fim comum: o ser humano e os problemas que o afligem em sua vida cotidiana. Relacionar o homem ao espantinho é mais do que produzir um paralelo interessante, é revelar, por meio dessa figura, a existência de algo que constrange a vida humana, algo subrepticiamente presente no dia-a-dia social, e de que não nos damos conta. É intenção interpretativa buscar nos detalhes a presença mesma da sociedade retratada, porque ela inevitavelmente estará lá:

[...] a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez

⁴¹ - Depoimento feito ao poeta Vinicius de Moraes e publicado postumamente, em março de 1962.

disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. (ADORNO: 2003, 67)

O espantalho revela em Portinari que a relação homem e ambiente tem muito a falar. Não é à toa que em outra tela de 1936 (“Meninos com balões”⁴²) supomos, sem maiores constrangimentos, ares de espantalho nas crianças que correm aparentemente rumo aos balões que já subiram. O quadro na verdade é uma compacta tela negra com uma faixa de luz formando a linha do horizonte (semelhante à que já vimos em outras telas). Os meninos usufruem a liberdade prisioneira desse espaço de trevas e seguem libertos a prisão invisível duma linha que os põe em fila, numa mobilidade espelhada à dos balões que há pouco eles soltaram. Se observarmos com cuidado, perceberemos que formam um triângulo as linhas em que se perfilam os balões e os meninos. O que, não custa lembrar, já acontecia em “Operário” (c. 1934)⁴³, embora nesta tela a relação produzida fosse mais dedutível. Aqui isso não vigora, mas a lógica continua. Ainda: também não podemos negar aqui a lembrança tanto quanto fantasmática das crianças que se quaravam no negror do quadro “Família” (1935)⁴⁴. Esses meninos, no usufruto da ludicidade, rumam ao possível: sumirem-se todos na luz que ainda os conserva do perigo avantajado dessa noite sem estrelas que os parece absorver.

Em “Sonho” (1938)⁴⁵, a nebulosidade fantasmagórica suspeita nas telas que citamos justifica-se pelo próprio título. No entanto, temos de considerar a expressão de realidade demasiado forte que o quadro encerra. Embora os corpos se diluam plasticamente, as cores, os tons e as formas emolduram o conjunto numa perspectiva que se repetia em várias outras telas: duas faixas de tons negros sobrepondo horizontalmente uma camada de luz que revela a vastidão desértica em que estão posicionadas as figuras. Contemplando o conjunto, não podemos escapar da semelhança: são como espantalhos o que vemos na verdade, só que um pouco mais ágeis e mais libertos.

Algo que também de certo modo impressiona na obra de Portinari é a vastidão do ambiente em que se encontram as figuras, de modo que, ao observarmos pela primeira vez a tela, somos levados a admirar quase de igual modo a personagem que surge em primeiro plano e o fundo ermo que se estica para longe:

Na escola, estudava muito, era um verdadeiro pé-de-boi, não se rebelava violentamente contra os ensinamentos dos professores. Porém, em pouco tempo

⁴² - Cf. prancha 9.

⁴³ - Cf. prancha 5.

⁴⁴ - Cf. prancha 7.

⁴⁵ - Cf. prancha 10.

passou a modificar o fundo dos seus quadros, contrariando a opinião deles. Irritava-se ainda com a preocupação que existia de copiar a natureza. Numa aula, disse a Rodolfo Amoedo: Olhe, professor, no seu tempo o senhor passava horas copiando uma laranja. Hoje, eu faço um disco amarelo e pronto, é uma laranja. (MOREIRA: 2001, 65)

Nesse excerto, ao mesmo tempo em que vemos um jovem que se encanta com as renovações artísticas de sua contemporaneidade, vemos alguém que pensa já sua obra como possibilidade inovadora. Precisamos salientar, contudo, que o mesmo comentário sobre a laranja não se daria com a pintura dum retrato humano, independentemente do fundo temático. Para produzir seus murais, por exemplo, Portinari fazia questão de estudar, tantas vezes quantas lhe parecessem necessárias, partes dos corpos humanos a serem retratados, sempre à cata da melhor posição, da forma perfeita, da cor mais adequada.

Ainda segundo o fragmento, a modificação do fundo de seus quadros tinha importância para ele. Como resolução a isso, não caberia supormos influência vanguardista. Por exemplo, não poderíamos dar a seus fundos vastos e ermos a significação dos quadros de Salvador Dalí e Giorgio de Chirico (apreciadores também de fundos extensos), uma vez que suas telas não concebem ideologicamente a estética desses dois artistas. Uma ou outra traria à lembrança o pintor italiano; no entanto, mesmo isso não valeria predominantemente a Portinari. Portanto, precisaríamos analisar este artista brasileiro conforme o que nos mostram suas telas mesmas, conforme o que elas parecem demonstrar plástica e pictoricamente: em Cândido Portinari, essa vastidão meio a esmo de tantos quadros pode, sim, ter significação precisa e indispensável ao todo da obra. O cenário importa tanto quanto as cores sombrias, os olhares dispersos e as faces prostrantes. O ermo em que as figuras se projetam anuncia a vastidão que elas têm como possibilidade de caminho, enquanto, antagonicamente, repete que lhes falta tudo ou que carecem de muito. Também essa amplidão serve de antítese aos blocos de pessoas que se espremem como à procura de conforto, usufruindo de um espaço mínimo, ao tempo que o entorno lhes demonstra ser vasto o mundo e serem longas as terras (mas os caminhos são ínfimos). Uma parcimônia de ambiente que corresponde no plano simbólico à parcimônia de haveres dos seres retratados. Seres que encaram com constrangido abatimento uma vastidão de terras que não lhes vale, porque não as possuem, porque não as podem possuir, porque nela não podem cultivar. Nesse instante, a escuridão é bem mais do que a simples amostragem de trevas. Aplaca o homem, sufoca-o, coisifica-o qual fosse um espantalho espetado num poste, sem esperança de movimento, visto que, embora o espaço onde as figuras são retratadas seja vasto, faltam-lhe direções, rumos que sejam de fato certos.

Observando ainda a tela “Espantalho” (1936), verificamos a presença simbólica da morte: o tronco em que está o espantalho projeta no chão uma sombra que lembra o formato de uma cruz. A morte, como acentuadora das dificuldades que outros elementos apontam, surge em Portinari com razoável regularidade (pelo menos nas telas cujo eixo temático dá margens a isso). E são muitas as possibilidades simbólicas: seja uma cruz, uma sombra mais pavorosa, um cemitério distante (mas presente), ossos semelhando pedras, caveiras de gado bovino. E é, por exemplo, uma caveira o signo da morte que intensifica os pesares da obra “Espantalho” (c. 1939)⁴⁶. Nesse quadro, quantas pessoas encontramos? Bem reparando, quatro: duas ao fundo, uma quase em primeiro plano e... O espantalho. Basta-nos verificar sem muito esforço: são as mesmas linhas frouxas, os mesmos tons e cores e as mesmas sombras que os compõem. Todos têm uma existência irmanada: o espantalho feito homem, o homem feito espantalho. Aliás, à sombra do poste repousa a caveira e no céu a lua trafega (como quase sempre em Portinari) anunciando a noite sem estrelas desses seres das regiões brutas e ermas.

É claro que ao falarmos “homem feito espantalho” e “espantalho feito” homem, o fazemos aproveitando o sentido de proximidade imagética dos termos. Dessa forma, ao confrontarmos uma tela portinariana intitulada “Espantalho” (ou seus afins), o boneco que o representa não será homem (homem mesmo), porém, inegavelmente, ele apontará plasticamente algumas semelhanças, entre as quais a proximidade referida. O mesmo se dando em *Vidas secas*, não por acaso. Lembremos Fabiano: quando o texto se refere a ele utilizando palavras como “urubu”, “macaco”, “baraúna”, “bolandeira”, é natural que não passemos a vê-lo feito fosse mesmo o animal ou objeto que o caracterizam naquele momento específico. Continuamos a vê-lo ainda como homem (e assim deve ser), só que com o diferencial da comparação ou da metáfora utilizada. As semelhanças, portanto, colaboram na construção significativa do todo. Dentro do texto de ambas as obras, a aproximação reforça a ocorrência de outros tantos elementos, que, pensamos nós, mais do que simples aparato da forma, contribuem para a visualização do que equivaleria socialmente a figura retratada.

Com referência ainda ao tema dos espantalhos, o ano de 1940 foi profícuo. É a época em que surge a maior parte das telas com esse viés temático. Nesse caso, interessa o veio tanto quanto fantasmático a que os quadros tendem, continuando assim (segundo já exposto) o esforço de outros trabalhos. O que Portinari faz depois disso é debater-se na mudança do desenho ou, mais radicalmente, na acentuação distorciva do boneco, que em muito se

⁴⁶ - Cf. prancha 11.

assemelha a uma figura humana. Distorção tal qual a de “Espantalhos” (1940)⁴⁷. Diferindo um pouco do que temos visto, encontramos aqui matizes de amarelo. O que é novidade, porém, não muda muito o todo aterrador dessa noite com estrelas (ínfimas diante do negror), ausente, contudo, do brilho da lua. Os bonecos retratados são na verdade molambos se debatendo com o vento. Os três espantalhos, em pose que lembra a crucificação bíblica, acentuam por isso toda a carga dramática insinuada na tela. Pouco atrás, vemos manchas estranhas, que tanto poderiam ser aves medonhas, arbustos mal definidos ou pessoas com tangência surrealista (uma confusão que aponta a interação homem/ ambiente). Ao meio da tela, uma mulher carrega na cabeça uma enorme trouxa (possivelmente de roupas). Esta mulher anda a passos curtos, o que nos dá a entender que só a nós, espectadores desse cenário distorcido, o estranhamento é exato. Dentro da tela, que reflete em outros graus o mundo em que vivemos, tudo parece normal, quando de fato não o é. Uma ironia, pois, recendendo às entrelinhas de nossa vida brutalizada e que, para dela termos contato efetivo, é preciso que dela nos afastemos e enxerguemos no espelho distorcido da arte o que até então nos estava eclipsado.

Aqui e ali, temos mencionado muito palavras como “sombrios”, “terrores”, “medonhos”, “assustadores”... Em Portinari (conforme já insinuado no tópico anterior), tal campo semântico escapa de uma possível correlação gótico-romântica ou simbolista. Seu objetivo com o negror e as deformações não é o terror, e sim o estranhamento, cujas implicações imediatas pudemos conferir ainda na introdução de nosso texto. As preocupações portinarianas são antes sociais e, naquilo que têm de aparentemente existencialistas, preferimos chamar humanas. O que em tudo o aproxima de Graciliano. Tal qual o escritor alagoano, o homem está entre as preocupações primeiras da estética de Cândido Portinari:

Primeiro parto da necessidade de exprimir um tema que eu sinto. No ato de executá-lo faço uma distribuição de formas, para em seguida apurá-la e tornar o assunto legível, como penso ter feito em meus trabalhos já realizados. Quando pinto (ato de pintar) não me preocupo com o tema porque este já está amadurecido dentro de mim. Não se pode separar a forma e conteúdo: disse que me preocupo com as cores e formas tanto ou mais do que os que se arvoram em seus senhores...

Na questão da técnica é preciso um pouco de calma e não pensar que só por ter encontrado um bom tema o quadro já está realizado. Creio que é preciso saber o ofício como o sabiam os antigos.

Quanto ao tema: o Tema é o homem... (PORTINARI apud MOREIRA: 2001, 129-130)⁴⁸

É preciso técnica, além de assunto. Habilidade, trabalho, esforço braçal. É preciso estudar o assunto da tela, de modo que o resultado não seja matéria de pouca labuta,

⁴⁷ - Cf. prancha 12.

⁴⁸ - Originalmente publicado em Correio da Manhã, 25 de outubro de 1952.

conseguida às custas do desleixo. O que for produzido, muito ou pouco, tem um porquê, tem uma razão de existir. De estar onde está. As cores e as formas são imprescindíveis, mesmo porque, como temos visto, trazem o seu tanto de significado. O produto final é sempre a lida da forma e das cores com o tema, que é o homem por essência. Ao falarmos nisso, estamos, de certo modo, falando da maneira pela qual se processa a interação da figura humana (ou quase humana) com o meio no qual ela foi inserida. Conforme mencionamos, o es traçalhamento colabora com isso e a repetição dos tons nos corpos também o faz. Assim, muito ou pouco, se anuncia também a diluição da figura pintada.

