



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

MÁRCIA MARIA SANT'ANA JÓE

**O POEMA DA PINTURA – RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS NO LIVRO
*POEMAS, DE PORTINARI***

Araraquara
2022

MÁRCIA MARIA SANT'ANA JÓE

**O POEMA DA PINTURA – RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS NO LIVRO
*POEMAS, DE PORTINARI***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, Araraquara – São Paulo, para obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Literatura

Linha de Pesquisa: Relações intersemióticas

Orientação da Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan.

Araraquara – SP
2022

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E A DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

J64p

Jóe, Márcia Maria Sant' Ana

O poema da pintura - relações intersemióticas no livro Poemas, de Portinari / Márcia Maria Sant' Ana Jóe. -- , 2022

162 p. : il., tabs., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara,

Orientadora: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. Portinari. 2. Pintura. 3. Poesia. 4. Semiótica. 5. Modernismo. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).
Essa ficha não pode ser modificada.

Márcia Maria Sant'Ana Jóe

O Poema da Pintura – Relações intersemióticas no livro *Poemas*, de Portinari.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da Universidade
Estadual Paulista Júlio de Mesquita, Araraquara – São Paulo, para obtenção
do título de Doutora em Literatura.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Literatura

Linha de Pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientadora: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Data da Defesa: 29/08/2022

Membros Componentes da Banca Examinadora:

Presidente e Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Instituição: FCLAR – UNESP Assinatura _____

Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Instituição: FCLAR – UNESP Assinatura _____

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

Instituição: FCLAR – UNESP Assinatura _____

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Neiva Ferreira Pinto

Instituição: FCLAR – UNESP Assinatura _____

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

Instituição: FCLAR – UNESP Assinatura _____

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

*Para João e Maria: meus primeiros mestres
Fernando que escreve comigo nossa história todos os dias
Clara e Dora que me ensinam a ser melhor todos os dias
Com eles e para eles
Sempre...*

AGRADECIMENTOS

À querida professora Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan – a Ude, que esteve sempre ao meu lado desde 2003, na Iniciação Científica, em 2005 na Especialização em Literatura, em 2006 no incentivo e apoio em fazer o mestrado na USP, e agora pela alegria do novo encontro no doutorado e de permanecer ao seu lado nesses quatro anos, me guiando sempre com carinho, respeito, amizade, paciência e, sobretudo, empatia.

Aos queridos professores Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Alexandre Silveira Campos pelas sugestões e contribuições no exame de qualificação, assim como as aulas inspiradoras, alegres, descontraídas, juntamente com os professores Carlos Francisco de Moraes, Fabiane Renata Borsato e Renata Soares Junqueira durante a Pós-Graduação.

Ao professor Ivã Carlos Lopes, meu primeiro orientador no mestrado que contribuiu com muita competência e seriedade.

Aos professores do Departamento de Estudos Literários João Batista Toledo Prado, Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Márcia Gobbi, Luiz Gonzaga Marchezan sempre inesquecíveis nas aulas de literatura.

Aos funcionários do Departamento de Estudos Literários, por toda a assistência.

Aos funcionários da Pós-Graduação Norma, Lidiane, Leda, Patrícia e João Luiz que me assistiram com muita dedicação, paciência e prontidão.

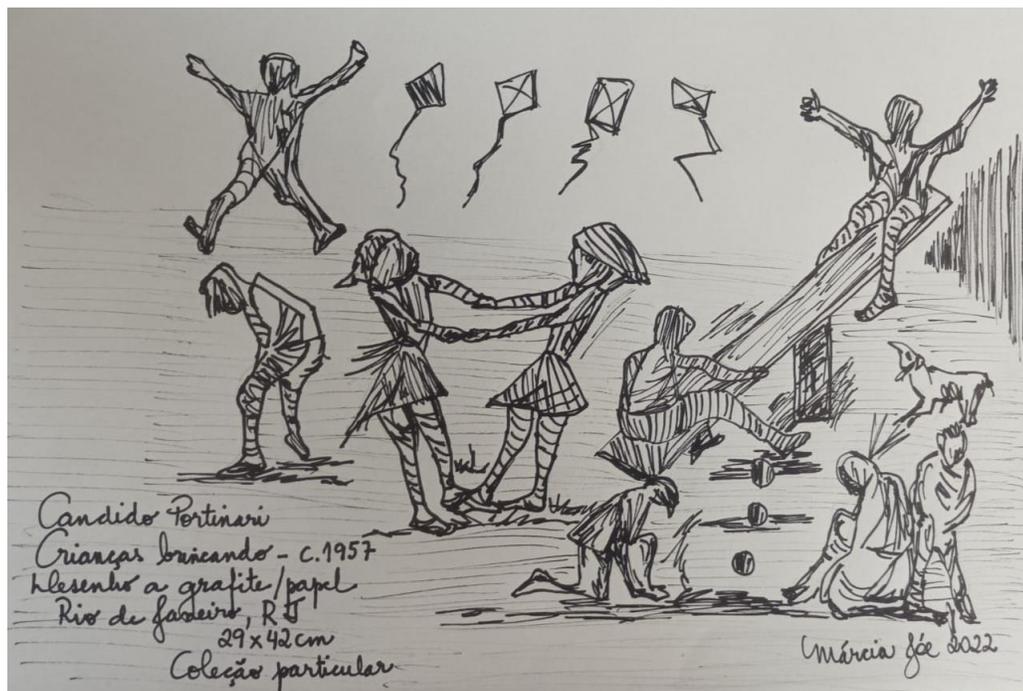
Aos meus pais - João e Maria - ao meu irmão Marcos, e à minha sogra Vera pelo apoio incondicional, incentivo e presença.

Aos amigos: Ivair, Tatiana, Christiane e Léia; assim como aos meus colegas de trabalho que me incentivaram e apoiaram durante essa jornada, compreendendo minhas ausências com carinho e respeito.

E a todos que partiram e que acreditavam que, assim como eu, tudo é aprendido!

Fantasma não existe.
Só existe uma coisa sobrenatural:
A poesia, ou o amor, é o mesmo.
E o mundo só vive
Quando liga a chave:
Esta chave é o amor...”

Portinari (em *Poemas*)



RESUMO

SANT'ANA-JÓE, Márcia Maria. **O Poema da Pintura – Relações intersemióticas no livro *Poemas, de Portinari***. 2022, 164 folhas. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras Câmpus de Araraquara, São Paulo - Universidade Estadual Júlio de Mesquita, 2022.

Elegemos estudar a obra *Poemas* de Cândido Portinari, seu único livro de poemas publicado em 1964 originalmente sem ilustrações. A obra *Poemas* está dividida em 4 partes ou seções: **O menino e o povoado, Aparições, A revolta e Uma prece**. Os temas do Portinari-poeta lembram os temas do Portinari-pintor, quando se referem às alegrias e medos da infância em Brodowski. Realizamos uma análise comparativa entre as três edições disponíveis da obra, quanto a alterações de diagramação, de versos, acréscimo de manuscritos, fotos e pinturas. Elegemos um recorte de poemas da seção de **O menino e o povoado**, a maior entre as três seções, **Aparições e A Revolta**. O objetivo foi o de estudar o diálogo dos poemas de Candido Portinari com o processo de composição de suas obras plásticas, pesquisando as relações estéticas entre essas diferentes linguagens, tendo como instrumento de análise a semiótica greimasiana, especialmente os conceitos de enunciação, figuratividade, semiótica figurativa e a plástica e questões próprias da poética: ritmo, rima e distribuição espacial das palavras. Também estudamos a aproximação do poeta com os grupos de artistas e analisamos, sobretudo, o ineditismo da poesia de Portinari, sua filiação ao Movimento Modernista, e também avaliamos se tais dados poderiam configurar uma poética que se aproximasse das pinturas de Portinari. Esperamos que esse estudo possa despertar e inspirar outras pesquisas acerca da poética de Portinari e contribuir para o desenvolvimento de reflexões pertinentes no que se refere aos procedimentos comuns entre as artes.

Palavras-Chave: Portinari; poesia brasileira; pintura; semiótica; sentido.

ABSTRACT

We elected to study the work “*Poemas*” by Candido Portinari, his single book of poems published originally in 1964 without illustrations. The work “*Poemas*” is divided into 4 parts or sections: *O menino e o povoado*, *Aparições*, *A revolta* and *Uma prece*. The themes of painter-Portinari remind those of poet-Portinari, in relation to the joys and fears of the childhood in Brodowski. We carried out a comparative analysis between the three editions regarding alterations in diagramming, verses, manuscripts addition, photos and paintings. We elected a clipping from the section of *O menino e o povoado*, the biggest in the three sections, *Aparições* and *A Revolta*. The objective was to study the dialogue of Cândido Portinari’s poems and the composition process of his plastic works, researching the aesthetic relations among these different languages, using Greimasian semiotics as an instrument of analysis, especially the concepts of enunciation, figurativeness, figurative and plastic semiotics and issues specific to the poetics: rhythm, rhyme and spatial distribution of words. We also studied his approach to groups of artists and we analyzed, above all, the originality of Portinari's poetry, his affiliation to the Modernist Movement, and we also evaluated whether such data could configure a poetics that approached Portinari’s paintings. We hope that this study can awaken and inspire further research on Portinari’s poetics and contribute to the development of pertinent reflections in relation to the common procedures between the arts.

Keywords: Portinari; Brazilian poetry; painting; semiotics; meaning.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 13
CAPÍTULO I - Portinari	p. 17
1.1 Do Pintor e do Poeta	p. 17
1.2 Portinari e o Expressionismo.....	p. 22
1.3 Portinari Poeta.....	p. 28
CAPÍTULO II - <i>Poemas</i> - obra de três edições	p. 36
CAPÍTULO III – Linha teórica	p. 46
3.1 Da Semiótica.....	p. 46
3.1.1 Semiótica figurativa e semiótica plástica.....	p. 48
3.1.2. Semiótica semissimbólica.....	p. 50
3.2 Da enunciação.....	p. 51
3.3 Do ritmo.....	p. 53
3.3.1. Da tensidade do ritmo.....	p. 55
3.4 Temas, Figuras e Isotopia.....	p. 58
CAPÍTULO IV – Análises - Poemas e Pinturas	p. 59
4.1 Da seção “O menino e o povoado”, poema da página 27.....	p. 59
4.2 Da seção “O menino e o povoado”, poema da página 29.....	p. 71
4.3 Da seção “O menino e o povoado” poema da página 44.....	p. 76
4.4 Da seção “Aparições” poema da página 61.....	p. 91
4.5 Da seção “A Revolta” poema da página 83 e 84.....	p. 99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 111

ANEXOS..... p. 117

INTRODUÇÃO

A pintura nunca é prosa. É poesia que se escreve com versos de rima plástica.

Pablo Picasso

O *Ut Pictura Poesis* presente na obra intitulada *Poética Clássica* de Aristóteles, Horácio e Longino (2005) permite uma reflexão sobre as relações entre pintura e poesia, propondo que poesia e pintura são artes intercambiáveis e que o interesse pelo seu estudo existe há séculos.

O estudo da relação poesia-pintura recorre de maneira constante a dois *topoi*: a pintura como poesia silenciosa e a poesia como pintura que fala e o “*ut pictura poesis*”, “a poesia é como a pintura”. Com efeito, as ações que os pintores mostram enquanto acontecem, as palavras as expõem e as descrevem quando já acontecidas. Se as mesmas coisas uns fazem ver com cores e figuras, e outros, com palavras e expressões, diferem pelo material e pelos modos de imitação, no entanto, um único fim há para ambas.

