

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – I.A.
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

Portinari menino e o circo

WAGNER LEITE VIANA

São Paulo - 2008

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – I.A.
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

Portinari menino e o circo

WAGNER LEITE VIANA

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob orientação da prof. Dr. Livre Docente Claudete Ribeiro, para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo - 2008

Ficha Catalográfica.

VIANA, Wagner

Portinari menino e o circo

São Paulo, 2008 – 98 pgs.

Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Orientador: Claudete Ribeiro.

Palavras – chave: leitura de obra visual, surgimento da imagem poética, Portinari, infância, circo, fenomenologia

FOLHA DE APROVAÇÃO

Wagner Leite Viana
Portinari menino e o circo

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Prof. Dr. Livre docente Claudete Ribeiro (I.A. - UNESP)

Prof. Dr. Loris Graldi Rampazzo (I.A. – UNESP)

Prof. Dr. Livre docente Carmen Sylvia Guimarães Aranha (MAC – USP)

Aprovado em 17 de setembro de 2008.

Ao Álvaro e à Janaína

Pelo que não consigo explicar

Ao meu pai Salatiel e à minha mãe Maria

Que com o sentido de suas vidas me ensinaram um sentido do amor

Aos meus irmãos de sangue e espírito

Dedico minha busca

Agradeço aos meus pais que me incentivaram a estudar.

Agradeço à Claudete pela orientação respeitosa e atenta.

Ao projeto Portinari que bem me recebeu e muito contribuiu.

Agradeço aos amigos da diretoria de ensino de Itapevi pelas conversas produtivas e leituras que sempre fizeram deste texto.

Agradeço a todos os professores que me apresentaram um mundo poético.

Aos funcionários e corpo docente da UNESP: campus de Bauru e Instituto de Artes São Paulo.

Resumo

Nesta pesquisa pretendo ler em Portinari o seu “olhar da infância” a partir das obras delimitadas pela temática do circo. O que está em jogo no acontecimento estético da leitura é o estado de exceção onde se dá o surgimento da imagem poética como experiência não antecipável na consciência de um leitor, esta relação com a obra é compreendida como intersubjetividade, conceito da fenomenologia de Merleau-Ponty que relaciona o eu, o outro, o corpo e a linguagem. Procuo levantar questões referentes ao processo de formação das imagens e leitura. Como considerar o papel da memória e da ação criadora da imaginação? Na obra a imagem constitui-se como uma realidade imagética por si mesma? Qual é o papel do leitor? E da obra? É a obra um mundo com sua dinâmica própria, que propõe novas percepções ao leitor e o modifica em sua leitura-mundo?

Palavras-chave: leitura de obra visual, surgimento da imagem poética, Portinari, infância, circo, fenomenologia

Grande área: letras, lingüística e artes

Área: artes

Abstract

In this research I intend to read in Portinari his "look of the childhood" from the works delimited by the thematic of the circus. What is happening to esthetic event in the reading is the state of exception where the poetic image is rising as experience not anticipate in the conscience of a reader, this relation with the art work is understood like subject to subject experiencing among themselves, concept of the phenomenology of Merleau-Ponty that relates the myself, the otherself, the body and the language. I am going to raise questions regarding at formation of the images and reading them. How can I consider the paper of the memory and creative action of the imagination? Is the poetic image in the art work constituted itself as an image reality by itself same? What is the paper of the reader and what is of the art work? Is it the art work a world with his dynamic own, that proposes news perceptions to the reader and modifies to reading-world it?

Keywords: rising the poetic image, Portinari, infancy, circus, phenomenology

Grande área: letras, lingüística e artes

Área: artes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1º capítulo.....	21
Portinari, multiplicidades de olhares.....	21
Uma contextualização do tema do trabalho em Portinari.....	33
Percurso fenomenológico de uma leitura do tema trabalho.....	38
O tema dos retirantes e a série bíblica.....	42
2º capítulo	50
A leitura da infância em Portinari.....	50
O imaginário da infância.....	54
Ensaio de leituras: olhar e ser visto.....	61
Apenas os meninos e as pipas	65
3º CAPÍTULO	70
Portinari menino e o circo.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	96

ÍNDICE DE IMAGENS

imagem 1 – Portinari - Baile na roça - 1923\1924.....	21
imagem 2 - Portinari - Retrato de Olegário Mariano - 1928.....	23
imagem 3 – Portinari - Mão de garimpeiro - 1941.....	33
imagem 4 – Portinari - Operário - 1934.....	34
imagem 5 – Portinari - Preto de enxada - 1934.....	38
imagem 6 – Portinari - Café - 1935.....	40
imagem 7 – Portinari - A ressurreição de Lázaro - 1944.....	42
imagem 8 –Picasso - Guernica – 1907.....	43
imagem 9 – Portinari - Criança morta - 1944.....	45
imagem 10 – Portinari - Os Retirantes - 1944.....	46
imagem 11 – Portinari - Enterro na rede - 1944.....	47
imagem 12 – Portinari - Retirantes - 1936	51
imagem 13 – Portinari - Espantalho - 1941.....	61
imagem 14 – Portinari - Meninos soltando pipas - 1941.....	67
imagem 15 – Portinari - Circo – 1933.....	70
imagem 16 – Portinari - Circo - 1933.....	75
imagem 17 – Portinari - Circo - 1933.....	80
imagem 18 – Portinari - Circo – 1942.....	84
imagem 19 – Portinari - Retirantes - 1944.....	86
imagem 20 – Portinari - Lembrança da minha infância - 1957.....	87

INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendo estudar Portinari na sua relação com o tema da infância e suas reminiscências. Para tal, empregarei a percepção fenomenológica na aproximação que faço do fenômeno da leitura da obra de arte. Procuro por uma postura de leitura inspirada no problema da *epoché* ou método da redução fenomenológica que envolve uma suspensão da atividade natural de emitir juízos sobre as coisas e ir ao encontro da situação inicial, constante e final da própria dependência do reflexivo em relação a uma vida irrefletida. Não se trata de retirar a reflexão do mundo, mas de tomar distância e fazer aparecer “os fios intencionais” que nos ligam a ele, revelando-o em sua estranheza e paradoxalidade. É um “voltar às coisas mesmas”, ao conhecimento que temos delas tal qual elas se apresentam à consciência, que não está isolada na medida em que é entendida como consciência de algo. Suspender-se para buscar o ato de perceber e aquilo que é percebido.

Tenho em vista a dimensão singular envolvida na experiência de leitura; eu como pesquisador, procurando mergulhar nela, observando, descrevendo e compreendendo o fenômeno a partir do encontro entre leitor e obra. O que está em jogo no acontecimento estético da leitura é o estado de exceção, no qual se dá o surgimento da imagem poética como experiência não antecipável na consciência de um leitor, sua origem no aqui - agora com a obra.

Este estado é compreendido como um estar “entre”, âmbito onde se pode observar as tensões e distensões, revelações e ocultamentos suscitados na dialética leitor-obra, num tempo fenomenológico, quando podem se manifestar as experiências latentes do leitor e as que o autor “formou” na obra. A linguagem é investigada no seu caráter de novidade, no qual a atribuição de sentido não é algo dado, mas algo a se fazer na experiência do mundo, o que na pintura manifesta-se como o irrefletido, o silêncio, o invisível. A visão mostra muito mais do que é visto e a intenção de significar na obra surge no momento em que ela é vista, vai do

visível ao invisível, do que se mostra ao que se imagina. É procurar a pintura não pelo que ela nos mostra diretamente e sim pelo que ela tem de oculto, é uma tentativa de não matar o mistério do mundo, porque o mundo é o que eu vivo, não aquilo que eu penso dele; estou aberto a ele, me comunico com ele, mas não o possuo ele é inesgotável; é procurar o mundo que se dispõe em torno de mim no instante em que começa a existir para mim. Procurar na linguagem da Arte o que não está instituído, pronto e acabado; é buscar um mundo nascente na qualidade de instituinte.

Na leitura da obra de Arte procuro observar como se dá a experiência de problematização no encontro com a obra, uma parada no tempo, suspensão ou estranhamento, que em linguagem cotidiana pode ser expresso como experiência *do sei o que é isso e não sei o que é isso*. Nesse encontro, trabalho com a noção de leitor-inventor, invenção de acordo com Virgínia Kastrup, é um modo de entender o ato de conhecer e mobilizar processos cognitivos como a memória, percepção, linguagem, imaginação, etc., pode-se falar em memória inventiva, percepção inventiva; em Ser inventor que inventa problemas e não se reduz a solucionar problemas pré-existentes. O problema da invenção, aqui se aproxima da busca de uma ontologia do Ser, porque no processo de inventar o Ser inventa-se a si mesmo, invento e inventor são resultados de uma invenção.

Um olhar leitor inventor se colocando nessa experiência seria como um olhar à espreita, porque não antecipa o que irá encontrar, como irá encontrar, o que denuncia uma intencionalidade de busca aberta nesse encontro, o surgimento de um fenômeno num campo perceptivo, que se estrutura numa abertura de possibilidades.

Esta estruturação é entendida a partir da problemática do sensível em Merleau Ponty. Para ele, a pintura aparece como uma linguagem silenciosa. Para isso, recorro aos estudos acerca da percepção, sobre a consistência da atividade do pintor, cujo trabalho e seus resultados expressos se assemelham às preocupações da fenomenologia do filósofo, que

destaca a pintura em seu papel de elucidação ou revelação da busca da zona intermediária ou de indistinção entre sujeito e objeto.

Merleau-Ponty vincula a linguagem à atividade corporal. Toda atividade, seja reflexiva ou não, tem como fundamento a percepção do mundo. Na ação cotidiana os gestos inconscientes predominam sobre os conscientes. A busca da linguagem nascida de um corpo e o estado nascente da percepção com as coisas mudas do mundo, pela linguagem indireta da pintura, podem torná-las prestes a serem proferidas. A partir da percepção, o sujeito opera a passagem do vivido ao pensado. Ela se constitui como solo para todo conhecimento, o mundo fenomenológico é como fundação do Ser, não como uma explicitação de um Ser anterior, pois a Arte não é reflexo de uma verdade prévia, mas é a realização de uma verdade. É a busca do sentido do mundo ou da história em estado nascente.

O pintor pensa com a pintura. No pensamento de Merleau-Ponty, ela é uma forma de revelar a verdade porque ela é feita do mesmo tecido do corpo, do mundo e do sujeito; do irrefletido, do silêncio e do invisível. Desse modo se dá a passagem de uma filosofia da consciência para uma filosofia do corpo e da percepção. Há uma transubstanciação quando o pintor dá seu corpo ao mundo e o transforma em pintura. Há que se reencontrar o corpo operante e atual a partir do entrelaçamento da visão e movimento, do corpo e mundo. O filósofo e o pintor estão diante do mesmo enigma da realidade, observado na seguinte analogia usada por Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível* (p.20-21): quando a mão direita toca a mão esquerda, qual toca e é qual tocada? Qual é sujeito e qual é o objeto? Coloca-se o problema da reversibilidade entre sujeito e objeto, a mão que toca e que é tocada, numa relação em que elas se alternam e a identidade está sempre em vias de ocorrer numa sucessão sem fim.

Para Merleau-Ponty toda reflexão está voltada para um irrefletido (um “retorno as coisas mesmas”) o que significa voltar ao mundo anterior ao conhecimento. Ao falar do pré-

reflexivo, se faz referência a uma consciência de algo que o sujeito não conhece ainda totalmente, constata-se aí uma anterioridade do involuntário com relação ao voluntário, do invisível com relação ao visível. O nível pré-pessoal é o corpo entendido como um relacionamento com o mundo (corpo-sujeito). O “eu quero”, “eu posso” precedem ao “eu penso”. Nossas intenções estão enraizadas nas intenções corporais.

Por meio de um equilíbrio dialético, Merleau-Ponty demonstra que no corpo há o entrelaçamento da natureza e da cultura; a natureza submete meu corpo as coisas e este se dispõe receptivamente em relação a elas; a cultura abre dimensões no entrelaçamento corpo-mundo e institui os níveis de realidade. O corpo não tem o papel de passividade e inércia, mas sim o de apresentar o nascimento da expressão do comportamento simbólico, além de colocar o Ser em contato com o outro e o mundo; pelo sensível ele se ata às coisas e conduz à intersubjetividade, porque o sensível é algo comum na experiência que se tem de si e do outro. A obra de arte é mediadora nesta relação porque ao ler, dentro do meu corpo, uma obra nascida de um outro corpo, ultrapasso o meu universo de subjetividade para dar espaço a subjetividade do outro. Este é o poder da linguagem: o de jogar-me nas fronteiras de mim mesmo, num movimento de intersubjetividade, nascido do valor que dou à linguagem e que é participável pelo artista.

Deve-se abandonar o tratamento do corpo como objeto que existe, “parte extra partes”, ou seja, que só admite consigo mesmo e com outros objetos, relações exteriores e mecânicas, tal como um ente matemático, isolado e manipulado, pois, além de estímulos e respostas, ele é animado por relações que se estabelecem com o mundo.

Buscar o corpo numa experiência atual, exige que uma filosofia da existência se instale na concretude do mundo, pois este corpo responde a situações complexas. É neste sentido que totalidade, globalidade e conjunto são noções que se equivalem e Merleau-Ponty lança mão da noção de estrutura, quando o particular só encontra uma razão de ser enquanto

faz parte de uma totalidade. Nosso corpo reage ao mundo de forma bem diferente daquela imposta em laboratório. Trata-se de responder a situações complexas e não a estímulos isolados. As condições artificiais de laboratório não podem ser consideradas como uma “realidade biológica”, o organismo deve ser desafiado a atuar em contato com o meio e a situação, onde há a possibilidade de se ajustar à situação numa riqueza de adaptações.

No pensamento de totalidade não há sensação pura, ela já vem acompanhada das interações com o mundo. O pensamento da cor não é a cor no seu sentido pleno. Há a possibilidade de se pensar a cor destacando-a do mundo vivido, do comércio com o mundo, numa tentativa de destacar sua qualidade específica, mas esta é uma atitude que faz desaparecer o espetáculo, porque cor é relação com o contexto onde ela é vista.

O corpo objetivo é o fisiológico, anatômico; o corpo fenomenal é como a expressão e a realização das nossas intenções, desejos e projetos. Nosso corpo não é como um objeto no mundo, nem o mundo como uma soma de objetos, mas é como o horizonte latente de nossa experiência. Há uma interação entre a iniciativa do sujeito e solicitação do mundo; a criança ao dirigir-se para um objeto não olha as mãos, mas, como que atraída, ela vai direto a ele.

O homem é também voltado para o virtual, lança-se em direção a um projeto que se vai delineando a medida que é posto em execução. Nesse sentido, o corpo situa-se no nível do vir-a-ser.

A fenomenologia é reaprender a ver o mundo. Anterior a todo conhecimento científico ou filosófico, é a busca por um conhecimento direto da realidade que é original, espontâneo e pré-reflexivo, e é ponto de partida para os outros conhecimentos. O filósofo analisa a percepção como ponte entre a consciência e o mundo exterior, não concebe a consciência como construtora do mundo. É no horizonte da percepção que se dá a mediação com o mundo, isto quer dizer que é um espaço para uma consciência surpreendida aprendendo, comprometida com a existência, e que tem na percepção uma zona intermediária.

O mundo não está nas coisas, mas no horizonte das coisas, A filosofia de Merleau-Ponty quer ficar nessa posição entre a coisa e a consciência. A coisa não é tratada como um “em si” é da essência dela e do mundo permanecer aberta a nós, toda coisa só tem sentido como sendo “para nós”. Ela nunca se dá inteiramente, se dá por perfis na estrutura objeto-horizonte, a coisa dissimulada é também, um meio para revelar-se. Há um saber da coisa pelo que ela não manifesta e é esse lado oculto da coisa e do mundo que excita o pintor, o visível e o invisível são partes da mesma coisa.

A linguagem para o filósofo é capaz de expressar através dos espaços “entre”, pelo que diz e pelo que não diz. O ato de expressão faz ultrapassar o universo dos objetos de uso, é um transbordamento do real, é o excesso de significação. A expressão não é tradução de um pensamento claro, mas é um ato criativo, a fundação de algo novo.

O trabalho do pintor é obscuro por ele desconhecer os caminhos que o levam à realização de um projeto poético, mas é um trabalho orientado, basta iniciar a obra que ele se vê rodeado de sentido, como no ato da palavra.

Merleau-Ponty, ao inverter o idealismo platônico enraizando o cogito na percepção, põe em questão a racionalidade e a certeza intelectual da filosofia transcendental, inicia a busca por uma filosofia da reabilitação ontológica do sensível. O olhar é diferente de um pensamento de ver, é mais como um **ver ser visto**, no qual o enigma da visão se faz no meio das coisas.

O corpo na leitura marca, no Ser, a presença do mundo, porque a experiência vivida funda-se num ato perceptivo, no entrelaçamento entre corpo e mundo. A intencionalidade como abertura do corpo ao mundo não pousa fixamente num ponto, mas antes ocorre como modulação intencional (intencionalidade operante), posto que o campo de forças aberto na experiência estética da leitura mobiliza o conteúdo reflexivo e o pré-reflexivo, para isso

necessita-se de um Ser sensível com uma atenção voltada para si e para o mundo, um Ser que na experiência em ação se encontra entre sujeito e objeto.

Olhar o mundo em encontro, se distancia de um olhar numa única direção, mas realiza um olhar multidirecionado, modulado pelas in-tensões e ex-tensões (forças internas e externas que mobilizam a totalidade cognitiva do Ser), misturando leitor e obra neste acontecer, se aproxima mais de um olhar por meio de um caleidoscópio multidimensional, do que do olhar por uma luneta.

O olhar do leitor inventor que vê a partir de um campo de forças, também é um ver-se “entre”, pressionado, deslocado, em estado de estranhamento, um ver que tensiona a obra e tensiona a si. Um desejo de significar, que também é in-tensão e ex-tensão, forças de espacialização do encontro com a obra que inventa habitats, e ao ocupar espaços faz conviver num mesmo plano de força a experiência do reconhecimento e da novidade na obra.

Na procura de ver este método concreto, posto em ação eu delimito neste estudo um tema e um artista, a partir do qual levanto os seguintes problemas:

A partir das obras de Portinari, que têm por tema a infância e o circo, é possível levantar questões referentes ao processo de leitura de obra e surgimento da imagem poética?

Como construir um olhar – leitor inventor, que vá ao encontro do olhar - menino, em Portinari?

É possível observar, descrever e compreender como a imagem poética surge no espaço de confluência do olhar do leitor e do olhar do artista?

O surgimento da imagem poética da infância na leitura das obras pode ser colocado como o acontecimento de um âmbito imaginário? Este imaginário é aberto pela ação da leitura? Ele pode ser encarado como resultado da função lúdica da imaginação mediada pela percepção?

A escolha do artista Portinari se justifica pela importância e significado para a Arte

moderna Brasileira, trata-se de um pintor polêmico e eclético quanto aos estilos e temáticas. O seu olhar crítico-social é conhecido, por exemplo, na tela “Os retirantes”, desveladora das mazelas e contradições sociais. Como criador de imagens o artista compartilha com a sociedade as várias possibilidades de olhares, Portinari busca no seio da própria criação direções que se contradizem, mas coexistem simultaneamente. Isto pode ser visto no homem que foge da terra seca porque quer vida, um produtor semi-escravizado quase reduzido a mãos e pés. Nas crianças que também correm brincando como que seduzidas pela terra. Nestas leituras estão presentes o olhar-fome, o olhar – criança, o olhar – festa, olhar – morte.