Mas, além disso tudo, também encontramos a geometrização dos seres, à moda aparentemente cubista. Seria antes o exercício de uma geometrização, que tem suas bases numa simpatia pelo trabalho de Pablo Picasso (e, em outros momentos, pelo de Jacques Villon). No entanto, com raríssimas exceções, não podemos afirmar que haja mesmo em Portinari a presença efetiva do cubismo. Algo que bem observou o crítico de arte Rodrigo Naves:

Aqui convém apontar as limitações da recepção brasileira do cubismo, sobretudo na obra de Portinari. Em geral, Portinari apenas sobrepõe uma espécie de malha luminosa sobre as figuras – produzindo, num primeiro momento, um efeito semelhante ao da trama cubista –, mantendo na verdade a sua configuração natural, de fácil reconstituição, o que revela uma incompreensão radical. (NAVES: 1996, 143)

Realmente a afirmação de Naves é justa, porque, no geral, a obra portinariana se aproxima das manifestações cubistas, mas delas se afasta por conta do esquema de construção. Naves se digna chamar a isso de “incompreensão radical”. Nós preferimos atribuir essa atitude a uma necessidade própria de constituição artística, consubstanciada pela absorção de um modelo já conhecido por Portinari e que se reformularia em suas mãos. Do contrário, a não-ligação exata poderia soar como inépcia do artista, que, ignorante da nova técnica, não lograria sucesso nessa aventura pictórica (algo que pensamos não suceder com Portinari):

Observaram que faço lembrar Picasso – o que não é exato. Se eu quisesse poderia imitá-lo, e a prova disso é que há algum tempo, como experiência, tentei o cubismo. Mas desisti imediatamente, porque é uma forma que pertence a outros e não a mim. (PORTINARI. Apud: FABRIS: 1996, 153)

E isso é exato. Em Portinari, mesmo o expressionismo, que é a vanguarda a que, por recorrência ou fidelidade temático-formal, ele mais se aproxima, é, no fundo, um retrabalho.⁴⁹ A nosso ver esse comportamento não reduz o valor de sua arte, tendo em vista que aquilo com que ele dialoga (realidade da qual não foge nenhum dos melhores artistas) passa por releitura (realidade indispensável a qualquer indivíduo preocupado não só com reproduções – antes estudos –, mas principalmente em produzir algo novo). Essa virtude pode ser testemunhada numa de suas opiniões acerca do embate figurativo e abstrato:

Depois de expor algumas de suas idéias a respeito da pintura, Portinari insurgiu-se contra a abstração, que se dirigia, segundo adiantou, apenas a uma minoria, observando:

– Contudo, há muita confusão quando se trata do figurativo, pois existem muitos que levam o figurativo para o campo da imitação, acreditando no retorno do academismo. Na realidade, os figurativos não defendem uma volta ao passado, pois se assim o fizessem não seriam revolucionários. O que desejam é ultrapassar o que já foi feito, incorporando todas as conquistas, e prosseguir. (PORTINARI apud BENTO: 1980, 255)

Além disso, pensemos naquilo em que se constituíam as vanguardas:

As vanguardas tiveram um papel decisivo na destruição de uma ditadura da representação realista, segundo os cânones autoritários das “belas artes”. Abriram caminho para o questionamento da suposta autonomia da arte, expuseram e tematizaram os artifícios da composição e exigiram a liberdade radical da imaginação criadora. São méritos de crucial importância. Mas substituíram a tirania do “bom gosto” burguês, pela da “utopia compulsória” da razão planejada e do maquinismo. (SEVCENKO: 1990, 52)

⁴⁹ - No fundo, aquilo que poderíamos supor expressionismo portinariano tem seus metros de distância no que se refere à ousadia de certos pintores dessa vanguarda. Pintores tais como Georg Grosz e Otto Dix: “Algumas coincidências, como a temática nacional e a incorporação de procedimentos renascentistas à arte moderna, preparam a aproximação de Portinari com os mexicanos. Assim, a influência da arte mexicana sobre ele se fará num sentido mais de objetivos gerais, tais como a afirmação de uma arte social e realista e no interesse pela pintura mural. Finalmente, o expressionismo de Portinari não virá do Expressionismo alemão, mas através da interpretação dada pelos mexicanos e por Picasso. As diferenças entre o seu estilo e o dos mexicanos, no entanto, serão relativamente grandes.” (ZILIO: 1997, 91). Essa aproximação dos mexicanos apontada pelo crítico Carlos Zilio ainda mais destaca o retrabalho portinariano com referência à arte expressionista, uma vez que até salienta preocupações distintas das dos artistas europeus. Nesse sentido, é útil também destacarmos que, comparado aos europeus, Portinari estaria mais próximo de um Oskar Kokoschka e, mesmo assim, dele se afasta consideravelmente se não ignoramos o seu gosto (de Portinari, no caso) pelo traço muitas vezes incisivo e por um desenho não raro rígido: “Estou convencido de que Portinari *no todo* (e não apenas o dos afrescos do Ministério e semelhantes) foi um espírito apolíneo. É verdade que se fala sempre na *matriz expressionista* de sua arte, o que o jogaria no outro pólo. É verdade também que em determinados momentos (como na *Série Bíblica* e em *Retirantes*) sua linguagem parece só emocional, ou muito mais emocional que racional; mas insisto nesse verbo: parece! É emocionante e contém uma emoção mas não passa por qualquer desordenamento dos sentidos; pelo contrário, resulta do perfeito controle de todos os estímulos; é *racionalmente agenciada*.” (ARAÚJO: 1998, 140). É bem verdade que o drama experimentado numa tela portinariano de aproximação expressionista só de muito longe compartilha, por exemplo, do embate subjetivo que tanto impulsiona o expressionismo alemão. No entanto, o aspecto de implicação coletiva dessa subjetivação expressionista alemã está presente em Portinari, que nesse instante partilha das mesmas ideias, ainda que precisemos salvaguardar sempre diferenças pessoais e de cunho local.

Em outras palavras: pela crença na razão do progresso. Dessa forma, a renovação que é artística não se dá somente como renovação artística, mas também como propósito de renovação no campo econômico-social, uma vez que o pensamento das vanguardas caminha segundo a crença de que sua arte, profundamente articulada com o princípio do que é novo (e novo no sentido de confronto extremo com os dogmas artísticos do passado) encontrará também na vida social uma renovação. O progresso passa a ser sinônimo de esperança no futuro:

Quando os vanguardistas estabelecem a exigência de que a arte volte a ser prática, não quer dizer que o conteúdo das obras seja socialmente significativo. A exigência não se refere ao conteúdo das obras; vai dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra como sobre seu conteúdo particular. (BÜRGER: 1987, 56)

Ora, se em Portinari não ocorre um engajamento de fato vanguardista, também não ocorre, por sua vez, a crença no progresso.⁵⁰ É bem possível que em sua época os enganos dessa crença utópica vanguardista começassem a transparecer:

A visão distante e crítica de uma vanguarda ambígua e um ambivalente progresso é, com efeito, um traço distintivo de nosso tempo. Não esquecemos, certamente, que os pioneiros da vanguarda postularam uma estética revolucionária sob o signo da ruptura e da emancipação, ligada ao mesmo tempo aos mais altos valores sociais utópicos e à esperança. Mas a história posterior da civilização moderna pôs às claras os vínculos entre as teses radicais das vanguardas e um processo cultural de signo regressivo. (SUBIRATS: 1984, 1)

Os grandes artistas europeus da primeira metade do século XX têm grande mérito por terem ou questionado os procedimentos do fazer artístico ou (no que se refere aos mais audaciosos) questionado os próprios pressupostos da arte. Quanto à obra de Portinari, ela em geral não participa dessas motivações e está muito mais pautada na busca do tema e de como, através de alguns procedimentos de vanguarda, fazê-lo ressoar mais adequadamente à sua própria concepção de arte (entre moderna e ligada ao passado) e à nossa própria realidade (portadora de contradições semelhantes às do pintor brasileiro, ainda que em outro plano).

E, como vimos há pouco, para Portinari o tema era o homem. Homens geralmente em contato com a terra, ligados à simplicidade de uma vida aparentemente monótona, porque rica sempre dos mesmos gestos e afastada em extremo das agitações dum mercado

⁵⁰ - Uma posição relacionada ao progresso que se assemelha à de Graciliano Ramos, tal como percebemos no comentário crítico de Hermenegildo Bastos: “Enquanto a maioria dos escritores está ofuscada pelo progresso (ainda que seja o progresso adaptado às condições locais, mas implicando sempre a defesa dos interesses oligárquicos), Graciliano escancara as misérias da modernidade como um todo, e não apenas da modernização brasileira.” (BASTOS: 2001, 54). Salvaguardamos, mesmo assim, os limites de cada caso.

turbilhonante. Esses retratos duma humanidade talvez afastada em demasia dos burburinhos de novidades sempre reatualizadas não eximam as figuras que a representam da amostragem do que o mundo lhes demonstra como opacidade e ofuscamento, que acaba por ser, em essência, o mesmo de qualquer canto, inclusive os dos centros industriais. No caso específico de *Vidas secas*, seu discurso não participa do princípio norteador da primeira geração modernista, segundo o qual “o inimigo são as irracionalidades e os prestígios tradicionais, em forma e matéria, e o aliado é o burguês progressista.” (SCHWARZ: 2002, 108). Os personagens agem conforme a ação histórica, sofrendo as tensões mordazes de toda a problemática e vivendo com alegria (quando ela é possível):

Mesmo os seus retirantes [de Graciliano Ramos] – em *Vidas Secas* – são seres de quem a realidade (Camus, talvez, dissesse destino) retirou até mesmo a voz: o silêncio do livro, um silêncio tão abrasador quanto o sol sertanejo ou argelino, que é sobretudo icônico em relação ao que se quer caracterizar, indicia o nível de impossibilidade de recomposição desse homem partido e solitário. (BARBOSA: 1983, 36)

E isso posto, apresentamos “Crianças brincando” (1937)⁵¹, que meio que expõe já princípios dessa lógica algo cubista portinariana (a ser tratada melhor no próximo tópico). Nessa tela, cinco garotos se revezam em diversos brincares: pular carniça, armar arapucas, soltar balões ou pipas. O quadro aparenta ser antes um afresco, o que nem aumenta nem diminui o seu valor, por sinal. Todavia, essa semelhança com a técnica dá a impressão de que as cores não estão bem definidas, como se, ao olharmos a tela, percebêssemos que o colorido existe, mas que ele é impreciso. A imprecisão toca o homem, no caso os garotos, ainda mais salientando o fato de serem garotos sem faces, que brincam, quase dispersos num espaço que é de razoável indefinição. Os tracejos geométricos ainda não os encurralam tanto (como veremos), mas já problematizam o meio. E o mais interessante: o menino que está no canto superior esquerdo se aparenta a um espantalho. Motivo que (tal qual em *Vidas secas*) apresenta um lance de estranheza no que há de sublime nesses divertimentos das crianças. Não esqueçamos que no romance de Graciliano, a liberdade dos momentos lúdicos não isenta o choque do despojamento na lama e no estrume fofo (embora esse choque não isente por sua vez a liberdade do recreio). O garoto da tela de Portinari exerce o voo livre de sua diversão, não obstante o ranço, por semelhança, da coisificação gestual. Logo, mesmo nas telas portinarianas cuja temática parece inocente, podemos depreender um sentido mais profundo além daquele imediato.

⁵¹ - Cf. prancha 13.

Enfim, a questão do espantalho corresponde, portanto, à impotência ou, ao menos, ao desconforto não-reparado do homem diante de forças implícitas e ainda assim tendentes à dispersão das cores, das linhas e das formas. Mais uma vez referindo, é, num paralelo com Fabiano e os seus, como que o símile da bolandeira, do papagaio e outros ainda, os quais tanto revelam a nulidade de uma família sem recursos, quanto evidenciam a sua errância interminável:⁵² “Deste modo, prisioneiro dos obstáculos físicos e sociais, Fabiano, na elaborada prosa de Graciliano Ramos, tende a apresentar principalmente a vida interior, mais do que o resultado de seus feitos, pois a sua vida exterior não passa de um rosário de renúncias e submissões.” (LUCAS: 1999, 112).

Obviamente, temos de considerar que boa parte das deformações assombrosas que nessas telas encontramos é devida à confusão no arrozal (quando Portinari era criança) e aos pesadelos que surgiram por conta desse acontecimento. Ocorre que o uso das memórias vai além do mero aspecto memorialístico. Ao pintar tais telas com traços, volumes e cores que se aproximam aos das pinturas cujo tema é o homem, a imbricação é inevitável. O homem inegavelmente se aproxima do espantalho, e o espantalho, do homem. O susto de menino se projeta então num susto outro de adulto: o das desigualdades e injustiças humanas e sociais. Caso contrário, por que então retratar espantalhos com face humana ou vice-versa? E a bem dizer, nem seria preciso necessariamente a intenção direta do artista: a presença nas obras dessa semelhança já seria o suficiente. Como vimos demonstrando, eles de fato se assemelham. Além disso, saltam do bojo dessa consciência das desigualdades percepções acerca do acossamento do homem, do alheamento dele, de sua solidão coletiva, da ausência de contornos políticos que querem dizer nulidade do papel político desse mesmo homem, não raras vezes subordinado à indiscriminação de poderes locais ou daqueles que representam o poder estatal. Nesse sentido, Graciliano Ramos e Cândido Portinari se imbricam tanto mais.