Diz Aristóteles na *Poética Clássica* (2005, p. 19):

Assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados.

Lessing assinala que a Pintura é arte que representa os corpos no espaço e a Poesia é arte que representa as ações no tempo. O limite é dado pelo estímulo à imaginação. De acordo com o exposto, nosso interesse pela relação entre poesia e pintura considera estudos que surgiram desde a antiguidade e atravessaram a modernidade, mostrando que o interesse dos estudiosos não é novo. Nosso estudo, no entanto, está baseado, sobretudo, nas pesquisas de teóricos como Jean-Marie Floch, Gotthold Ephraim Lessing e Claude Zilberberg.

Nossa dissertação de Mestrado teve como objeto a pesquisa de 32 poemas-pinturas de *Arte em exposição*¹, de Carlos Drummond de Andrade, do livro intitulado *Farewell*, de

¹ JÓE, Márcia Maria Sant’ Ana. **Escrituras de Drummond: Arte em Exposição. Uma leitura semiótica de poemas e pinturas.** 2008. Dissertação de Mestrado em Linguística. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

1990. O poema foi inspirado em obras de arte que o poeta havia admirado em seus livros de arte. Cada poema possui o título da obra de arte – quadro ou escultura –, o nome do artista que realizou a obra e também onde ela se encontra. De um lado da página fica, por vezes, um detalhe da obra de arte seguido do poema com a versão em inglês e do outro, a reprodução da obra de arte. Os poemas apresentam-se estruturalmente em dísticos, tercetos ou quartetos. O estudo da relação entre poema e pintura mostrou que havia um diálogo figurativo e temático e que as relações entre eles configuravam uma identidade.

Ainda pensando na relação entre poema e pintura, embora de forma diferente, privilegiando aspectos diferentes dessa relação, para o trabalho presente, pesquisamos a obra de outro brasileiro; agora um renomado pintor, entretanto uma novidade como poeta: Candido Portinari.

No primeiro capítulo, apresentamos Portinari (1903-1962), que foi um pintor brasileiro reconhecido nacional e internacionalmente, como se estabeleceu no Brasil desde que os pais aqui aportaram, como iniciou na carreira de pintor, suas amizades, a ligação aos movimentos político e artístico, seus avanços e conquistas como artista plástico. Também apresentamos Portinari poeta, como começou a escrever seus poemas nos últimos anos de vida, em 1957, devido a problemas de saúde por intoxicação das tintas que utilizava para realizar suas pinturas e sua contribuição como poeta à literatura brasileira.

Portinari foi amigo de vários escritores e se correspondia intensamente com Mário de Andrade e Manuel Bandeira, e a proximidade com outra linguagem o inspirou a transitar entre as artes. É nesse sentido que o nosso trabalho se alicerça: o ineditismo da poesia de Portinari em seus últimos anos de vida, o processo de composição poético próximo das suas obras pictóricas e a possibilidade de filiação do poeta ao modernismo brasileiro numa linguagem de cunho nacional.

Assim, o pintor Candido Portinari, todavia, também se aventurou pela literatura, escrevendo um único livro de poemas. As suas memórias produziram uma linguagem repleta de imagens que se tensionam, próprias do turbilhão de emoções que o artista viveu.

No segundo capítulo, comparamos e analisamos as três obras do livro *Poemas* e as particularidades de cada uma delas acerca das diferentes edições, apresentações, revisões, a

inclusão de obras pictóricas na última edição e as possíveis contribuições dessas alterações em cada uma delas: a de 1964, a de 1999 e a edição de 2018. A primeira edição de 1964, da editora José Olympio, é seu único trabalho poético – sem ilustração – de que depois foram feitas as outras duas edições.

No terceiro capítulo, apresentamos a teoria semiótica como recurso de análise para os poemas e para as pinturas. A escolha dessa teoria se justifica por recuperar as marcas que o discurso deixa implícitas, de como a enunciação deixa-se revelar devido às argumentações, aos temas e às figuras. A escolha desses recursos que elucidam o poema não é arbitrária, uma vez que o sentido que se forma justifica-se pela enunciação do texto.

A criação poética de Portinari mostrou-se concebida numa linguagem em que ele se utiliza de muitas reticências, uso de substantivos, metáforas, alternância de ritmos e, desse processo de composição, brotam sentidos que podem ser interpretados pelos conceitos da teoria semiótica: relações opositivas, continuidades e descontinuidades, assim como figurativizações verificáveis tanto na ruptura sintática quanto na semântica.

Assim como a semiótica poética, a plástica também propõe uma teoria que explore a manifestação de seus elementos, a integração entre eles e principalmente o sentido gerado por meio deles. As pinturas foram analisadas principalmente a partir dos temas e figuras estabelecidos no diálogo com a obra poética e da teoria semiótica plástica elaborada por Jean Marie Floch concebida por categorias de análise: topológica, eidética e cromática. Tal teoria ilumina bases cada vez mais sólidas, deixando para trás uma análise meramente subjetiva.

Por fim, no quarto capítulo, procuramos analisar de que maneira os temas são os mesmos: os temas do Portinari-poeta lembram os temas do Portinari-pintor, quando se referem às alegrias e medos da infância em Brodowski. Percebemos, nos poemas, uma marca do valor pictórico dos seus quadros, refletindo o pintor que parece sobreviver no poeta. As peças poéticas que recuperam, em palavra, a plasticidade pictórica de suas próprias pinturas. O livro é composto por 4 partes ou seções e analisamos 3 poemas da primeira parte, 1 poema de **Aparições** e 1 de **A revolta** em diálogo com as pinturas aproximáveis tematicamente.

Portanto, a frase dita por Pablo Picasso que abre a introdução: “A pintura nunca é prosa. É poesia que se escreve com versos de rima plástica” também nos guiou na tarefa de estabelecer um diálogo entre a poesia e a pintura de Cândido Portinari. A técnica de “rima plástica”, desenvolvida pelo pintor espanhol Juan Gris (1887 - 1927) durante o movimento

cubista, em que uma forma geométrica dá continuidade à outra, e dessa forma cria um efeito harmonioso na obra, também faz analogia com “rima verbal” da literatura, em que a repetição de sons idênticos ou semelhantes no final das palavras criam sonoridade e musicalidade nas sílabas poéticas. A recorrência de isotopia dessas rimas tanto plásticas quanto verbais confere sentido e significado no diálogo entre ambas as artes de Portinari.

CAPÍTULO I – Portinari

1.1 Do pintor e do poeta

A poesia sempre me venceu e Chagall é um pintor poético. Quando vejo um tema poético realizado em pintura fico com inveja. (CALLADO, A. 2003, p.47)

Candido Portinari nasceu no dia 30 de dezembro de 1903, foi o segundo filho dentre dez, numa fazenda de café chamada “Santa Rosa”, em Brodowski, no Estado de São Paulo. A localização fez parte da expansão das Estradas de Ferro, no final do século XIX, para os trens pararem, carregarem o café produzido na região mogiana e também serviu de passagem dos retirantes em busca de trabalho nas fazendas.

Os pais de Portinari vieram da Itália para o Brasil em decorrência da imigração italiana no final do século XIX, por conta da oportunidade econômica cafeeira dos solos de terra roxa. O pai Giovan Batista Portinari, nasceu em Chiampo; a mãe, Domenica Torquato, em Bassano, ambos da região do Vêneto.

Candinho começou cedo, por volta de 1912, a decorar igrejas por se engajar em um grupo de escultores e pintores italianos itinerantes. Sempre manifestou vocação artística, pintou muitas obras de santos, mais até que muitos pintores durante toda uma vida inteira de carreira. O catolicismo veio do pai e da avó paterna. Os nus foram pintados somente em aulas de pinturas porque pensava ainda no que sua avó diria ao ver um quadro.

Aos 15 anos foi para o Rio de Janeiro, matriculando-se na Escola Nacional de Belas Artes e, em pouco tempo, começou a expor suas obras. Logo conquistou prêmios importantes, mas sua história com a pintura trilhou um caminho de muito trabalho, chegando a pintar iniciais de fregueses em carroças. Na primeira ida ao Rio de Janeiro, ficou dez anos e morou num banheiro da pensão da rua Marquesa dos Santos, quando, depois, a dona da pensão resolveu lhe arrumar uma cama, isolando um corredor e ficou ali por 10 anos e só deixou o corredor para correr a Paris como prêmio de viagem e de lá visitar a Itália, a Espanha e a Inglaterra.

Dentre tantas experiências, em 1923, Portinari também deu aula na Prefeitura do Rio de Janeiro. Na mesma época, também foi nomeado pintor de carro fúnebre, embora não tenha pintado nenhum e ainda pintou cartões para casas comerciais.

Aos seus dezessete anos, *Baile na roça* (1924) foi seu primeiro quadro artisticamente oficial vendido por duzentos mil-réis e caiu como uma fortuna para o moço que geralmente comia uma vez ao dia.

O ano de 1928 foi um divisor na trajetória artística de Portinari. Ele apresenta 12 obras à XXXV Exposição Geral de Belas Artes e ganha o Prêmio de Viagem à Europa, com o *Retrato de Olegário Mariano*, poeta e amigo de Portinari.

Em Paris, casou-se com Maria, uma uruguaia. Apurou sua arte e trouxe o conhecimento de lá para desabrochar artisticamente. Ficou quase dois anos entre Inglaterra, Itália e Paris, visitando museus e aprendendo com tudo que observava.

Recebeu a segunda Menção honrosa da Exposição Internacional de Pintura do Instituto Carnegie à *Café*, em 1935. O pintor de *Café* é o mesmo dos retirantes, dos favelados, dos sorveteiros, apontando como crítico social. Já em 1948, Primeira Missa no Brasil marca o Portinari histórico.

Portinari sempre foi minucioso, rigoroso e técnico no seu processo de aprendizado e não apreciava a arte fácil, pois essa arte fácil prejudica o verdadeiro artista e a verdadeira arte, a liberdade de criação.

Quase foi eleito Senador e perguntou à Maria, sua mulher: “E agora, Maria?” Não foi eleito e nunca mais pensou no poder político, recompensando-nos amplamente com sua arte.

Portinari circulava e frequentava a elite intelectual brasileira, presenciando e estimulando uma mudança da atitude estética e cultural do país.

Após a permanência em terras estrangeiras durante todo o ano de 1930, em Paris, para estudos sobre arte brasileira, ele volta saudoso de sua terra natal e com uma arte revolucionária para a época: o expressionismo, representando um marco na evolução da arte de Portinari. Somente no seu retorno, ele apresentou um ritmo intenso de produção e realizou em seis meses 40 quadros, cinco dos quais em uma semana.