Coloca-se como desafio ler as obras de Portinari que tenham como temática o imaginário da infância e do circo, são obras produzidas ao longo de sua vida que trazem diversos momentos formais. Do total serão escolhidas algumas, com a idéia de ilustrar um percurso dentro da obra do artista, essas pinturas se enquadram em um conjunto que tem por tema a ludicidade, nas quais o artista trabalha a infância vivida em Brodósqui, no interior paulista.

O elemento terra aparece com ênfase nas cenas de brincadeiras, plantações, circos, etc... O interesse de Portinari em pintar essa temática da terra fica evidente numa carta enviada à sua colega da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) Rosalita Cândido Mendes de Almeida, datada de 12 de julho de 1930, do período em que esteve na Europa, usufruindo do Prêmio obtido na ENBA, nela Portinari refere-se à paisagem infantil internalizada e expressa nos circos como forte ligação com o espaço.

Nos Circos o artista põe em suspenso as questões da terra e desvela, a partir das habitações que se faz dela, um olhar que revive na memória a condição humana de ser criança, esse estado de ser tão singular, põe em jogo o imaginário na maneira de transformar o espaço da brincadeira. A ludicidade modifica o espaço por meio da liberdade humana de criar cosmos no jogo, abrindo espaços imaginados em sua imensidão.

Essa faceta da obra de Portinari torna mais clara a percepção que temos dela, humanista, denunciadora, lírica que mostra o artista aberto a receber a vida em sua complexidade, política, poética e outras mais. Realizo esta pesquisa, motivado pela imensidão desse artista tão conhecido no Brasil e no mundo, com uma obra ainda por ser explorada nas possibilidades de leituras que oferece, e nas contribuições ao imaginário brasileiro, entendido como “o conjunto de símbolos e atributos de um povo, ou de determinado grupo social”. (Aurélio, dicionário eletrônico, 2004)

Meu encontro com a obra de Portinari - artista inicia-se pelas questões da ludicidade, assim como, pelo meu encontro com Portinari – menino que ocorreu a partir da generosidade do artista em compartilhar a condição humana universalizada no imaginário da infância. Sua obra é contextualizada num tempo – espaço específico; no tempo fenomenológico da leitura, a imagem poética surge na minha consciência de leitor- inventor, minha experiência do imaginário da infância é suscitada pelo encontro do olhar-artista e do olhar-leitor.

Este conceito de imaginário da infância se ancora na fenomenologia de Bachelard que vê o imaginário como função e produto da imaginação, para ele o imaginário é uma experiência de abertura e novidade que mobiliza no psiquismo humano os conteúdos apreendidos pelos sentidos, pela imaginação, memória, pensamento, etc. Posto isto, o imaginário da infância é âmbito no qual agrega-se reminiscências e movimentos imaginativos em direção ao novo, quando um artista pinta uma infância inicia um gesto que nos convida a sonhar a nossa infância, revivê-la, e até continuá-la posto que não paramos com o gesto iniciado por ele.

Esta pesquisa se caracteriza como qualitativa de caráter fenomenológico e tem em alguns momentos, outros aspectos tais como: a procura de documentos imagéticos da obra do artista e leitura de material escrito pelo próprio artista que contextualize a importância do

tema na sua obra, se configurando numa pesquisa documental e bibliográfica que fundamente a postura de leitura escolhida.

O primeiro momento será uma tentativa de busca da multiplicidade de olhares em Portinari, voltados sobre as questões do homem, a contingência da vida humana, uma condição que se estabelece a partir da terra tendo-a como cenário ou protagonista, o homem posto na situação histórica a transformá-la pelo trabalho ou brincadeira.

No segundo, o foco será o olhar do artista para a infância e sua poética sendo a terra determinante de como essa infância se torna visível, muitas vezes conflitante como a infância da fome de “Retirantes” e a infância da liberdade de “Pipas”.

Essas questões da terra e da infância desembocam no circo que será tema tratado num terceiro momento.

1º CAPÍTULO

Portinari, multiplicidades de olhares.

Portinari, filho de imigrantes italianos, nasceu na Fazenda Santa Rosa em Brodósqui no interior paulista em 30 de dezembro de 1903. Em 1919 viaja para o Rio de Janeiro, em 1920 frequenta as aulas de desenho figurado como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes e em 1921 é aprovado no concurso para a classe de pintura.

Começa a chamar atenção para a execução de retratos em 1924, quando envia para o salão Nacional de Belas Artes alguns destes retratos e a pintura “Baile na roça”, que foi recusada.



imagem 1 – Portinari - Baile na roça - 1923\1924

Óleo sobre tela

97 x 134 cm

Coleção particular

Trata-se de um tema de caráter popular, o universo do caipira de Brodósqui, internalizado na memória do artista e pintado numa composição menos subordinada aos moldes acadêmicos. Esta tela apresenta uma distribuição não simétrica das figuras na busca do movimento da dança, realçada pelo contraste entre áreas escuras e claras, desenhando uma diagonal divisora e dinamizadora da cena. O olhar é conduzido das figuras dançantes num primeiro plano para os tocadores sentados, relacionando música e movimento. Dançam as figuras e dançam também os olhares. Ao lado do sanfoneiro há a figura de um senhor negro que nos olha numa cumplicidade, o observador da tela vê a cena e ao senhor negro e este, por sua vez, olha a cena e ao observador.

Esta obra já aponta uma passagem para o espaço moderno na pintura de Portinari, pois quebra com a temática clássica, procedimento já realizado pelo romantismo e, principalmente, pelo realismo quando introduz o cotidiano na pintura, que antes era povoada pela mitologia greco-romana e temas históricos. De acordo com Zílio (1982) “Baile na roça” se aproxima do impressionismo no que diz respeito ao emprego do tratamento pictórico que elimina a coincidência entre linha e cor.

Em 1928, Portinari obtém o prêmio de viagem à Europa com o retrato de “Olegário Mariano”, no qual retrata a figura envergando uma farda acadêmica e coloca ao fundo o brasão da família Carneiro da Cunha, emprestando à imagem um caráter de nobreza e interpretação idealizada.

No livro “Imagens negociadas”, Miceli (1996) discute a preocupação com a fabricação e gerenciamento de imagens que uma elite tem, enquadrando o retrato no conceito de imagem negociada. Ele faz seu estudo a partir dos retratos produzidos por Portinari e que representam os diversos setores da elite cultural e política brasileira. O valor dos retratos como negociação se apresentam: “...*moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública*”

e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual...” (MICELI, 1996, p.18)



imagem 2 - Portinari - Retrato de Olegário Mariano - 1928

Óleo sobre tela

198 x 65,3 cm

Museu Nacional de Belas Artes

Rio de Janeiro – RJ

Com este tema ele traz à tona as discussões de caráter sociológico, a partir do trânsito entre representações visuais e demandas sociais, leva em consideração o contexto mais amplo de busca de status pelas artes visuais e seus praticantes.

Nos retratos ora prevalece o teor oficial, ora os experimentos estéticos do artista, ora um revelar das feições dos fantasmas, desejos e censuras dos retratados. Para Miceli busca-se a modelagem de uma imagem ajustada à necessidade de afirmação erótica, estética e política “do retratado”, então:

[...] conviria abordar e analisar esses produtos, em particular os retratos, como um repertório de informações indispensáveis para a compreensão dos projetos concorrentes de uma construção de uma imagem pública condizente com os níveis de investimento e consagração [...](MICELI, 1996, p.21).

Olegário Mariano era irmão de José Mariano Filho, homem rico, médico e grande mecenas, nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes em 1926. Olegário tinha 39 anos de idade em 1928, no auge de seu prestígio “literário, mundano e institucional”, havia sido eleito para a Academia Brasileira de Letras, dois anos antes.

Sobre a importância da relação de Portinari com Olegário Mariano, Antônio Bento diz:

Segundo me confidenciou Alvarus (Álvaro Cotrim), Portinari deveu, sobretudo ao prestígio do poeta a conquista tão cedo do prêmio de viagem ao exterior. É que Olegário freqüentava a casa Cavalier, onde praticamente era decidida a premiação. Nesse tempo, Alvarus visitava assiduamente essa galeria e conhecia as tramas e articulações em torno da outorga dessa bolsa, encarnadamente disputada. (2003, p.38)

Portinari freqüentava a residência do poeta e mantinha com ele um relacionamento de artista predileto do mecenas. Ao falar dessa relação Miceli afirma:

[...] devendo-se sem dúvida considerá-lo como o esteio decisivo para o impulso e a orientação de sua carreira artística na década de 20, seja mediante ajuda material e afetiva, seja mediante, a promoção de seu trabalho junto aos júris do salão, seja mediante matérias e referências elogiosas plantadas na imprensa, seja enfim mediante a encomenda de retratos e ilustrações em jornais e revistas. (MICELI,1996, p.31-32).

Fora das encomendas oficiais, o mercado de arte no Rio de Janeiro era bastante restrito, a ilustração e o retrato desempenhavam um papel importante na sobrevivência dos artistas, neste sentido, dadas as suas qualidades de retratista, Portinari era um dos poucos artistas a viver de seu trabalho.

É possível tecer uma relação entre a obra “Retrato de Olegário Mariano” e “Baile na Roça”, no sentido de fazer aparecer a tensão vivida pelo artista no começo da sua carreira. Trata-se de duas telas que contrastam o popular e o erudito, o desejo de pintar o que se quer e a imposição de se ter um modelo.

Portinari, sem condições financeiras, vivia na então capital do Brasil, procurando se afirmar enquanto artista se mantendo da própria pintura. Ele faz “negociações” e tem consciência delas. Numa carta enviada à amiga Rosalita Cândido Mendes de Almeida datada de 12 de julho de 1930, ele mostra ter bastante clareza das concessões feitas ao espírito acadêmico quando pintou esse retrato:

Mais tarde, já concorrente ao prêmio, tive de transigir novamente, tive de me submeter a uma maneira de pintar - deixei de seguir minha vontade - amoldei-me ao salão pacientemente, até obter o prêmio. Domestiquei a minha vontade dentro de um ponto de vista visando sistematicamente um efeito. (PORTINARI,1930. Apud: FABRIS, 1996, p.171).

Por outro lado, como era um artista preocupado com suas origens, ele produziu o seu olhar quando expressou em “Baile na roça” a própria criação sufocada pelos padrões estabelecidos.

Numa entrevista concedida ao jornal “A Manhã”, Portinari afirma que: “ - *O classicismo é uma feição de arte perfeitamente eterna. Afigura-se como uma gramática, para os que querem bem escrever*” (O momento na pintura, jornal A manhã 1926) ¹. Neste trecho ficam evidenciadas as preocupações do artista com a técnica e com a fatura da pintura. Num trecho seguinte ele esclarece as questões ideológicas envolvidas neste fazer, levando em consideração o meio onde habita, afirma que: “... *a arte brasileira só haverá quando os*

¹PR-51/ letra e número de classificação de documento sob guarda do Projeto Portinari.

nostros artistas abandonarem completamente as tradições inúteis e se entregarem com toda alma, à interpretação sincera do nosso meio” (Idem).

Os trechos referidos podem parecer contraditórios, no primeiro ele confirma a importância do classicismo e no outro pede que o abandonem. Entretanto, há aí o desvelar de um comportamento posto entre a tradição e a ruptura. Portinari vê no conhecimento da técnica um caminho seguro às inovações, declarando a respeito desse conhecimento que: “*É preciso conhecê-lo e praticá-lo. Para se poder pensar em obras renovadoras. De modo que constitui o elemento de ordem, a norma constante para as revoluções estéticas*” (Idem).

De acordo com Zílio estas afirmações que se contrapõem são uma constante no trabalho do artista:

[...] o estilo de Portinari resulta da procura de conciliação entre duas visões antagônicas de arte, isto é, de uma herança ainda ligada ao universo estético renascentista com a arte moderna. Nessa busca de compromisso, onde ora predomina uma tendência, ora outra, a obra de Portinari em geral manterá permanentemente a presença da tradição. (ZILIO, 1982, p.11).

Portinari concebe a viagem à Europa como um estudo da arte do passado, critica os bolsistas brasileiros que fazem da estada lá um prolongamento do seu trabalho de ateliê no Brasil, considerando que eles:

Isolam-se em “ateliers” improvisados e quase desnecessários, relacionando-se apenas com meia dúzia de patrícios do mesmo temperamento e acham que basta encher telas de tinta, imitando este ou aquele grande artista superficialmente, para que se tenham desincumbido das responsabilidades do prêmio. (“Para o Velho Mundo, em busca da Perfeição, 28 de maio de 1929)”².

Declara que seus objetivos são: “[...] *observar, pesquisar, tirar da obra dos grandes artistas - do passado, nos museus, ou do presente, nas galerias - os elementos que melhor se prestem à afirmação de uma personalidade.*” (Idem).

Entre 1929 e 1930 Portinari vive na Europa e visita os museus da Inglaterra, Itália, Espanha e radica-se em Paris em fins de julho de 1929. Por esse período conhece as obras de

². (PR-118).

artistas como Giotto, Piero della Francesca, Fran Angélico, os renascentistas italianos, e admira Matisse, Cézanne, Modigliani e Picasso.

Na Europa ao encontrar-se com as obras de grandes mestres, como Picasso, Portinari compreende “*que todos os estilos são contemporâneos*” e que a derrubada dos valores acadêmicos deu ao artista a liberdade de trânsito entre as várias formas de pintar, impulsionado por sua orientação íntima o artista busca na tradição “idéias” e não “ideais”, demonstrando uma liberdade ante a história da arte.

Portinari voltou ao Brasil com apenas algumas naturezas mortas e um nú, contrariando o costume dos bolsistas brasileiros que voltavam cheios de pinturas, o artista apenas observou e fez estudos, entrando em contato com as novas correntes estéticas e colocando as bases para seu desenvolvimento artístico.

Ao tomar distância do Brasil ele se aproxima da sua terra, passa a ser mais consciente dela, a pensá-la com mais força e determinação, retomando o gesto de “Baile na roça”, nascida do sentimento de “pintar minha gente”. Na carta enviada à amiga Rosalita o artista comenta:

[...] Quando comecei a pintar senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer “o baile na roça”. Depois desviaram-me e comecei a tatear e a pintar tudo *de cor* - fiz um montão de retratos, mas eu nunca tinha vontade de trabalhar (...) A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente, e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra. (PORTINARI, 1979. Apud: Fabris, 1996, p.27).

Pode-se ter uma idéia da transformação que a Europa promoveu na consciência do pintor, tornando relevante o que antes era algo difuso, a sua busca pela identidade, pelas questões da existência individual e coletiva que liga o homem ao presente, ao seu tempo, revolvendo sua imagem naquilo que é sua origem, imagem esta que em Portinari está relacionada com a terra. Na entrevista concedida ao jornal Folha da Noite, o pintor afirma que:

[...] - Sou paulista, nascido em Brodósqui. Se tenho vivido fora de São Paulo, nunca deixei de lembrar na tela das paisagens e dos tipos que impressionaram minha

infância [...]. Nasci no meio de fazendas de café. O campo foi a base plástica da minha inspiração. Se no início a Escola de Belas Artes e outros preconceitos me levaram aparentemente para caminhos diversos, o campo, o céu livre, a terra, as figuras do trabalho rural, voltaram sempre a se manifestar nas minhas preocupações criadoras. (“Portinari, Paulista de Brodowski, vai mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos”, Folha da Noite, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1934)³.

Ao ver sua terra à distância, Portinari descobre valores que o remetem ao sentimento e à memória; intentos internos num movimento de busca do originário. Esse sentimento de pertença faz o artista refletir o homem em sua condição social, cuja arte deve ser feita para esse homem, ele tem que sair de sua *‘torre de marfim’*. A arte tem um papel de transformação social e construção de uma identidade. Sua pintura deve ser direcionada para o homem na vida, na sociedade, para uma consciência de que se vive *‘entre eles’* e não *‘com eles’*. Antônio Bento define este momento como:

Esta necessidade de voltar-se para o Brasil foi uma constante na geração dos pintores brasileiros de vanguarda que iniciaram a carreira artística após a semana de Arte moderna de 1922. O movimento começou a partir de 1925, com os trabalhos da fase Pau-Brasil de Tarsila, e as pinturas de temas cariocas de Di Cavalcanti. Já em Portinari, nasceu principalmente da saudade de sua terra, sobretudo de Brodowski, tão presente em seu coração, e da necessidade profunda de afirmar-se como um criador de formas na arte de seu país. O jovem pintor foi então irresistivelmente levado a volver os olhos para o Brasil, não somente quando se encontrava na Itália, de onde seus pais vieram, como já anteriormente em Paris, pela saturação que lhe adviera após a contemplação demorada da arte européia. (BENTO, 2003, p.59)

A questão da busca de uma identidade por Portinari corresponde à problemática da criação de uma arte brasileira, vivida pelos modernistas que refletiam em torno de uma conceituação da cultura brasileira, não se limitando a assinalar influências, mas também preocupados em demarcar uma contribuição, propriamente brasileira na busca de uma singularidade cultural.

No modernismo, esta questão da identidade, se coloca pela primeira vez num contexto que envolve o conjunto de produção artística voltado para ações comuns e um programa teórico. Há neste momento uma busca por atualizarem-se, tendo como referência a arte européia do período das revoluções estéticas do início do século XX, sem perder de vista os

³(PR-246).

condicionamentos econômicos, sociais e culturais da sociedade brasileira, impostos à produção de arte. Coloca-se aí uma reflexão acerca da identidade na busca de uma definição: que sentido expressivo a arte ocupa na cultura na qual ela se define e forma, levando-se em consideração os aspectos culturais e históricos, globais, locais, e sua característica de expressar o universo simbólico de um povo?

No período de mudanças do início do século XX, a Europa vive uma aproximação estética com as outras culturas ditas “primitivas”, como por exemplo a influência das máscaras africanas, antes de interesse apenas etnológico. No Brasil esta relação é um retorno a um elemento constituinte de sua própria história.

A antropofagia modernista gira em torno da questão da identidade cultural e se volta para as tradições culturais não-europeias, constituintes da nação brasileira: “*tupi, or not tupi that is the question?*”

No Brasil a diversidade cultural e racial propõe aos artistas não somente temas brasileiros, mas certo ‘*espírito brasileiro*’, uma visão que o Portinari expressa em esboço já em 1926 na entrevista dada para “O Jornal”, quando afirma:

Não temos ainda, uma arte brasileira[...]. Estamos em pleno período de formação [...]. Mal saímos do período de caldeamento, e este foi o menos regular possível, com diversos contingentes, desde o africano ao europeu[...]. (Portinari, Paulista de Brodowski, vai mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos, Folha da Noite, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1934)⁴.