2.3 – O homem feito espantalho

Até aqui observamos a perda das faces, o alheamento das figuras, a condição de espantalhos, os corpos robustos antecedendo os esqueléticos. A isso se somava o fato de às

⁵² - E falamos símile, tendo em vista que, nesse momento, a direção do olhar vai do espantalho ao homem (ou seja, humanização do objeto). O que nos importa mais precisamente é o inverso: do homem como espantalho (ou seja, animalização ou, como é o caso em Portinari, coisificação do homem). É bem verdade que temos destacado muito a figura humana que se desprende do espantalho; todavia, temos de considerar a ordem dos fatores, em virtude da diferença semântica que ela encerra. Se estudamos aqui o objeto foi por bem de, ao alcançarmos o homem, termos em vista informações anteriores, passíveis de contribuir, mesmo que implicitamente, para o seu significado social (isto é, do homem).

vezes encontrarmos numa ou noutra dessas pinturas de Portinari uma dispersão de corpos que, de certa maneira, fazia deles mais ligados ao entorno, ainda que dele estivessem separados ou pela cor e/ou pelos traços que os definiam. Eram momentos em que já podíamos enxergar figuras opacadas e ofuscadas por uma força cromática ou plástica, cuja realização não seria diversa, em sua base, da que apresentaremos daqui por diante. A tortuosidade das tintas de tom sombrio espalhada pela tela fazia das figuras mamulengos de um mundo suspeito. É quando a sensação de que o homem se apequena (para não dizermos some) é deveras saliente, dadas as insinuações de diluição.

A propósito disso, vejamos a tela “Namorados” (1940)⁵³. A bem dizer, o enleio amoroso passível de ser depreendido do título transparece na pintura. No entanto, interessa percebermos que o abraço que os une demonstra tanto um enlace amoroso quanto uma silhueta de medo. Um medo que não se anuncia de chofre, mas sinuosamente. Insinua-se no fato de ambos se aproximarem não absolutamente como pessoas que se amam, mas como seres que se defendem. À semelhança, bem lembrando, do que sucede no capítulo inicial de *Vidas secas*, quando sinha Vitória e Fabiano se aproximam num esgar de companheirismo e aconchego, corpo a corpo, fadiga a fadiga. Obviamente, temos na tela não a aproximação de seres fatigados, mas a suspeita de pessoas que se amam. Assim considerando, talvez seja muito forte pensarmos em medo aqui. Nesse sentido, precisamos salientar que quando falamos em medo não é com a concepção de um susto ou de um receio profundo, mas antes de algo em expectativa. Os dois namorados nos olham tanto como duas pessoas amantes quanto como duas pessoas que esperam. Esperam o quê? Não sabemos. Simplesmente esperam. Talvez por isso não se beijem nem se mirem olhos nos olhos. Somente colem de leve os rostos, feito indivíduos que na iminência de algo estranho, juntam-se instintivamente como recurso de defesa. Enquanto isso, formam quase um só corpo (dada a aproximação de ambos), quedados, como o baú ao lado, num mundo em plena escuridão. Escuridão duma noite estranha, porque as cores do solo e a luz do céu (entre serenas e impactantes) seriam o bastante para negá-la, em se considerando a sua impossibilidade tonal. Se a noite não fosse deformada na realidade dos tons que por causa desta deveriam transparecer na tela, a claridade atenuaria o negror acentuado do canto superior e o chão teria um colorido menos claro. Parece que o chão (ele mesmo) possui uma luminosidade que é estranha por si só (se não ignoramos o pressuposto de ter luz e como tê-la dentro dessas circunstâncias). Essa

⁵³ - Cf. prancha 14.

deformação tonal se encaixa com a própria deformação das formas.⁵⁴ Essa noite não se aparenta a uma noite real, tal como os morros atrás não são o registro exato da realidade – deformam-se segundo a lógica do todo. As faces dos amantes estão ausentes, e toda a expressão que delas captaríamos recai então nos corpos e em sua relação com o espaço. O corpo de ambos (da mulher e do homem) tem as cores dos morros (meio pastosos). E aqui já vemos indícios da interação homem/ ambiente. São cores de terra que completam o corpo deles, como também de sombras que são dos morros, da parte mais escura do céu e, mais fortemente, da mancha negra de onde ambos parecem sair ou onde eles parecem se afundar – feito fossem de fato uma extensão dessa mancha ou ela deles. Além disso, ao atentarmos nos contornos, verificamos linhas que separam o casal do espaço, separando homem e ambiente. Ocorre que há brechas, há liames: onde suporíamos unicamente o corpo da mulata, se insinuam também pedaços do céu, do terreno e do caixote onde estão sentados. Com o rapaz essa lógica continua, embora de forma mais tímida. E o que se destaca nisso tudo? Os contornos definem a liberdade dos namorados, mas as brechas que escapam em meio às linhas que delimitam os corpos, mesmo na sutileza, enlaçam o homem àquele espaço de escuridão.

Enfim, detalhes mínimos de uma interação que em outras ocasiões será mais saliente. E quanto maior é a deformação mais se destaca essa relação entre homem e espaço. Sirva de exemplo “Mãe Preta” (1940)⁵⁵, tela em que as linhas falham com maior frequência, resultando num conjunto mais disperso, porquanto a mão parece ser mais leve e livre ao pintá-la. As cores terrosas são também presença na mãe e no filho. Os tons, por sinal, muito se assemelham aos de “Namorados”. Porém em “Mãe Preta”, a coloração é mais terrosa, e esse excesso telúrico acentua a aproximação do ambiente ao homem e vice-versa (com destaque para o aspecto de maior diluição das figuras). No mais, impressiona o semblante de medo dos dois (mãe e filho). É curioso que esse medo também possa ser expectativa. Alguma coisa está em iminência. Ou não: simplesmente o mundo dispersivo, em dispersão. Uma expectativa que também rima com a do casal, que, como acréscimo aos vários elementos (digamos) negativos, tem ao lado de si um baú de folha-de-flandres, possível símbolo de dificuldades supostas ou

⁵⁴ - Em geral, Portinari não se interessava estritamente pela distribuição exata da luz, como, por exemplo, era o caso dos renascentistas, de boa parte dos barrocos e dos realistas, dentre os quais destacaríamos a figura emblemática de Leonardo da Vinci, que chegava a fazer estudos aprofundados sobre o assunto, inclusive do olho e da visão humana. Para Portinari interessam mais as formas e as cores, seguindo elas, no mais alto de sua obra, a lógica duma deformação segundo os vieses expressionista e/ ou cubista. Isso não quer dizer, contudo, que esse interesse pela distribuição da luz não acontecesse com ele. Acontecia. Falamos, no caso, de sua preferência.

⁵⁵ - Cf. prancha 15.

talvez já prováveis.⁵⁶ Em “Namorados”, a configuração total da obra atua antiteticamente no idílio desses dois apaixonados, os quais, por sinal, continuarão unidos (quase um só corpo), espaiando nessa noite estranha ou esperando mesmo (com certo receio) que se vá embora a penumbra temerária do mundo em torno.

Antonio Bento (1980) chega a comentar a influência do momento histórico (no caso a Segunda Guerra Mundial) nessas pinturas portinarianas de tom sombrio. O que é possível. Direta ou indiretamente, ele teria servido de matéria às pinturas. Ademais, há os nossos problemas (altas taxas de analfabetos e de miséria, migrações em massa, existência ainda de poderes locais etc.). Em se considerando o geral da produção artística de Portinari, compreendemos que suas obras acabam sendo o complexo de diversas fontes. Complexo, porque tendências estéticas de outra localidade (a Europa, no caso) se configuram ao tema de nossa realidade. Nesse sentido, era bem provável que a incorporação seguisse mesmo outros rumos (como já afirmamos) ou, ao menos, sofresse transformações. Exemplo disso podemos perceber em telas da série “Bíblica”, cuja influência é claramente o cubismo de Pablo Picasso.

Vejamos “Jeremias” [1943]⁵⁷ e “O sacrifício de Abraão” [1943]⁵⁸. Executadas para decoração da Rádio Tupi de São Paulo/ SP, essas duas têmperas (assim como as demais da série) operam com um dado singular: nelas convivem o figurativo e o abstrato. Não é difícil suspeitar que essas duas pinturas (e as outras da coleção da qual fazem parte) têm inspiração em “Guernica” (1937)⁵⁹, de Picasso. Todavia, se atentarmos bem nelas, perceberemos um rastro daquela queixa mencionada por Rodrigo Naves. Não há cubismo de forma estrita. Percebamos que a deformação é antes das formas que dos ângulos e das proporções. Em “Jeremias”, a figura do profeta é recortada em vários pontos por retas que se cruzam e formam bases geométricas, sem que nenhuma das partes do seu corpo se desloque ou se amplie em demasia (como é a lógica do cubismo). O mesmo cabendo a “O sacrifício de Abraão” [1943]. Com efeito, o esforço todo de ambas as têmperas é expressivo. Os bagos de lágrimas caindo dos olhos do profeta são sólidos, porquanto o objetivo plástico é menos o registro duma dor que de sua profundidade. Além disso, essa dor, mais que bíblica, extrapola raias históricas e alcança a contemporaneidade do pintor brasileiro, fazendo supor nas telas o

⁵⁶ - Essa ideia do baú de folha-de-flandres como um agouro negativo adquire razão de verdade se não ignoramos que ele era um dos poucos utensílios utilizados pelos retirantes em sua fuga da estiagem. Então, não seria falso nos indagar: o que estaria fazendo um utensílio desses num momento supostamente de idílio amoroso? Chegando a esse raciocínio, somos levados logo a crer no poder simbólico do objeto, podendo ele ser previsão (se não já uma afirmativa) da dura realidade desses que por enquanto espaiam ou se confortam.

⁵⁷ - Cf. prancha 16.

⁵⁸ - Cf. prancha 17.

⁵⁹ - Cf. prancha 42.

impacto da Segunda Guerra ou de angústias nacionais da própria época. E podemos inferir o deslocamento histórico, até porque em “O sacrifício de Abraão” [1943] espanta haver no quadro uma bicicleta (quase de pedra), que, além de ser inusitada presença, joga um tanto de profundidade na pintura. Afora isso, vale a observação de que o fundo de ambas as pinturas é um composto abstrato (por mais que, aqui ou ali, existam traços de profundidade).

Portanto, por mais picassianas que aparentem ser essas pinturas, há nelas diferenças evidentes. A que nos interessa de forma mais precisa é a do fundo abstrato portinariano, que não se revela no pintor espanhol. Observando bem as figuras do primeiro plano em “Guernica”, vamos descobrindo que o esforço do quadro é fazer com que elas não estejam tão à frente quanto suporíamos à primeira vista. Isto é, a própria noção do que seja estar em primeiro plano bamboleia diante da quebra dos ângulos e da reconfiguração das formas. É evidente que sobrevive na tela uma ideia de profundidade (que lá existe), mas uma profundidade com anseio de primeiro plano. Percebemos o que está atrás numa tridimensionalidade cambaleante. Percebemos também que o fundo é tão figurativo quanto as próprias figuras à frente. Em Portinari, o fundo se torna abstrato ao tempo que o figurativo de primeiro plano persiste (e persiste com acentuada teimosia; contudo, singelamente). Quanto à tendência picassiana de o fundo tender a se igualar ao que está adiante, no pintor brasileiro a coisa se inverte: a figura, atingida pela já vista ânsia pictórica de dispersão, tende a um sumiço (nunca a realizar-se de verdade) no plano do entorno. Assim, em Portinari, ainda que não consigamos captar o que há figurativamente no fundo de certos quadros, descobriremos, sem maior esforço, a presença dum figurativo em primeiro plano, se não humano plenamente, ligado a ele ao menos por companhia. No plano social, seria como pensarmos em figuras humanas que não conseguem se encaixar no sistema econômico (melhor dizendo, o sistema não as absorve). Ao mesmo tempo, são ainda assim afetadas por ele (visto que não estão separadas da história), resistindo, de alguma sorte, aos traços de sufoco que ele, ainda que progressista, não consegue extinguir.