Em 1932 participou pela primeira vez de uma exposição individual após o retorno da Europa, apresentando sua obra aos cariocas no Palace Hotel com temática da infância: o circo, as brincadeiras de roda, retratados com a “ingenuidade e lirismo”, característicos do

Brasil rural de então, segundo a historiadora de arte Annateresa Fabris. De acordo com Fabris:

A partir desse momento, a confluência com a posição estética defendida por Mário de Andrade tornou-se cada vez mais visível. De fato, a capital do Brasil realizava naquele período o seu *aggiornamento*² cultural, a exemplo do que havia ocorrido em São Paulo, e por isso precisava de figuras fortes como a de Portinari para dar sustentação ao movimento. (...) A reunião dos intelectuais cariocas em torno de Portinari (escolhido como figura-símbolo do Modernismo por sua anterior experiência acadêmica e por sua descoberta dos princípios da nova arte num aprendizado longo e pessoal) lembra o que acontecera uma década antes, em São Paulo, com Anita Malfatti e Victor Brecheret, que funcionaram como desbravadores da explosão modernista de 1922. (1990, p. 73)

A partir de então, Portinari retrataria o povo brasileiro especialmente a gente de sua terra, afirmando a opção pela temática social, que foi o fio condutor de toda a sua obra: denunciar as desigualdades da sociedade brasileira e as consequências desse desequilíbrio. As personagens de seu trabalho parecem relacionar-se intimamente com a terra, essa sempre pintada em tons vermelhos e marrons.

Realizou os murais *Desbravamento da Mata* e *Descoberta do ouro*, ambos de 1941, para a sala da Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso, em Washington. Também pintou *Via Crucis*, de 1944 para a igreja de São Francisco, na Pampulha, Belo Horizonte (MG).

Numa exposição em Paris, em 1946, compareceu o duque de Windsor e até se interessou em comprar uma obra sua e lhe perguntou: “Não há umas flores?” E Portinari respondeu: “Flores, não, só tenho misérias”. Portinari escolheu pintar a verdadeira pintura, não só em termos temáticos, mas também de cores e formas e ainda os negros, os imigrantes, os caboclos, os cafuzos e os tapuias que vivem, e sempre viveram, sem que o restante da sociedade soubesse ou quisesse enxergar.

Pintou os retirantes nordestinos, a infância em Brodowski, os cangaceiros e temas de conteúdo histórico, como *Tiradentes*, obra que pertence atualmente ao Memorial da América Latina, em São Paulo. A obra é de 1948, possui 3,09 cm x 17,67 cm.

² *Aggiornamento* – termo em italiano que significa “atualização”, “modernização”.

Antonio Callado atesta sobre a arte portinaresca acerca do primitivismo como modernidade e do real cenário brasileiro:

Essa característica, no entanto, não é a dominante na arte portinaresca ou na arte de qualquer pintor moderno, “primitivo”. Não se trata aqui, evidentemente, do primitivismo pré-histórico, ou do selvagem contemporâneo, e nem do primitivismo ligado ao grupo de pintores como Bombois ou Heitor dos Prazeres. Falo do primitivismo geral da arte moderna. Ele é uma atitude, no artista civilizado, semelhante à do selvagem, isto é, a de olhar a natureza de novo com inocência e pureza para despojar a arte do seu tempo do maneirismo acadêmico. O artista moderno é um primitivo no sentido de que busca de novo as origens para poder alijar o falso – essa excrescência que se agarra às formas reais quando uma técnica qualquer nos permite fazer arte por meio de receitas de fórmulas que foram relâmpagos de intuição antes de se esfriarem em moldes desgastados pela mediocridade. O encontro do moderno, para Portinari, não foi, como já ficou dito, dramático e apaixonado. Ele foi crescendo como artista e foi sentindo a pressão que esses moldes obsoletos exerciam sobre a sua pintura.

Ele mesmo evoca assim os tempos em que era estudante de Belas-Artes:

_ Eu não fui um rebelde. Era estudioso, era pé-de-boi, mas em pouco tempo comecei a modificar, contra a opinião dos professores, o fundo dos quadros, por exemplo. Colegas meus como a Carmem Portinho – era uma menina bonita, a Carmen – o Reidy e o Lúcio Costa estão aí para dizer se eu comecei tocando fogo na escola.

No entanto, a preocupação ainda dominante no Brasil de copiar a natureza irritava Portinari, que um dia disse a Rodolfo Amoedo:

_ Olhe, professor, no seu tempo o senhor passava horas copiando uma laranja. Hoje eu faço um disco amarelo e é uma laranja.

A verdade é que o academicismo leva-nos a registrar numa laranja poros de uma laranja quando pictoricamente a laranja não tem poros – é um disco amarelo, é um sol, uma mancha berrante e redonda no verde difuso. (2003, p. 86-87)

Os cubos, os triângulos, todas aquelas formas geométricas talhadas em luz e que ardem com tanta pureza principalmente nos monumentais painéis históricos de Portinari não estão nesses quadros de história para iluminar um passado morto. Estão na linha necessária de recuo como espelhos voltados com angústia para sóis do futuro – porque no seio da arte portinaresca se desenrola o drama do brasileiro de hoje, que quer extrair história, isto é, ordem, do caos de uma vida nacional ainda amorfa. Eu acho que é por isto, por viver o drama do Brasil dilacerado entre o horror de suas favelas e mocambos e a esperança de ser o grande país anunciado pelo sacrifício antigo do *Tiradentes* e pelo sacrifício incessante de nossas massas rurais, é por isto que Portinari se tornou o maior pintor brasileiro. Ele não subordinou sua arte, suas telas, a histórias sobre isto ou aquilo. Seus quadros como tais podem ser admirados como grande pintura por quem jamais tenha ouvido falar no Brasil. Mas adquiriram para nós o valor de intérpretes de um anseio. (2003, p.113-114)

E Portinari falava de sua arte como combate às injustiças como miséria, violência e de desejo de mudanças sociais, encontrando no Partido Comunista as temáticas que eram caras a ele.

Segundo Annateresa Fabris, Portinari realizou em 1947, na Argentina, a Conferência “O Sentido Social da Arte”, falando sobre sua relação política e sua luta através da arte a favor da paz e também sobre o realismo concreto.

Portinari era firme em suas convicções e quando da inauguração de seus murais gigantescos, *Paz e Guerra*, de 14 x 10m pintado entre 1952 e 1957 para a sede da ONU, Nova York, fora convidado para a inauguração nos Estados Unidos, mas perguntaram-lhe no Departamento Cultural da embaixada americana se ainda pertencia ao partido comunista, e ele, que havia se distanciado do partido há muito, nem respondeu e seus quadros inauguraram-se sozinhos, pois abriu mão do visto.

Em 1953, Portinari é internado no Rio de Janeiro, após sofrer hemorragia intestinal, devido ao uso de tintas contendo metais pesados, como chumbo, cádmio (subproduto da mineração do zinco) e prata. Portinari inaugurou mostra individual com 100 obras no Museu de Arte Moderna – MAM, do Rio de Janeiro. Já em 1954, Portinari declarou: “Estou proibido de viver”. A causa era o chumbo das tintas.

Um quadro depressivo avançava por conta tanto das angústias existenciais quanto dos problemas de saúde decorrentes do contato das substâncias tóxicas das tintas a que foi exposto. Apesar dos problemas de saúde, ainda conseguiu participar de exposições nacionais e internacionais, como na I Bienal Internacional da Cidade do México e da exposição em Bruxelas, em 1958, “50 anos de Arte Moderna”.

Nos últimos anos de vida, por volta de 1957, iniciou a sua atividade literária e começou a escrever *Retalhos de Minha Vida de Infância*. O livro tem apresentação de João Candido Portinari e organização do Projeto Portinari. É um diário para registrar suas memórias de infância. É possível perceber que neste diário já estão contidos os temas que irão fazer parte do livro *Poemas*, como numa preparação para o livro de poesias, sem ilustração.

Em 1958 escreveu *Poemas*. Seus versos são repletos de singeleza, nostalgia dos tempos de infância.

Em 1960, após trinta anos de casamento, Portinari e Maria separam-se. No mesmo ano, nasceu Denise, sua neta. Nesse dia, Portinari escreveu: – *Minha neta me libertará da solidão*. O artista representara Denise em poesia e em pintura. No ano de 1961, Portinari realizou sua última exposição individual em vida, na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro. (Projeto Portinari)

Em 6 fevereiro de 1962 faleceu Portinari intoxicado pelos metais pesados contidos nas tintas a óleo, principalmente devido às cores branca e amarela, segundo a especialista Annateresa Fabris. O velório foi realizado no Edifício Sede do Ministério da Educação, hoje Palácio Gustavo Capanema. Estavam presentes o ex-Presidente da República Juscelino Kubitschek, Hermes Lima, representando o Presidente João Goulart, os líderes comunistas na clandestinidade, Luis Carlos Prestes e Carlos Marighela, e o líder anticomunista e governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda. A Presidência da República emitiu nota de pesar e decretou luto oficial de três dias no Estado da Guanabara. (Projeto Portinari)

Na ocasião da morte de Portinari, em 1962, declarou Mário Pedrosa:

“Portinari foi o aríete com que a arte se tornou vitoriosa no Brasil. Nós todos, intelectuais e críticos, que o sustentávamos na sua luta e que o tínhamos como escudo da causa do modernismo contra o academismo, sempre vimos nele um porta-bandeira. (apud. FABRIS, 1977, p. 12).

1.2 Portinari e o Expressionismo

O Expressionismo nas artes despontou na Alemanha predominantemente entre 1905 e 1930, influenciando a literatura, a pintura, a arquitetura, o teatro e o cinema. O movimento expressionista tem como características a ênfase na subjetividade, por meio da deformação das linhas e das cores que não correspondem aos padrões naturais, o artista ressalta aspectos emocionais e psicológicos, na maioria das vezes, conturbados da alma humana.

Também surgiram vários movimentos artísticos de vanguarda na Europa, conhecidos como os “ismos” europeus. Na pintura e na escultura, destacaram-se tendências artísticas como o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Abstracionismo, o Surrealismo e o Futurismo, que convergiam no ataque à arte conservadora.

O objetivo do artista é o de recriar o mundo e não de imitá-lo da mesma forma que se apresenta. A intenção é a de destacar o subjetivismo da expressão interior: todas as angústias, alegrias, medos, felicidades, saudades, revoltas e desejos.

O pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944) faz parte da primeira geração desse movimento e sua obra mais importante é *O grito* (1893). Munch usa tons sombrios e formas distorcidas para retratar a angústia e a incomunicabilidade entre os indivíduos.

O movimento ganhou mais força na Alemanha e o grupo mais importante foi o *Die Brücke* (A ponte), fundado em Dresden, em 1905. Fez parte dele Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). Em 1911, Franz Marc (1880-1916), August Macke (1887-1914) e Wassily Kandinsky (1866-1914) fundaram em Munique o grupo *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul). A diferença agora é o caráter mais metafísico, espiritual e místico.

O movimento expressionista faz nascer um novo homem com uma nova necessidade e esse novo valor é, a princípio, hostilizado e ridicularizado pela sociedade devido à transgressão das regras até então vigentes.

Segundo o movimento expressionista, podemos dizer que Candido Portinari apresentava uma temática de valorização do trabalho. Annateresa Fabris salienta a inovação de Portinari ao combinar elementos clássicos e modernos, com a potência da técnica expressionista da deformação, da tensão composicional, para elevar e retratar a classe trabalhadora anônima.