Para Annateresa Fabris, uma das características de Portinari é a busca de uma imagística nacional, na qual o temático e o formal se fundem para expressar uma realidade brasileira. O nacional não é visto por meio da visão ufanista e oficial das elites brasileiras daquele momento histórico, mas, é posto como uma visão crítica deste nacionalismo, neste sentido, uma arte brasileira é o conjunto de muitas visões, por mais contraditórias que possam ser, desta maneira:

Portinari contribuiu para a plasmação de uma estética brasileira porque soube ‘ver’ o Brasil e traduzi-lo plasticamente. Exigir mais do que isso, seria exigir algo que nós

⁴(PR-246).

mesmos não conseguimos ainda definir, mas, sem dúvida, Portinari nos forneceu elementos que nos permitirão erigir a idéia de uma arte e de uma estética brasileiras. (FABRIS, 1990, p.40).

Na iconografia das imagens modernistas é constante a presença da paisagem e do homem brasileiro, diferentemente da arte francesa, na qual o homem e a paisagem natural já tinham sido tratados com freqüência na arte tradicional. No modernismo brasileiro esta temática está atrelada a uma sistemática posição em relação à cultura brasileira; a paisagem e o homem se tornam uma possibilidade metafórico-pictórica da visão cultural. O modernismo exprime o imaginário⁵ brasileiro buscado a partir de sua origem. A paisagem transposta para o plano da pintura engloba, a paisagem natural e a paisagem urbana num sentido de temporalidade: o campo é posto no valor de passado, ligado à infância do país e à infância pessoal do artista, como no caso de Tarsila e Portinari; quanto à cidade, incorpora o presente e suas transformações sociais e econômicas. Em relação à importância deste retorno no trabalho de Tarsila, Zílio diz que:

Existe, no entanto, na ingenuidade deliberada da pintura de Tarsila, uma identificação entre sua infância e o populismo do modernismo, isto é, a canalização do vivido no mundo da fazenda, com sua vegetação, a mitologia dos escravos, as cores das habitações interioranas e a sua intenção de elaborar esses elementos em signos. Há nessa incorporação a permanência da alegria de uma infância feliz na delicadeza cromática e na imaginação dos elementos decorativos; a subjetividade que transparece não é apenas onírica, mas uma ingenuidade de quem percebe o mundo 'com olhos gulosos', onde a pintura se dá como numa brincadeira, num jogo infantil que envolvesse inventividade e trama na manipulação de elementos. (ZILIO,1982, p.82-83).

Para Mário de Andrade, no prefácio para o catálogo da exposição realizada em 1939 no (Museu Nacional de Belas Artes) MNBA, Portinari parte da natureza para encontrar a forma, o que explicita de que maneira o artista construiu uma iconografia:

O que ele pretende é primordialmente a forma [...]. Não é pela intenção de fazer nacionalismo que ele se aplicou aos seus temas favoritos, o café, o morro, brinquedos infantis, o São João, a jangada. Tais assuntos nascem apenas de uma circunstância imperiosa de sua personalidade; e ele os deforma, os sintetiza, principalmente sem a menor preocupação documental. (ANDRADE Apud: Bento, 2003, p.342).

⁵ Segundo o dicionário Aurélio Imaginário é (3): o conjunto de símbolos e atributos de um povo, ou de determinado grupo social.

Na pintura de Portinari a realidade do mundo é transmutada em realidade pictórica, os elementos da gramática visual (formas, cores, linhas, etc...) assumem um arranjo carregado da natureza da cultura, ou seja, a tessitura cromática, os ritmos criados, o espaço pictórico resultam de um fazer que é engajado no viver, a pintura assume o tempo na medida em que seu presente retoma um passado, cria um atual ao mesmo tempo que se lança em direções ainda não conhecidas. Este movimento de temporalidade é caracterizado por uma retomada e criação de cultura e é dentro dele que Portinari busca relações com a história da visualidade, que Tadeu Chiarelli define:

O experimentalismo de Portinari, quase um sinônimo de seu virtuosismo, portanto está preso ao assunto, ao saber artesanal e sobretudo, a própria história da arte que o antecedeu. Assim só pôde se transformar e criar novas possibilidades dentro dos códigos já estabelecidos da história da arte. Sua liberdade de experimentação – e aqui é possível remeter à liberdade da pesquisa estética propagandeada pelo modernismo de Mário de Andrade-, se constrange ao limite preestabelecido pela história das experimentações estéticas e artísticas que antecederam sua produção. (Chiarelli, 2007, p.189,190.)

A experimentação pictórica de Portinari para Mário de Andrade resulta na criação de um imaginário, por que as formas estão ligadas à sociedade de seu país: *“Se é certo que ele parte da natureza para encontrar a forma, não é menos certo que em cada forma achada ele encontra o Brasil”* (ANDRADE Apud: Bento, 2003, p. 343).

Ao voltar da Europa Portinari tende rapidamente para o modernismo, a essa altura já existe um espaço moderno caracterizado no Brasil, ele acrescenta novos pontos de vista à pintura social “engrossando o movimento” dessas questões. Encontra no seu país um cenário no qual o modernismo está razoavelmente incorporado à vida cultural brasileira e há um tom politizante no momento social brasileiro, que ele se apropriará ao abordar temas da primeira fase do modernismo como a paisagem, o homem, o trabalhador rural, as figuras populares e as cenas infantis.

Passada a primeira fase do modernismo no Brasil e tendo como marco a semana de 22, Portinari se destaca na década de 30 como uma figura importante. Dada a sua experiência

como pintor acadêmico e posterior pesquisador dos novos princípios artísticos, coloca com clareza que a nova arte é resultante da busca de uma nova estética e não do desconhecimento das regras e padrões clássicos. No caso brasileiro, essa nova arte vem também, com a idéia de construção de uma nova mentalidade da cultura brasileira, num momento de grandes transformações, quando o Brasil agrário passa rapidamente para um processo de industrialização.

Em 1922 o foco era destruir, polemizar, a fim de introduzir a nova arte no Brasil, no segundo momento o interesse era consolidar as conquistas, não se tratando de uma pura importação de estilos e valores estéticos, mas de uma busca da consciência histórica do próprio país que relaciona a estética e a política num sentimento de pertença, que liga o homem à própria terra em seu sentido histórico.

As revoluções estéticas na Europa se caracterizaram por uma oposição às instituições do estado, por exemplo, os impressionistas buscaram sua legitimação no espaço artístico através da criação de salões independentes, fora da tutela do governo. A arte moderna no Brasil, durante a década de 30, teve outra relação com as velhas instituições culturais governamentais, buscando renová-las:

Isto mostra, sobretudo, o poder do Estado no Brasil como veiculador ideológico, colocando-se de tal maneira presente, a ponto de parecer impossível qualquer opção fora dele. Se, para a arte moderna, essa convivência oficial possibilitou sua afirmação definitiva e uma divulgação mais ampla, para o governo a recompensa, além do prestígio oriundo da ‘magnanimidade’ do mecenato, foi a conquista de uma imagem dinâmica e modernizadora. Imagem não radical é claro, pois ao mesmo tempo os acadêmicos também eram amparados.(ZÍLIO, 1982, p.58).

A arquitetura moderna também tem seu espaço reservado neste período, apesar de sua presença em 1927 com Warchavchik em São Paulo, é na década de 30 que ela chega aos prédios públicos. Um dos marcos deste momento é o prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, projeto de Lúcio Costa e uma equipe formada por [Carlos Leão](#), [Ernani Vasconcellos](#), [Affonso Eduardo Reidy](#) e com participação do então estagiário [Oscar](#)

[Niemeyer](#) e do paisagista [Roberto Burle Marx](#), assessorados pelo franco-suíço [Le Corbusier](#). Para este edifício, Portinari executa em 1938 um conjunto de murais com o tema do ciclos econômicos da história do Brasil, o artista faz aparecer como figura central o trabalhador representado com deformação anatômica, com o destaque das mãos e pés, cuja condição histórica deste trabalhador é acentuada, alcançado o conjunto uma destacada significação social.

Uma contextualização do tema do trabalho em Portinari



imagem 3 – Portinari - Mão de garimpeiro - 1941
Desenho a carvão sobre papel
39 x 30,5 cm
Coleção Particular

Para Antônio Bento o tratamento dado a temática do trabalho no prédio do ministério da educação e cultura permitiram a Portinari apresentar uma visão precisa da cultura nacional, pois: *“Imprimiram ainda um indiscutível conteúdo sociológico à obra do artista. Levaram-no*

a ter uma noção global do Brasil como um todo geográfico, antropológico e social”

(BENTO, 2003, p.78)

Em Portinari a deformação expressiva denota a força do trabalhador em ligação telúrica como o pé plantado na terra, refletindo não uma apropriação estilística simplesmente, mas, uma consciência social diante do homem:

Oswald de Andrade fala em ‘idílio trágico de Brodóski’ porque distingue duas vertentes na nascente pintura social de Portinari: uma citadina, tipificada por ‘O operário’, outra rural, na qual se inscrevem Mestiço e Preto de Enxada. (Fabris, 1996,p.34).



imagem 4 – Portinari - Operário - 1934

Pintura óleo sobre madeira

32 x 39 cm

Coleção Particular

A luta de classes expressa em *O operário*, não é vista em *Preto de enxada*, em função de Portinari – menino, ainda espalhar-se pelo campo, pela terra, enchendo de sentimento “idílico” o espaço onde se encontra em germe o sentimento de “revolta”.

A luta de classes penetrou em Portinari, mas no campo, onde ocorreu e armou arapucas na sua infância maravilhada, ainda não se fez sentimento. O trabalhador ainda olha bestificado para o latifúndio em arranjo ideal, longe da célula comunista que o espera e que já hoje o empolga. (“O pintor Portinari”; Oswald de Andrade. Diário de São Paulo, 15-12-1934)⁶.

⁶ (PR-266)

No que diz respeito ao tema do trabalho Annateresa Fabris descreve quatro esquemas essenciais no trabalho de Portinari:

A escolha racial incide no negro; A tendência ao monumental; O agigantamento da mão, símbolo da força do trabalhador; A ligação do trabalhador com a terra, expressa pelo pé grande, solidamente plantado no solo. (FABRIS, 1990, p.108).

Esta temática do trabalho se apresenta no período de um governo populista, mas não podemos “reduzir” Portinari em um pintor oficial dada a complexidade da sua obra. Na visão oficial, este trabalho é exaltado como fonte de riqueza da nação, mas Portinari dirige a ele um olhar pessoal.

[...] o tema do trabalho – o denominador comum do populismo –, através dele, Portinari denuncia a falsa equidade do pacto populista. Nos discursos de Getúlio Vargas, todas as categorias sociais são consideradas igualmente trabalhadoras. Nos painéis de Portinari, aparece uma única categoria de trabalhadores: a massa marginal, o proletário. Rompe-se, portanto, o pacto capital/trabalho, na medida em que o negro é alçado a símbolo do trabalhador braçal brasileiro. (FABRIS, 1990, p.125).

A pintura de Portinari é representativa na segunda fase do modernismo, é ele o artista que mais recebe encomendas governamentais, por conta disso pesa sobre ele a crítica de pintor oficial de um governo populista, mas:

Não se pode dizer, no entanto, que tenha havido uma estética oficial, se compreendermos por tal um estilo que o poder adota e o impõe. Não se pode, portanto afirmar que Portinari tenha sido um pintor oficial ou que tenha na sua pintura, feito propaganda dos ideais governamentais. O que houve foi uma recuperação por parte do poder da tática adotada pelo movimento modernista, onde o governo utilizará o apoio a Portinari como exemplo do seu mecenato. (ZILIO, 1982, p.112).

A escolha da figura do negro no trabalho de Portinari se coloca dentro de um contexto bastante polêmico da nossa história, a pesquisadora Tânia Regina de Luca, na análise que faz dos artigos da Revista do Brasil nas décadas de 10 e 20, evidencia o pensamento da intelectualidade do início do século XX, nutrida em teorias deterministas de cunho racial, climático ou cultural. A partir desse pensamento, tido como verdade científica, cindiam a humanidade “*em grupos, aos quais eram atribuídos valores biológicos, psicológicos, morais*

e/ou culturais intrinsecamente diferentes” (LUCA, 1999, p.156-157). Seguindo essa linha de pensamento existiam autores que:

[...] insistiam em vincular o avanço do país ao branqueamento da população, maneira eufemística não apenas de reafirmar a inferioridade de índios e africanos, mas também de expressar dúvidas quanto às chances efetivas dessas etnias abandonarem um estágio mental inferior e assim participar do esforço de construção nacional. A viabilidade da nação parecia depender da natureza da interpretação dada ao secular problema da mestiçagem. (DE LUCA, 1999, p.165).

Com a idéia de inferioridade, a elite brasileira transforma em conteúdo racial o que é um problema social, resultante de um sistema de produção adotado pelo país por séculos. Esta elite tem um projeto para afirmar uma imagem de país branco, negando o direito ao negro na participação da história do país, procedimento contraditório, já que a história não se apaga. Contrariando este procedimento, Portinari expõe esta consciência tensa dos conceitos raciais provenientes dessa elite, ao escolher o negro nas suas telas como uma figura ideológica. Este preconceito pode estar evidenciado na exclusão da tela café em 1939 da exposição internacional de Paris, quando a apresentou para representar o Brasil. Foi com este trabalho que o artista obteve a 2º menção honrosa do Carnegie, nos Estados Unidos e que o colocou como artista internacional na história da arte brasileira, quando ele teve seu momento de maior sucesso.

Agora, ele não seria apenas o pintor preferido da maioria dos intelectuais, ou o retratista requisitado. Portinari passa a ser também convidado pelo governo para a realização de diversas encomendas e, finalmente, se tornará um artista de renome nacional. (ZILIO, 1982, p.95).

Fabris considera que no início da república, logo após a abolição, o Brasil passou por um processo agitado de urbanização e início de industrialização. O modelo republicano instaurado não conseguia dar conta dos problemas sociais que se impunham. Mas a explicação dada pela elite era fácil: *“A miscigenação tinha produzido um povo preguiçoso, ocioso, indisciplinado, pouco inteligente: os negros e os mestiços, inferiores biologicamente, eram os responsáveis pelas perturbações sociais”*. (FABRIS, 1990, p.132). O

“*branqueamento*” da sociedade brasileira foi um incentivo para a imigração de europeus, e a exclusão da entrada no país de “*indivíduos humanos das raças de cor preta*”, como proíbe a Lei no. 209, de 1921. As autoridades da psiquiatria, na figura da liga brasileira de Higiene Mental (fundada em 1923 por Gustavo Riedel), verificam que “*a população negra e mestiça era mais atingida pelas doenças mentais de origem tóxico-infecciosa (notadamente a sífilis e o alcoolismo)*” e defendem idéias eugênicas e racistas a partir da identificação dos problemas dos “não-brancos”. (FABRIS, 1990, p.132).

Era bastante cômodo apelar para o conceito absurdo da idéia de raças para justificar as precárias condições de vida do trabalhador brasileiro, em sua maioria composto por mestiços e negros ex-escravos. O tema da inferioridade racial resolve o problema de classes na medida em que nega o problema.

É nesse contexto que se situa a produção de Portinari, isso não quer dizer que ele faça uma leitura isolada da problemática social posta para o negro, mas ao escolhê-lo como símbolo do trabalho coloca uma dupla afirmação: social e racial. “... *o negro é forte enquanto classe social e enquanto etnia: forte (mesmo) na alienação, forte (mesmo) na discriminação*”. (FABRIS, 1990, p.134).

A figura do negro e do mestiço na produção artística de Portinari surge como um aspecto ideológico do trabalhador explorado, como o braço que impulsiona a economia brasileira “*símbolo de um proletariado em oposição à ordem (branca) vigente*”. (FABRIS, 1990, p.85).

O gigantismo da figura do trabalhador e o procedimento plástico de deformação das mãos e pés trazem uma exaltação dele, mostrando a sua força e vigor que são empregados em função de um outro. Um trabalho alienado, mas que pode ser usado em proveito dele se vier a tomar consciência desta alienação.

Percurso fenomenológico de uma leitura do tema trabalho



imagem 5 – Portinari - Preto de enxada - 1934

Pintura a óleo sobre tela

100 x 81 cm

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

São Paulo, SP

Em Preto de enxada há a figura de um trabalhador negro repousando sobre sua enxada. Este trabalhador não olha diretamente o observador, mas olha para um não sei onde, este aparecer denuncia um olhar que é definidor deste personagem, seus pés grandes, descalços em contato com a terra, seu corpo que com força modifica a terra, esta parado, em repouso. Encontra-se quase em suspensão, pois está alheio ao trabalho, a enxada é segurada com vigor, mas não é um instrumento de trabalho, serve como um instrumento de apoio.

O que a pintura mostra é algo mais que a existência física de corpo do trabalhador objetivado pelo olhar de um outro, que procura nele apenas qualidades exteriores e mecânicas, corpo braço, corpo perna, corpo partes de uma máquina de trabalho. Mas é possível

considerá-lo um corpo diferente disto, um corpo num movimento empático, pois se me considero um corpo sujeito, e este outro para mim não é apenas coisa-objeto, ele também é sujeito, eu posso adjetivá-lo com qualidades de sujeito que também possuo, como um corpo expressivo, falante, pensante; um alguém que sente. O que estará pensando este corpo deste trabalho e de si mesmo? Será que tenho condições de pensar o que este corpo identifica consigo mesmo nesta situação e espaço, será que ele não tem a necessidade de buscar-se?

O tamanho dos pés que tocam a terra no mesmo plano da enxada que também repousa no solo denota uma ligação entre este corpo, a terra e a enxada, mas a atitude de usá-la ou não, faz referência à sua liberdade de sujeito, percebedor de si e possuidor de um outro olhar sobre si mesmo, isto porque exercito uma operação de deixá-lo aparecer para mim como sujeito, diferente de um olhar externo à ele. Por exemplo, se eu realizasse um olhar econômico, o abstrairia da sua condição total de ser no mundo, coisificando-o no trabalho e tornando-o como um corpo ferramenta do processo de produção da riqueza extraída da terra.

Nesta imagem da obra café há a indicação da repetição de uma ação: carregar sacos, enchê-los e suspendê-los do chão, os corpos que executam estas ações chamam a atenção pela força e ritmo com o qual realizam as suas ações. São corpos dedicados ao trabalho de modificação de uma geografia. Uma diagonal descreve e divide a obra em dois espaços: na parte debaixo observo o ritmo de corpos no trabalho e na outra parte identifico os campos plantados que quebram a barreira da obra ao propor um movimento para fora dela, movimento este evidenciado pelos pontos de fuga, situados fora do quadrante da imagem. É esta perspectiva que dinamiza e estrutura as figuras numa composição rítmica, como uma dança. Cada corpo está situado num ponto preciso o que confere a sensação de estabilidade e fixidez na terra, acentuada pelo volume e tons de ocre com qual estes corpos são pintados, estão com os pés em contato com o solo relacionando corpo e terra. Do ponto de vista da figura à esquerda do observador, próximo de várias sacas de café acima, os corpos estão para

o trabalho e são vistos como peças de um todo, corpo máquina de colher e de carregar sacos, isto porque, a figura não compartilha da mesma relação com a terra, a bota deste personagem lhe protege o pé e o isola de um contato com o solo, a mão erguida deste corpo, energicamente, numa posição de mando, parece ordenar ao trabalho, desconsiderando que os outros corpos tenham qualquer outra possibilidade fora dele.



imagem 6 – Portinari - Café - 1935

Pintura a óleo sobre tela

130 x 195 cm

Museu Nacional de Belas Artes

Rio de Janeiro, RJ

É intrigante a presença de uma figura de mulher, logo abaixo deste, sentada próxima à pilha de sacos, ela está fora do movimento de trabalho, mas parece que compartilha dele pela vestimenta e pés no chão, pode até ser que esteja em descanso, ela observa todos os outros envolvidos em tarefas, mas o seu descanso lhe dá um tempo para permanecer aí sentada numa tarefa incomensurável de observar. Sua posição também, revela uma outra possibilidade: o não trabalho, que aí é um movimento voluntário nascido de uma decisão dela mesma, cuja

contrariedade entre o corpo do trabalho e do corpo do não trabalho é reforçada pela figura que ordena o trabalho, enquadrando estes corpos como máquinas e desconsiderando neles outros possíveis, como por exemplo: seres pensantes, criadores, corpos que decidem o seu lugar no mundo.