O curioso é que, em Portinari, a perspectiva do figurativo e do abstrato já estava presente antes da série “Bíblica”⁶⁰ e continuaria no futuro, quando de suas telas mais cristalinas, influenciadas elas pelo cubismo do francês Jacques Villon:

[...] pintor que admirava há algum tempo. As figuras, desenhadas com critério naturalista, sofrem a deformação de planos coloridos que se sobrepõem e as fazem

⁶⁰ - Por exemplo, o afresco “Borracha” [1938] (cf. prancha 18), no qual são perceptíveis placas de cores frias que preenchem o espaço, dando a impressão de que temos ao mesmo tempo na pintura uma dimensão plana e outra tridimensional.

parecer transparentes, como se fossem de vidro. A deformação, o elemento abstrato necessário à obra de arte, consiste apenas nesta interpretação por superfícies coloridas. (AQUINO: 1965, 4)

Muitos dos esboços dessas pinturas já tinham aparecido anteriormente. Personagens, portanto, se repetem. É quando encontramos crianças, retirantes (além doutros temas recorrentes) em cores que não são mais aquelas tenebrosas do período dos “horrores”.⁶¹ São, ao contrário, de uma claridade que deveras espanta, se consideramos com insistência as “trevas” de antes. Essa cristalinidade se dá num momento em que os horrores da Grande Guerra já tinham se afastado mais no tempo. Naturalmente eles se mudam em outros, também graves (os horrores da violência diária), mas talvez menos impactantes porque dispersos numa escala menor e pelo “canto de sereia” da modernidade: “Todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização.” (CANDIDO: 2004, 170). Além disso, o próprio Brasil vivia uma empolgação industrial trazida pelo governo de Juscelino Kubitschek. No entanto, se os novos tempos trazem, por exemplo, as rodovias que minam as longas jornadas dos retirantes, sobram ainda outras tantas retiradas, mesmo que por outros meios (forçadas como sempre pela injustiça no uso da terra). As cores quentes parecem representar os auspícios desses tempos outros, entretanto preservando à sua maneira (e sem tanto fôlego formal no mais das vezes) tramas sociais que não se acabam. Não terminam nunca, preservadas que são por um país que não muda em suas bases.

É de influência, por exemplo, da referida cristalinidade de Jacques Villon, o quadro “Meninos brincando no balanço” (1960)⁶². Aqui suspiram novamente as tais malhas geométricas. É como se o quadro se dividisse numa primeira feitura de balão em origami. De cima a baixo descem duas diagonais, uma vindo da esquerda, outra da direita. Esse esquema maior produz quatro triângulos grandes, dentro dos quais se desenham outros tantos triângulos menores e também retângulos, losangos e outras figuras da geometria. Depois que tudo é repartido, as cores quentes dominam as bases geométricas, dando a resultar um fundo de caráter abstrato que não prejudica o figurativo de primeiro plano: os três meninos que brincam meio a esmo em seus respectivos balanços. O curioso é que (vemos bem) as crianças

⁶¹ -Essa expressão foi utilizada para designar uma das exposições de Portinari, a qual se destacaria por deformações contundentes e tonalidades sombrias: “As obras da ‘sala dos horrores’ (conhecida em 1939 como ‘sala do arrepio’) são dominadas, em geral, por figuras gigantescas, nas quais a deformação é ostensiva. Em quase todas elas a textura é áspera e espessa, as pinceladas são bem marcadas, os fundos são tratados por zonas cromáticas densas de matéria. Em algumas telas, Portinari usa uma mistura de óleo e areia.” (FABRIS: 1995, 121).

⁶² -Cf. prancha 19.

sobrevivem aos traços passando ao seu redor em busca da construção dos planos coloridos. Os meninos são afetados por tais traços, mas também pela cor e pela tonalidade que vêm de fora. O mundo abstrato que envolve as crianças brincantes passa por elas e as afeta sem que, no entanto, sejam por ele dominadas por completo. É claro que nisso servem como paralelo as buscas portinarianas de outrora.

Do mesmo modo que no caso de Picasso, a inspiração advinda de Villon se reconfigura na palheta do pintor brasileiro (o que é de fato positivo, haja vista não negar as inspirações – sempre existentes – e não recusar-se a retrabalhá-las, interpretá-las ao seu modo e realidade). É inegável que a antítese figurativo/ abstrato se apresenta em Villon de maneira diversa:⁶³ ou o homem (tanto apolíneo) se preserva de todo ou quase todo, ou o homem (tanto dionisíaco) se enfeixa todo à malha das deformações, que são em geral geométricas.

Em relação ao primeiro caso (o “apolíneo”), exemplificaremos com “Prométhée délivré”/ “Prometeu liberto” (1961)⁶⁴ e “Le philosophe”/ “O filósofo” (1930)⁶⁵. Na primeira pintura, o figurativo, que se sobrepõe a um emaranhado de formas diversas e coloridas, reside muito perto delas sem ser afetado sequer minimamente, a não ser pela repetição de um amarelo que devora também o mundo em volta (é, portanto, pintura de um ser liberto, uma vez que em sua ascensão quase apoteótica está desnudo das malhas do exterior – mas, doce ironia, despe-se das formas, mas não das cores; uma liberdade, portanto, que não se realiza plenamente). No segundo quadro, a pose algo clássica da figura não resiste à diluição com sabor suavemente expressionista (de um apelo à expressão que se dilui na intenção dos planos geométricos, por sinal, menos incisivos que o comum). É perceptível que todo o conjunto se equilibra num resultado único, de modo a não termos tanto a ousadia de supor a presença do abstrato. À semelhança de Kandinsky, as cores, aqui ou ali, ignoram as linhas e se dispersam.

Quanto ao segundo caso (o “dionisíaco”), ilustraremos com “Maternité”/ “Maternidade” (c. 1948)⁶⁶ e “L’acrobate”/ “O acrobata” (1913)⁶⁷. Em relação à primeira tela, é fato que localizamos a mãe e o filho, ainda que a tarefa não seja das mais fáceis. Todo o quadro é um esforço pela geometria. A interação da figura é mais profunda, ou melhor, cenário e figura são uma coisa única e, se ainda conseguimos captar uma noção de profundidade, isso se deve em boa parte à ampliação das cores nos planos do topo e da base

⁶³ - Isso dizemos em relação a essa sua tendência geometrizar; logo, não valendo o dito (ou valendo muito pouco) para trabalhos dele com outras nuances.

⁶⁴ - Cf. prancha 20.

⁶⁵ - Cf. prancha 21.

⁶⁶ - Cf. prancha 22.

⁶⁷ - Cf. prancha 23.

do quadro. Essa tela, de certa maneira, é um aprofundamento de “Le philosophe” no que se refere à rigidez geométrica, mas tão pouco chega ao grau de “L’acrobate”. O curioso sobre esta última tela é que poderíamos até considerá-la um abstrato; no entanto, ao fazermos isso, não devemos ignorar as saídas da terminologia exata e pronta. O título mesmo nos induz à busca pelo figurativo e, de mais a mais, faz com que até a denominação futurista seja passível de ser aplicada à tela. Há no conjunto uma movimentação que é a movimentação das linhas e dos planos. É como se não víssemos nem o salto nem o pouso, mas antes todo o ciclo cinético do acrobata, que, pela dinâmica a que está disposto, eleva a pintura à compreensão de que tudo se confunde (ou se mistura) à sua passagem. A movimentação, portanto, acentua a complexidade do quadro.

Pode ter parecido excessivo termos nos concentrado tanto em Jacques Villon. É que, estudando-o mais passadamente, entendemos por acréscimo o próprio Portinari, visto que parte de sua obra tem, como dito, inspiração na pintura desse artista francês. E onde residiria a singularidade portinariana? Exatamente no meio-termo. No pintor francês, o figurativo está imbricado totalmente com o ambiente – está encaixado nele – não como se o sobrepusesse apenas, mas viesse mesmo dele, fosse parte inteiramente do espaço, que nem o espaço fosse parte dele, e ambos, coisa única. Em Portinari é o embate que resiste. Vendo Villon, temos a nítida impressão de que o objetivo na deformação era o construto de um emaranhado único. Essas telas de Portinari (que respiram, não esquecendo, ideias e escolhas que são já de antes) trabalham um todo que, nas entrelinhas, se mostra conciliação de aparentes inconciliáveis (figurativo e abstrato), mesmo porque são outros os seus interesses e outra a realidade da qual faz parte. A pintura de Cândido Portinari é parecida àquela do “Prometeu liberto”, porém sem a tal libertação, estando o figurativo exposto por ele pouco ou muito ligado ao espaço em volta, muito mais do que a insistência do amarelo do quadro de Villon. Parece claro (para findarmos) que a insistência de Portinari pelo humano se casa com uma perspectiva de preocupação formal, que, dependendo da escolha a ser tomada, sacrifica-se, (dizendo melhor) se ameniza ou segue outros rumos, por bem sempre do figurativo.

Só lembrando, sua simpatia por planos geométricos já vem de antes.⁶⁸ Acontece que há momentos em que eles adquirem não apenas coloração vítrea (à maneira de Villon), mas também tonalidades que são uma espécie de meio-termo entre a “escuridão” excessiva de antes e a “claridade” excessiva do final. Citaríamos “Árvore da vida” [1957 (59)]⁶⁹.

⁶⁸ - Nunca é demais lembrar os afrescos solicitados por Capanema para o Ministério da Educação.

⁶⁹ - Cf. prancha 24.

O que nos chama a atenção nessa tela não é nem uma suspeita de cristalinidade (que a bem da verdade não se afirma precisamente), mas a composição meio a mosaico de pequenos azulejos, na realidade pequenos bloquinhos coloridos. O que aqui se mostra está mais próximo dum Jean Paul Riopelle que dum Jacques Villon.⁷⁰ E são os quadrados em cores que nos interessam: eles dominam o fundo e escondem o figurativo que possivelmente representam. Além disso, fazem parte das crianças e das árvores. É como se esses meninos estivessem ligados ao ambiente (por semelhança de preenchimento) e, contudo, dele estivessem libertos (ou quase), uma vez que grassam certa flexibilidade na tela. Não estão enfeixados na malha geométrica do fundo (como em “Maternité”, de Villon). Estão meio à solta (*vide* contornos ainda nítidos). A um só tempo, estão presos e libertos, tal a insistência pessoal pela junção do figurativo e do abstrato. As crianças são figuras sem face e um tanto dispersas. E isso porque a ação não é conjunta. Decerto, essas crianças não têm o retraimento algo sombrio que trazem consigo, por exemplo, as figuras de “Paisaje nocturno”/ “Paisagem noturna”, de Diego Rivera⁷¹. No entanto, transparece ainda certa intranquilidade: há na tela um divertimento sem o haver, há ações sem as haver de fato. Mesmo os meninos que pisam o chão dão a ver algo estranho, porque jazem na verdade sobre um fundo que pictoricamente está na vertical. As árvores, que se demonstram nítidas em seus galhos, já em seu caule começam a se igualar mais ao espaço, por equilíbrio dos próprios pequenos quadriláteros. Enquanto isso, a árvore da direita quase some, e só as cores para a dizerem ainda visível (não só a árvore, mas também a ave branca que passeia pouco atrás – ambos se sumindo). Aliás, tal como os meninos estão, embora num outro grau. Entretanto, a lógica para eles é a da presença, pois tanto as cores quanto as linhas os preservam.⁷²

Tal embate entre presença e ausência pode ser apreendido até melhor em “Meninos com estilingue” (1959)⁷³, onde os figurativos, que são crianças, penetram a selva escura de um emaranhado de formas geométricas. As cores aqui são mais afins e tendem mesmo ao negro. E isso é tão evidente quanto o é a percepção de que o figurativo humano é preservado por desejo. O ambiente se transforma plenamente, mas o humano é preservado. Percebamos

⁷⁰ - E mesmo essa comparação a fazemos com referência a uma tela como “Encounters”/ “Encontros”, 1956 (cf. prancha 25), em que a expectativa do figurativo, assegurada pelo título, se demuda num abstrato de pastas de tinta retangulares e só por conta do formato semelhantes a Portinari. Até na escolha das cores divergem seu tanto. Mas é inegável certa semelhança e, por essa razão, fazemos a referência.

⁷¹ - Cf. prancha 26.

⁷² - Nessa tentativa portinariana de encobrimento do fundo há certa semelhança com o trabalho artístico de Piet Mondrian (ainda que pelo inverso), no que concerne à simplificação do figurativo à pureza de suas formas. Ocorre que no pintor francês vale mais o descobrimento das arestas. Em Portinari (quando da geometrização do fundo), as linhas se apagam e preponderam as cores, meio à Kandinsky. É claro que em Mondrian as cores importam, só que estas simplificadas também, melhor dizendo, sem matiz algum.

⁷³ - Cf. prancha 27.

que, entre o que supomos árvores em planos geométricos, trafegam ilesos os meninos. Mas é claro que não ilesos por completo: aqui ou ali são afetados por pequenos planos pertencentes também ao espaço. Sem desconsiderar ainda que alguns deles são tracejados à semelhança das três (supostamente) folhas de palmeira, à direita.

Pois bem, a interação homem/ ambiente dessa fase segue em geral a mesma lógica da da série “Bíblica”: as figuras parecem se dissolver em meio à abstração dos fundos. É óbvio que agora temos de considerar as diferenças existentes, haja vista que a própria claridade dessa fase final e a geometrização dela confirmam um conjunto diverso daquele do da série.⁷⁴

Há momentos, também, em que não são essas apenas as possibilidades de ocultação do fundo. Por exemplo: “A barca” (1941)⁷⁵. Com traços fortemente expressivos, essa pintura diverge do expressionismo cubista da série “Bíblica”, até porque não vingam nela traços do cubismo. Também atormentadas pela escuridão (à semelhança de tantas outras telas), as figuras sobrevivem às custas duma claridade ainda persistente. Mesmo com isso, mal as divisamos na barca. Não sabemos exatamente de que medo sofrem nesse instante: sabemos apenas do pânico nas faces. Sequer sabemos se passeiam ou se apenas trafegam em meio às águas dessa escuridão. Também não divisamos o fundo, mas, desta feita, não o podemos chamar abstrato, porquanto o conjunto da obra é preparado para fazer dele cenário em negro do primeiro plano já às escuras. O ambiente, em trevas, faz das figuras seres “tenebrosos”, acentuando, portanto, a expressão das faces, dos corpos disformes e dos braços plenos de gestos meio suplicantes. Todavia, esse esforço de ocultação do fundo é antes uma tentativa de equilíbrio do entorno ao figurativo, numa atitude de trabalho muito próximo da metáfora.