Fundamentado nas bases da arte clássica, e não muito afeito à arte abstrata, é estudioso de sua própria técnica, pintando sem cessar inúmeras vezes até chegar no resultado que conhecemos hoje: a arte alicerçada num Brasil de pés inchados, das injustiças sociais, dos meninos em gangorras, dos espantalhos nas plantações, dos retirantes, das moças endomingando, dos trens, do café, de todos nós. De acordo com Annateresa Fabris:

"[...] pois o artista, experimentador nato, atraído por todas as novidades e todas as descobertas, passa abruptamente de uma expressão a outra e, não raro, faz coincidir no mesmo período várias expressões. Sua obra, entretanto, apresenta uma unidade subjacente - uma marcada tendência expressionista [...]. Num primeiro momento ele funde o classicismo a alguns elementos expressionistas, e depois o expressionismo se mostra numa trágica e corrosiva deformação. Este segundo momento influenciado por *Guernica* de Picasso, conduz Portinari a executar uma série de obras em que o colorido é substituído pela grisalha." (1990. p. 69-70)

Segundo Fabris, Portinari contribuiu para organização de uma estética brasileira, pois soube ver o Brasil e o traduziu plasticamente (FABRIS, 1990, p. 40).

Em Portinari, encontramos um primitivismo inocente, como analisou Antonio Callado, um primitivismo geral da arte moderna, de atitude, de busca às origens. Portinari cresceu como artista apurando sua arte, pois os moldes obsoletos da arte clássica faziam pressão frente ao seu estilo marcante do expressionismo.

Atestamos as bases do primitivismo e do modernismo em Portinari por ter em seus poemas elementos que afirmam o caráter nacional de sua terra, do seu povo e de sua gente como ele mesmo disse em carta, pois sente necessidade de se reconhecer e fazer parte de sua terra natal e de deixar seu testemunho de tudo o que viu, ouviu e viveu por meio de seus quadros e poemas.

Foi numa crescente a revolução interior, a exteriorização em suas obras da vontade de que sua arte também poderia ser engajada, como arte que pode ser bela, pode ser os dois e pode ser tudo sem seguir um único padrão.

Portinari foi da pintura renascentista (observada na perspectiva) ao Cubismo (geometrização das formas), chegando ao Expressionismo (distorção das formas).

De acordo com o pesquisador Jorge Schwartz, o termo “vanguarda” foi apropriado do vocabulário militar por estes artistas e intelectuais, adquirindo um sentido político-social e gerando a oposição entre uma “arte pela arte” e uma “arte engajada” (SCHWARTZ, 1995). Portinari encontra-se alicerçado na arte engajada, com esse sentido político-social de mostrar a realidade brasileira de sua “gente”.

Aliás, essa necessidade de pintar sua “gente” ao invés de imitar uma arte que já não atende suas expectativas e desejos também aconteceu com o pintor Gauguin e Henri Rousseau. É o que podemos verificar segundo Gombrich (1972):

Em uma de suas cartas do Taiti, Gauguin escrevera sentir que tinha de ir mais além dos cavalos do Partenon e retornar ao cavaleiro de balanço da sua infância. É fácil sorrir dessa preocupação dos artistas modernos com o simples e pueril; no entanto, não deve ser difícil entendê-la. Pois os artistas sentem que essa espontaneidade e simplicidade é algo que não pode ser aprendido. Todos os demais truques da profissão podem ser adquiridos. Todo efeito se torna fácil de imitar depois de provado que isso pode ser feito. Muitos artistas acham que os museus e exposições estão repletos de obras de tão surpreendente facilidade e habilidade que nada se ganha em continuar nesse rumo; sentem correr o perigo de vender a alma, tornando-se fabricantes hábeis de pinturas e esculturas que nada acrescentam, a menos que se tornem como crianças pequenas.

Esse primitivismo defendido por Gauguin veio a ser talvez a influência ainda mais duradoura sobre a arte moderna do que o expressionismo de Van Gogh ou a abertura de Cézanne para o cubismo. Anunciou uma revolução completa no gosto que se iniciou por volta de 1905, o ano da primeira exposição dos “Fauves”.(...) Também foi essa mudança de gosto que levou os jovens pintores em Paris, no início do século XX, a descobrirem a arte de um pintor amador, um funcionário aduaneiro que levava uma vida tranquila e modesta nos subúrbios. Esse pintor, Henri Rousseau (1844-1910), provou-lhes que, longe de ser um caminho para a salvação, o treinamento do pintor profissional pode arruinar suas oportunidades. Pois Rousseau nada sabia de desenho correto, nenhum dos truques do impressionismo. Pintava com cores simples e puras e lineamentos claros cada folha de uma árvore e cada folha de grama num relvado. Entretanto, há em seus quadros, por mais desgraciosos que possam parecer aos espíritos requintados, algo tão vigoroso, simples e poético, que não se pode deixar de reconhecer nele um mestre. Na estranha corrida ao ingênuo e primitivo que começou agora, aqueles artistas que, como o próprio Rousseau, tiveram uma experiência em primeira mão da vida simples desfrutavam uma vantagem natural. Marc Chagall (1887-), por exemplo, um pintor que chegou a Paris vindo de um pequeno gueto provinciano da Rússia pouco antes da I Guerra Mundial, não consentiu que sua familiaridade com as experiências modernas apagasse suas recordações da infância. As suas pinturas de cenas e tipos de aldeia, como o músico que se unificou com o seu instrumento, lograram preservar algo do sabor e encanto pueril da verdadeira arte popular (GOMBRICH, 1972, p. 467-469).

De acordo com o crítico de arte Meyer Schapiro, historiador da arte norte-americano, “os ‘ismos’ acabaram por revolucionar os padrões estéticos das artes plásticas, inovando a pintura moderna: a ausência de imagens, o abuso das formas e das cores e o relaxamento da técnica” (SCHAPIRO, 1996).

Schapiro defende que os artistas estudavam as técnicas utilizadas pelos pintores da antiguidade e que predominavam a representação de motivos religiosos, míticos e históricos, paisagens, naturezas mortas e retratos de aristocratas (SCHAPIRO, 1996). Entretanto, em meados do século XIX, a arte já apresentava sinais de transformação, devido ao declínio das instituições aristocráticas e religiosas. Surgiram temas nas pinturas antes deixados de lado e que agora ganham importância: passaram pessoas comuns, objetos, coisas e lugares (SCHAPIRO, 1996).

Portanto, podemos nos apoiar nas ideias de Schapiro ao dizer que Portinari perpassa por alguns movimentos e encontra no modernismo a segurança para representar o seu povo, a realidade, as injustiças sociais, enfim, mostrar as transformações necessárias de uma

sociedade carente de expressão, encontrando no pintor a voz e a vez para denunciar os problemas sociais.

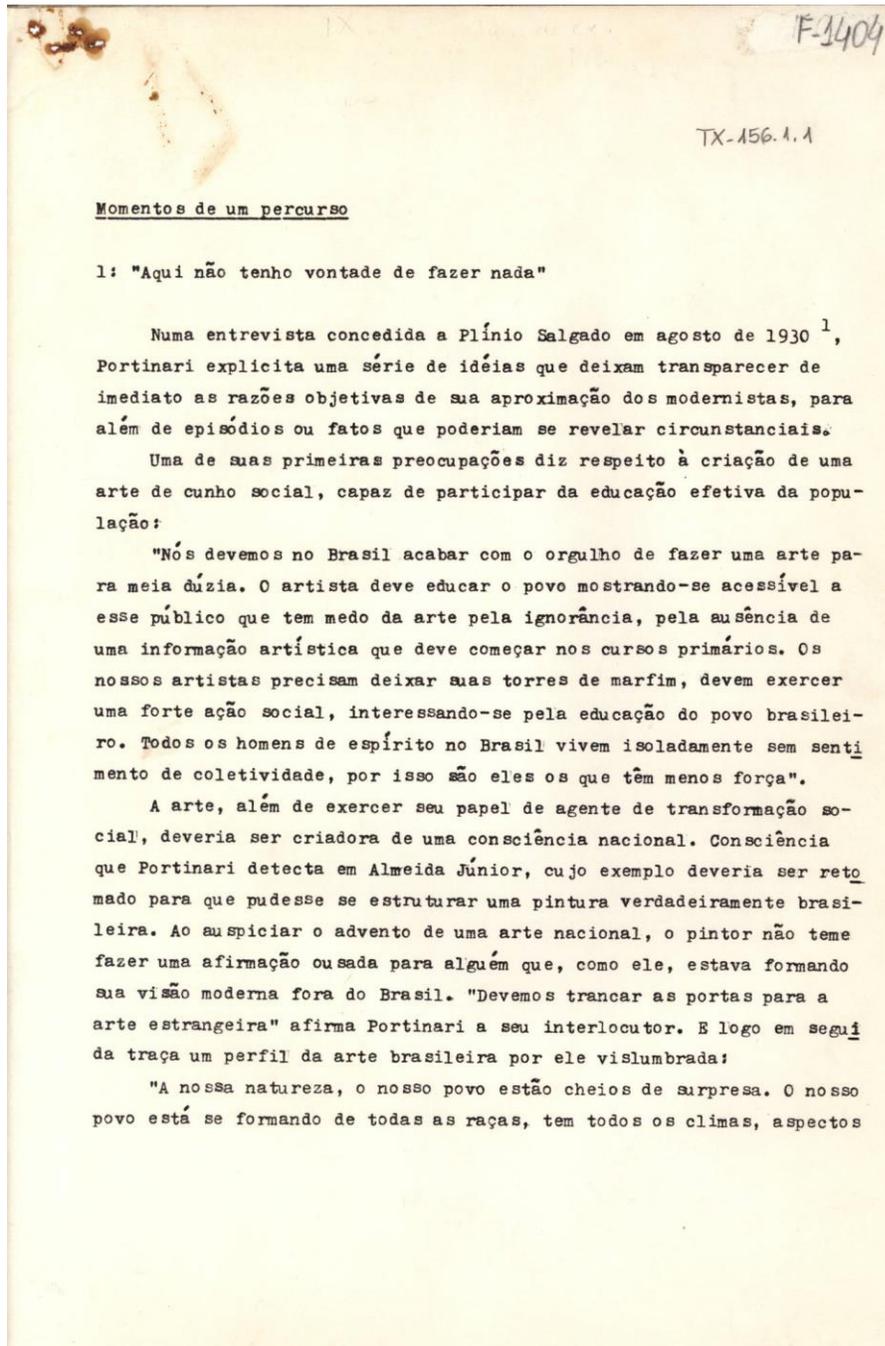
Por fim, segundo Schapiro: “A velha concepção da pintura como arte mágica, fonte de uma superfície recamada, misteriosamente luminosa de pigmentos e esmaltes, foi abandonada por meios mais simples e diretos” (SCHAPIRO, 1996). E aqui encontramos o moderno em Portinari.

A Semana de Arte Moderna de São Paulo coincidiu com o centenário de emancipação do Brasil, reforçando a necessidade de transformações e soluções a diversas questões, quer sociais e políticas, quer no âmbito cultural de técnicas e temáticas artísticas. De acordo com a historiadora Maria Helena Rolim Capelato (professora emérita da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, conhecida por seus trabalhos sobre imprensa no Brasil, populismo e propaganda política), movimentos artísticos estimularam e questionaram a verdadeira identidade nacional que havia sido construída sob as bases da cultura europeia. Manifesta-se o interesse por parte dos artistas de reconstruir a verdadeira identidade nacional de tradição popular, antes marginalizada (CAPELATO, 2005).