Na obra o Ser do trabalho aparece de forma coletiva, no trabalho coletivo. Há aí um outro caminho que se desenha na relação entre a figura dos trabalhadores e o trabalho. Na estruturação do campo composto na obra, destacam-se de um fundo terroso as figuras que se unem na qualidade da semelhança (tratamento das cores em que estão pintadas e principalmente repetição de gestos; agachar, levantar, carregar), elas estão identificadas em atividades do trabalho tematizado no quadro, a figura da mulher sentada em primeiro plano à esquerda próximo a sacas de café, apresenta uma diferenciação neste campo, ela contrasta com as outras figuras que exibem movimento físico; nesta relação de diferenciação ou identificação considero a intencionalidade de um Ser individual que se adjetiva, exibindo qualidades de conhecedor, buscador, exercendo uma liberdade de realizar-se, portanto este movimento é estruturador de uma identidade possível, na medida em que este Ser se reconhece por meio de uma relação dada pela sua percepção, na qual ele se diferencia ou se identifica com este trabalho, porque sabe que não é objeto, ou, porque se diferencia de outro Ser, se reconhecendo como um espaço de singularidade.

No processo de conhecer o Ser corporificado verifica o mundo e se percebe o interventor, o criador e o transformador. Nesse movimento se identifica ou se diferencia o que permite e sinaliza a este corpo uma identidade, isto não é tranquilo, pois a direção deste corpo ao mundo é construtora de questionamentos. O que é isto que vejo, toco, apalpo, enlaça-me e enlaço? O que isto que conheço? E este outro ao meu lado, quem é?

Ao reconhecer em si um espaço de subjetividade, e permitir reconhecê-lo num outro Ser, abrem-se as vias para se estruturar enquanto identidade possível neste movimento

intersubjetivo. E estes corpos que figuram na obra apresentam muito mais do que uma realização de tarefas, mas em conjunto põem em suspenso as condições destes seres e nos faz pensar sobre a sua existência possível, ou seja além deste trabalho estes corpos podem ser algo mais?

O tema dos retirantes e a série bíblica

O diálogo de Portinari com a obra de Picasso, já estabelecido ao longo dos anos 30 é renovado com Guernica. A sua influência aparece com força na série bíblica, encomendada por Assis Chateaubriand para a sede paulista da Rádio Tupi. No conjunto das obras observa-se a influência do estilo de Picasso, apesar do artista não perder o seu estilo pessoal, como pode ser visto na monumentalidade manifesta em outras telas de outros períodos.



imagem 7 – Portinari - A ressurreição de Lázaro - 1944

Painel a têmpera sobre tela

150 x 300cm

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

São Paulo, SP

Na ressurreição de Lázaro de 1944, as figuras humanas se espremem na tela, elas são agigantadas, monumentais, quase que sufocadas pelo espaço. O túmulo sufoca o defunto e as figuras das mulheres. Num movimento formal da tela para o espaço exterior, as figuras forçam as barreiras da sepultura, numa metáfora do retorno da morte para a vida.

De acordo com Fabris a série bíblica rompe com a linguagem de Portinari da década de 30, nela o sentido de deformação é mais agressivo, o que antes era ‘controlado’ torna-se desarticulado, a presença de elementos cubistas faz-se lado a lado com a busca de um caminho expressionista e uma:

[...] monumentalidade peculiar, na qual se evidencia a manutenção de um dos estilemas mais recorrentes no pintor, o gigantismo do pé a da mão, ao lado do tratamento das unhas, que embora mais sumário, evoca quadros como Mestiço e Preto de enxada. (FABRIS, 1996, p.105).



imagem 8 –Picasso - Guernica – 1907
Tela 2,44 x 2,33 m
Museo Reina Sofía - Madrid

Comparando Guernica com a série bíblica, Fabris propõe que:

O processo de racionalização presente na obra de Picasso estrutura a composição e atenua a deformação, ao contrário da série paulista, na qual Portinari atinge uma tensão extrema, fonte do choque constante entre figura e fundo ou entre vários planos das telas, que nem sempre chegam a harmonizar entre si. (FABRIS, 1996, p.108).

Para Tadeu Chiarelli na influência de Picasso, via Guernica, Portinari partiria de uma

releitura quase pontual ou imitativa, num primeiro momento, para uma posterior ampliação da visualidade e superação do pintor espanhol. O pesquisador define este aspecto da obra do pintor como citacionismo e ao usar este termo se refere ao historiador italiano Renato Pasini que utiliza do conceito para refletir o fenômeno no campo da arte internacional das décadas de 70 e 80. Pasini define o termo como pontual ou alargado: “*No primeiro, o artista cita diretamente um procedimento típico de um artista e / ou um movimento artístico do passado. No segundo, citaria numa mesma obra dois ou mais procedimentos estéticos anteriores.*” (Chiarelli, 2007, p.190)

Apenas a partir da continuidade de uma determinada visualidade citada é que o artista, aprofundando certos estilemas individuais quase imperceptíveis nas primeiras obras de uma determinada fase, é que se “portinaria”. As considerações que Mario de Andrade elaborou sobre a série que Portinari pintou após *Guernica*, dá a dimensão dessa característica do artista: a primeira tela da série é *Guernica*, é uma imitação. E é só na continuidade da produção que esta imitação vai se metamorfoseando, ganhando certos desdobramentos que dependem mais de Portinari do que propriamente de Picasso, e o que era cópia passa a ser, finalmente original. (Chiarelli, 2007, p.194)

Para Fabris a superação da influência de Picasso se dá com a série *Retirantes*, integrada por 5 telas pintadas entre 1944 e 1945, são elas: *Criança morta*; *Criança morta*; *Emigrantes*; *Retirantes*; *Enterro na rede*. Diferente do tratamento dado ao tema em 1930, caracterizado por uma monumentalidade clássica. Na série da década de 40 os elementos derivados da série bíblica dão ao conjunto um tom social e mais expressionista: “*O jogo dialético entre vida e morte, leitmotiv da série, é sublinhado pelo paralelo que Portinari estabelece entre a paixão de Cristo e a tragédia dos que, tangidos pela seca, sulcam o sertão árido de cruzeiros*”. (Fabris, 1996, p.114).



imagem 9 – Portinari - Criança morta - 1944

Óleo sobre tela 180 x 190m

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

São Paulo, SP

Antônio Bento chama a atenção para a dramaticidade com a qual o tema é tratado por Portinari neste período, quando fala sobre a obra *Criança morta*:

Esta é realmente, sob todos os ângulos da pintura social e religiosa, a autêntica Mater Dolorosa. Representa a mais cruciante entre as dores humanas. Encontra-se ainda revestida da força incontida existente nos grandes mitos ligados à paixão e à própria tragédia”. (BENTO, 2003, p. 180).

Na tela “*Os retirantes*” de 1944, pode-se perceber em Portinari uma atmosfera surreal pelas figuras-monstros, mas que são de um expressionismo realista, carregados com uma poética social gritante. Se em outras obras o elemento humano aparece ligado a terra pelo trabalho, transformado pelas mãos e pés, aqui ele é o cenário trágico da condição imposta pela precariedade de recursos que dela se pode tirar, pois é terra seca e a figura do velho (à esquerda de quem olha para a imagem) segurando um bastão perdeu toda energia e vitalidade.



imagem 10 – Portinari - Os Retirantes - 1944

Painel a óleo sobre tela

190 x 180 cm

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

São Paulo, SP

O grupo que parece ter uma ligação de família caminha para um não sei onde, como se abrisse um abismo entre o espectador e as figuras, abismo este que é destino delas. O céu está povoado por carcarás, esperando que o grupo se entregue e possa servir de refeição.

A infância surge em estado de aborto, sem perspectiva de continuidade, o menino que no meio da cena segura a mão do “pai” num gesto de proteção e o pai, que lhe oferece o que pode, sua mão ossuda. Este pai olha para o espectador numa atitude assustada e inquiridora, ele parece estar indagando o participante alheio a sua tragédia. Provavelmente, ele convida o espectador para eliminar o abismo que os separam.

O grupo de retirantes se torna a identidade social de um grupo maior, o dos oprimidos, há nesta existência um contraponto entre a vida e morte, no sentido tenso que eles adquirem

na existência daquele Ser - social assolado pela terra ossuda, tão ossuda quanto o seu corpo, vida marcada pela presença abortada da vida que insiste em brotar do seio social de uma terra injusta e desumana, este que é o espaço das relações entre os homens, onde para o miserável a perspectiva da existência é tentar sobreviver. O grupo, na tarefa de migrar, depara-se com a morte em vários aspectos, vai surgindo nele um sentimento confuso de revolta e desesperança.



imagem 11 – Portinari - Enterro na rede - 1944

Pintura a óleo sobre tela

180 x 220 cm

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

São Paulo, SP

Na tela *enterro na rede*, uma mulher de joelhos e mãos erguidas em estado de súplica, vê a passagem de um funeral. Os tons ocres dominantes tornam a existência comum, a da terra e das personagens. As linhas duras retas e precisas marcam o corpo rijo das figuras que compartilham da existência da pedra. Ao fundo o campo cinzento aparece sem cultivo, sem roçado, a única semente que a terra recebe é de corpos sem vida, a mulher suplica ao céu, com suas mãos e grita por justiça social, outra mulher ajoelhada à direita, ora, chora, sente. Em

meio ao cenário pétreo as mulheres encarnam a existência do Ser que ainda sente e é capaz de indignar-se. O movimento duro das figuras parece prendê-las ao chão e a presença da morte nos revela esta prisão através do corpo morto que a terra receberá.

A respeito das relações entre a obra de Portinari e os muralistas mexicanos, Zílio escreve:

Dos três quadros que formam a série, aquele que mais lembra os aspectos radicais dos mexicanos é “Enterro na rede”. A utilização do traço negro para a definição vigorosa do desenho, a cor indefinida que domina o conjunto, a pincelada mais gestual e a textura dão uma unidade quase plana à tela, o que acentua ainda mais é o dinamismo e a formação expressiva das figuras. Não se trata aqui de exigir que Portinari imitasse os mexicanos, mas que, ao considerar a pintura deles como fonte de referência para o seu trabalho, ele tivesse feito uma leitura mais produtiva desses artistas. Ao situar os meios plásticos mais inovadores dos mexicanos dentro de uma concepção tradicional, Portinari reduz a força transgressora das obras mexicanas a uma série de convenções estabelecidas. (ZÍLIO, 1982, p.103-104).

Fabris escreve em 1990 que na fase muralista de Portinari, ele se distancia do muralismo mexicano e que se define claramente como propagador de novos ideais, indo do esquemático ao didático, na busca de tornar seus personagens acessíveis às massas. O artista se movimenta além da “ilustração”, procurando efeitos pictóricos, sem diminuir o humano. O muralismo mexicano é político no sentido em que é engajado ao ideal marxista, a revolução, ele é veículo direto da mensagem da exaltação do povo e da revolução agrária de 1910. Em Portinari o projeto político não se antepõe ao projeto plástico, mas representa uma arte “social”, na medida em que reflete uma realidade imediata, a do homem e da terra, não submetendo a uma leitura absoluta em termos ideológicos e panfletários.

Os problemas sociais derivados da relação tensa com terra que estão presentes na obra de Portinari são a revelação de consciência da necessidade urgente de repartição das terras, pois a terra que se quer em vida para cultivo é a mesma terra que se tem na morte.

A vida do Ser retratado pelo artista ser já se predestina à terra, desde o nascimento, é a terra que se quer plantar, e é ela que receberá o corpo que tanto trabalhou por uma tentativa da vida para se perpetuar. Existe ao mesmo tempo um determinante infeliz de uma vida

predestinada, vida miserável, dura, severa, mas que desperta no leitor, uma indignação, como a da mulher que ergue as mãos em súplica, que se ergue aos céus, que pede chuva e pede a Deus que faça aquilo que é parte nossa, talvez peça um despertar de nossa consciência, que pode se sentir tranqüila numa existência individual, evitando a tensão de se chocar com a gritante realidade existencial, que uma consciência do coletivo revela.

2º CAPITULO

A leitura da infância em Portinari

Portinari expõe algumas telas em 1932, no Palace Hotel no Rio de Janeiro relacionadas ao Brasil e a sua gente, as lembranças de Brodóski e reminiscências da infância. Nessa primeira fase da sua pintura moderna é evidente o domínio dos tons marrons, nela a terra aparece como espacialidade protagonista. Portinari busca pesquisar formas e cores que expressem a visão de sua terra e sua gente, ele demonstra que pintar o Brasil não significa apenas transpor para tela temas brasileiros, ele busca unir num gesto expressivo o temático e o formal.

Nessa série, certas cores, principalmente o marrom – a terra roxa de Brodóski – têm o seu quê de simbólico, bem como os céus turvos desse período. É uma espécie de libertação do passado, uma transcrição para o quadro das suas reminiscências infantis, a vida de sua meninice em Brodóski. Aliás, isso coincidiu com o chamado primitivismo da poesia moderna brasileira de então, caracterizada pela volta ao sentimentalismo provinciano dos poetas românticos, choramingas do século passado ou pela insistência sobre temas populares ingênuos, por reação antiintelectual e antiformal. (PEDROSA, 1981, p.10).

A temática da terra em Portinari é revelada em estado de tensão, como criador de imagens o artista compartilha com a sociedade as várias possibilidades de ver, Portinari busca no seio da própria criação vários olhares que se contradizem, mas que também coexistem. Isto pode ser visto no homem que foge da terra seca, cenário de uma condição trágica, num produtor semi-escravizado quase reduzido a mãos e pés, explorado na terra que é fruto de seu trabalho, ou nas crianças que correm brincando como que seduzidas pela terra.

Candinho foi um garoto alegre e brincalhão. Jogava suas peladas com os irmãos e os companheiros na Praça de Santo Antônio, onde ficava a casa da família. Gostava de empinar papagaios. E adorava correr atrás dos palhaços que, na praça principal e pelas ruas faziam galhofas montados em burros respondidas em coro pela meninada. Ele e os companheiros colaboravam sempre na propaganda dos circos que chegavam ao vilarejo, nos primeiros decênios do século. Assim conseguiam ingresso gratuito para os espetáculos. (BENTO, 2003, p. 29,30)

O ciclo de Brodósqui representado na fase marrom é caracterizado pelo tratamento clássico da composição, a esse respeito no dizer de Zílio:

Um quadro como 'retirantes', de 1936, pode dar idéia de uma das formalizações dominantes no estilo de Portinari nessa fase, que se demarca pela tonalidade marrom dominante. O espaço do quadro é determinado pelo sentido de profundidade dado pela linha do horizonte e, seguindo o exemplo do Picasso clássico, o primeiro plano é formado por um grupo de figuras humanas volumosas e harmônicas. (ZÍLIO, 1982, p.93).



imagem 12 – Portinari - Retirantes - 1936

Pintura óleo sobre madeira

73 x 60 cm

Instituto de estudos brasileiros da USP

Coleção Mário de Andrade

São Paulo, SP

O aspecto lírico desta fase é dado pela predominância formal da cor, vinculada a um espírito poético conectado ao domínio do passado, no sentido de origem, de identidade e sentimento de pertença. O elemento terra aparece dominando em tonalidades o espaço e as figuras, a infância surge através dos temas das brincadeiras, o circo, o palhaço, o espantalho, o futebol, as festas. Portinari revive na memória este ser-criança internalizado. Nesta série o artista está ligado ao tempo onírico, ao devaneio, à vertigem, características compartilhadas com o

leitor da sua obra, fazendo-o sonhar junto. No conjunto das obras da infância temos uma potência de irrealidade. É a expressão do ver o mundo ‘*aumentado*’ em olhos ‘*miúdos*’, o tempo poético domina o espaço aprofundando a percepção, a terra ligada à memória é transformada pela função lúdica da imaginação. Portinari compartilha com seu leitor, este momento da vida dele e como leitor me ligo ao artista, a mim mesmo, buscando esse ser-criança.

Neste trabalho a obra de Portinari é abordada no tema da infância, não em seu aspecto biográfico, pois não há interesse nos fatos, e sim nos valores, o fascínio é a imagem da infância, Ana Fabris faz a seguinte leitura deste aspecto temático na obra do pintor:

As figuras de trabalhadores remetem ao ambiente rural no qual Portinari transcorreu sua infância, evocando um tipo de visão bastante diferente daquele de cenas inspiradas em jogos e brincadeiras, que pode ser resumido num dos quadros mais significativos desse momento, Futebol (1934). Nota-se nele (e em outras obras derivadas do mesmo fundo de memória) uma dilatação do sentido espacial, como se o pintor rememorasse a Praça de Brodóski com os olhos de criança e lhe conferisse dimensões quase gigantescas, acentuadas pelo sentimento de infinitude que é o verdadeiro elemento organizador da composição. (FABRIS, 1996, p.48)

Esta leitura relaciona a memória como base onde repousa o núcleo criador de uma série de obras ligadas à infância, mas este rememorar está unido a um olhar de criança expresso na forma de uma ampliação do espaço, que é elemento central da composição, sentimento de infinitude comum nas obras produzidas com esta temática pelo artista.

Um olhar de criança é a chave do movimento imaginativo e alargador de mundo, posto que, enquanto imagem e devaneio, a infância está por ser continuada, como se na imagem dela o ser estivesse na condição de retornar e ao mesmo tempo, lançar-se a frente.

A amplitude espacial está unida à terra, pois os tons terrosos são dominantes, principalmente nas obras da primeira fase, na década de 30. A terra é a metáfora do gesto de cavoucar o que está escondido, como se o artista quisesse reviver este estado. Antonio Callado afirma a respeito: “*Não que pudesse ter sido particularmente feliz sua infância simples de menino pobre, não se tratava disso. Era a infância como estado, quase diria como substância que fascinava apaixonadamente Portinari*”. (CALLADO, 2003,p.188)

Ana Maria Machado faz uma leitura deste aspecto temático da obra do pintor. no seu livro **Portinholas**. Ela cria uma personagem, uma menina, que vai se desenhando enquanto subjetividade e universo da infância através de imagens das obras de Portinari que são vistas como: “*casas mágicas,... E por onde se pudesse entrar sempre, para algum mundo melhor e mais divertido*”. (MACHADO, 2003, p.11).