Mas é com relação às telas da série “Retirantes” que consideramos Portinari alcançando o cume de sua maturidade, visto que ele conduz os exercícios recentes, algo cubistas, a tons de expressão que, com traços rígidos, contemplam, em resumo, uma luta, uma busca pessoal pela demonstração do ser humano encurralado em seu próprio local de origem, como se aquele fosse estranho a este. Estranho, porque a ligação homem/ ambiente se reforça para, dialeticamente, mostrar que urge a separação, por bem de que seja ainda preservada na realidade empírica a variável humana. E o que queremos salientar aqui são as telas nas quais

⁷⁴ - É bem verdade que as implicações sociais que vez ou outra salientamos em Portinari parecem pouco calhar com essa temática das crianças (e com algumas outras temáticas ainda). Obviamente, não temos aqui a perspectiva do trabalho infantil para que haja implicação direta; nesses termos, aquelas variáveis sociais mencionadas ganham sentido quando interpretamos o espaço social como um todo inter-relacionado, em que podemos interpretar com relativa segurança o fato de que, embora não sejam parte ainda da massa produtiva, essas crianças são, de todo modo, afetadas pelas variáveis do sistema, quer positiva, quer negativamente (mesmo porque elas não são matéria flutuante em relação à história).

⁷⁵ - Cf. prancha 28.

as cores e a textura do entorno têm a mesma consistência e natureza das que completam as figuras. Por exemplo, “Criança morta” (1945)⁷⁶. Pintura pertencente à série “Retirantes”, da qual fazem parte ainda “Menino morto” (1944) e “Retirantes” (1944), telas muito mais conhecidas.

E é, pois, de natureza pétrea a tela “Criança morta” (1945). De educação pela pedra – de “uma pedra de nascerça” e “que entranha a alma” (MELO NETO: 1997a, 7).⁷⁷ A coloração (ou melhor, a falta dela) facilita a percepção desse estágio metafórico, já que torna o todo plástico mais telúrico, mais rochoso, mais fantasmagórico enfim. A mulher com o filho retoma uma pose de *Pietà*, e a recorrência ao tema bíblico nos remete às telas dos “Profetas”, cuja temática (lembramos) não impedia uma abordagem também adequada ao momento histórico. O sofrimento explorado pelo quadro é mais do que de circunstância; expande-se a uma perspectiva social, visto que é palpável a contradição que reside no fato de seres na aparência do físico tão resistentes caírem à debilidade da morte corriqueira. Na verdade seres frágeis, mas rochosos porque calejados pelo esforço bruto e constante. O conjunto em si aponta a parcimônia de seus bens, bastando como exemplo a imagem dos pés descalços. As imagens por vezes se confundem diante da sensação de coisa única que se firma no desenho derradeiro. Esses pontos servem de reforço à presença inteira do ambiente neles, a esse estado a partir do qual podemos assegurar: esses aí expostos (semelhando espantalhos) são rocha e terra, e são, por símbolo, o acúmulo dos problemas que subjazem à imagem do próprio ambiente.

É importante notarmos que, apesar do risco rígido no desenho dessa tela, as figuras estão meio diluídas no seu entorno. Víamos anteriormente que a diluição das linhas e das formas era o componente para a diluição do homem. E, aqui, embora a construção seja tanto diversa (dada a rijeza do traço) há, de todo modo, essa lógica anterior. É claro que as figuras não desaparecem. O que ocorre é que elas vivem ainda a tensão entre presença e ausência, entre sumiço e resistência, tal qual, ao seu modo, Fabiano e os de sua família.

Por fim, diante da leitura visual da obra, devemos considerar humano aquilo que aparentemente é só esqueleto, massa óssea, meio pétrea.

⁷⁶ - Cf. prancha 29.

⁷⁷ - Nesse momento, digamos que não teríamos tanto aquele Portinari de desenho robusto (meio a Michelangelo), mas sim um Portinari de preferência pela coisa mais delgada (meio a El Greco). Uma surpresa que é quase a mesma de ao admirarmos as deformações de um Grünewald dentro de sua contemporaneidade pictórica. Mas neste vemos um clássico que se amaneira, desejando ainda expressão entre o que seria um todo impassível. Em Portinari, dá-se o inverso: uma expressão que não é tanto quanto a das vanguardas, porque se preserva ainda uma insistência por uma rigidez que é clássica.

Nunca a paisagem, em suas telas [nas telas de Portinari], constitui o centro emotivo, nunca o que ele nos tem a dizer é dito através dela. Ele fala pelo primeiro plano de figuras, de deformações, de acordes coloridos. Quando muito, mas isso mesmo raramente, certos pormenores paisagísticos revelam intenções mais sérias do que as de simples molduras. E ainda assim vislumbra-se sempre um caráter dominante de ordem social ou plástico, estranho à paisagem em si. [...] Para Portinari a paisagem faz parte dos acessórios, é um complemento, tal qual nos antigos retratos flamengos, nas cenas bíblicas de inúmeros renascentistas, nos quadros admiráveis de El Greco [...]. (MILLIET: 1944, 64)

O que verdadeiramente nos interessa nessa fala de Sérgio Milliet não é tanto o caráter meio apagado da paisagem (que ele defende), mas a evidência que, sem dúvida, as figuras adquirem diante dela. Abstrato ou não, o fundo complementarizará uma fala sobre o homem. Lembremos os cenários de fundos vastos, de onde uma ironia de percurso parece desvendar-se: tanto chão a trilhar e não haver força para isso, tanta terra a possuir e não se ter direito sobre ela. A vastidão denuncia a penúria do homem. As tonalidades, ainda que levemente afins entre homem e ambiente, evidenciam a imbricação dolorosa entre ambos. Uma profundidade telúrica do homem, o qual foge deveras do espaço, sem que talvez este fuja dele. Na interseção das cores, percebemos que a ligação mútua, que é plástica, remete a uma marca social. E se isso já é perceptível nas telas de pendor mais “clássico”, o que diremos destas que preferem os corpos secos? Aí a imbricação nos parece mais aguda. É como que a chegada ao cume de uma série de retratos sobre desvalidos. Imbricação que, é claro, não isenta aquela distinção também do homem com referência ao espaço que o circunda. Ou melhor: sempre a dualidade da figura presa e libertada.

Além disso, a geometrização cristalina da última fase aparece não para se contrapor ao fundo figurativo inicial, senão para confirmar o ar de complementaridade do princípio, dando continuação, através de outras tentativas plásticas, ao que Portinari já se propusera no que concerne ao fundo. Em poucas palavras: em geral o ambiente em Portinari põe o homem em evidência (esse parece ser todo o seu esforço). Em suas telas, a paisagem tem costumeiramente algo a dizer, embora o diga somente pela interseção com o homem. Por exemplo: o homem pétreo revela mais a figura humana que ao entorno, visto que o rebaixamento dele não é sádico, mas antes registro (social, histórico e político) de sua condição em sociedade.

O interessante é que os aspectos sociais desse momento de sequidão são incisivos por conta da incisão da própria forma. Se encontramos no princípio um Portinari de homens robustos, com pés e mãos também enlarguecidos, as telas de retirantes de 1944 e anos

próximos retratam seres completamente secos, murchos e, de certa maneira, fantasmagóricos, à semelhança da paisagem, ressequida tanto quanto seu aspecto físico:

A monumentalidade clássica do primeiro momento, na qual mal se insinua a deformação expressiva, cede lugar no segundo momento a uma visão penetrada de elementos expressionistas, derivada da Série Bíblica embora mais despojada e mais controlada em sua dramaticidade. (FABRIS: 1996, 114)

Se antes depreendíamos força por causa da robustez monumental dos corpos, entendemos que agora as telas em que a sequidão se destaca mostram um homem no ápice do cansaço e da fragilidade. Aquela força não é mais concreta e dá espaço agora à solidificação das lágrimas (como na tela “Criança morta”, 1944) por bem da evidência duma dor supostamente invisível. Homens sem passos, já quedos e já pesados, como pesado é o chumbo, como o são as cores escuras e/ ou terrosas que dominam o espaço. Tudo rumo para a prostração dos corpos e seu apequenamento, que é a sua própria pequenez e submissão em sociedade.

Nesse sentido, essas produções artísticas se abalizam com perfeição aos seguintes dizeres de Joaquim Nabuco (embora eles não abarquem todo o nosso campo de estudo):

Uma classe importante, cujo desenvolvimento se acha impedido pela escravidão, é a dos lavradores que não são proprietários, e, em geral, dos moradores do campo ou do sertão. Já vimos a que se acha, infelizmente, reduzida essa classe, que forma a quase totalidade de nossa população. Sem independência de ordem alguma, vivendo ao azar do capricho alheio, as palavras da oração dominical: *O pão nosso de cada dia, nos dai hoje* tem para ela uma significação concreta e real. Não se trata de operários, que, expulsos de uma fábrica, achem lugar em outra; nem de famílias que possam emigrar; nem de jornalistas que vão ao mercado de trabalho oferecer os seus serviços; trata-se de uma população sem meios, sem recurso algum, ensinada a considerar o trabalho como ocupação servil, sem ter onde vender os seus produtos, longe da região do salário – se existe esse El Dorado, em nosso país – e que por isso tem de resignar-se a viver e criar os filhos, nas condições de dependência e miséria em que se lhe consente vegetar. Ele ainda destaca que há também meeiros que nada têm de seu, moradores que nada têm para vender ao proprietário, e que levam uma existência nômade e segregada de todas as obrigações sociais, como fora de toda a proteção do Estado. (NABUCO: 1977, 159-160)

Portinari exagera nas distorções, conduz uma aproximação das figuras humanas à brutalidade de sua condição, proporcionando uma aparência de abatimento diante das circunstâncias do momento (e de costume), a qual bem pode ser apreciada do ambiente para o homem, como do homem para o ambiente, tal é a semelhança entre ambos, o que já se mostra pela tonalidade das cores que preenchem os espaços e os corpos, em consonância com o exagero das formas e, por conseguinte, dos traços. Tendentos todos à diluição da figura humana, embora não haja a ocorrência do desaparecimento total desta.

Verdade é que os melhores trabalhos portinarianos são aqueles em que as problemáticas dilaceradoras do conteúdo também encontram ocorrência na forma, e ambos se conformam. Ao longo do texto fomos ilustrando isso e ainda poderíamos citar outros três exemplos: “Retirantes” (1945)⁷⁸, “Grupo” (1945)⁷⁹ e “Meninos brincando” (1944)⁸⁰.

Na primeira dessas três pinturas, contemplamos um conjunto de homens e mulheres que só não forma massa única visto que há linhas rígidas que divisam ainda os corpos. O desenho é praticamente igual ao dos de mesma temática pintados no ano anterior. Ainda que haja trabalho de tons e matizes, há (como em tantos outros quadros já vistos) um campo cromático que amarra, ainda mais, cada um ao ambiente. Terrosos que nem o espaço, também eles se ligam a ele por resquícios duma geometrização que aí vigora, no entanto diversa (é bem verdade) daquela que há pouco víamos. Ocorre que, desse modo, ela antecipa a que viria após, como de fato acontece. O ponto de interesse: eles são sem face. Ou melhor, as possuem carentes de semblante. O vazio de semblantes põe-nos à atenção de um detalhe importante: quem são socialmente as figuras pintadas? Uma pergunta quem sabe mais adequada: o que são em verdade além de massas plásticas que se espalham nas telas, estraçalhadas ou quebradas em arestas? O anonimato dos seres escondidos. O anonimato dos seres que se escondem, que se diluem às sombras uns dos outros, desviando fraquejados o olhar pesaroso, resguardando-se dum contato visual que confirmaria o esboço clarividente das dores.

Além disso, todos do grupo têm o passo tolhido (feito em tantas outras telas). Parece que todos eles, por conta desse registro plástico, pararam a caminhada de ainda há pouco, e todos se encolhem, por isso, num bloco único, tímidos e receosos, pois chegam a um lugar que é diverso do deles. Assustados, realmente. No fundo, são um retrato do qual podemos supor esconderijo e esquivança, como o fazemos com segurança lendo Fabiano e toda sua família.

Em Portinari, são bastantes os quadros em que um grupo se compacta num bloco verdadeiramente único, cuja aparência central é estarem os seus integrantes unidos por uma força que os congrega e que os torna irmanados por uma dor que é única. No fundo, eles não encontram outra perspectiva a não ser encolherem-se numa só massa, aproveitando ao fim das contas os centímetros de um pouco chão. E cambaleiam tropeçando com passos de polegadas, pesados por causa dos problemas muitos.