Enquanto aconteciam todas essas transformações, Portinari já apresentava traços modernistas em sua obra *Baile na Roça*, de 1924, evocando pela primeira vez elementos da cultura nacional. Essa tela e mais sete obras foram submetidas ao júri para uma exposição ao Salão da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, mas foi o único quadro a ser recusado. O modernismo da obra está não só na leveza da técnica, da pincelada personalizada, mas já internalizada no próprio pintor. Segundo Patrícia Reinheimer, podemos conferir uma publicação em um jornal carioca sobre o modernismo em Portinari:

Ainda em 1924, o primeiro artigo tendo Portinari como assunto central apareceu em um jornal carioca (F. & N, 1924). Nas colunas anteriores, ele era um entre outros participantes de alguma exposição. Desta vez, sob o sugestivo título “*Um retratista moderno*”, a matéria falava do “*mundo artístico, onde, por todos os meios plausíveis e verossímeis se procura como que o estigma individual, a personalidade, na acepção da palavra*”. Falando de sua pintura, o colunista acrescentava que algo de “*estranhamente sedutor desprende-se de seus quadros. (...) A pintura de Portinari é cheia de calor, cheia de entusiasmo, cheia de ânsias, de mocidade, de vida! Isso se justifica: soubemos que Portinari é um menino, talvez dezoito anos não tenha ainda, mas é um menino talentoso. Portinari procura já, incessantemente e com toda a robustez de sua alma juvenil de seu temperamento ardente aquilo que se chama individualidade. E vai em bom caminho (...) Em qualquer exposição, seus quadros são Portinari*” (o pintor tinha à época 21 anos). À modernidade eram então atribuídos valores considerados positivos, estando

noções como “mocidade”, “individualidade” e “personalidade” no centro dessa representação. O artigo foi escrito tendo por horizonte a participação de Portinari no Salão da Primavera, certame “moderno” por oposição ao Salão da ENBA. Entretanto, o que parecia estar em questão não era a sua pintura, mas o próprio pintor (2013, p.58-59).



Portinari, Candido. [Carta] Paris entrevista concedida a Plínio Salgado, em 1930 F – 1404. TX 156.

1.1 Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

Podemos perceber o descontentamento de Portinari frente ao conservadorismo do ensino europeu e a todo ensino que recebera até então. O contato com as técnicas e temas mais modernistas já estavam internalizados em Portinari e seriam externalizados a partir de então.

Ao retornar da Europa, Portinari descobrira o modernismo, tornando-se um artista e com traços mais independentes. O modernismo desejava uma arte que expressasse a realidade brasileira e representasse a realidade e vivência do povo brasileiro com técnicas estéticas atuais, como por exemplo a deformação. Nas palavras de Mário Pedrosa:

Cândido Portinari foi o primeiro artista moderno do Brasil a conseguir uma menção honrosa na Exposição Internacional Carnegie. Nós todos, intelectuais e críticos, que o sustentávamos na sua luta e que o tínhamos como escudo da causa do modernismo contra o academismo, sempre víamos nele um porta-bandeira (PEDROSA, 1981, p. 13).

Para Annateresa Fabris, foi na Europa que Portinari descobriu suas raízes, questionando e repensando a arte. Na Europa, não se deixou levar pelo entusiasmo de produzir demasiadamente, como bem deixou claro o próprio pintor em entrevista a Plínio Salgado, em 1930 e essa atitude de diante da arte, transformaria por completo sua produção.

1.3 Portinari: poeta

Quanta coisa eu contaria se pudesse
E soubesse ao menos a língua como a côr.
Portinari, *Poemas*, 1964

Como já dissemos, Cândido Portinari, pintor de reconhecimento nacional e internacional, também interessado e afeito à literatura escreveu *Poemas*, seu único livro de poesia e sem ilustrações. Os temas de Portinari-pintor e Portinari-poeta são os mesmos, mas agora são quadros feitos de palavras: as alegrias e medos dos tempos em Brodowski.

O medo vai perfazer boa parte das seções do livro *Poemas*. Uma das razões para o medo ser uma constante na vida de Portinari – “Eu tenho medo de tanta coisa...” (CALLADO, 2003, p. 20) – é que desde pequeno seu imaginário foi influenciado pela figura forte da sua avó que traz à lembrança admiração da figura forte, determinada, destemida, cheia de energia

com um carrinho vendendo mangas até ser a primeira exportadora à capital de São Paulo, a lembrança vigorosa de um tempo épico. Também tinha “Um medo desgraçado do Diabo” (CALLADO, 2003, p. 22), algumas mortes e assassinatos ocorridos no seu tempo de infância, morte que presenciou aos quatro anos, histórias de presos e ladrões, o escuro e as tempestades no povoado povoavam seu imaginário.

Sendo assim, Portinari cresceu em volta às lembranças fortalecidas entre Deus e Diabo, às guerras travadas no mundo, à modernidade e suas consequências como as injustiças sociais, fazendo dele um homem destinado a defender seu povo, presenciar também suas conquistas, alegrias, sonhos e desejos.

Portinari manteve amizade com Mário de Andrade, com quem trocou várias correspondências. A convivência entre os dois rendeu cerca de 60 cartas publicadas no livro *Portinari, amico mio*³. Nelas eles comentavam sobre assuntos familiares e profissionais. Mário também encomendava obras ao pintor, tanto para o Departamento de Cultura que presidia na Prefeitura de São Paulo quanto para si próprio.

Tratado por Candinho pelos amigos mais próximos, Candido Portinari manteve amizade e correspondências não só com Mário de Andrade, mas com vários artistas e intelectuais modernos. Entre eles, o Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, o escritor Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, Murilo Mendes, Celso Kelly e Raul Bopp, os arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, os artistas plásticos Carlos de Lima Cavalcanti, Santa Rosa, Waldemar da Costa e Paulo Rossi Osir, entre outros nomes. Estas trocas de correspondências revelam o ambiente cultural efervescente da época do modernismo e sobre a personalidade artística de Portinari, aproximando-se dessa tendência.

Como diz Octavio Paz: “O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerância a ambiguidade, a contradição, a loucura, não a carência de sentido” (1990, p. 23). Os poemas de Portinari deverão ser analisados a partir de cada poema-pintura, como numa tentativa de criar uma linguagem sensível que possa fazer sentido e entender os poemas, únicos, no universo do artista pintor. Assim, encontramos respaldo nas palavras de Lessing:

³ *Portinari, amico mio* – cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari, de organização, introdução e notas Annateresa Fabris)

“O meio de tornar um discurso sensível consiste em escolher tais expressões que chamam à memória uma multidão de características de uma só vez para que sintamos o que é significativo de modo mais vivaz do que o signo. Desse modo o nosso conhecimento torna-se visual [*anschauend*]. Os objetos são representados como que imediatamente aos nossos sentidos e as faculdades inferiores da alma são iludidas à medida que elas às vezes se esquecem do signo e creem visualizar a coisa mesma. O valor das imagens poéticas, comparações e descrições, e mesmo das palavras poéticas isoladas, deve ser julgado a partir dessa máxima universal”. (2011, p.46)

Mário de Andrade visitou em 1934 a exposição no Salão Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro em que o pintor expunha a obra *Violinista* (Retrato de Oscar Borgeth, 1931). Ele fica admirado com a obra, conhece Portinari e tornam-se amigos. Fabris enfatiza sobremaneira o aspecto nacional da pintura de Portinari e o elemento nacional é um fato presente no interior da própria personalidade do artista:

“Não apenas os costumes, tudo é nosso, o ar, o cheiro, o clima destes painéis. Aquela tradição que Almeida Júnior quis abrir, só agora parece retomada por este pintor, que em vez de perder tempo em buscar a cor do nosso céu, está verdadeiramente fazendo obra de sentimento nacional” (FABRIS, 1995, p. 28).

Ainda sobre o modernismo de Portinari, afirma Callado:

“O pintor histórico me parece ser um Portinari integrado na sua terra brasileira a ponto de tentar uma síntese histórica, enquanto o pintor de café, dos afrescos do Ministério da Educação, ou do Monumento Rodoviário, dos retirantes, dos sorveteiros, dos cavouqueiros, dos favelados, era um crítico do Brasil, um acusador da injustiça social entre nós. Mas que será isto do “modernismo” de Portinari? Há, nos seus quadros, tanta energia afirmativa, que Portinari, a despeito das suas famosas “deformações”, conseguiu tornar-se o pintor conhecido e aceito que é hoje. Mas são ainda legião os que gostam de Portinari porque reconhecem, nos retratos, por exemplo, que “ele quando quer pinta direito”. Estes, já se habituaram a ver algumas de suas obras públicas, ainda as olham com a desconfiança de quem não se quer deixar embasbacar. Isto por causa do “modernismo”. A arte tem um ciclo que vai do primitivo ou moderno ao clássico, ao barroco, ao acadêmico e volta ao primitivo (CALLADO, 2003, p. 80)

Rev. do Patrimônio, 1984. original PPE-27.1 PR-9267, 01.01

DOCUMENTO

CÂNDIDO PORTINARI

um estudo inédito de

MÁRIO DE ANDRADE



Portinari segundo Mário

Maria Christina Guido*

No final de sua vida, Mário de Andrade trabalhou neste ensaio sobre Cândido Portinari, que nunca chegou a ser publicado na íntegra. O texto original foi localizado na sua correspondência, nos arquivos do Projeto Portinari. A leitura desta correspondência permite reconstruir a história deste trabalho desde a sua encomenda pela Editorial Losada, de Buenos Aires, em novembro de 1942, até o momento de sua conclusão, em outubro de 1944, revelando aspectos dos últimos anos de vida de Mário de Andrade e de seu relacionamento com Cândido Portinari.

A amizade entre Mário e Portinari começa em setembro de 1931, quando se inaugurou, no Rio de Janeiro, a 38ª Exposição Geral de Belas-Artes, tradicionalmente organizada pela Escola Nacional de Belas-Artes. Esta exposição, conhecida como Salão de 1931, ou Salão Revolucionário, ou ainda Salão dos Tenentes, representou um marco de rompimento com o academicismo que, a despeito da Semana de Arte Moderna de 1922, ainda dominava o panorama artístico do Rio de Janeiro.

Recém-chegado de Paris, onde havia permanecido durante todo o ano de 1930, gozando do prêmio de viagem obtido no Salão de 1928, Portinari apre-



Mário e Portinari: em setembro de 31, na 38ª Exposição Geral de Belas Artes, o começo da amizade.

AFCH 323

(*) Maria Christina Guido é pesquisadora do Projeto Portinari/FINEP/PUC-RJ.

Sobre a questão nacional de Portinari, acrescenta Annateresa Fabris:

“A questão nacional não se esgota nos elementos até agora apontados. A eles o escritor acrescenta um outro, igualmente determinante: a busca do protótipo, a criação de “entidades sensíveis, cuja essência, cuja fatalidade é brasileira, cujo potencial é brasileiro, sem que o seja imediatamente, e muito menos necessariamente, o seu realismo primeiro exterior”. (FABRIS, 1995, p. 29)

2401
EXEMPLAR DE ASSINANTE

PR. 11253 PR. 11253

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Quinta-feira, 3 de setembro de 1981

PORTINARI EM PARIS, NAS SUAS CARTAS INÉDITAS



Portinari entre amigos, na casa de Olegário Mariano, Jaime Ovalle (E), Hechel Tavares, o pintor e o poeta

Portinari em seu ateliê da Lapa, em 1931, com sua mulher, Maria



caderno

B

Foto de Ismael de Paula Portinari

Wilson Coutinho

UNZE dias antes de morrer, meses atrás, o historiador Herman Lima deu ao Projeto Portinari um conjunto de sete cartas escritas por Portinari ao poeta Olegário Mariano. São datadas dos anos de 1929 e 1930, e indicam a reserva de Portinari para compor a biografia que estava escrevendo de Olegário, poeta acadêmico e influente na época e sobre qual cada o nome título de Príncipe dos Poetas Brasileiros. Consta também que nesse período exercia profunda influência nos escritores dos primeiros dias salões de arte. Portinari, amigo de Olegário, escreveu essas cartas de Paris e de Louvre, quando frequentava o Museu de Louvre. Era ainda um pintor de rápida formação acadêmica.