A menina inicia uma procura por essas portinholas e neste caminho vai se encontrando com as obras de Portinari que trazem por tema uma visão da infância, modo de ver específico que transforma o percebido: “... *para a menina, qualquer barco era como uma portinhola: podia levar para o mundo dos sonhos*”. (MACHADO, 2003, p.13). A menina ganha um livro de presente e na capa estava escrito: Portinari:

A menina folheava o livro, embevecida. Para ela, cada foto de um quadro era uma portinhola mágica.[...]

[...] Encantada, perguntou:

Quem sabe se esse tal de Portinari não fez também uma portinhola de circo?

Fez, sim- disse o pai, mostrando.

De verdade. Com bailarinas e trapezistas com cavalos e leões. E com muitos palhaços, fazendo todo mundo rir com suas brincadeiras.

A menina ria. Sabia que todos os amigos iam gostar. Até mesmo o golfinho risonho que pulava junto aos barcos.[...]

[...] A menina estava acostumada a sonhar com viagens pelo mar afora. Mas com os quadros de Portinari descobriu também portinholas para o céu. [...]

[...] percebeu que naquelas portinholas ela estava inteirinha mas não precisava entrar de verdade.

Porque eram aqueles quadros que entravam nela, numa espécie de mágica maior.

Uma mágica que faz quadro virar portinhola mas virar também espelho mostrando o que já está dentro da gente - disse.

Portas, portais, portinholas abertas para todas as vidas possíveis e impossíveis.

Portões dos sonhos, portais de todos os mundos, portinholas de Portinari”. (MACHADO,2003, p.29- 44).

No prefácio de **Portinholas**, a autora lança reflexões relativas à linguagem no seu aspecto intersubjetivo: “*Qual o milagre que transforma uma obra que retrata apenas o que está dentro de seu autor em uma obra em que a humanidade cabe dentro?*” (MACHADO, 2003, p.5

O imaginário da infância

O artista Portinari é bastante conhecido pelo seu trabalho em retratos.

Em 1956 o jornalista e escritor Antonio Callado, a pedido do museu de arte moderna do Rio de Janeiro, se apropria do procedimento do retrato e esboça, compõe e colori um retrato escrito do pintor. A partir de conversas o pintor vai deixando aparecer temas que lhe são fascinantes, como o universo da criança o qual o pintor relaciona ao universo do artista: “*O artista presta atenção a coisas que fazem os outros rirem. Ele é o homem que mais guarda da criança*”. (Callado, 2003, p.53).

Isto quer dizer que para Portinari a infância enquanto universo e imaginário mobiliza muito mais do que apenas a memória, pois é presente no homem adulto e modifica a forma como este vê o mundo, experiencia e cria; o poeta Manoel de Barros compartilha desta visão expressa nesse poema:

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer
nascimentos-
O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1998, p.15).

O delírio ao qual o poeta se refere pode além de uma função poética, exercer ao mesmo tempo e sem prejuízo de outras, uma função filosófica que é uma abertura ao mundo, um certo olhar para as coisas que relaciona o olhar poético e filosófico de um olhar menino. O olhar poético e filosófico da linguagem ultrapassa a função comum e corrente dela, isto porque a linguagem é grávida de imaginário.

Este conceito de imaginário da infância se ancora no pensamento filosófico de Bachelard que se aproxima da fenomenologia e da psicanálise propondo o estudo do

imaginário como função e produto da imaginação. Para ele este imaginário é uma experiência de abertura e novidade que mobiliza no psiquismo humano os conteúdos apreendidos pelos sentidos, pela imaginação, memória, pensamento, etc. O imaginário da infância é o âmbito no qual se agregam as reminiscências e movimentos imaginativos em direção ao novo, quando um artista pinta uma infância inicia um gesto que convida a sonhar com esta infância, a revivê-la, e até continuar com o gesto iniciado por ele.

Sonhar com a infância é retornar aos devaneios que nos abriram o mundo e para Bachelard: “... *essa abertura para o mundo de que se prevalecem os filósofos não será uma reabertura para o mundo prestigioso das primeiras contemplações?*” (BACHELARD, 1988, p.97)

A infância enquanto estado, como substância quase posta como matéria-prima, com a qual se cria imagens tão íntimas e tão universais, dialoga a partir de sua intimidade específica com qualquer outra infância; uma proposição a fazer sonhar, rememorar, mas não completamente, pois as imagens infância são o campo de expansão do imaginante. Lembrar uma infância é um devaneio de infância, é viver o estado da infância, é habitar o núcleo de uma intimidade não abandonada ao domínio do passado, de modo que em cada adulto seja um estado de presença, o que torna necessário pensar como se conciliam memória e imaginação quando o assunto é a imagem poética da infância.

Bachelard dedica grande atenção ao tema da infância relacionando-o ao tema do devaneio na medida em que este mobiliza a memória e a imaginação. Nesta relação encontramos a criança solitária que se descobre dona de seus próprios devaneios, que mais tarde será a ventura dos poetas, o que denota uma comunicação entre a solidão de um poeta e a solidão da infância.

Carrega-se internamente uma infância potencial para o devaneio, sonha-se tudo o que ela poderia ter sido, aí onde se situa o limite da história e da lenda. Há uma comunicação entre

um poeta da infância e seu leitor. “*Lendo outras ‘infâncias’, minha infância se enriquece*”. (BACHELARD, 1988, p.117).

A fascinação que o tema da infância exerce no artista ou no homem adulto faz questionar de que resulta uma potência poética que agrega e impulsiona a cognição, mobilizando instâncias múltiplas. Esta infância está no domínio do passado para o homem, mas o seu ser da infância é dotado de imaginação geradora de movimento expansivo e criador, resultando num engajamento com uma temporalidade total. A imagem retoma o passado e o abre para que seja feita naquele instante presente, num movimento que a lança às fronteiras do devir. Bachelard afirma que:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.

Portanto, as teses que queremos defender neste capítulo visam todos a fazer reconhecer a permanência na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética. (Bachelard, 1988, p.94)

O autor demonstra que a criança conhecia uma existência sem limites ao viver em sua solidão e seu devaneio, que não era de fuga, mas um devaneio de alçar vôo. As imagens da infância, feitas por uma criança ou que um poeta diz que uma criança as fez, são as manifestações permanentes da sua infância. Um gesto infantil é o germe do poeta.

É notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio. Apreender essa liberdade quando ela intervém num devaneio de criança só é um paradoxo quando nos esquecemos de que ainda pensamos na liberdade tal como a sonhávamos quando éramos crianças. Que outra liberdade psicológica possuímos, afóra a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é no devaneio que somos seres livres.” (BACHELARD, 1988, P.95).

Para ele é pelo devaneio que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória.

O passado rememorado não é um passado de percepção pura e isolada;

[...] o passado não é estável; ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece, o passado aparece na dupla potência do espírito que se lembra da alma que se alimenta de sua fidelidade. (Bachelard, 1988, p.99).

Num devaneio o passado é designado com o valor de imagem, permitindo compreender que esta imagem é vivida na qualidade da experiência; “*Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores*”. (BACHELARD, 1988, p.99).

Nesse movimento, imaginação e memória se unem para por em movimento a imagem poética de uma infância situada no reino dos valores com potência para despertar em nós:

[...] um estado de nova infância, de uma infância que vai mais longe do que as lembranças da nossa infância, como se o poeta nos fizesse continuar, concluir uma infância que ficou inconclusa e que, no entanto, era nossa e que, sem dúvida, por diversas vezes temos sonhado. (Bachelard, 1988, p.100).

Uma obra de arte que traz um germe da infância é uma possibilidade para revivê-la, este movimento de vida nova toca os sentidos e se realiza no corpo. Quem não se lembra, como num sonho, das sensações advindas da relação com o mundo que se dá a perceber? As brincadeiras trazem nessa relação um contato com as matérias que compõem o mundo e a criança tal qual um alquimista brinca de transmutar os elementos em sonho, o ar e as pipas que sonham uma liberdade, ou a terra que sonhada no guardar ou revelar quando uma criança a cavouca buscando algo. “*Se os sentidos se lembram, não vão encontrar, numa arqueologia do sensível, esses ‘sonhos minerais’, esses sonhos dos ‘elementos’, que nos ligam ao mundo, numa ‘infância eterna’.*” (BACHELARD, 1988, p.104).

Numa arqueologia do sensível de notação da antecedência de ser, o corpo desempenha-se como rede e espaço, no qual a memória guarda os seus sonhos e devaneios, buscando nos sonhos os elementos que a ligam ao mundo e à infância, tal qual a imagem de uma pipa unindo-se ao céu ligada ao ar e aos devaneios de vôo e liberdade. Isto é desejar, é querer ter esta relação de liberdade com a vida.

No devaneio retomamos contato com possibilidades que o destino não soube utilizar. Um grande paradoxo está associado aos nossos devaneios voltados para a infância: esse passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas, *o futuro do devaneio*, que se abre diante de toda a imagem redescoberta. (Bachelard, 1988, p.107).

A lembrança é sempre uma intencionalidade em direção ao atual, isto quer dizer que esta instância do Ser lida com os vestígios de um passado, mas ela está instalada num corpo presente, que solicita este Ser total. O passado é dominado, muitas vezes, por imagens não claras, lembranças que se tem de algo vago, que não se consegue lembrar totalmente, lembranças que põem em dúvida a claridade no Ser, que são a expressão de um sentido não acabado, como a finalização de uma lembrança.

[...] Quando os poetas nos chamam para essa região, conhecemos um devaneio terno, um devaneio hipnotizado pelo longínquo. É essa tensão dos devaneios de infância que designamos, à falta de outro melhor, pelo termo antecedência de ser. (...) A infância emana de tantas fontes que seria inútil traçar-lhe a geografia quanto escrever-lhe a história. (Bachelard, 1988, p.105-106).

Na união da memória com a imaginação participa-se de um existencialismo poético, existencialismo do ser sonhador numa lembrança de estado, pode até parecer paradoxal, mas este modo de participar da existência cria uma relação de abertura e possíveis para o Ser, o que não é um estado de finalização dele, mas uma continuidade sempre e sempre, o Ser da infância é, ontologicamente falando, um vir-ser. *“Uma infância que não cessa de crescer, tal é o dinamismo que anima os devaneios de um poeta quando ele nos faz viver uma infância, quando nos sugere reviver a nossa infância.”* (Bachelard, 1988, p.131).

Um convite de retorno e abertura é o que artista faz quando põe numa obra uma potência de infância, no retorno faz surgir este Ser infância com toda a carga cognitiva que ele solicita, de memória, de sonho, de imaginação e esta última já traz os laços que ligam esta imagem da infância à abertura, ao alargamento num sentido de imensidão.

O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje. Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidões primitivas. (Bachelard, 1988, p.96-97).

Este convite é uma superação de tempo-espaço, na obra a imensidão é vivida na leitura que se faz dela, o artista a produz num tempo e espaço particular, a obra destrói este momento

particular na medida em que se abre a outras subjetividades, diferente daquela que criou a obra, este movimento de intersubjetividade torna possível a leitura, por fazer atual obras produzidas num passado.

Na história das artes plásticas, a tendência à destruição do tempo pela fruição criada por diferentes tempos é inexorável. Em arte, a história é destruída pela fruição, aqui e agora, cada dia pelo observador pervasivo. O tempo fenomenológico é mais importante para a apreciação que o tempo histórico. (Barbosa, 1994, p.96).

Enquanto leitor busco na obra do pintor aquilo que ela me comunica deste estado de Ser universal, esta busca repousa no conceito de intersubjetividade, como espaço de comunhão entre um eu e um outro, porque na criação das imagens ele iniciou uma busca a partir de sua existência particular, de onde pôde expressar nas obras algo da sua intimidade, mas na minha relação com as obras este algo passa a ser meu, na medida em que solicita de mim a minha existência.

Podemos aplicar à linguagem artística o dizer de Ortega y Gasset: *“O poeta aumenta o mundo, agregando ao real, que está aí por si mesmo, um continente irreal”*. (2003, p.11). Em que a expressão poética apresentaria a função de dizer mais do que diz, uma fala de superação e transgressão da própria linguagem?

Nesta pesquisa procuro observar e descrever esta relação a partir das obras que trazem um imaginário da infância, de onde parto para uma reflexão acerca da linguagem e da leitura, tendo por base a fenomenologia de Merleau-Ponty, Neste caminho inicio por pressupostos interrogativos os quais agora compartilho: o esquema de comunicação emissor – codificação – mensagem – decodificação – receptor é válido quando se trata de revelar a trama complexa da linguagem do ser enraizado no mundo? Quais os pressupostos deste esquema comunicacional? Seria a mensagem algo definido e apenas precisaria ser codificado e decodificado na relação entre o que fala e o que ouve? Não empobreceria seu sentido defini-la como algo inteiramente dado? O sentido poético da expressão na Arte se enquadraria dentro

deste esquema mecânico? Ou seria algo que partindo dele, se configuraria como uma aberração (algo a ser evitado), uma exceção que abalaria “a clareza” da linguagem?

Na fenomenologia de Merleau-Ponty a fala produz um sentido com algo mais que nos dá o dicionário. A linguagem se dá no horizonte de um saber passado, mas sua presentidade coloca-a junto à vida própria do corpo trazendo a marca de nossa temporalidade que é aberta ao mundo. Cada gesto do corpo no mundo alcança a expressão sem negar as nervuras que irrigam o corpo presente, não paralizado no tempo como um ponto matemático conceitual sem corpo, mas dinamizado pela existência dos possíveis para si. Devido a esta abertura o mundo é recebido e desperta em nós o que se instala em nos mesmos e denuncia o pacto de coexistência entre o corpo e o mundo, numa interrogação dialética e sem síntese.

O que fala está instalado no corpo assumindo uma postura ante a vida e a morte, esta subjetividade é comum ao que se fala e ao que se ouve, ou seja, intersubjetividade. A linguagem se dá num campo de invasão de mim sobre o outro e do outro sobre mim, na qual compreende-se o salto sobre as coisas em direção ao seu sentido. No corpo há uma experiência recíproca, eu que falo tenho diante de mim algo feito da minha substância e que é um outro: *“Não me contento mais em sentir que me sentem, e me sentem enquanto estou sentindo, e sentindo esse fato mesmo de me sentirem...”*. (MERLEAU-PONTY, 2002, p.168)

A linguagem é dada a si mesma, nela não há espaço para pensamento puro, apenas para a linguagem, dado que significações suscitam significações, e esta significação se dá no mundo e não existe antes dele, a linguagem se dá neste contexto e é nele que se abre a uma significação.

Tenho em evidência que na minha fala com o outro e na do outro comigo trato não apenas com palavras, mas com o sentido expressivo da fala a ponto de parecer como se eu falasse na fala do outro. Nesta projeção, a fala do outro não só desperta em mim pensamentos já tornados claros, como também me arrasta a significações estranhas, neste momento não

vivo o meu próprio pensamento, mas me torno aquele que eu escuto, isto por que a fala do outro deixa espaços, não espaços ociosos, mortos e sim, espaços onde posso habitar da mesma maneira que a criança habita as brincadeiras, criando vínculos imaginários com materiais e objetos, o que é um "sentir-se em", "sair de si". Esta é função empática do ser em identificação, este habitar é libertador de espaços, assim como, uma caixa de papelão vira um navio, os espaços nas brincadeiras são tão grandes, apesar de fisicamente pequenos.

Ensaio de leituras: olhar e ser visto.

Quem é esta figura que nos olha de lado como se esperasse de nós alguma cumplicidade?



imagem 13 – Portinari - Espantelho - 1941

Portinari
Pintura a óleo sobre tela
74 x 60 cm
Coleção Particular

É um espantalho, que observa de lado a cena de um menino que brinca com a pipa, animando o brinquedo azul dançante no céu através de uma linha pela imensidão castanho-alaranjado do espaço,

Segundo Antônio Bento o primeiro encontro de Portinari com um espantalho foi emocionante e inesquecível:

Ficou perplexo e paralisado quando, bem perto dele – e pela primeira vez em sua vida – viu uma espécie de gigante esfarrapado que se ergueu, abrindo os enormes braços [...] O menino teve a sensação confusa de que a figura aterradora, segundo seu reflexo, havia lhe ordenado que parasse, embora não lhe parecesse ter realmente ouvido o som de sua voz. Encarou cheio de pavor a figura horrenda. Seria um retirante doente ou uma alma do outro mundo, que lhe aparecera de súbito naquela região? Pensou em várias hipóteses absurdas [...] Como a figura não andasse nem tentasse atacá-lo, procurou olhar-lhe o rosto, para melhor certificar-se de suas intenções. A princípio não conseguiu distinguir-lhe a face. Estava ainda confuso e trêmulo. Mas logo verificou que debaixo do chapéu esfarrapado havia somente palha seca. O paletó esburacado e as calças amarfanhadas também só continham palha [...] Transcorreram segundos ou minutos. Naquela situação, pareceram-lhe anos ou séculos. Portinari pensou em voltar as costas ao mendigo e sair correndo. Mas teve medo de que ele o perseguisse à traição e o agarrasse com seus braços enormes. Ficou indeciso e preso pela aflição, durante algum tempo. Até que lhe veio a idéia de que a aparição estava morta. Inerte. Embora ainda causasse terror [...] Foi assim que Portinari tomou conhecimento da existência desses entes fantásticos, que sempre lhe pareceram habitantes sobrenaturais da vastidão dos roçados. (Bento, 2003, p.166-167).

Esta história contada para Antônio Bento pelo pintor traz a possibilidade de uma reflexão acerca da percepção do artista.

O menino frente a figura é tomado por uma evidência perceptiva, que o coloca em estado de dúvida, na sua relação com a figura ele a vê, a percebe, mas não sabe se é um sujeito que está em sua frente, o que o faz pensar nas possibilidades: caso seja um sujeito, que tipo de sujeito? Que perigos oferece? Que pode querer de mim?

Para Merleau-Ponty, o mundo percebido não é o de objetos, o que se percebe se aproxima mais da noção de uma estruturação dada num campo perceptivo, como uma forma que se dá num horizonte e que pode ser entendida com maneiras possíveis de ver para um sujeito que está vendo.

Uma forma se revela de um modo, ao mesmo tempo, que oculta outro, ou seja, se dá por perfis, isto quer dizer que há aí um não esgotamento no conhecimento que se pode ter, pois na relação entre sujeito e objeto se abre uma dialética dentro do campo perceptivo, donde a noção de figura e horizonte é dada em seu aspecto interior e exterior. Pode fazer parte desta maneira de conhecer, o medo ou amor que se sente em determinado momento de uma existência, por que num horizonte que me abre relações, torna – se possível o meu deslocar por este espaço movido pelo eu quero, eu sinto, que para o filósofo são instâncias anteriores ao eu penso.

A faticidade expressa na atitude do pintor-criança surpreendido por algo que o desloca de uma situação confortável para uma desconfortável, é a faticidade mesma de uma intencionalidade de uma consciência surpreendida pelo mundo conhecido, e este mundo é a relação com um campo perceptivo que abrange o sentido de morte e vida, do medo, conforto, fantasma e terror, abrindo-se um real não sujeito as operações de quantificações, pois lida com partes não vistas, o fenômeno ocorrido com o pintor-criança é completo, portanto não se restringe ao espantalho em si mesmo, nem ao menino em si mesmo, mas isto que vejo para mim, que sinto e penso, o que é?