⁷⁸ - Cf. prancha 31.

⁷⁹ - Cf. prancha 32.

⁸⁰ - Cf. prancha 33.

Também encontramos acossamento em *Vidas secas*. Quer seja: Fabiano encurralado na prisão da cidade, após o embate com o soldado amarelo; Fabiano vendo minguarem os níqueis que recebia por pagamento; Fabiano assustado com a multidão da cidade espremendo-o em algazarra na noite de Natal; Fabiano fugindo da seca. Quer seja também: sinha Vitória sonhando com a cama de lastro de couro, contudo, o próprio sonho sendo atrapalhado pelas atividades do seu dia-a-dia de afazeres domésticos. Quer seja ainda: a linguagem e o pensamento truncados e lacunosos dos integrantes da família, que, sendo consequência e reforço, reduzem em muito seu conhecimento linguístico e de mundo. Tudo os comprime e os força ao inevitável: à fuga. A deserção é moeda última desses seres por demais fatigados.

Na segunda tela (“Grupo”), é difícil negar a fantasmagoria:

Uma imagem é fantasmagórica quando resulta da dissociação entre o olhar humano e as coisas, de tal modo que as expectativas do sujeito se projetem, atormentada e distorcidamente, nos objetos do mundo.

Quando a relação entre imagem e coisa é imitativa, o suporte da representação funciona como um espelho, devolvendo, serenamente, a aparência do que é representado para o olhar. (NEIVA: 1994, 48)

A fantasmagoria de que falamos segue um pouco por isso, mas está além porque percebemos que a dissociação mencionada não é apenas destaque ao referente, mas também aos significados sociais e humanos que simbolicamente emanam da tela. Para isso a tela concorre. Cada traço tem sua significação e mesmo as contradições são passíveis de explicação (ainda que supostas explicações, supostos entendimentos). A pintura termina como se tivesse sido raspada, e isso torna cada figura mais parelha à catarata nebulosa do fundo. E havemos de pensar: será que eles nascem desse chão que não se define ou mergulham nele engolidos que parecem ser? Talvez ambas as coisas. E isso nos questionamos, uma vez que, no desenho, são os pés a parte menos nítida. As cabeças são feitas com traços mais visíveis, quase que à força.

Contemplando o quadro à primeira vez, somos levados à lembrança de Iberê Camargo. É como se Portinari o antecipasse (e nesse momento, de fato, o antecipa); mesmo assim, a claridade gris que domina a tela os afasta de uma aproximação mais segura. E é importante, deveras, destacarmos que são figuras que se quaram em relação às cores, mas que são preservadas no que se refere ao uso das linhas. Logo, uma compensação. E é esse sentido de compensação que bem marca Portinari. É como se ele avançasse por um lado e por outro estivesse de retorno (e isso a um só tempo). O que nos lembra, lógico, o seu embate entre abstrato e figurativo, entre novos artistas e os do passado.

Para demonstrarmos um pouco mais dessa compensação, recorremos ao terceiro desses últimos quadros: “Meninos brincando”. O que ocorre aqui é uma inversão da pintura anterior: os traços são mais maleáveis que as cores, que são antes dispersas que quaradas. O resultado disso é quase como o do outro quadro, só que pelo contrário. Os meninos têm semblante, assim-assim, mas quase não têm corpos. Estão num espaço de explosão plástica, que nem fossem parte dele e fossem assim por ele tomados. E são molambos, figurativamente falando, como se fossem espantalhos dançando a dança da gangorra ou apenas observando o sobe-e-desce dela, isso tudo numa normalidade assombrosa, como se também fosse normal a fantasmagoria que os envolve de forma tão plena. Eis o paradoxo inevitável: se expor tanta ingenuidade em tanta turbulência.

O interessante é que, nos grupos pintados, mesmo com a referida defensiva centrípeta dos corpos, cada um dos seres em retrato parece alheio ao outro: os olhos se perdem em pontos diversos. Cada um com o seu cada qual. Nesses termos, o isolamento portinariano está para além de indicar, como em Manet, o alheamento humano (e sua consequente solidão) consoante a dinâmica cada vez mais avassaladora do capitalismo, demonstrando, antes disso, o desamparo e a impotência dos que (em conjunto) mal conseguem se ajudar mutuamente, embora ainda se ajudem.⁸¹ Um desamparo que, mesmo tendo também no sistema sua origem, diverge da perspectiva adotada por Manet, já que, para a maioria das figuras humanas de Portinari, o fim da linha é quase o limite de sua existência. Não podem se alienar à correria citadina, porque não a alcançaram ainda, e, se podem, parecem devorados por uma força que os desloca de foco, indicando o fundo como espaço inevitável, ainda que dele escapem.

Além dos olhares que não se deixam fitar, destaca-se também aquele acossamento referido, que reduz (quando não anula) seus passos demasiadamente pesados. Eles caminham, mal caminhando. Parecendo, sim, que estão enfeixados entre a dúvida em partir e a fraqueza

⁸¹ - Sobre o caso de Manet, vejamos ainda as palavras de Luiz Renato Martins:

“A ênfase no *desencontro* de olhares, tal como se vê no *Balcão*, faz aflorar uma outra faceta da modernidade, cuja análise Manet desenvolve nos retratos individuais e de grupo. A que vem isto, quando se sabe que, desde que a escultura e a pintura góticas retomaram a mimese, um dos vetores da composição passou a ser a direção? Os retratos feitos por Manet trazem uma certa *inexpressividade* ou indeterminação. Mostram nos rostos estados íntimos incertos, fisionomias esvaziadas e sinais comportamentais de *dissociação*. Esta se soma, pois, aos desencontros e à inexpressividade. De que se trata? [...]

Para além de retratos individuais, surgem fragmentos de uma nova teia social, resultante de uma ordem produtiva nova, evidenciada pela primeira vez na pintura, na escala subjetiva. As subjetividades inexpressivas, neutras e flexíveis, delineadas por Manet, oferecem a visão panorâmica das vias abstratas do mercado, abertas nos vazios e na conversibilidade potencial de cada um *ser-para-a-troca*.” (MARTINS: 2007; 50-51, 61).

O estudo de Manet diz respeito a “Un bar aux Folies Bergères (1881-82), de Édouard Manet (cf. prancha 34).

pelo cansaço acentuado. Nesses termos é que a deformação que adere aos corpos se destaca propriamente, pois ela é fruto de uma tentativa pictórica de simpatia humana, de crítica social. É o grito, em tintas, entalado na garganta desses sufocados pelos latifúndios, caminhantes sem força, seres livres mas trancafiados num sistema que é uma prisão sem paredes e aparentemente sem limites. Repetindo-se sempre as mesmas fugas das estiagens e das questões agrárias, os grupos transformam o anormal em normalidade, o escândalo do isolamento social em coisa comum:

A que parâmetros recorre a modernidade para ‘ver-se’, situar-se, compreender-se (recusar-se) nessas situações? Recorre ao (in)moderno, ao não moderno, ao mundo rústico, ao sertão, onde estariam nossas raízes e nossa autenticidade. Que raízes? Aquilo que ficou residualmente à margem da racionalidade limitada do lucro no mundo colonial e no processo de constituição do mercado interno. Aquilo que parece exterior à nova ordem, que parece não fazer parte dela. (MARTINS, J. S.: 2008, 25)

O isolamento se amarra, pois, a esse anonimato dos seres que se afogam no esconderijo das serras, parando no tempo, enquanto ele, aos troles, galopa. A mesma ótica é adotada por Graciliano. Basta-nos lembrar o capítulo “Inverno” de *Vidas secas*. Chove torrencialmente, e a família, recolhida aos pés do forno à lenha, aproveita ociosamente parte da noite. Cada personagem está centrado em seu próprio ser, em suas próprias reflexões. Mesmo em conjunto, estão isolados. Só precisamos considerar que esse isolamento não impede a afinidade (embora áspera não-raras vezes). Ele serve para apontar o alcance da problemática humana diante de comunicações que não se efetivam propriamente, porquanto o convívio cultural martelou em concretude a frugalidade das palavras e a certeza dos diálogos desconexos. Em resumo, tudo se dirige também ao homem, como em Portinari.

Nunca é demais repetir que todos esses pontos estão de certo modo conectados com a realidade histórico-social brasileira, com destaque para o aspecto econômico, conforme mencionamos aqui e ali. Nesse sentido, seria interessante falarmos ainda sobre algumas complicações com relação à obra de Portinari (que aprofundam, no caso, essa conexão com os aspectos extra-artísticos já referidos). Começemos por “Cidade” (1959)⁸². Nessa pintura, o artista trabalha uma temática recorrente em sua obra: o morro. Só que aqui ele acrescenta uma noção algo metonímica: o morro não é mais apenas morro, é a própria cidade. Assim considerando, é inegável não pensarmos que o morro está nomeado aí como cidade não só pelo fato de se integrar a um meio urbano, mas também por sofrer inevitavelmente a influência das renovações ocorridas em nível citadino e até nacional. Quanto à forma,

⁸² - Cf. prancha 36.

percebemos que o quadro se compõe meio que em mosaico de pequenos quadriláteros, em geral azuis, formando um conjunto a meio caminho do abstrato. A parte superior traz traços bem rígidos, o que delimita bem o desenho geográfico do morro. Aqui e ali, vamos descobrindo o que seriam pessoas nas janelas ou seriam as moradias. Aliás, esse amontoado de quadrinhos dá a impressão, figurativamente falando, de casas que se amontoam e se comprimem num pouco espaço. Com isso, percebemos que em Portinari podemos descobrir uma interpretação ainda do figurativo mesmo naquilo que se aprofunda rumo ao abstrato, como se fosse fruto de receio a uma adesão completa à pintura abstrata. É difícil, nesse caso, não nos lembrarmos da tela “Três figuras” (1946), de Joaquín Torres-García⁸³, em que transparece a mesma ilusão de desaparecimento total do figurativo. Este quadro também é composto pelo acúmulo de planos geométricos, que são preenchidos, por sua vez, com cinco tons diferentes e sem matizes (meio a Mondrian, não fossem as linhas e a lógica ser diversa). De fato, a obra é montada com fins a não anular de forma alguma a presença das três figuras humanas, que, por sinal, dão nome à tela. É bem verdade que, apesar da semelhança com Portinari, não devemos ignorar que no pintor brasileiro os matizes quase nunca são negados: sua pintura em geral se apegava ao detalhe.

Voltando a “Cidade”: se observarmos o canto superior direito do quadro, encontraremos lá extensões em cubo que nos dão a impressão dum amontoado de edifícios. Na pintura, se projeta assim um aspecto comum à realidade brasileira, que é o da proximidade entre conjuntos habitacionais de luxo e aglomerados de moradias humildes, às vezes até precárias. Ou seja, ao mesmo tempo em que vemos projetos habitacionais seguindo a lógica do desenvolvimento e suas contribuições, vemos também, presente de forma igualmente óbvia, a persistência dos que não conseguem ser absorvidos pelos rumos do progresso, ficando relegados à margem. Nesses termos, o que seria a industrialização para Portinari? O convívio dessas contradições. Contradições que, sendo de ordem social, se refletem na arquitetura de sua obra. Para ilustrar melhor isso, vejamos, agora, uma pintura como “Industrialização do Brasil” [1960]⁸⁴. O quadro é composto preponderantemente por retas verticais (aparentando significar as arestas das massas cúbicas, que são prédios). Em determinados pontos essas retas recebem cortes verticais, anunciando ângulos e, por isso, dando profundidade ao conjunto. Em vários pontos são aplicadas pinceladas coloridas, que servem à evidência (como em “Cidade”) de que ali uma série de construções prediais está latente. Mais a primeiro plano, algumas pastilhas cúbicas denunciam prédios mais à vista, e

⁸³ - Cf. prancha 37.

⁸⁴ - Cf. prancha 38.

dois corpos cilíndricos fazem as vezes de chaminé, assegurando a presença industrial. Logo, é nesse ambiente de conjunções geométricas tendendo ao abstrato que se salientam, ainda assim, algumas marcas de figurativos. E o que, à primeira vista, parece ser simplesmente a constituição de uma imagem plástica única, é, na verdade, a junção já referida de dois procedimentos artísticos diferentes.

É claro que, não obstante a ilusão de coisa única, essa ambiguidade é com certeza mais fácil de ser notada do que no que se refere, por exemplo, a “Construção” (c. 1959)⁸⁵. Aqui o abstrato é muito mais evidente. Aliás, poderíamos mesmo afirmar que se trata de uma pintura abstrata. Só que, confrontados “Cidade”, “Industrialização do Brasil” e o título deste último quadro, somos levados inevitavelmente a procurar nesta obra os mesmos elementos que procurávamos na pintura anterior. E achamos: linhas verticais e diagonais, cores e noção de profundidade. É óbvio que aqui nenhuma imagem se forma tão notadamente quanto no quadro anterior. Ainda assim, é possível encontrarmos campos imagéticos; quer dizer, no fundo temos um quadro cuja imagem tanto poderia ser duma junção de construções prediais, quanto do acúmulo da estrutura férrea dum prédio em construção, quanto ainda dum desenho de mapa (ou seja, todos ligados a um mesmo campo significativo – o da produção, do progresso). Não é à toa que o estudo para feitura dessa obra tenha recebido o nome de... Industrialização⁸⁶.