As cartas têm dupla importância. Do arquivo de Maria Portinari, mulher do pintor, o Projeto recebeu cerca de 3 mil cartas, algumas dotadas de importantes assinaturas, como as de Orestiano Paes, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Vinícius de Moraes, Oscar Niemeyer, dos poetas Nicolas Guillen e Raphael Alberti. Há também, datado de 1929, o poema "A Nete Dissolve os Homens" de Carlos Drummond de Andrade, dedicado ao pintor. Mas, proporcionalmente ao número de cartas destinadas ao artista, foram recolhidas poucas evidências de seu próprio punho. A descoberta de Herman Lima altera essa linha. Além disso, suas indicações de Portinari as cartas mostram o estado de espírito do jovem artista em Paris, o que de certo pensava sobre arte e, principalmente, a relação afetuosa e o extremo carinho filial desenvolvido ao poeta. Se isso já é reconhecido pelos historiadores de arte, as sete cartas acrescentam dados novos e informações pessoais.

O professor e crítico Antonio Bento, no livro Portinari, descreve o que foi esse período na vida do artista. Portinari era acadêmico no Café Lapa. Mário Pedrosa, por exemplo, não se sentia atraído pelo artista "devido à sua falta de receptividade à pintura de vanguarda". Mas se defendia Portinari — conta Bento — e dizia a Pedrosa que o artista acabava protestando-se por seu talento, caráter e pertinência ao trabalho.

Dada, também, dessa época a amizade do pintor com Olegário. "Comparava-lhe quadros — narra Bento — convidando para jantar em sua casa e pouco com o farol acadêmico para o retrato com o qual o artista veio a ser premiado no Salão de 1929. Um ano depois estava na Europa. Segundo Alvaros (Alvaro Costim), o Prêmio de Viagem era decidido numa plateia, a Casa Cavalari. O poeta a premiava, e nos dias seguintes de Olegário era estimado.

Nessas cartas, Portinari se sente como um membro da família do poeta. "Há estava" — escreve — "há 43 dias sem receber notícias da minha casa, ignorando se os escritos lhe haviam sido enviados, mas finalmente e felizmente lhe rechei a sua de 22 dias passados". Descreve sua situação de penúria e comenta o seu gosto artístico, que muito dele agrada, ao poeta. "Há convenci a trabalhar, mas no meu quarto, porque não conseguia ainda atingir dentro das minhas possibilidades, há muitos, custam apenas 3 e 4 mil francos. Contudo, não estou triste, porque não estou perdendo tempo; pela manhã vou ao Louvre ver aquela gente de perto e à tarde liço estudos. Não pretendo fazer quadros por encomenda. Estou mais antigo diante das exposições que os realizam quase diariamente e das aulas do Louvre e gosto muito de ir e de ir mais cedo à arte do que ao sucesso; tem que perder pela arte. Aprenda mais cedo um Tolstói, um Rappaport, o que para o Salão de Outubro todo".

A carta é datada de 14 de novembro de 1929. Um ano antes André Breton escrevia surrealismo e a Pintura e há três burocratas e exposições de Marcel Duchamp e Francis Picabia na Galeria Surrealista. E também entre esses anos que Olegário e Rivera fazem no salão de arte. Mas Portinari parecia imune às peripécias moder-

nas. Além da mesma carta, muitas a Olegário. "Há sido estas entreditas de quadros, alguns dos quadros bastante interessantes, mas a maioria... Uma visita aqui, logo depois, publicou um desenho de uma das salas, onde se via um quadro com as mãos na cabeça desesperado a procura do seu quadro entre vários outros com a mesma natureza e o mesmo assunto. Outros críticos falando do salão depois da inauguração, insinuando-se e tal, dizia: "Há muita coisa para se ver, para alguns talvez não". Apesar de tudo, o movimento é esplêndido, talvez um pouco conservador, tanto que agora me luto e a seu Louvre a trabalhar, estudando, contrastando, e não fico desorientado. Achas que estou dando tempo demais?"

Ocupava-se também de perceber a situação dos escritores em busca de estampas com imagens de poetas e escritores e que eram oferecidas a Olegário. Procura nomes como José Dolci, Genouat, Paul Gerard e até um moderno, Jean Cocteau. Fecê a neto depois de uma noite e angustiada porque Olegário demonstrava a hesitar sobre com o poeta. "Acertei falando alto com você, estava me brigando pelo telefone, porque já se há aqui para lá, mas está muito".

Numa outra carta, Portinari descreve uma mostra com lotes as convenções do poeta acadêmico: "Há coisa de três dias

há a inauguração do Salão dos Independentes, há mais de quatro mil lotes, mas a única novidade é um quadro imoral em todos os sentidos; o resto anacrônico que um grupo de literatos e artistas foi ao prédio pedindo que mantivessem o tal quadro do salão. E é esta a novidade que os modernos conseguiram fazer. O Salão de Outubro foi a mesma coisa. O Marzetti trouxe uma exposição do velho movimento literário e disse na sala de exposições uma porção de coisas velhas contra o Montclair ou defensores. Estão batendo na mesma pedra e o Louvre, velho de guerra, só está esperando".

A inauguração do Louvre e dos antigos — escreve. E, numa Paris, onde havia mais gente que boêmia". Portinari quebra, um pouco, seu digno tradicional. Há muitos modernos espalhados, talvez, não se al copiamos o que eles têm de mal". De fato, esse período trabalhou pouco. Detrou três telas, compôs alguns quadros acadêmicos, mas o amor pela análise do equilíbrio pela admiração de alguns artistas modernos. Talvez Portinari se sentisse confuso entre a sua formação e o que via.

Maria Portinari, a mulher do pintor, mora num pequeno, mas confortável, apartamento em Copacabana e o centro da zona boêmia, em Paris. Tinha 17 anos

e trabalhava como caixa num restaurante. — Meu padrasto era o Duque, um bailarino que saíra com sucesso, o marido em Paris. Eu trabalhava no restaurante dele e Portinari ajudava por lá. Não me apaixonamos logo. Eu o achava muito bonito, mas tinha muito, parecia com palavras toda Brodowski. Conhecido no final da sua estada em Paris, seis meses antes de embarcar para o Brasil, e nos casamos logo, numa pequena igreja do interior da França.

foi sobre esse período — não tem ideia precisa do que ocorria na cabeça do artista. "Há em, na época muito boêmia. Não tinha curiosidade, e preferia idêntico do que se passava em arte. Mas quando Portinari foi para a França era taxado de moderado pelos acadêmicos. Lá ele foi nos museus. Via os clássicos, mas lá estava evoluído para os modernos. Gostava muito de Bepko, de Picasso, de fauce cubistas. Mas de Léger, ele nunca gostou. Achava duro e invariável. Durante toda a vida sua nunca mudou de opinião em relação a Léger. Mas tanto, com os abstratos, era a mesma coisa. Considerava-os, entretanto, que tinham calçados. O Dalí, ele achava que possuía uma técnica muito perfeita, mas pintava coisas para criança".

O retorno de Portinari ao Brasil marcou também o início do afastamento com Olegário Mariano. "Não houve propriamente um rompimento" — explica Maria — "mas Olegário cada vez que via um quadro moderno fazia piada. Isso uma vez ou outra, mas, depois disso, Portinari sempre durava algum tempo as piadas de Olegário e depois se irritava. Foi um retorno de Jaime Ovalle, que participava do grupo de Olegário. Era um crítico moderno, com Jaime Ovalle aparecendo vindo como funcionário da aliadada, que era de verdade a sua profissão, mas Jaime Ovalle também não gostava".

A virada modernista de Portinari encontrou o abrigo de clubes intelectuais. Mário de Andrade era como um irmão mais velho de Portinari. Santa Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer e outros. Mas, para Maria Portinari, era muito difícil ser um artista moderno naquela época.

— Era uma luta. Nos anos 30, Portinari fez uma exposição, uma série de retratos de intelectuais, em que ele dissolvia a figura dos retratados e então começaram a chamá-lo de pintor do Instituto dos Cegos. Havia um verdadeiro ódio à pintura moderna. Uma vez, Portinari pintou numa paisagem um burburinho azul e um senador perguntou ao candidato se ele algum dia viria um burburinho azul. Não, respondeu Portinari, mas já vi muito burburinho senador. Ele também respondia a altura.

Esses dias na casa sua vida cultural de Olegário Maria e refletir sobre a sua glória. "O brasileiro tem que fazer seu nome todos os dias" — diz.

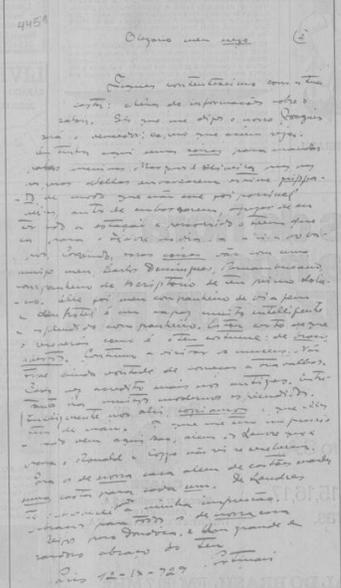
Uma vez no Paris — conta Maria Portinari — no bairro do avião, o funcionário não marcou as nossas malas. Ele reconheceu Casaldino e disse: "O senhor, não marcou suas malas? Não, não, o funcionário era outro e passamos normalmente. Escusamos o grilo. Quando o senhor pretende ir com essas malas?" Portinari respondeu: "Vou eu já não sou mais grande".

Isso, entre nós, não mudou. Como também, analisando as cartas de Portinari para Olegário Mariano, não mudou a necessidade que os artistas tem de aprender a Brasil. "Apesar de saber bastante francês" — escreve em 1929 — "não consigo o meu trabalho porque a língua é nossa de Brodowski".

O Louvre foi uma descoberta monumental, mas estranha em Paris em sua cidade, enterrada no interior de São Paulo, com sua catástrofe, seus entretidos, festas e pobres, que entrava nos seus olhos e na sua memória. Foi isso o que se preservava de um estudante de arte em Paris "um pouco perdido" — como a carta se expressa e preservada de tal forma que retornou para Paris. As cartas desse período, como as enviadas para Olegário Mariano, reafirmam esse despo-



Portinari em Paris, em 1929



Uma das cartas de Portinari a Olegário Mariano

Roberto Haddad
Objetos de Arte
COMPRA E VENDA
Quadros, Nac. e Estrang., Tipetes Orientais
Móveis, Prata, Porcelanas, Cristais,
Esculturas, Lustres, Jôias, Móveis, etc.
Copaacabana, Rua Constantino Haddad, 23A — Rio
Tel. (021) 252-7141, 252-5456 e 252-1196
Flamengo, Rua Cruz Lima, 26A — Rio
Tel. (021) 265-9695 e 252-0984
Para compra, atendimento também à noite e aos
Domingos. Tel. (021) 252-7918 e 257-5345

Além de Mário de Andrade, encontramos respaldo sobre a modernidade de Portinari nos textos de Oswald de Andrade:

No “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, são propostos novos princípios para a poesia: a fusão de elementos cultos e populares, a incorporação do cotidiano, o registro da oralidade — a abolição do “falar difícil”, “a contribuição milionária de todos os erros” — como “fatos estéticos”, com vistas a uma “poesia de exportação”. Publicado originalmente no Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, em 18 de março de 1924, foi concebido sob o impacto da apreciação do Carnaval carioca na companhia de Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, e também da temporada em Paris, em 1923, quando o autor frequentou os principais vanguardistas europeus e ficou a par de toda a produção estética europeia do período. Oswald defende uma revisão cultural do país a partir da valorização do elemento primitivo tão presente em nosso cotidiano, na esteira do que fizeram os cubistas europeus ao tê-lo como suporte estético-exótico. Paralelamente ao gesto revolucionário — “Bárbaro e nosso” (ANDRADE, 2017, p. 8-9)

Podemos perceber que Portinari estava imerso nesse universo e sua poesia reflete essas características modernistas.