Na obra o meu olhar relaciona o menino vivo e brincante a correr, com o inanimado ser parado e preso. Esta situação coloca uma dúvida sobre o Ser espantalho que olha a nós e ao menino, coloco-o na condição de ser algo em direção à vida, desejando o movimento, pois não quer mais participar como observador de uma existência, mas ser aquilo que o menino é, quase me convenço de um engano e arrisco pensar que o espantalho tem vida, pois a maneira como me olha e olha ao menino é expressiva e me revela seu desejo de ser lá, junto ao menino; o apelo dele toca a minha humanidade que também é desejosa do ser da infância se expressar na ação do menino.

Sinto um impulso para me descolar da condição de observador da obra para participante e correr pelos espaços compartilhando do céu e terra com os balões, amarelo e vermelho, que estão conjugados, vejo apenas o horizonte de uma luminosidade amarelecida. A tonalidade comum ao espaço, ao céu, ao menino e aos balões, tem o poder de vida da terra. O espantalho se anima na presença do menino que por animar a pipa pode também animá-lo e tirá-lo da condição de mero observador preso e suspenso, desejoso para tocar o chão e correr.

A eventual semelhança desses trabalhos com as obras surrealistas, ou ligadas a este movimento, era, desse modo, simples coincidência. O que prevalecia era a reminiscência. O próprio artista contava que, depois daquele episódio de sua infância, frequentemente sonhava com a figura monstruosa, que sempre o perseguia. Teve até alguns pesadelos com ela, justificando-se assim o caráter igualmente onírico que se nota nas telas filiadas a essa temática. (Bento, 2003, p.168).

Esta relação entre obra de arte, infância e reminiscência é algo que aparece no trabalho do pintor Portinari e na fala de André Breton ao relacionar o homem adulto e a infância no manifesto surrealista:

Se conserva alguma lucidez é porque sabe regressar a sua infância que, mesmo tendo sido massacrada pelos domadores, nunca perderá, para ele, os encantos. Lá, a ausência de qualquer tipo de rigor permite que tenha a perspectiva de viver várias vidas simultaneamente. Abraçado a essa ilusão, deseja apenas conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Cada manhã, as crianças viajam sem preocupação. Tudo fica perto e as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são brancos ou negros e, jamais alguém dormirá. (Breton, 1983. Apud: CAÑIZAL, 1987, p.2).

Esta imagem traz um clima onírico, pois o espantalho tem olhos e nos vê. A madeira na qual esta preso quase que não está mais fincada no chão, está como flutuando. Este clima é acentuado pela imensidão do espaço para onde se desloca o menino, o clima de sonho supra realista, fica claro na ausência de lavoura ou pássaros comedores de grãos, afinal o espantalho tem a função referencial de afugentá-los e proteger a plantação, mas na leitura que Antônio Bento faz de outras obras da série de espantalhos, uma delas eu relaciono à esta por trazer ausente este elemento de lógica na presença da figura do espantalho:

Às vezes o espantalho aparece insolitamente no meio de um canavial, como no caso da composição pertencente originalmente ao Dr. Mem Xavier da Silveira. Não teria lógica a colocação da figura nessa espécie de lavoura, sem grãos, se a imagem aí

disposta não fosse uma exigência de natureza subconsciente. A tela é de fato uma obra essencialmente surrealista. (Bento, 2003, p.168).

A invenção do mundo que a obra traz na sua potência de grande realidade põe em suspenso a nossa ordem das coisas e questiona: qual é a diferença entre o imaginado, o sonhado e o percebido? Seria resolvida a questão na dualidade entre verdadeiro e falso? Se penso nestes termos devo ter uma experiência do verdadeiro. Por acaso o homem que sonhou perdeu todo ponto de referência do percebido que qualquer manifestação deste mundo perceptível desmancha o encantamento?

[...]como podemos ter a ilusão de ver o que não vemos, como os farrapos do sonho podem, diante do observador, ter o mesmo valor do tecido cerrado do mundo verdadeiro, como a inconsciência de não ter observado pode, no homem fascinado, substituir a consciência de ter observado. (Merleau-Ponty, 2003,p.17).

Se podemos nos retirar do mundo perceptível como haverá uma prova de que alguma vez nele estivemos, ou que ele seja observável inteiramente, ou então, que seja feito de tecido diferente ao do sonho? Deste modo podemos assumir a percepção, o imaginário, a memória como as nossas experiências.

Apenas os meninos e as pipas

Tenho diante de mim a reprodução da obra meninos soltando pipas, de Portinari realizada em 1941, nela abre-se um espaço para a minha leitura, no lugar onde coexisto com a obra, eu a tomo por um outro a falar-me.

Não há como negar num primeiro momento a minha identificação com a imagem de crianças com pés na terra, mãos erguidas guiando pipas por meio de linhas, pois o universo das pipas e da infância é algo meu também, assim como é a sensação de tanger da terra o brinquedo suspenso no ar.

Não consigo deixar de me lembrar de quando menino, eu descobri a possibilidade de fabricar e brincar com pipas, como era saboroso o ar, conhecer os ventos, deixar-me ir com o

sonho – pipa. Eu subia na laje da minha casa com o intuito de me aproximar mais do céu. Minha empatia com a pipa cresceu tanto que não bastava mais eu na terra e a pipa no ar. Eu queria ser ela e voar também, para o céu. Iniciei então um projeto de construção. Seria possível criar algo em que eu pudesse ir junto e voar? Não apenas ficar embaixo participando da terra. Fiz várias experiências, mas, nunca concluí, pois sempre encontrava o dilema técnico de construir algo que me sustentasse - se no ar, pois a limitação para o corpo físico não é a mesma para o corpo total, para o núcleo da imaginação.

A obra propõe um convite para habitá-la, neste me deixar ir, sou levado a uma experiência íntima, evocações de imagens da infância invadem o meu espírito, despertando moradas íntimas, onde meu corpo guarda a memória e o sonho de libertar-se, memória que é convocada a participar junto ao impulso de devaneio futuro, ao sonho de algo não vivido, ao instante presente que se expande num movimento de abertura.

As crianças se espalham, umas bem perto, outras se distanciam, indo em direção ao horizonte luminoso, parecem perder o chão nessa brincadeira.

As crianças guiam as pipas ou são guiadas por elas?

Num espaço amplo que parece pertencer a um tempo eterno, as pipas indicam o ar onde se sustentam. O ar é a matéria plástica no jogo das pipas, como se o tornasse palpável, visível e maior. A materialidade do ar é algo mais que senti-lo no corpo como um toque, porque o ar envolve-o por todos os lados e o corpo se dá a ele como num mergulho, tal qual as pipas em movimentos no céu, vibram as crianças no chão.

As suas camisas coloridas e desenhadas com padrão geométrico, lembram a forma das pipas, parecem querer dizer que trazem no corpo o motivo de tanta alegria.

Dos tons de ocre na terra aos azuis e violetas no céu, as pipas nas cores azuis, amarelas, vermelhas e cinzas, criam um movimento que supõem uma mistura, como numa paleta de pintura, unindo-se para provocar esta experiência semelhante a algo onírico.



imagem 14 – Portinari - Meninos soltando pipas - 1941

Portinari
Óleo sobre tela
60 x 73 cm
Coleção Particular

Na fala da obra identifico a fala de um outro que não sou eu, é o artista Portinari utilizando-se da linguagem plástica visual na pintura, esta ressoa no meu corpo, o que é uma experiência comum ao artista que pintou tendo por base o sensível, ele parte de uma experiência subjetiva ao pintar e se revela para mim naquilo que dele é acessível a mim por meio da pintura.

Ao ler esta obra nascida de um outro corpo, favorece dentro do meu corpo a ultrapassagem do meu universo de subjetividade para dar espaço a subjetividade do outro, este poder da linguagem de jogar-me nas fronteiras de mim mesmo num movimento de intersubjetividade, nasce do valor que dou à linguagem, da dimensão do ser e que é participável pelo artista.

Mas o fato do nosso enraizamento numa mesma terra ser comum não garante o empreendimento da comunicação, porque expressar ultrapassa o entendimento de um sentido possuído, de significação já instituída.

Aqui as palavras do outro ou as minhas nele não se limitam, em quem escuta, a fazer vibrar como cordas os aparelhos das significações adquiridas, ou a suscitar alguma reminiscência: é preciso que seu desenrolar tenha o poder de lancar-me, por minha vez, a uma significação que nem ele nem eu possuímos. (Merleau-Ponty, 2002, p.176).

Este movimento de ser lançado a uma significação não possuída me permite compreender que o valor da linguagem da dimensão do ser, é mais um sentido de um vir-a-ser, é um valor ontológico na linguagem que não nega os sentidos de liberdade e criação numa expressão, é um ser inventivo porque é corpo presente conectado a tudo que torna possível a abertura a um sentido, sua história, seu desejo de vida, seus medos, enfim sua totalidade revelada (para si ou para outrem) ou não-revelada.

Na leitura desta obra sinto-me em movimento, de um universo familiar e comum saio para um espaço de suspensão e abertura que retoma e transforma o sentido, a própria obra me joga nesta condição de estranhamento e surpresa, há lacunas, espaços entre as crianças e as pipas, o céu e a terra, isto desperta em mim um sentimento de vertigem onde meu próprio ser - estando, cresce e se alarga por estes vazios, saio do meu chão e giro junto das pipas, movimento este que evoca memórias e propõe vôos ainda não realizados.

Este poder de fala que a obra tem e que extrai de mim significações pode ser entendido como um gesto que produz o universal com o singular, pois tanto eu como o artista, ele na criação de um gesto e eu na recriação e continuação deste gesto, partimos de experiências da nossa intimidade, horizonte de vivências do universo da infância e da brincadeira, na doação do gesto dele à mim e em meu movimento de expansão na obra. Ultrapassamos esta singularidade geradora da imagem poética das crianças brincando.

O ser da imagem revela-se a mim num movimento vivo de libertação, alargando o imaginário, isto não quer dizer que o detenho, porque não há onde fixar-me, em algum momento da leitura não se sabe se eu vôo ou as pipas voam, parece até que não há linhas segurando-as e os meninos correm para agarrarem-se ao vôo delas.

3º CAPÍTULO

Portinari menino e o circo

Na construção da leitura da obra Circo de 1933 de Portinari é possível considerar apenas as impressões sensíveis? Este fenômeno se dá por intermédio do mundo sensível e é dotado de um sentido ou de uma “essência”. Como ter uma compreensão deste sentido? É a consciência que forma este sentido do circo a partir das operações ópticas da visão? Esta dualidade entre consciência (sujeito) e mundo sensível (objeto) daria conta de contribuir com uma reflexão acerca do fenômeno da leitura?



imagem 15 – Portinari - Circo – 1933
Pintura a óleo/tela, 60 x 73 cm
Brodowski, S.P.
Coleção Particular

Numa abordagem fenomenológica, o assunto sujeito leitor e objeto imagem não são duas entidades separadas postas em relação, mas estão correlacionados porque: “... a consciência aparece como se projetando para fora de si própria em direção a seu objeto e o objeto como se referindo sempre aos atos da consciência...” (Dartigues, 2005, p.23). Isto significa que o objeto imagem é sempre para um sujeito e o estudo desta correlação seria uma descrição do campo de consciência, suas essências e atos, neste sentido, não se trata das projeções da consciência no mundo, pois Dartigues afirma que:

É a situação do mau fenomenólogo que confunde a essência do fenômeno com seu estado de consciência atual, com o fato psíquico através do qual sua essência se dá. É tratar a consciência como se ela não fosse intencional, como se ela ficasse sempre fechada sobre si própria, prisioneira de sua particularidade empírica, da imediaticidade de sua vivência, e não tivesse por essência, o poder de visar através de seus conteúdos particulares uma verdade universal, por definição comum a todos e a todos acessível... (2005, p.36, 37)

Isto quer dizer que a consciência contém mais que si mesma, contém aquilo que ela não é, ou seja, o mundo sempre como direção ao qual ela vai. Na descrição deste campo considero o aparecer do funcionalismo cognitivo da consciência, como a memória, a imaginação, a percepção, etc..., mas este funcionalismo não é “puro”, como também, não são puras as suas informações sensoriais, o objeto imagem e o sujeito leitor são sincrônicos posto que, não há condições de lidar com uma consciência sem um algo onde ela aconteça. Pensar o ser no mundo é pensar a consciência situada, é surpreendê-la acontecendo, se é possível falar em objeto imagem e sujeito leitor é porque é da natureza da consciência esta direção ao mundo, que na fenomenologia é compreendida como intencionalidade e o mundo é sempre uma solicitação. A respeito desta correlação Merleau-Ponty se refere à seguinte analogia:

Se minha mão esquerda toca a minha mão direita e se de repente quero, com a mão direita, captar o trabalho que a esquerda realiza ao tocá-la, esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda. Mas este malogro de último instante não retira toda a verdade a esse mau pressentimento de poder tocar-me tocando: meu corpo não percebe, mas está como que construído em torno da percepção que se patenteia através dele por todo seu arranjo interno, por seu circuito sensori-motores, pelas vias de retorno que controlam e relançam os movimentos, ele se prepara, por assim dizer, para uma

percepção se si mesmo se nunca é ele que ele próprio percebe ou ele quem o percebe. (Merleau-Ponty, 2003, p. 20-21).

A reflexão sobre essa ambigüidade realizada nesse movimento dialético cabe na idéia de campo que é dinâmica, pois designa um espaço de conjunções e de oposições de forças, num campo fenomenológico no qual se dá a correlação sujeito-mundo, apresentando-se nele uma oposição entre Ser e não Ser. Essa bipolarização tem no exercício do corpo papel fundamental, pois é nele que nasce a distinção entre fenômenos ditos externos e internos, e é nele que se dá o espaço de ambigüidade entre esses dois planos. Esta dialética no corpo que o filósofo descreve, entre este sensível (corpo objetivado) e sentiente (corpo subjetivado), é situada no campo de uma identidade sempre em vias de acontecer, reversibilidade operante na identidade de um corpo que vê e é visto.

Na descrição deste campo a fenomenologia lança mão do procedimento da redução fenomenológica, esta é alcançada por um esforço que se exerce sobre o fenômeno cujo sentido se busca, este esforço não é a procura por um substituto verbal para o mundo instalado na ordem do dito e do escrito, mas é fazer um espaço para conduzir à expressão, as próprias coisas do seu fundo de silêncio.

Na obra *Circo a exploração cromática*, quase monocromática, dos tons de marrom escuro, ocre e laranja, são dadas com o elemento terra, porque tratá-las como cores puras e isoladas, empobreceria o fenômeno, e quero considerá-lo na sua totalidade, por que as tonalidades pertencem ao mundo da imagem e ao separá-las dele efetua-se uma operação limitadora. No procedimento fenomenológico da redução se trata de refletir a totalidade do fenômeno-obra buscando acessá-lo neste caráter de duplicidade e reversibilidade do fenômeno visível.

Se exibíssemos todas as suas participações, perceberíamos que uma cor nua e em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar à distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou visibilidade. Entre cores e os pretensos

visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa, mas possibilidade, latência e *carne* das coisas. (Merleau-Ponty, 2003, p. 129-130).

Este procedimento de redução pode ser encarado como a busca por este estreito, entre horizonte exterior e interior, a procura por este tecido que duplica o ser colorido na imagem, suspendendo-o e pondo em xeque a certeza que temos sobre a coisa, aquilo que é. Este espaço é ocupado pela pergunta: o que é aquilo que é? Ou seja, ler a imagem do Circo a partir deste ponto é encontrar a intencionalidade da consciência e a solicitação do mundo, o que torna possível observar, descrever e compreender a experiência da imagem poética no campo fenomenológico, é deixar o mundo ser e assistir ao seu ser contínuo: “...*compreender a percepção como esse pensamento interrogativo que deixa ser o mundo percebido em vez de pô-lo, diante do qual as coisas se fazem e se desfazem como uma espécie de deslizar alguém do sim e do não.*” (Merleau-Ponty, 2003, p. 102).

Neste sentido, Merleau-Ponty explicita que a filosofia é interrogação àquilo que não fala, pergunta à nossa experiência do mundo, o que ele é antes que seja a coisa dita e, no entanto, o que a filosofia encontra neste retorno às fontes ela é o diz;

Se este paradoxo não é uma impossibilidade e se a filosofia pode falar, é porque a linguagem não é apenas a conservatória das significações fixas adquiridas, porque seu poder de cumulativo resulta de um poder de antecipação e de pré-posse, porque não se fala apenas do que se sabe por exibição - mas também do que não se sabe, para sabê-lo - e a linguagem, fazendo-se, exprime, pelo menos lateralmente, uma ontogênese à qual pertence. Resulta, porém daí, que as palavras mais carregadas de filosofia não são necessariamente as que encerram o que dizem, são antes as que se abrem mais energicamente para o Ser, porquanto revelam mais estreitamente a vida do todo e fazem vibrar as nossas evidências habituais até desjuntá-las. (Merleau-Ponty, 2003, p. 103)

Situo o olhar de pesquisador como um olhar que busca essa fala aberta por entre os signos, uma fala grávida de mundo. Esta fala está localizada no campo da linguagem suscitado na dialética leitor-imagem, na qual se mostram as tensões e distensões, as revelações e ocultamentos, e este olhar situado entre estas forças procura descrever a experiência sem destruí-la, não porque seja um olhar absoluto, mas por ser um olhar do

mundo; um olhar sendo no mundo, considerando a totalidade da experiência, inclusive a impossibilidade de esgotá-la.

O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do fundo do nada mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada soma, de cada textura tátil, do presente e do mundo, é que aquele que os apreende sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em relação à eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne.(Merleau-Ponty, 2003, p. 113)

A leitura é compreendida como resultado desse “redobramento”, uma abertura que é o surgimento de uma problemática: o que é isto que eu vejo? E eu, o que sou enquanto vejo? Neste sentido, ler é habitar um Ser que problematiza a si e ao mundo e neste movimento, inventa-se. O que denuncia o pertencimento da leitura e da linguagem ao problema da criação, cujo pertencer que é ontológico. É de um ser-leitor que se estabelece no núcleo de indagações situadas neste campo perceptivo aberto em possibilidades, ou seja, espaça-se num algo que é lido e num algo que lê.

Para Merleau-Ponty este campo perceptivo está posto numa zona intermediária entre sujeito e objeto e, é nele que se opera a passagem do vivido ao pensado, para o filósofo o pintor pensa com a pintura. Como se dá a passagem do mundo do silêncio da pintura ao mundo da reflexão?

Na obra circo, pintar a terra é por na imagem este prolongamento no invisível pelo visível; este é um movimento de reversibilidade no plano da linguagem, o visível e o invisível sucessivamente e simultaneamente, se espaçam no sensível, presença pictórica de uma indagação, resultando no entrelaçamento entre natureza e cultura. A obra-corpo espacializada está naturalmente submetida ao mundo, está disposta receptivamente nele, sendo de um mesmo tecido. A cultura abre dimensões neste entrelaçamento e institui níveis de realidade, tessitura que me oferece uma terra que é corpo, que é protagonista. importante no elemento da existência, dela parece brotar o palhaço irmanado com ela na cor, ele aparece no primeiro

plano montando um burro que é puxado por um menino, ambos, seguidos por uma pequena legião de crianças. Todo o conjunto de corpos compartilham da terra, brotam ou se afundam nela, isolados perdem o mundo total que dá o sentido de serem corpos.