Levando isso tudo em conta, não é difícil percebermos que para Portinari a pintura abstrata é a pintura que acompanha simbolicamente as renovações do campo social, isto é, é a pintura dos novos tempos, dos tempos de avanço do progresso. O que não deixa de ser, é claro, a visão dos próprios artistas do abstracionismo. Ocorre que no pintor brasileiro parece haver uma escolha, que não é a da preferência pelo fato futuro (de um desenvolvimento que, do plano econômico-cultural se expandiria democraticamente para o plano social). Portinari prefere se apegar à realidade do presente, que é, notadamente nos países subdesenvolvidos e em vias de desenvolvimento econômico, o de uma modernidade que não nega a possibilidade do que é considerado retrógrado:

As misérias, como o desemprego e o subemprego, os valores e as mentalidades produzidos pelo desenvolvimento dependente são partes integrantes da modernidade, embora de um ponto de vista teórico e tipológico não façam parte do moderno. [...] A modernidade, porém, não é feita pelo encontro homogeneizante da diversidade do homem, como sugere a concepção de globalização. É constituída, ainda, pelos ritmos desiguais do desenvolvimento econômico e social, pelo acelerado avanço tecnológico, pela acelerada e desproporcional acumulação de

⁸⁵ - Cf. prancha 39.

⁸⁶ - Cf. “Industrialização” (1959), prancha 40.

capital, pela imensa e crescente miséria globalizada, dos que têm fome e sede não só do que é essencial à reprodução humana, mas também fome e sede de justiça, de trabalho, de sonho, de alegria. (MARTINS: 2008, 18-19)

É evidente também que no caso do pintor paulista isso nunca transparece em sua pintura como um fator verdadeiramente crítico. É antes uma desconfiança. Desconfiança quanto ao progresso econômico e quanto à pintura abstrata. Observando de novo “Industrialização no Brasil”, “Construção” e “Industrialização”, notamos a ideia de que o progresso se desenvolve sem a presença visível do “homem”. É a máquina, ou melhor, são os prédios, as chaminés, as estruturas físicas o que modula todo o conjunto de atualização econômica. Cremos que a medida dessa percepção pode ser percebida se confrontamos “Construção de Rodovia I” [1936]⁸⁷. Uma pintura ligada também ao tema do desenvolvimento (aliás, encomendada pelo Estado Novo), mas na qual o homem ainda é o centro imagético do conjunto, mesmo que dividindo espaço com a máquina. Ou seja, uma presença que não se confirma mais nessas obras do princípio da década de 1960 (quando a industrialização está mais encaminhada). Em certo sentido, insistir na figura humana é insistir na presença duma parte do modo de produção capitalista que mais e mais perde espaço diante da agilidade da máquina. Ao mesmo tempo (ainda que não necessariamente nas mesmas telas), é também o relato das desigualdades, da miséria e do sofrimento social que não se apagam diante da empolgação desenvolvimentista. Na pintura de Portinari, a figura humana parece resistir a esse apagamento pictórico e plástico que calha, como vimos, ao seu próprio apagamento social.⁸⁸ O resultado disso é a razão diretamente proporcional ao fato de que, pela presença do homem se diluindo no ambiente (ainda que este se dilua por inteiro), sua existência se reforça:

Muitos anos depois, ele [Portinari] disse ao crítico português Mário Dionísio: “A condição do artista é ser um homem sensível. Não é possível que as emoções mais altas do mundo não toquem um homem normal. A injustiça humana, a miséria, as crianças famintas são um grito tão grande que não pode deixar de ser ouvido”. (MOREIRA: 2001, 95).

Como já dissemos, encontramos imbricação e resistência semelhantes também em Graciliano. Basta-nos recordar que, apesar das animalizações todas, Fabiano e sua família vão resistindo a um jogo de diluição mais profunda, que logo os tornaria personagens duma

⁸⁷ - Cf. prancha 41.

⁸⁸ - Não queremos afirmar que os pintores abstratos estivessem a favor desse apagamento social. O que tentamos demonstrar é que, nessa insistência portinariana pelo figurativo (em especial, pela figura humana), todas essas implicações acabam se revelando em sua pintura.

narrativa naturalista. Não há determinismos em *Vidas secas*. Podemos verificar isso nalguns momentos de clarividência por que passa Fabiano (por exemplo, quando preso e ao receber a paga com descontos). Essa mesma ausência de determinismos pode até ser verificada nesse sonho desengonçado de sinha Vitória, o qual, não obstante a rudeza, é um ponto ainda de apoio para que ela não seja tão “bicho” quanto o espaço a condena a ser. Deitar na cama de lastro é mais do que exigir um mínimo de conforto, pois não é só a questão do conforto que aí está em pauta, senão o fato de eles não serem bichos de verdade para ter de suportar o desleixo de qualquer dormida. Nesses termos, a diluição pelo fato animalizador e/ ou coisificador encontra o seu contraponto. E o homem persiste, ainda que através dessas mínimas resistências.

Ao fim de tudo, é o homem mesmo que importa a Graciliano e Portinari. E é esse embate entre diluição e persistência que sustenta a medida dessa preocupação e que arquiteta, segundo a percepção artística e social de ambos, o conjunto de sua obra ou, pelo menos, aquelas que trazem os aspectos que expusemos até aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazendo um último apanhado: nosso texto se pautou no estudo comparativo entre *Vidas secas* (romance de Graciliano Ramos) e algumas tantas pinturas de Cândido Portinari. O objetivo aqui não foi necessariamente traçar pontos de convergência estrita entre ambos. Foi, antes, o de buscar paralelos entre eles, caminhos de percepção humana e social que (salvaguardadas as diferenças por não utilizarem os mesmos instrumentos de trabalho artístico) ainda assim transparecem, mostrando a quem sobre eles se debruce semelhanças de esforço crítico e/ ou estético (e, se o caso, também suas diferenças). Especificamente falando, interessou-nos o modo como ambos os artistas articulam a relação homem/ ambiente, não esquecendo que este último termo é tomado segundo a concepção de um elemento externo à figura humana. A nosso ver, essa interação tende a significar (mais do que um simples esquema de construção literária ou plástico-pictórica) a intuição ou a ciência mesma de que há pelo mundo (mais particularmente no Brasil) sinais de opressão que perduram e fazem do homem um ser brutalizado e/ ou opacado à impotência de suas próprias forças.

Em *Vidas secas*, a interação homem/ ambiente que se processa desfaz-se completamente do que ilusoriamente poderíamos pensar ser naturalista, a fim de ganhar em sinceridade mais humana, porque atenta aos problemas de então e de há tanto tempo, expondo-os com fundura social. Não é o jocoso animalesco aquilo a que Graciliano almeja. É antes um trágico. O mesmo trágico portinariano. Mas assim é, porque se pautam na realidade. Eles não encenam a ficção possível de um mito. Eles despertam a visão eclipsada para o solo onde o palco se muda em terra mesma, de pedra, de torrões. Uma realidade pautada em trilhas muitas vezes carentes de perspectivas. Quase invariáveis. Comuns. Portinari, mesmo labutando numa forma que aqui ou ali reporta ao tradicional, participa ainda assim de alguns pressupostos das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX. E apesar dessa incursão por renovações artísticas de sua contemporaneidade, raramente mergulha na defesa total delas, preferindo sempre uma arte em que o novo e o tradicional se equilibrem, de tal forma que, só raramente também, revela a mesma empolgação pelo progresso, que revelaram e revelavam, por exemplo, muitos artistas de primeira vanguarda.

Em Graciliano, através da animalização e/ou da coisificação do homem, articula-se dialeticamente a opção pelo humano (uma vez que se demonstra, com esse recurso de corrupção da figura do homem, como ele está inserido na sociedade). Ou seja, a animalização

e/ou coisificação objetiva o resgate do próprio homem. Ao fim de tudo, destaca-se mesmo a grandeza que alcançam os quadros de narrativa quase soltos do romance estudado, pela mestria de Graciliano Ramos em expor com sucesso, no âmago da forma, para além das características mesmas dos personagens, uma interação homem/ ambiente que quer dizer os obstáculos que vão diluindo os homens, dado seu próprio “apagamento” social (dizemos apagamento no sentido de seres relegados à margem, desconsiderados socialmente). E apesar do opacamento experimentado pela família de Fabiano, cada um deles encontra uma forma de resistência, às vezes coisa quase irrelevante, mas que, para eles, funciona já como sinal de algum suspiro. Portinari, por sua vez, conduz a figura rumo a uma diluição no espaço em que ela está situada, preservando-a, contudo. O ambiente mais das vezes desaparece, porém o homem não.

E ainda que falemos, com relação a ambos, de uma quase ausência de perspectivas, não ignoramos essas tensões que se deixam transparecer em sua obra. São as resistências ao sufoco, ainda que não sejam a solução definitiva. Aqui pensamos, por exemplo e mais uma vez, no “amadurecimento crítico” de Fabiano quando preso, em sua decisão a favor da não-barbárie ao encontrar-se de novo diante do soldado amarelo e, enfim, em sua aceitação pela fuga final (sinais todos de um Fabiano renovado, em muito diverso daquele que aparece nos primeiros capítulos do romance). Pensamos aqui também em como Portinari articula suas figuras, geralmente a destacá-las em face do ambiente em que se inserem. Em ambos, portanto, se revelando a primazia do homem. Ainda que haja opacamento por conta de quaisquer formas de sufoco, o homem resiste. Socialmente, seriam representações de um mundo que não consegue agregar nas engrenagens de seu sistema a massa de excluídos existente, e aquilo que traz de agregador (porque sempre há uma ligação entre eles, mesmo mínima) diz respeito às relações de exploração e apagamento social a que essa massa humana tem de resistir de alguma sorte. Esteticamente, são figuras ou personagens que envolvidos numa trama de imbricação (plástica, pictórica ou figurativa) ainda assim não se afundam totalmente nela, como se fossem exemplos duma resistência constante, a despeito de todos os percalços. Com isso, ainda que distorcido de sua verdadeira face, o homem, pouco ou muito, tem a validade de sua existência mencionada como algo necessário e que não se deve permitir apagar.

REFERÊNCIAS

De Graciliano Ramos

- RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis; A terra dos meninos pelados; Pequena histórica da República**. São Paulo: Martins Editora, 1962.
- _____. **Angústia**. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. **Caetés**. 29 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.
- _____. **Cartas**. 2 ed. Rio de Janeiro, Record, 1981.
- _____. **Infância**. 27 ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. **Insônia**. Col. Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa. Rio de Janeiro, São Paulo: Record/ Altaya, 1998.
- _____. **Linhas tortas**. 11 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1984a.
- _____. “Mário”. In: AMADO, Jorge; REGO, José Lins do; _____.; MACHADO, Aníbal; QUEIROZ, Rachel de. **Brandão entre o mar e o amor**. São Paulo: Martins, 1942.
- _____. **Memórias do cárcere** (vol I). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004.
- _____. **Memórias do cárcere** (vol II). 40 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004a.
- _____. **São Bernardo**. 74 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002a.
- _____. **Viagem**. 14 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1984b.
- _____. **Vidas secas**. 91 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. **Vivente das Alagoas**. 8 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1978.

Sobre Graciliano Ramos

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **A escrita neo-realista**. Col. Ensaios. São Paulo: Ática, 1981.
- ADRIANO, Carlos. A estética da fome. *Revista Cult*. São Paulo, nº. 42, p. 60-63, jan., 2001.
- AGUIAR, Flávio (Org). **Com palmas medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira**. São Paulo: Boitempo, Fundação Perseu Abramo; 1999.
- ALVÈS, José. Lecture plurielle d’un passage de *Vidas secas*. Centre de Recherches Latino-Américaines. Poitiers, fev., 1974.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Graciliano Ramos, aos cinquenta anos. In: _____. **Achados do vento**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.
- BASTOS, Hermenegildo José. Destroços da modernidade. *Revista Cult*. São Paulo, nº. 42, p. 52-55, jan., 2001.
- BOSI, Alfredo. A escrita e os excluídos. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Céu, inferno. In: _____. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **História concisa da Literatura Brasileira**. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. Sobre *Vidas Secas*. In: SCHWARZ, Roberto (org). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira**. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In SCHWARZ, Roberto (org). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Tese e antítese**. 4 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (sel.). **Graciliano Ramos**. Col. Fortuna Crítica, vol. 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano Ramos. In: _____. **Tempo, solidão e morte**. São Paulo: Imprensa Oficial de Estado, 1964.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. **Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo e narrar**. Brasília: Ed. De Brasília/ INL, 1975.