O nome de Candido Portinari aparece no Movimento Modernista, escrito por Mário de Andrade a ser lido no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942:

Mas nesse vulcão, agora ativo e de tantas esperanças, já vinham se fortificando as belas figuras mais nítidas e construidoras, os Lins do Rego, os Augusto Frederico Schmidt, os Otavio de Faria e os Portinari e os Camargo Guarnieri. Que a vida terá que imitar qualquer dia. Não cabe neste discurso de caráter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, e, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente a pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. (ANDRADE, 1941, p. 44-45)

Teophilo Ribeiro de Andrade, a quem Portinari dedicou a obra *Praça de Brodowski*, de 1946, um desenho a nanquim, também menciona o caráter modernista de Portinari. Segue carta de despedida a Portinari em razão de sua morte. A carta é datada a 8 de fevereiro de 1962.

PR-8914

CANDINHO PORTINARI THEOPHILO DE ANDRADE

Vamos acompanhar, hoje, com o coração pesado de tristeza, Cândido Portinari, em sua última viagem, aquela que todos nós faremos um dia, ao país escuro de onde não se volta mais.

É esta uma viagem muito diferente de outra que fiz com ele, ao regressarmos ambos de Paris, em 1940, onde acabávamos de colher um dos maiores triunfos de sua carreira, com a exposição levada a efeito na Galeria Charpentier.

No caminho de um longa viagem de navio, pude estudar melhor o homem que conhecera como artista, na Cidade Luz, acompanhando-o em hotéis, companhias de exposições, companhias de museus, e acompanhando-o nos "boudoirs". E colhi a impressão que se haveria de raiar para os anos futuros, de que Cândido seria tanto para o seu tempo, quanto a Cândido Portinari para a arte, consagrado que fora pela crítica da França, da Itália e dos Estados Unidos.

Como pintor universal que era, Cândido Portinari viajou muitas vezes às terras onde a arte primeiro se desenvolveu, acumulando tesouros, através das gerações, que são considerados como um legado à posteridade. Primeiro, aprendeu com os moderados a libertar-se da câmbia, com os suaves e dores do academicismo. Foi a fase da influência parisiense. Depois da viagem à Itália, porém, sentiu a influência dos grandes mestres do "Rinascimento" e do "Quattrocento", que se nota, muito viva, no período final, talvez o de maior brilho de sua pintura.

Portinari foi, na mais estrita acepção do vocabulário, o fruto de quatro três fatores que Talleyrand considerava como formadores da cultura: "race, milieu et moment". No sangue italiano, e lícito procurar a tendência para a arte, que teve na Itália o seu "foyer" constante. No berço em que nasceu, a sua identidade com os movimentos brasileiros pois foi, com as tiradas, um épico do Brasil. E o momento em que viveu marca precisamente a revolução da pintura no mundo, em busca de novos métodos, novas interpretações e novos efeitos.

Se estudarmos a arte de Portinari e a vida de Portinari — pois toda a arte tem um determinado "quantum" de autobiografia — deparamos sempre claramente, e manifestado, o afloramento do subconsciente para a realização dos pincéis. A cidadezinha paulista em que nasceu e viveu os primeiros anos de sua existência, aquelas que formam o lastro básico da personalidade, reponta a cada momento, no pintor Cândido Portinari e no homem Cândido Portinari. Criatura de uma bondade extrema, otimista, coraçãõ aberto ao sofrimento dos seus semelhantes, em uma terra de pobreza como é o Brasil, sentiu, dentro de si, duas tendências que se combatiam, que se chocavam, e que muitas vezes também se completavam, para a criação de obras monumentais. Uma era o amor dos humildes, dos simples e dos sofredores, fossem eles os meninos tristes de Brodowski, ou os retirantes do Nordeste, fangidos pela seca e pela fome. O outro foi o concreto grandioso da pintura, como fixadora dos grandes momentos de trabalho dos homens — pescadores, estivadores, carregadores de café — formando grandes painéis em que havia uma tendência para cima, para o triunfo do bem e da justiça que se sente em todos os seus murais. Dentro dela, havia um Bricolage e um Michel Angelo, que deparamos ambos nos painéis que pintou para Biblioteca do Congresso em Washington, e para a sede das Nações Unidas, em Nova York.

Sob esse aspecto foi Portinari um pintor social. E o seu interesse pelo destino do ho-

mém extravasou de pintura levando-o a tributar, em determinado momento, os caminhos áridos, e pouco gratificadores para um artista, da política. Aconteceu isso naquela época em que o partido comunista, em sua luta pela conquista do mundo, logo depois da segunda guerra mundial, tentou mobilizar os cientistas, os escritores, os poetas e os artistas. Portinari encontrava-se duplamente impressionado com as misérias da guerra, cujo "debris" foi encontrado na Europa, e pela miséria dos nordestinos, que chegavam a São Paulo, estendendo nas faces cansadas, os stigmas da miséria, provocados pela inclemência da natureza. Sentiu a revolta de homens sem cultura, injustiças que lhe pareciam conseqüência do sistema social.

Em Paris, estava no quarto de hotel, de um lado para o outro, em meio de pilhas de livros de sociologia e de propaganda vermelha, que lhe traziam a sono. De volta ao Brasil, viu-se candidato do partido comunista a senador. Não chegou a ganhar as eleições. Mas poderia ter sido, no Brasil, o pintor vermelho, como Rivera, no México, e despeto de que tinha muito mais talento que o indio asteca.

Certo, porém, se desiluiu. E já hoje, os comunistas estão interessados, não nos artistas, mas nos demagogos, que podem levantar camponeses para destruir a propriedade rural.

Portinari, decepcionado da situação política, voltou à pintura. Não se suicidou, como aconteceu com o poeta Malherbe. Apenas recomeçou a obra em que, realmente, poderia ser grande, de contar histórias ao trabalho humano, e fixar o sofrimento dos humildes, na tela e no mural.

Truvez por isso, sustentava um profundo desprazo pelos chamados "abstratos". Foi moderno, mas sempre figurista. E um grande figurista, porque conhecia o desenho e a anatomia, como ninguém. Um pé de Portinari, como vemos em seus "Carregadores de Café", pode ser "repressionariamente" grande. Mas é um pé, com músculos e ossos anatomicamente perfeitos. Não pintou sonhos, nem fantasmas deontológicas, mas o homem, o homem brasileiro, dentro do seu meio, com a sua beleza romântica ou horrenda, mas sempre beleza, pela combinação das cores, pelo encontro das linhas e pelo jogo da perspectiva.

Construiu, no fundo dos olhos, o que viu, desde os anos de "Sturm und Drang". Continuou pela vida a fora, a ser o menino de Brodowski. E como toda criança é sozinha, perpetrou algumas escândalos no terreno da poesia. E este n'isso subiu à altura de Miguel Ângelo, o galo que, se não deu o "Júlio César", da Capela Sistina, cantou alguma a beleza da Vitória Colona.

Reencontrada a linha de artista da política abandonou a política e voltou-se para as tintas, com grandes projetos, que conseguiram a sua inutilidade. Mas conheceu o erro de, na época da euforia, querer tratá-las, diretamente como faziam os grandes mestres do Renascimento. E as tintas malograram, tragicamente, quando se encontrava a epice da sua gloriosa carreira.

Foi assim que se findou o caminho de Brodowski.

Portinari, em sua morte, toda a sociedade não apenas a realidade de sua arte expressa em telas que provocaram admiração no mundo inteiro, mas também um exemplo de perseverança e de trabalho que merece ser abençoado eternamente aos jovens que, como ele, não onhem medesta, perseguem um ideal.

Filho de imigrantes Italianos, sem maiores recursos, um dia, ainda criança, entrou numa escola em construído, em Brodowski, e, entusiasmado com os trabalhos dos pintores, pôde a estudar. Sua vocação para a pintura, ele se manifestou e vindo para o Rio, aos 15 anos, sem um tostão, conseguiu superar todas as dificuldades e matricular-se na Escola Nacional de Belas Artes. Seus primeiros trabalhos revelavam Max como um pintor nato. Mas como todos aqueles que buscam a perfeição artística, Portinari já mundialmente conhecido, não cessou em ampliar o seu meio. Ele trabalhou o uso de tintas que lhe seriam feitas.

Em criança, Portinari não viveu em berço de ouro. Foi um menino pobre, um filho de imigrantes como dizemos. E ele terá sua grande missão, que representa também para o Brasil, um motivo de justa orgulho. Uma noção que se não conhece, mas não sabe que os imigrantes europeus quando vêm para nosso país, não trazem a submissão de sentimentos, mas sim, um espírito de descoberta e sem preconceitos, buscando para uma vida nova no Mundo Novo. Identificando-se com os novos usos e costumes, começando com os novos sentimentos e ideias, constituem um — e Portinari é um edificante exemplo — que embora trace na plenitude da vida os traços de sua ancestralidade, tem o espírito profundamente interessado com a pátria que os acolheu.

Vale destacar alguns trechos da carta de Teophilo Ribeiro de Andrade na ocasião da morte de Cândido Portinari:

“Como pintor universal que era, Candido Portinari viajou muitas vezes às terras onde a arte primeiro se desenvolveu, acumulando tesouros, através das gerações, que são conservados como um legado à posteridade. Primeiro, aprendeu com os modernistas a se libertar-se da camisa cômoda, suave e doce do academicismo. Foi a fase da influência parisiense. Depois da viagem à Itália, porém, sentiu a influência dos grandes mestres do ‘Trecento’ e do ‘Quatrocento’, que se nota, muito viva, no período final, talvez o de maior brilho de sua pintura. (...) Criatura de uma bondade extrema, otimista, coração aberto ao sofrimento dos seus semelhantes, em uma terra de pobreza como é o Brasil, sentiu, dentro de si, duas tendências que se combatiam, que se chocavam, e que muitas vezes também se completavam, para a criação de obras monumentais. Uma era o amor dos humildes, dos simples e dos sofredores, fossem eles os meninos tristes de Brodowski, ou os retirantes do Nordeste, tangidos pela seca e pela fome. O outro era o conceito grandioso da pintura, como fixadora dos grandes momentos de trabalho dos homens – pescadores, estivadores, carregadores de café – formando grandes painéis em que havia uma tendência para o triunfo do bem e da justiça que se sente em todos os seus murais.

Sob este aspecto, foi Portinari um pintor social. E o seu interesse pelo destino do homem extravasou da pintura, levando-o a trilhar, em determinado momento, os caminhos árduos, e pouco gratificadores para um artista, da política.