Será que a obra é constituída por um mosaico e a soma das partes me dão o todo?

A totalidade que há entre o conjunto de figuras e o elemento terra parece gritar quando suponho a possibilidade de pensar estes corpos em conjunto separados da terra, estão unidos como se fossem feitos da mesma matéria.



imagem 16 – Portinari - Circo - 1933

Portinari

Pintura a óleo/tela, 60 x 73 cm

Brodowski, S.P.

Coleção Particular

Essa pintura de Portinari é uma metáfora pictórica que propõem um pensamento sobre o corpo, como o âmbito de união entre o ser e o mundo, porque este corpo que é meu corpo é o corpo do outro e é o corpo do mundo onde estou instalado, na imagem o sentido do menino

que puxa um palhaço montado num burro, seguido por outros meninos é o sentido da totalidade, é o movimento que descreve o conjunto, não se trata de um movimento isolado como o menino que caminha sozinho, mas é um movimento que nos dá de uma só vez o menino, o burro, o palhaço, o conjunto de crianças num contínuo de espaço, ou seja, o movimento do conjunto na terra formando um todo com ela, a cor terrosa formando uma constelação com outras, como um nó na trama da concreção de uma visibilidade ligada a um tecido de ser invisível, isto quer dizer que, tornada corpo é acessível por fora; é ao mesmo tempo sentida por dentro. Na visibilidade cromática da obra esta cor e superfície, não querem dizer cor que se vê ou superfície que se apalpa, mas:

[...]conjunto de cores e superfícies habitadas por um tato, uma visão portanto, *sensível exemplar*, que capacita a quem o habita e o sente sentir tudo o que de fora se assemelha, de sorte que, preso no tecido das coisas, o atrai inteiramente, o incorpora e, pelo mesmo movimento, comunica às coisas sobre as quais se fecha, essa identidade sem superposição, essa diferença sem contradição, essa distância do interior e do exterior, que constituem seu segredo natal.(Merleau-Ponty, 2003, p.132).

O corpo do movimento é um todo com os corpos instalados numa tonalidade comum com a da terra, para Merleau-Ponty, o corpo não é objeto que exista isolado, manipulável em laboratório, ele é essa incorporação presa ao tecido do mundo, dado numa experiência atual. A imagem ao nos oferecer corpos que se movimentam numa dinâmica que não é compreendida isoladamente, faz pensar a terra, a obra, o eu e o outro, como feitos de um mesmo tecido e “carne”, o que nos relaciona e universaliza. Falar em “carne do mundo”, não quer dizer que seja um mundo “recoberto por nossas projeções”, quer dizer que nosso corpo é uma variante deste ser carnal, essa variabilidade é a mesma que se encontra entre obra-corpo, leitor-corpo e autor-corpo.

O leitor-corpo esta posto correlacionado ao corpo da obra, a partir do mundo vejo a obra e ver e ser visto são ambas as operações imbricadas no mundo, ver esta fala na imagem do circo não é reduzi-la a operações ópticas, por que o olhar de um corpo sensível sentiente é considerar a tonalidade da terra, a textura acarinhada que se oferece ao olhar, sem se isolar do

mundo sensível comum, que é pertencente a mim, leitor, e a obra enquanto realidade formada no mundo e para o mundo, é nele e dele que ela se oferece plena de sentido.

A obra me fala porque também foi atravessada de mundo e esta condição denuncia um ato criador do qual ela é resultado, um sujeito é descrito e refeito na fala e na escuta, escutar é uma retomada criadora. Se uma obra fala em mim é porque a retomo deste fundo genérico, e nesta retomada há um acordo tácito, firmado na experiência sensível, entre eu - leitor e o outro - criador. A criação de uma obra, compreendida através do fenômeno da linguagem, é intervenção de um outro sobre mim, é o enigma da propagação do outro na minha vida e vice-versa, é através da existência dela (a obra) no mundo que eu posso sair de mim mesmo.

O mundo está aí posto como um horizonte latente da experiência e, a iniciativa do sujeito e a solicitação do mundo está dada nesse horizonte, eu leitor me situo num ponto onde me abro a está solicitação da imagem criada pelo artista, e estou na situação do palhaço e dos meninos, porque eles são metáforas do corpo vivo, e eu enquanto leitor situado, leio meu corpo e o mundo na obra, é no que temos de comum que nos aproximamos. O corpo compreendido como campo fenomenológico é uma experiência comum a mim e ao autor da obra; este corpo é o ponto de partida para uma compreensão daquilo que o autor pintou, e na idéia da compreensão está pressuposto a possibilidade de acesso a uma vivência psíquica que não é a minha, isto indica uma coexistência com o outrem, na leitura não há como isolar-me na minha subjetividade, o ato de leitura já é uma abertura e este campo perceptivo, me dá acesso ao corpo do mundo onde a subjetividade do outro está também instalada, este movimento intersubjetivo tem no corpo o nascimento, é o corpo que me dá a distinção entre eu e o outro, eu e a imagem, eu e o artista, é no corpo também que ocorre o entrelaçamento entre um eu e um mundo, esse corpo, compreendido como sensível sentiente (denúncia de uma dupla pertença na ordem do sujeito e na ordem do objeto), concentra o mistério da

visibilidade esparsa no mundo, ele não é apenas coisa vista e coisa vidente, “*é a visibilidade ora errante e ora reunida*” (Merleau-Ponty, 2003, p. 134).

Se o que se quer são metáforas, seria melhor dizer que o corpo sentido e o corpo que sente são como o direito e avesso, ou ainda como dois segmentos de um único percurso circular que, do alto, vai da esquerda para a direita, de baixo, da direita para a esquerda, constituindo, todavia, um único movimento em suas duas fases. (Merleau-Ponty, 2003, p.134).

A geometria desse movimento evidencia aí o problema da reversibilidade figurado nas mãos que se tocam: qual toca e qual é tocada? Neste movimento elas se encontram ou se distanciam? Onde é o limite do corpo e do mundo a despeito do mundo ser carne tanto quanto o corpo? É esta carne definida por esta paradoxalidade? Nessa definição de carne Merleau-Ponty afirma:

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um “elemento do Ser”. (Merleau-Ponty, 2003, p. 136).

Pensar o corpo a partir desse princípio encarnado é compreender que no encontro entre as parcelas esparsas deste princípio ocorre um movimento inter-corpóreo situado numa direção como concentração e noutra como dispersão, reversibilidade da mão que toca em tocada e vice-versa, eu que vejo a obra Circo estou preso no que vejo, sou seduzido, captado, mas este ver também é um sofrer por parte daquilo que vejo da visão exercida sobre a obra, de sorte que é na relação do visível (sensível) que consigo mesmo atravessar e me transformar em vidente, isto se dá por que eu e a obra somos tecidos da mesma visibilidade anônima:

[...]ambos somos habitados por uma visibilidade anônima, visão geral, em virtude dessa propriedade primordial que pertence à carne de, estando aqui e agora, irradiar por toda parte e para sempre, de, sendo indivíduo, também ser dimensão universal. (Merleau-Ponty, 2003, p. 138)

Esta possibilidade da linguagem de tornar comum uma experiência, explicita a passagem do singular para o universal, e só na compreensão desta passagem que se torna

possível a redução fenomenológica porque é a partir desta experiência que eu observo e descrevo o fenômeno.

Eu e outro somos consciências em reciprocidade numa situação invariante. O que vale para mim, também vale para o outro, eu e ele somos ligados ao mundo, isto denuncia uma experiência universalizada de uma corporeidade anônima que transpassa a todos, generalidade perceptiva e carnal. Não há um fundo privado, há um tecido único. Fundo intercorpóreo. Fundo onde se dá o diálogo, pela fala sou posto em presença de um outro e ao mesmo tempo partícipe de uma corporeidade anônima, carne da mesma carne.

A reversibilidade que define a carne existe em outros campos, é mesmo incomparavelmente mais ágil, e capaz de estabelecer entre os corpos relações que desta vez além de alargarem, irão definitivamente ultrapassar o campo do visível. (Merleau-Ponty, 2003, p.140)

A obra é compreendida também como este corpo visível e tangível, ela toca e é tocada.

Meu olhar executa operações ópticas ao receber na visão a imagem da obra Circo, o visível dela é um corpo sensível que excita o meu olhar por entre as tonalidades e as formas. Eu que vejo este visível sou ao mesmo tempo visível, e é no meio de uma visibilidade que vejo. Ver a imagem é compartilhar, ela comigo e eu com ela, este sensível no qual estamos instalados.

É como se a visibilidade que anima o mundo sensível emigrasse, não para fora do corpo, mas para outro corpo menos pesado, mais transparente, como se mudasse de carne, abandonando a do corpo pela da linguagem, e assim se libertasse, embora sem emancipar-se inteiramente de toda condição. (Merleau-Ponty, 2003, p. 147).

Esta mudança para uma “carne” menos densa ocorre nesta visibilidade da terra, do palhaço e das crianças, relação completada e transsubstanciada no circo. O olhar iniciado no palhaço e nas crianças percorre a imagem do circo pintado no fundo da imagem, na cor da paisagem ocre, o foco se desloca do palhaço para o circo, a reflexão sobre a terra como tecido comum ainda é protagonista. As habitações que circundam a imagem estão dispostas de acordo com este protagonismo terroso, definindo este espaço aberto no meio da imagem,

como a proposição de um campo perceptivo do qual o circo parece saltar, revelando-se e escondendo-se ao mesmo tempo, isto porque o mundo nunca se dá inteiramente a nós, se dá por perfis na estrutura do objeto-horizonte, possui um direito e um avesso, há um saber da coisa pelo que ela não manifesta, o visível e o invisível são partes de uma mesma realidade.



imagem 17 – Portinari - Circo - 1933

Pintura a óleo/tela, 60 x 73 cm

Brodowski, S.P.

Coleção Particular

Há a presença marcada de uma cerca na parte inferior direita da imagem (a descrição é do observador), apesar de presa ao solo ela incentiva uma percepção da fuga dela, porque aponta e acompanha o movimento já descrito das figuras do palhaço e das crianças, este olhar corre pelo entorno, tal como se fosse um grupo festivo, passeando pelas casas, mas não as habitando, quem morava nelas eram as crianças que agora habitam o solo fértil, encontrando morada no circo que apresenta uma porta e para quem está de fora, uma porta é como um

convite para entrar, a imagem presente da terra, do palhaço, das crianças faz pensar na imagem ausente do circo por dentro.

Esse circo perceptível é também ausência, ou seja, é virtual. Nele se dá a união do visível e do invisível. Há uma simultaneidade da ausência e da presença. O invisível não é o não visível é a contrapartida presente no visível, é dado como ausente num corpo, presente nos intervalos e nos vazios. Esse é o fenômeno da reversibilidade que para Merleau-Ponty se dá tanto na fala como na visão:

Quando a visão silenciosa cai na fala e quando, por sua vez, a palavra, abrindo um campo nomeável e dizível, nele se inscreve, em lugar seu, segundo sua verdade, em suma, quando metamorfoseia as estruturas do mundo visível, e se torna olhar do espírito, *intuitus mentis*, é sempre mercê do mesmo fenômeno fundamental de reversibilidade, que sustenta a percepção muda e a fala, e se manifesta tanto através de uma existência quase carnal da idéia quanto por uma sublimação da carne. (Merleau-Ponty, 2003, p. 149).

A poética nascida desta alucinação da visualidade presente na obra Circo se dá porque no sensível, o visível é pregnante de invisível, e o invisível não é negação do visível mas, está estruturado nele, de modo que a imagem interna do circo ausente, na sua virtualidade, seja um nó do tecido da visibilidade, funcionando em outra vibração corpórea, participe da “carne” do mundo, mas que feita para vibrar pela reversibilidade de um corpo-leitor sensível, sentiente, num movimento de abertura é também um retorno, mobilizando a totalidade cognitiva do ser vidente.

A linguagem expressiva da obra de arte, para Merleau-Ponty é expressão dos espaços “entre”, do que se diz e do que não se diz. O ato de expressão é um transbordamento do real, excesso de significação, é ato criativo, fundação de algo novo, isto quer dizer que a leitura de uma imagem contém muito mais que uma significação pronta, o que permite a consciência dar saltos e brincar com as ausências, mobilizando um corpo perceptivo, imaginativo, memorioso, etc...

Portinari capta um instante da narrativa de chegada do circo na cidade, o palhaço é seu anunciador, ele tem a chave, o circo traz na base de sua prática está idéia de novidade, chega

nos locais trazendo algo que ali não tem, o circo possibilita uma modificação na ordem e rotina dos lugares onde chega.

Há tempos atrás a chegada do circo na cidade era anunciada pelo palhaço, que saía pelas ruas cantando e fazendo piadas jocosas, atraindo o público para a estréia. O espetáculo circense começava aí. Andando sobre uma perna-de-pau, essa figura era o grande destaque do desfile do circo na cidade. De seu bom desempenho dependia o sucesso do circo na praça. Cartazes e canções com a famosa brincadeira 'E o palhaço que é? Ladrão de muié! Preços especiais para crianças e mulheres' anunciavam que a festa estava armada. Após esta chamada restava esperar o público que escolhia sua fantasia para ir ao circo. Não era só o circo, ou melhor, o palhaço que se arrumava para esperar o público: a platéia também se enfeitava para ir ao circo escolhendo sua melhor roupa. (Pantano, 2007 p. 47).

O palhaço nos diz "venham comigo". Mas onde estão os malabaristas, acrobatas, animais e músicos? Lá dentro do circo!

[...]percorria o povoado com a criançada acompanhando e respondendo ao anúncio que fazia: - O palhaço o que é?
- Ladrão de muié!
- Olha o negro no portão!
- Tem cara de tição!
E por aí afora. Fazia um giro em todo o povoado e na volta fazia uma cruz na testa dos meninos. Essa marca lhes dava o direito de entrada." (Portinari,2001.pág.: 60)

Portinari brinda ao sensível sentiente com uma experiência que mobiliza dele espaços perceptivos, memoriosos, imaginativos, etc...; tudo para aportar a novidade experiencial, contida na brincadeira da visibilidade de esconder e revelar. No circo há o convite para imergir no universo interior do circo, tal como o sinal feito pelo palhaço na testa dos meninos dá o direito de entrada, a imagem do circo, presença pictórica de um mundo compartilhado pelo corpo, sintoniza com este e dá acesso a esse universo interior e invisível no visível, abre o campo corpóreo para outros níveis, do real e do irreal.

A percepção como encontro das coisas naturais está no primeiro plano de nossa pesquisa não como função sensorial simples que explicaria as outras, mas como arquétipo do encontro originário, imitado, e renovado no encontro do passado, do imaginário, da idéia. (Merleau-Ponty, 2003, p.155).

A experiência perceptiva promovida no encontro de um corpo-leitor com o corpo-obra, que para o filósofo é um encontro arquetípico, redundando em outros possíveis encontros, na percepção desta interioridade do circo desdobra-se o corpo da memória, da imaginação, a

retomada de circos nunca visitados ou já vistos na infância, são presentes no corpo leitor. Neste sentido, este visível presente importa, porque está unido ao conteúdo latente de um passado e de um futuro, eu corpo-leitor situado neste presente do mundo adulto, me desdubro num corpo-infância e a imagem deste circo é para mim a presença na obra deste corpo, no atual e tudo que nele é, não vejo nenhum adulto figurado na obra. O palhaço, um adulto transfigurado numa outra coisa e o circo são dados apenas ao olhar de um infância, daí que esta imagem do circo, pequena, se espaça e alberga mais do que as leis físicas possam explicar, para um olhar miúdo de uma criança, o circo interno é maior que o externo, porque para o corpo que o experimenta, ao ver de fora localiza a imagem envolvida pela visão, mas um corpo que o experimenta numa interioridade sente-se envolvido por ela. Ver de fora é apontar: lá está o circo, naquela direção; e ver de dentro é dizer: para cada lado que me viro me vejo no circo, sei que está à minha frente, às costas, nos lados, no alto e abaixo. A visão do interior deste circo transborda em várias outras experiências de circo, retomadas, únicas e não antecipáveis para um leitor. Esta experiência ganha a amplitude de um imaginário do circo, entendido como a experiência de abertura e novidade que mobiliza do sensível sentiente os conteúdos percebidos, imaginados, lembrados, refletidos em âmbito no qual se agrega, reminiscências e movimentos imaginativos em direção ao novo, quando Portinari pinta o circo, ele inicia um gesto que nos convida a viver este circo, sonhá-lo, revivê-lo e até continuá-lo, posto que não paramos com o gesto iniciado por ele.

Nesta imagem este mundo percebido olhado em encontro, se distancia de um olhar numa única direção, porque este circo interno mobiliza a totalidade cognitiva do ser, o que mistura leitor com sua obra neste acontecer. O leitor participa da vida da imagem do circo e cada leitor é único, isto só é possível porque a obra oferece esta possibilidade de abertura, dependendo do leitor o circo muda, é variável, mas numa leitura fenomenológica aparece aí um elemento invariante, uma essência: o olhar para este campo é denunciador de uma

interioridade invisível, é como olhar através de um caleidoscópio multidimensional, é um olhar inventor posto no âmbito “entre” e estando deslocado, tencionado, em estado de estranhamento; um olhar que faz conviver num mesmo plano de força, a experiência do reconhecimento e da novidade na obra.

imagem 18 – Portinari - Circo – 1942
Pintura a óleo/tela
Brodowski,SP
60x73cm

Na imagem da obra Circo, também de Portinari, de 1942, a figura do palhaço encara o espectador. Esta figura forma um bloco com o burro e as crianças e a unidade é alcançada na apresentação volumétrica que se faz do grupo. O palhaço olha para o lado do espectador, muito mais que com um convite, faz um apelo. Seu gestual dramático desenha uma linha diagonal que divide a tela. Uma ponta de sua mão indica as crianças e a outra indica algo no horizonte da imagem. Esta linha desce da esquerda para a direita do espectador, mas o grupo

parece caminhar na direção de quem quer subi-la, mas este movimento de subida esbarra na presença de uma cerca que protege uma plantação e uma casa. Para o palhaço do primeiro circo (1933), a terra, as crianças e ele mesmo estavam numa imensidão de idílio terroso; o circo, ao longe, pequeno, representava uma direção. Nesta imagem de 1942, o grupo luminoso contrasta com a terra escura, o circo desce para um plano mais próximo e este contraste pictórico, contraste volumétrico e a linha diagonal dramatizam a imagem para uma outra metáfora: as figuras e o circo caminham para uma diferenciação com a terra. A presença de uma cerca, interrompendo o movimento do grupo, faz pensar que o drama vivido nesta terra é distinto de uma narrativa idílica presente no Circo de 1933, apesar de que nele, também aparece o elemento cerca, no entanto, não é dominante. Neste outro, é o drama da posse da terra o elemento central, uma cerca indica um dono para uma parte da terra, e as palavras jogam em sentido: cerca o circo? A figura do palhaço joga com esta ambigüidade temática, apesar de pertencer ao circo, indica no espaço uma cerca limitadora do movimento e da liberdade que se pode alcançar nesta terra, posta aí, como um cenário da condição trágica de existir, a terra é possibilidade para tudo, para o sonho idílico, para um sonho de liberdade. Uma cerca é indicação de que alguém é dono deste pedaço e que qualquer movimento por mais belo e idílico que seja, esbarra nesta situação de posse.