FELINTO, Marilene. **Graciliano Ramos**. Col. Encanto Radical. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (orgs). **Graciliano Ramos**. Col. Escritores Brasileiros: Antologia & Estudos. São Paulo: Ática, 1987.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**. São Paulo: Edusp, 1992.

LAWTON, R. A. “Vidas secas”: entre l’être et les choses. Centre de Recherches Latino-Américaines. Poitiers, jan., 1972.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: _____. **A dimensão da noite**. São Paulo: Editora 34, 2004.

LEMOES, Taísa Vliese de. **Graciliano Ramos: a infância pelas mãos do escritor**. Juiz de Fora: UFJF/ Musa Editora, 2002.

LUCAS, Fábio. Particularidades estilísticas de *Vidas secas*. In: SEGATTO, José Antonio; BALDAN, Ude (Org.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999.

MARINHO, Maria Celina Novaes. **A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos**. São Paulo: Humanitas, 2000.

MORAES, Denis de. **O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

MOURÃO, Rui. **Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano**. 3 ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2003.

NETO, Miguel Sanches. A descoberta da linguagem. In: Revista EntreLivros: São Paulo, nº. 19, nov., 2006.

NUNES, Benedito. No limite da transcendência. Entrevista para o suplemento literário Caderno Mais!. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 de março de 2003.

PACHECO, Ana Paula. Graciliano e a desordem. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). **Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PINTO, Manuel da Costa. Os cárceres da linguagem. In: Revista Cult: São Paulo, nº. 42, jan. 2001.

PINTO, Rolando Morel. **Graciliano Ramos: autor e ator**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

PUCCINELLI, Lamberto. **Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade**. São Paulo/Brasília: Quíron/ INL, 1975.

RAMOS, Clara. **Cadeia**. Rio de Janeiro: José Olympio, Secretaria de Cultura, 1992.

_____. **Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano: retrato fragmentado**. São Paulo: Siciliano, 1992.

REIS, Zenir Campos. Tempos futuros. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Graciliano revisitado**. Natal: UFRN, Editoria Universitária; 1995.

ROSENFELD, Anatol. Graciliano Ramos como poeta da seca. In: _____. **Letras e leituras**. Org. Nanci Fernandes e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

Teresa revista de Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo, nº. 2, p. 83-185. São Paulo: Ed. 34, 2001.

Sobre Cândido Portinari

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. S/L: Livraria Martins, s/d.

AQUINO, Flávio de. **Cândido Portinari**. Buenos Aires: Codex, 1965.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Pequeno ensaio pró-Portinari. In: **Portinari devora Hans Staden**. São Paulo: Terceiro Nome, 1998.

BALBI, Marília. **Portinari: o pintor do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2003.

BENTO, Antonio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1980.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CAMARGO, Ralph. **Portinari desenhista**. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu Nacional de Belas Artes, Museu de Arte de São Paulo; 1977.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. Col. Artistas brasileiros. São Paulo: EDUSP, 1996. v. 4.

_____. História de uma amizade. In ANDRADE, Mário. **Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari**. Campinas/ SP: Mercado de Letras, 1995.

_____. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MACHADO, Aníbal M. **A arte de viver e outras artes**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

MILLIET, Sérgio. **Pintura quase sempre**. Porto Alegre: Globo, 1944.

MOREIRA, Marcos. **Cândido Portinari**. Col. A vida dos grandes brasileiros. São Paulo: Editora Três, 2001.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PORTINARI, Cândido. **Catálogo raisonné**. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, Petrobras, Ministério da Cultura; s/d. vol. 1-5.

_____. **Pinturas e desenhos: exposição comemorativa do centenário de nascimento do artista**. São Paulo: Pinakothèque, 2003.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

Geral

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Col. Espírito crítico. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34; 2003.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ARANTES, Paulo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília; _____. **Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Moderna, 1994.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Vários tradutores. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Vieira. 11 ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. In: FILHO, Domício Proença. **O livro do seminário**. São Paulo: L R Editores, 1983.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: Revista USP: São Paulo, n. 56, p. 192-202, dez.-fev., 2002-2003.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. 16 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BETTO, Frei. O nome político do amor. In: Revista Caros Amigos: São Paulo, nº. 133, abr., 2008.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. Campinas/ SP: Editora da Unicamp, 2006.

BÜRGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 4 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CUNHA, Euclides de. **Os sertões: campanha de Canudos**. 2 ed. São Paulo, Ática, 2000.

FERRARA, Lucrécia d'Aléssio. O texto estranho. In.: _____. **O texto estranho**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FROMM, Erich. **O medo à liberdade**. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1960.

HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, Victor. **História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte**. São Paulo: Global, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

IANNI, Octavio. **A luta pela terra**. Petrópolis: Vozes, 1978.

JUNIOR, José Maria dos Reis. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. O voo das andorinhas: migrações temporárias no Brasil. In: _____. **Não há terra para plantar neste verão**. Petrópolis: Vozes, 1988.

MARTINS, Luiz Renato. **Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MORRIS, Christopher W. **Um ensaio sobre o Estado Moderno**. Trad. Sylmara Beletti. São Paulo: Landy, 2005.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **De fora: Goeldi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

_____. **O vento e o moinho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NEIVA, Eduardo. **A imagem**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1994.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista e O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2006.

PAVOLINI, Corrado. **Modigliani**. New York, Toronto: The New American Library, 1966.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. 23 ed. 7 reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/ Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda M. R. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra, Fundação Getúlio Vargas; 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 5 ed. 4 reimpr. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34; 2008.

_____. **Dois meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Que horas são?** 3 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: _____. OLIVEIRA, Roberto Cardoso et al. **Pós-modernidade**. Campinas/SP: Unicamp, 1990.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Introdução à revolução brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.

TCHEKHOV, A. P. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 1999.

VILLA, Marco Antonio. **Canudos: o povo da nº. 2 terra**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Vida e morte no sertão: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX**. São Paulo: Ática, 2000.

Site

Projeto Portinari: www.portinari.org.br

ANEXOS⁸⁹

⁸⁹ - Todas as pinturas expostas aqui foram consultadas no site do Projeto Portinari: www.portinari.org.br.

ANEXO A – Pranchas 1-4

Prancha 1

“Menino com Carneiro” (1954)

Óleo sobre tela

60 x 73 cm

Coleção particular. Rio de Janeiro/ RJ

Prancha 2

“Retrato de Maria” (c. 1934)

Têmpera sobre tela

74 x 61 cm

Coleção particular. São Paulo/ SP

Prancha 3

“Médicos de loucos” (c. 1934)

Têmpera sobre tela

72 x 60 cm

Sanatório Meduna. Teresina/ PI

Prancha 4

“Mestiça” (1934)

Óleo sobre tela

46.5 x 38 cm

Museu de Arte Brasileira da FAAP. São Paulo/ SP

ANEXO B – Pranchas 5-8

Prancha 5

“Operário” (c. 1934)
Óleo sobre madeira
32 x 39 cm
Coleção particular. São Paulo/ SP

Prancha 6

“Domingo no morro” (1935)
Óleo sobre tela
60.5 x 73 cm
Coleção particular. São Paulo/ SP

Prancha 7

“Família” (1935)
Óleo sobre tela
60 x 73 cm
Fund. José e Paulina Nemirovsky. São Paulo/ SP

Prancha 8

“Espantalho” (1936)
Óleo sobre tela
73 x 60 cm
Coleção particular. São Paulo/SP

ANEXO C – Pranchas 9-12

Prancha 9

“Meninos com balões” (1936)
Óleo sobre tela
46 x 55 cm
Coleção particular. Rio de Janeiro/ RJ

Prancha 10

“Sonho” (1938)
Óleo sobre tela
46 x 55 cm
Museus Castro Mapa. Rio de Janeiro/ RJ

Prancha 11

“Espantalho” (c. 1939)
Óleo sobre tela
43,5 x 30,5 cm
Rio de Janeiro/ RJ

Prancha 12

“Espantalhos” (1940)
Óleo sobre tela
81 x 100 cm
Rio de Janeiro/ RJ

ANEXO D – Pranchas 13-16

Prancha 13

“Crianças brincando” (1937)
Óleo sobre tela
38 x 46 cm
Coleção particular. São Paulo/ SP

Prancha 14

“Namorados” (1940)
Óleo sobre tela
60 x 73 cm
Coleção particular. Rio de Janeiro/ RJ

Prancha 15

“Mãe Preta” (1940)
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
Coleção particular. São Paulo/ SP

Prancha 16

“Jeremias” [1943]
Têmpera sobre tela
191 x 179.5 cm
Museu de Arte Assis Chateaubriand. São Paulo/ SP

ANEXO E – Pranchas 17-20

Prancha 17

“O sacrifício de Abraão” [1943]

Têmpera sobre tela

200 x 150 cm

Museu de Arte Assis Chateaubriand. São Paulo/ SP

Prancha 18

“Borracha” [1938]

Pintura mural a afresco

280 x 248 cm

Palácio Gustavo Capanema. Rio de Janeiro/ RJ

Prancha 19

“Meninos brincando no balanço” (1960)

Óleo sobre madeira

46 x 37.5 cm

Coleção particular. Rio de Janeiro/ RJ

Prancha 20

Jacques Villon (1875-1963)

“Maternité”/ “Maternidade” (c. 1948)

Litogravura

53 x 33 cm

ANEXO F – Pranchas 21-24

Prancha 21

Jacques Villon (1875-1963)
“Le philosophe”/ “O filósofo” (1930)
 Óleo sobre tela
 100.6 x 80.9 cm
 The Brooklyn Museum of Art. Nova Iorque

Prancha 22

Jacques Villon (1875-1963)
“Maternité”/ “Maternidade” (c. 1948)
 Óleo sobre tela
 146 x 96.5 cm
 Haggerty Museum of Art. Wisconsin

Prancha 23

Jacques Villon (1875-1963)
“L’acrobate”/ “O acrobata” (1913)
 Óleo sobre tela
 99,6 x 71,7 cm

Prancha 24

“Árvore da vida” [1957 (59)]
 Óleo sobre tela
 60.5 x 73 cm
 Coleção particular. Belo Horizonte/ MG

ANEXO G – Pranchas 25-28

Prancha 25

Jean-Paul Riopelle
“Encounters”/ “Encontros ” (1956)

Prancha 26

Diego Rivera
“Paisaje nocturno”/ “Paisaje nocturno” (1947)
Óleo sobre linho
100 x 90 cm
Museu Nacional de Arte Moderna. Cidade do México

Prancha 27

“Meninos com Estilingue” (1959)
Óleo sobre tela
65 x 52 cm
Coleção particular. Nova Iorque

Prancha 28

“A barca” (1941)
Óleo sobre tela
80 x 100 cm
Coleção particular. Rio de Janeiro/ RJ

ANEXO H – Pranchas 29-32

Prancha 29

“Criança morta” (1945)
Óleo sobre tela
179 x 150 cm
Fonds National d'Art Contemporain. Paris/ FRA

Prancha 30

“Enterro no morro” (1936)
Óleo sobre tela
73 x 60 cm
Coleção particular. São Paulo/ SP

Prancha 31

“Retirantes” (1945)
Óleo sobre tela
38 x 46 cm
S/A Fluxo. São Paulo/SP

Prancha 32

“Grupo” (1945)
Óleo sobre tela
56 x 46 cm
Banco Bradesco. Osasco/SP

ANEXO I – Pranchas 33-36

Prancha 33

“Meninos brincando” (1944)
Óleo sobre tela
46,5 x 55,5cm
Coleção particular. São Paulo/ SP

Prancha 34

Édouard Manet
“Un bar aux Folies Bergères” (1881-1882)
Óleo sobre tela
96 x 130 cm
Courtauld Institute. Londres/ Inglaterra

Prancha 35

“Autorretrato” (1930)
Óleo sobre tela
56 x 46 cm
Coleção particular. São Paulo/ SP

Prancha 36

“Cidade” (1959)
Óleo sobre madeira
159 x 89 cm (aproximadas)
Coleção particular. São Paulo/ SP

ANEXO J – Pranchas 37-40

Prancha 37

Joaquín Torres-Garcia
“Três figuras” (1946)
Óleo sobre tela
13 x 14,8 cm (aproximadas)

Prancha 38

Industrialização do Brasil [1960]
Óleo sobre madeira
25,5 x 15,5 cm
Financiadora de Estudos e Projetos. RJ

Prancha 39

“Construção” (c.1959)
Óleo sobre madeira
100 x 79 cm
Coleção particular. Rio de Janeiro/ RJ

Prancha 40

“Industrialização” (1959)
Desenho a grafite, crayon colorido e sépia/ papel
13,5 x 9,8 cm
Coleção particular. Milão/ ITA

ANEXO K – Pranchas 41-42

Prancha 41

“Construção de Rodovia I” [1936]

Painel a óleo sobre tela

96 x 768 cm

Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro/ RJ

Prancha 42

Pablo Picasso

“Guernica” (1937)

Óleo sobre tela

349,3 x 776,6 cm

Museum of Modern Art. Nova Iorque