Situo a imagem no âmbito da denúncia política envolvida nestas questões da terra e da infância, ou melhor, nesta obra de 1942 a terra alberga estas contradições coexistentes, não é mais a terra, a fantasia do circo de 1933, porque ela movimenta uma poética mais trágica, revelando preocupações criadoras mais ligadas ao homem e sua condição social, parece que a infância tem que lidar, não só com a beleza da existência, mas, também com um aspecto de uma tonalidade terrosa política.

Sem pedir permissão, corro riscos ao estabelecer uma relação com a imagem da obra *Os retirantes* de 1944, chamo a atenção para o menino à direita do observador, o qual está

vestido com uma camiseta quadriculada. Esta vestimenta aparece na obra *Circo*, de 1942, igualmente, aparece noutras imagens já lidas, *Espantalho* e *Menino soltando pipas*, ambas de 1941.



imagem 19 – Portinari - Retirantes - 1944

Painel a óleo sobre tela

190 x 180 cm

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

São Paulo, SP

Com exceção de *Os Retirantes*, essas outras imagens se referem, de alguma forma, ao universo da infância e suas relações com a brincadeira e com o circo, o que carrega um jeito de ser ligado à liberdade e ao despojamento. Retomando a relação arriscada entre *Os Retirantes* de 1944 e *Circo* de 1942, o Ser de liberdade, ligado ao circo e a infância, se desdobra em outros aspectos quando se considera a sua pertença a um mundo, onde as

relações são complexas e problemáticas; num devaneio de quem completa, imagino que o Ser - infância que corre livre ao fundo da imagem Circo (1942) ou que se une ao palhaço na mesma terra, como uma condição de existência, se desdobra num Ser- fome, problematizado nas questões da terra, a posse econômica dela e a situação precária de seres humanos. Uma infância que perde o seu tom de beleza e criação idílica quando caminha por esta terra sem destino, tal como o aborto de uma vida nascente.



imagem 20 – Portinari - Lembrança da minha infância - 1957

Pintura a óleo/tela
Rio de Janeiro,RJ
60x73cm

Na obra Circo de 1942, uma diagonal, como já foi descrito, divide a cena e aponta para uma cerca. O grupo formado pelo palhaço e pelas crianças procuram “subir” pela linha, no entanto, a figura do circo grande contrabalança e joga com uma força oposta e expõe uma ambigüidade entre o circo e a cerca. Na imagem do Circo de 1957, Portinari segue unindo o

palhaço e as crianças, o grupo sobe pela diagonal, da esquerda para direita do observador, e não há força contrária a este movimento, ele sobe, passa pelo circo e acaba no fundo da tela onde figuram habitações e vegetações não isoladas por qualquer cerca.

Diferentemente das outras imagens do circo, de 1933 e 1942; nesta, o circo é pintado em outras tonalidades, há o domínio dos tons de azul na paisagem terrestre e celeste. A porção dedicada ao chão ocupa mais de três quartos da parte inferior da tela, se nos circos anteriores os tons dominantes eram os terrosos, nesta obra são pouco explorados, aparecendo em alguns ocre espalhados pelo chão e misturados a tons pastéis e tons azulados, estes azuis que aparecem na vegetação e no céu criam a sensação de reflexo, como se o chão fosse imagem tonal reversa do céu.

Portinari fala da experiência na memória da chegada do circo em Brodowski, pinta nas imagens de circo apresentadas, a chegada, mas não a saída, o circo é uma experiência de permanente chegada e no percurso de leitura escolhido, cada imagem é a metáfora de uma nova chegada, é o acento de um aspecto que levanta diferentes problemáticas. No de 1933 a infância que domina o solo é metáfora da origem e pertença a um chão, o olhar miúdo de menino é acentuado por uma composição que privilegia o fundo terroso em detrimento da imagem do circo, do palhaço e das crianças; no de 1942 é presente a ambigüidade existente no bloco, palhaço e crianças, que oscilantes, ficam tensionados entre a força atrativa do circo, ao qual o palhaço está ligado, e a cerca, elemento do lugar que mobiliza as questões sociais. Na imagem de 1957 a terra perdeu seu tom, não é mais possível falar em idílio terroso, nem na ambigüidade de sentido entre cerca e circo, a obra traz outro nome “Lembrança de minha vida de infância”, nela os tons remetem a elementos mais fluidos e aéreos. Como leitor, sou mobilizado a devaneios mais soltos, a obra me apresenta um corpo aéreo na liberdade de deslocamento do palhaço que arrasta consigo o grupo de crianças e na fatura da pintura que privilegia a transparência cromática.

No percurso das imagens do circo a memória está sempre presente, mas nesta imagem o elemento tonal constrói na imagem a encarnação de um corpo luminoso, transubstanciado num corpo memorioso, este corpo de memória está lá apontado como algo presente no início da vida da imagem, o autor se vale de uma experiência para fazer vir a existir este corpo da imagem, que antes de tudo é corpo-memória do autor, no movimento já descrito de uma reversibilidade de corpos, transubstancia-se no corpo-obra que convoca do leitor um corpo-memória, refazendo o sonho do circo e recriando-o como experiência de impulsão, tal como o palhaço é impulsionado ao circo, o leitor vive esta impulsão de uma memória não sedimentada, mas solta e aberta ao continuísmo de um devaneio de quem quer continuar a infância, uma lembrança que não se limita ao passado.

Aqui o circo perdeu aquele aspecto cerrado, escurecido, pesado de um elemento terroso, manipulável fisicamente, como barro que se amassa nas brincadeiras. É luminosa a lembrança, um elemento aéreo, cenário para espetáculo de luzes que se desdobram pelo ar em cores. Não é a mão que envolve o elemento terra, mas é o corpo, que ao ser envolvido pelo elemento ar, agrega devaneios de vôos. E vai o palhaço, de costas para o espectador, de braços abertos, montado no animal e sentindo o ar que bate no rosto de quem vai ligeiro, cavalgando. A expressão do sentimento de liberdade na abertura dos braços, revela um ser de “peito aberto”, que vai ao interior do circo e a tudo que lá habita, que provoca um deslocamento do circo visível a um, invisível.

Essa passagem da exterioridade para a interioridade imaginária no circo traz a força de um aprofundamento. A terra, base comum do circo, dos corpos e do leitor, está como que cavoucada; um buraco tem sempre uma interioridade a ser descoberta. Na figura do palhaço esta terra se dramatiza, no sentido de que é nela que ele tropeça, cai, dá cambalhotas e dança. Sua performance exhibe a fragilidade do humano, assim como a do acrobata que desafia a terra e a morte quando se põe nas alturas exibindo coragem e destreza. Diferentemente, o palhaço

dimensiona seu espaço na horizontalidade desde o momento em que inicia o ritual de chegada, convidando a todos para o espetáculo; faz um giro pelo lugar, vai porta adentro e se põe no meio desta circularidade do picadeiro. Este concentrar, este gesto de fora para dentro, culmina na figura do acrobata que descreve um movimento de vertigem, da terra para o alto, da solidez de um elemento para a rarefatibilidade de outro.

É como se a presença do palhaço convocasse, num movimento contínuo, a interioridade do circo, efetuando uma transubstanciação corpórea. É a carne do visível, amiga de um corpo perceptivo, que vira-se na mesma carne invisível ao desdobrar-se num corpo aéreo, memorioso ou imaginativo. A reversibilidade opera-se num corpo que vê para um corpo visto, de um corpo visível para um corpo invisível, de um corpo terroso, para um corpo aéreo, de um corpo-obra-circo para um corpo-obra-leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei neste trabalho investigar a formação da imagem poética na relação entre o ser-leitor e o ser-obra. Este caminho tomou início há alguns anos quando ainda fazia estágio obrigatório do curso de licenciatura em artes visuais da Unesp, campus de Bauru.

No primeiro ano do curso participei da monitoria de Lasar Segall exposição digital, uma exposição itinerante, para mim pioneira, que tinha por objetivo levar reproduções das imagens da obra deste artista ao interior paulista. No curso de formação, quando iniciamos estudos de leitura de imagem, fui me questionando sobre como era possível a construção de uma leitura iniciada por meio do olhar sensível e como uma imagem pode suscitar percepções diversas numa leitura. No contato com o público diverso que visitava a exposição, estas questões ganharam densidade, pois cada pessoa trazia um olhar diferente do meu, agora bastante carregado de um olhar que procura relações com a história, com a sociologia e com outras áreas do conhecimento.

Este contato de mediação entre leitores de obras de arte permeou todo meu estágio e a minha prática de leitura de imagens. Tanto na sala de aula quanto em monitorias, ou ainda, como leitor estudante de arte, passei a refletir sobre os distanciamentos e aproximações entre o meu olhar de leitor, que é carregado de conceitos e valores do especialista, e o olhar do principiante, ainda não acostumado e consciente de um olhar leitor. Na busca de uma mediação que tornasse a leitura significativa para um leitor inexperiente, sempre estimei a fala do outro sobre a obra de arte, apenas observando a percepção do outro e provocando-o com algumas questões no sentido de fazê-lo pensar a própria fala decorrente da percepção da obra.

Tudo isto está relacionado ao momento em que tive que desenvolver uma pesquisa para conclusão de curso. Entre várias idéias que já vinha me dedicando, uma surgiu de

repente; quando a coordenadora pedagógica da escola onde era estagiário me apresentou um livro de Portinari com foco em imagens da infância. A escola, em comemoração ao centenário de nascimento do artista, iria desenvolver um projeto e a coordenadora queria que eu elaborasse algumas atividades para estas comemorações. Quando vi a imagem da obra Circo, de 1933, imediatamente pensei em apresentá-la às crianças do primeiro ano, pois já tínhamos um histórico de trabalho dentro do tema da infância e aquela imagem seria bem vinda. Algumas percepções iniciais se confirmaram neste contato com as crianças; um poder de concentração e expansão advindo da imagem do circo me mobilizava a percorrer um espaço de interioridade presente na imagem, um universo interior resultando da participação do leitor na construção da imagem, mobilizadora do imaginário. Minha formação acadêmica me instrumentalizara com aportes teóricos e metodológicos que não davam conta da descrição deste fenômeno na obra circo. Eu estava mais acostumado à abordagens da forma, do estilo, da história, dos procedimentos; mas perdia-se aí algo, presente para mim quando me aproximava do problema, por meio da mediação de obras na sala de aula ou exposições. Este algo é o tempo fenomenológico da fruição, que pede um ouvir atento, um ver cuidadoso; é um tempo que destrói e reconstrói a obra; neste momento ela não é mais a obra do passado, este tempo do passado e presente se misturam, e é aí que uma história da arte sobre objetos do passado também é, uma história do presente, porque não há como desarticular a relação dinâmica entre os tempos.

Iniciei a procura por uma compreensão de leitura que também não esquecesse a força de futuro que uma imagem alberga, e que pode fazer um leitor devanear, levá-lo a regiões onde, nem ele, nem a obra ainda estiveram, porque como numa dança, o corpo de ambos vai desenhando uma coreografia bastante aberta a improvisos.

É Merleau-Ponty quem na descrição de uma fenomenologia da percepção, vai me ancorar nesta compreensão do corpo e do sentido. Pensando a partir da filosofia

fenomenológica é que procuro descrever a obra como um corpo correlacionado ao corpo do leitor. O conceito de reversibilidade (uma mesma mão, partícipe de um mesmo corpo e que se comporta ora como sujeito e ora como objeto) descreve este movimento dialético e ambíguo entre estas instâncias corporais participantes na leitura. Instâncias do sensível no leitor e na obra e compreendida como instâncias corporais, criadas e sempre recriadas, que têm um aparecer de um corpo sensível sujeito a transsubstanciações corpóreas, ou seja, outros aparecimentos mais fluidos, pois é o corpo sensível, o corpo imaginário, o corpo memorioso, enfim, quaisquer outras possibilidades para o corpo posto no campo da cultura e da natureza.

Estas transsubstanciações corpóreas se dão no campo deste entrelaçamento entre cultura e natureza, resultando na instituição de níveis de relação com o mundo. Neste trabalho procuro descrever estruturas de comportamento expressivo na atividade do leitor. Comportamento este que está presente também na atividade do autor, o que abre um outro campo de observação; o da descrição e compreensão do fenômeno artístico no surgimento da imagem poética na criação da obra.

Esta pesquisa suscitou em mim outras direções não percorridas neste trabalho, perceber a minha criação. Tenho por ponto de partida para estas novas reflexões, a minha produção artística, que se constitui na busca de um gesto gráfico, compreendido como instância corporal. Ou seja, o instrumento de grafia do gesto (lápiz, pincel, enfim...) é transsubstanciação do corpo criador, não é a mão parte de um corpo que realiza um gesto, mas é um gesto expressivo nascido no corpo e que vai deixando sua presença toda na mão que traça linhas no papel. A partir disto, aponto para outros problemas a serem pesquisados: como compreender um corpo que, submetido à natureza, também traça para si um projeto poético e o submete a natureza e a cultura, fazendo parte importante deste projeto, a criação de linguagens? Um processo de criação pode ser descrito por estruturas poético-corporais de comportamento expressivo? Este corpo poético pode ser compreendido na performance do

gesto corporal e na descrição da gênese do comportamento expressivo? Enquanto produtor de uma linguagem, onde me situo ao estar entre a obra produzida e o processo desta gênese? Posso buscar descrever e compreender este processo de criação? Estas questões que indico para uma próxima pesquisa foram tomando importância na medida em que fui situando o leitor, a obra e o autor numa participação corpórea comum, ou seja, transcorpórea. Não que a problemática para um corpo poético seja a mesma na leitura e na produção da obra. Mas, abordar o sensível do ponto de vista da produção pode suscitar outros aspectos na estruturação corpóreo-cognitiva em um corpo poético.

Percebo que na trajetória de leitura que escolhi ofereci outra forma de abordar o objeto artístico, e este novo olhar foi forjado à base de muita coragem pois, para desvelar a minha percepção de leitor dos Circos de Portinari e a infância, necessitei buscar formas de acesso às obras sem perder o fio de subjetividade inerente a poética da leitura e ao mesmo tempo tornar esta leitura algo de interesse aos estudos de recepção, fruição, leitura ou compreensão de obras de arte. Como o fio de Ariadne permitiu a Teseu regressar do labirinto no mito grego, tive por fio os procedimentos metodológicos calçados nos conceitos de corporalidade (compreendida como instância de subjetividade) e transcorporalidade (ou transsubjetividade) compreendida como âmbito entre eu e o outro, seja este outro um ser-obra ou ser-autor.

Tenho tido alguma dificuldade de ser entendido, é o que me demonstra as críticas a este trabalho em simpósios e congressos. Ao longo da trajetória nesta dissertação fui abordado quanto à cientificidade e validade desta pesquisa. Uma das críticas feita, diz respeito à consideração que faço neste estudo, quanto ao espaço da leitura entre o eu-leitor e o ser-obra, ou seja, meu olhar de pesquisador é partícipe do fenômeno. Foi sugerido então que eu chamasse a um outro pesquisador, mais distanciado do fenômeno que eu, para poder estudar a minha leitura qual, naturalmente, faço parte.

Não é o objetivo deste estudo e não sou especialista em física quântica mas, tenho ouvido falar que há considerações sobre a influência do observador no observado, no que diz respeito ao comportamento de fenômenos microfísicos.

Delineei nesta pesquisa, apenas uma possibilidade de compreensão deste fenômeno entre observador e observado no campo das artes, tenho impressão que transitando pela subjetividade de sujeito-leitor e objeto-imagem muito poderia ter sido dito, mas os limites para me expressar pelas palavras me fizeram parar por aqui.

BIBLIOGRAFIA GERAL

LIVROS

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1994, 2º edição.

BARROS, Manoel. **O livro das ignoranças**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BENTO, Antônio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

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

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Surrealismo : rupturas expressivas**.-2º ed. São Paulo: Atual, 1987.

CARMO, Paulo Sérgio do. Merleau-Ponty: **A pintura como expressão do silêncio**. São Paulo, 1990 – Dissertação de Mestrado em Filosofia da PUC. Orientador: Urias Correa Arantes.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 2004.

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Letras contemporâneas, 2007.

CHOMBART DE LAUWE, Maria-José. **Um outro mundo a infância**. [trad. Noemi Kon]. – São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

COELHO JÚNIOR, Nelson. **Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência**. Nelson Coelho Júnior, Paulo Sérgio do Carmo. São Paulo: Escuta 1991.

DARTIGUES, André. **O que é a fenomenologia?** 9 ed. São Paulo: Centauro, 2005.

FABRIS, Annateresa. **Portinari pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1996.

FOLSCHEID, Dominique & WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Metodologia Filosófica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LUCA, T. R. . A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação. 1ª. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1999. 326 p.

MACHADO, Ana Maria. **Portinholas/** Ana Maria Machado; desenhos e pinturas Cândido Portinari; ilustrações Luísa Martins Baeta Bastos; fotos da autora.- São Paulo: Mercuryo Jovem, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas para vozes**. 34º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2º ed. São Paulo: MartinsFontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o Invisível**. Perspectiva: São Paulo, 2003

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Cosac & Naify, 2002.

MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira. (1920 – 1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAIS, Frederico. **O Brasil na visão do artista - o país e sua gente**. São Paulo: Prêmio Editorial Ltda, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2003

PANTANO, Andréia Aparecida. **A personagem palhaço**. Editora Unesp- São Paulo, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez- 3 ed. SãoPaulo: Martins Fontes, 1997.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Org. Aracy Amaral. Ed. Perspectiva, 1981.

PORTINARI. **Portinari, o menino de Brodósqui**. Texto de Cândido Portinari: Retalhos de Minha vida de infância. Apres.: João Cândido Portinari. Org. Consultoria técnica: Projeto Portinari, 2001.

VIGOTSKY, L.S. **La imaginación y el arte en la infancia (ensayo psicologico)**. Ediciones Akal S.A. Madrid. Espanã . 3 edición, 1996.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil – A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945**. Rio de Janeiro:Funarte,1982.

PERIÓDICOS

“**A versatilidades de preferências no Momento Artístico**”, *O jornal*, Rio de Janeiro 1926. (recorte localizado no Projeto Portinari, Rio de Janeiro, PR-28).

“**O Momento na Pintura**”, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1926. (PR-51).

“**Para o Velho Mundo, em busca da Perfeição**”, 28 de maio de 1929. (PR-118).

“**Portinari, Paulista de Brodowski, vae mostrar a S. Paulo os seus últimos trabalhos**”, *Folha da Noite*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1934. (PR-246).

“**O Pintor Portinari**”, Oswald de Andrade, *Diário de S. Paulo*, 15 de dezembro de 1934 (PR-266).

SITES

KASTRUP, Virgínia. **A aprendizagem da atenção na cognição inventiva**. In: www.Psicologia.ufrj/pospsi/política.pdf. (acesso em 05-04-2006)

MEIOS ELETRÔNICOS

PORTINARI, Cândido. **Catálogo Raisonné**. Concepção e coordenação geral, João Cândido Portinari; Organização: Christina S. Gabaglia Penna, João Cândido Portinari; Apresentação: José Eduardo Dutra; versão para o inglês: Lisa Hawkins. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.

Dicionário **Aurélio** Eletrônico, Positivo, 2004.