Aconteceu isso naquela época em que o partido comunista, em sua luta pela conquista do mundo, logo depois da Segunda Guerra Mundial, tentou mobilizar os cientistas, os escritores, os poetas e os artistas. Portinari encontrava-se duplamente impressionado com as misérias da guerra, cujos “*debris*” foi encontrar na Europa, e pela miséria dos nordestinos, que chegavam a São Paulo, exibindo, nas faces cansadas, os estigmas da miséria, provocados pela inclemência da natureza. Sentiu a revolta do homem bom contra injustiças que lhe pareciam consequência do sistema social.

Em Paris, andava no quarto do hotel, de um lado para outro, em meio de pilhas de livros de sociologia e de propaganda vermelha, que lhe tiravam o sono. De volta ao Brasil, viu-se candidato do partido comunista a senador. Não chegou a ganhar as eleições. Mas poderia ter sido, no Brasil, o pintor vermelho, como Rivera, no México, a despeito de que tinha muito mais talento que o índio asteca.”

CAPÍTULO II - *Poemas* - obra de três edições

Passaram os acontecimentos;
Só não passam os sonhos. Tão
Reais que ninguém saberia distingui-los
De coisas acontecidas.
(Portinari, *Poemas*)

Iniciamos por dizer que a primeira edição da obra *Poemas*, de Candido Portinari, é de 1964, pela editora José Olympio; a segunda edição, de 1999, pela editora Callis e a terceira edição mais atual, de 2018, pela editora Funarte⁴.

Trata-se de uma obra póstuma, publicada em 1964 pela editora José Olympio. Nela há “Nota da editora José Olympio”, “Poema para Candinho Portinari” - de Vinícius de Moraes, nota bibliográfica de Antônio Callado intitulada “Sem Ilustrações”, “Portinari Poeta” de Manuel Bandeira, “Retrato” por Laís Jardim e capa de Bianco.

Na “Nota da Editora”, Callado conta um pouco da trajetória de Portinari, que sai de Brodowski, - e ele, de Batatais – cidades muito próximas no interior de São Paulo – para se encontrarem no Rio de Janeiro numa convivência de trinta anos. Conta, também, como trouxe o pintor para fazer algumas ilustrações para a editora e da obra que não foi realizada para o livro *D. Quixote* em nova edição, pois já sentia os males provocados pelas tintas tóxicas que usava para pintar. Portinari deixou, entretanto, vinte e dois desenhos a cores como prova de seu interesse pelo trabalho, dos quais oito foram publicados em um álbum de Turim, Itália, em 1960, com o título de *Brasil Dipinti*. Nove das obras foram exibidas na V Bienal de São Paulo e todas foram expostas em Paris, em 1957, quando um deles foi roubado. As vinte e uma obras foram adquiridas pelo Sr. Raimundo de Castro Maya para a atual Fundação que leva seu nome, aberta à visitação.

Por volta de 1957, já triste e muito pensativo, Portinari começou a se dedicar à poesia, permitindo aos amigos mais íntimos que publicassem algumas no jornal *Correio da Manhã*. A editora logo interessou-se por um livro, mas o artista desconversou: “Não há livro nenhum,

⁴ Os poemas e as fotos aqui apresentados foram digitalizados dos livros das edições de 1964 e 1999 e PDF da edição de 2018. Disponível em: https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/120733/166147/Poemas-de-Portinari_Web-2a.pdf. Acesso em: 20 abr. 2021.

Zé Olympio.” (1964, p. 9). O livro aparece como obra póstuma de um artista que deixou um patrimônio cultural, humano e espiritual a todos que se sensibilizam com as artes.

Na Nota bibliográfica intitulada “Sem Ilustrações” – Antônio Callado apresenta a organização do livro *Poemas* que não traz nenhuma ilustração.

Antônio Callado combinava com Portinari o planejamento do livro e queria que o artista iluminasse com as pinturas os poemas, à moda de Blake, mas a resposta de Portinari foi de que futuramente faria uma edição pequena só para os amigos.

Aqui cabe uma ressalva: a de que o pintor não afastava totalmente a possibilidade de ter, mesmo que uma edição pequena, o livro de poemas ilustrado. Podemos dizer que a alma do pintor era essencialmente pictórica, tanto que elementos imagéticos se fazem presentes também na linguagem verbal, tornando difícil dissociar o pintor do poeta. Encontramos respaldo nas palavras de Roland Barthes sobre a presença do pintor nos seus próprios poemas: “Toda imagem é, de certo modo, uma narrativa” (BARTHES, 1978, p. 36). As palavras de Aristóteles também reforçam nosso pensamento:

Com efeito, podem-se às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca duma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo. (ARISTÓTELES, 2005, p. 21).

Para Portinari, a ideia de se valer de sua fama de pintor, em benefício do casual poeta, lhe repugnava. Mas o pintor, ainda assim era humilde diante do artesão que fazia vários esboços de uma mesma capa de um livro até que saísse a seu contento.

Portinari foi quem escolheu o José Olympio para publicar seus versos, pois os dois eram da Alta Mogiana. Explica José Olympio que Portinari pintava como quem lavrara a terra, como quem cuidava de uma fazenda. Talvez porque os pais de Portinari partiram da região do Vêneto e chegaram ao Brasil para plantar café, a experiência de trabalho, para o pintor, lembrasse mesmo o imaginário.

Assim, Portinari chegou à essência de sua arte e representou toda uma terra de gente carente, miserável, com bravura, estilo, intensidade e plantou mais uma semente que foi o livro de poesia ainda com a delicadeza de um pintor que pinta em palavras. Pintor renomado que fosse e sempre será, o leitor provavelmente procurará nos versos os temas das pinturas de seus quadros, mas ele não queria que o fizessem. No entanto, é difícil que as linguagens praticadas por um mesmo artista não ressoem uma na outra e coube, aqui, procurar nos traços

comuns de suas linguagens, a singularidade de sua poética. A vontade do pintor era que não pensassem em nada e Antônio Callado classifica os poemas de Portinari como primitivista, uma vertente estilística constante entre as vanguardas do século XX. Callado enfatiza que “menor como é o poeta em relação ao pintor, o gênio de Portinari era tanto que não coube numa arte só” (1964, p.19). E ainda, reforça:

o pintor ainda está presente nos poemas deste livro, vivendo em palavras e frases manchadas de cores, em imagens do passado que nos dão por vezes a nítida impressão de linhas e volumes saltando do conjunto de versos dispostos no papel. O subconsciente pictórico não deixou traí-lo, ainda que contido dentro de uma técnica primitiva e diferente, sobretudo porque, como explica Manuel Bandeira... Eis o quadro, só que em palavras... Poesia, sim, marcada de primitivismo, como se banhada nas águas lustrais da semana de 1922, e pejada de aguda sensibilidade para o mundo gira-girando em tórno do poeta. (contracapa de *Poemas*)

Manuel Bandeira, no prefácio de *Poemas*, apresenta o artista Portinari como o estudante de pintura que sonhava com a Europa e um dia ganhou o prêmio para estudar fora, mas no estrangeiro ele descobriria Brodowski e assim que regressasse para o Brasil, pintaria sua terra natal. “A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem conversou a primeira vez não sai mais da gente e eu, quando voltar, vou ver se consigo fazer a minha terra” (BANDEIRA, 1964, p. 21). O pintor formaria sua galeria de retratos como a melhor de suas obras como o menino e o povoado e o menino em seu povoado. E o artista sempre se afirmou ser ele mesmo, até quando da sua influência de Picasso – adepto, em uma de suas fases, ao primitivismo – ou dos surrealistas. Aqui cabe uma observação sobre a questão do primitivismo, pois iremos mostrá-lo na poesia de Portinari mais adiante.

Portinari queria dizer muito mais de sua infância e de seu povoado além dos meios plásticos e começou a enviar “seus escritos” para Bandeira nas remessas de suas produções literárias. Manuel Bandeira sabia que eram poemas, mas à maneira de Portinari-pintor e não Portinari-poeta, pois o próprio artista reconhecia e tinha consciência de suas limitações: “Quanta coisa eu contaria se pudesse / E soubesse ao menos a língua como a côr” (BANDEIRA, 1964, p.22).

Em conversa com Antonio Callado: “- Eu já reparei que quando estou em fase de fazer muitos poemas não sinto falta da pintura” (CALLADO, 2003, p. 179). No entanto, Portinari sabia que a poesia era sua expressão menor para representar o mundo que vivia em si e que pintar era mesmo o seu destino.

Segundo Bandeira: “Todavia as duas técnicas são irmãs. Mais: são gêmeas. Só que a do poeta está ainda mais próxima de Balaim, um beira-córrego de Brodowski. Os temas de Portinari-poeta são os mesmos de Portinari-pintor” (PORTINARI, 1964, p. 22). Tudo fazia parte da memória de Portinari: a infância, o povoado, as brincadeiras, as alegrias, os medos, as aparições, as histórias de assombrações, as mortes, os retirantes, a revolta. Ou seja, tudo que Portinari menino viveu suscitaria em Portinari homem o artista que escolheu temas sociais e ligados diretamente a pessoas humildes e à simplicidade da vida.

A poesia de um dos maiores pintores do século XX importa como expressão verbal, porque é uma das manifestações do ser humano. Segundo Bandeira, a poesia de Portinari vai além do registro fiel da vida brasileira do interior:

Assim é que tem ela duplo interesse e importância para nós: com valor intrinsecamente, fundamenta, explica de certa maneira completa, a obra do pintor, a obra patética de um homem que viveu sempre desde menino, “entre o sonho e o medo” (BANDEIRA, 1964, p. 23)

Uma 2ª edição de *Poemas*, de Portinari, foi lançada em 1999, pela Editora Callis, com iniciativa da EPTV e realização do Projeto Portinari.

A tipografia dessa segunda edição difere da primeira e da terceira. Toda seção e seu interior apresentam uma tarja preta na parte superior da página com o título em vermelho. Toda margem do livro também apresenta tarjas. No miolo interno do livro, ora as páginas são na cor branca com a fonte das letras em preto, vermelha, ora as páginas são pretas, cinzas ou vermelhas com a fonte das letras em branco, cinza, preta ou vermelha.

Existem obras do pintor que ilustram os poemas, mas são recortes que mostram alguns detalhes da obra “Retirantes”, “Tiradentes”, assim como fotos do próprio pintor e de sua esposa que por vezes estão como marca d’água. Todas essas referências das pinturas e das fotos pessoais do artista aparecem em branco e preto ou nas cores mencionadas: preto, cinza ou vermelho. Às vezes aparecem duplicadas numa mesma página e apresentam essas três cores, às vezes vão se repetir em páginas seguintes. As obras possuem dimensões variadas: página inteira até mesmo um tamanho bem pequeno. As tarjas nas cores branca, cinza, vermelha adentram os poemas, assim como as obras de arte e as fotos.

Logo após as notas, segue a folha de rosto em vermelho com o nome do livro em branco e preto. Na sequência, no índice, aparecem as notas em algarismos romanos na parte superior da folha em cor cinza, as seções dos poemas, apresentando cada poema com a

respectiva página. Ao término dessa referência, há uma faixa branca que divide as seções com os títulos dos poemas e o início de cada verso dos poemas.

A seção **O menino e o povoado** vai das páginas 1 a 33, com os poemas “O menino e o povoado” e “Grunewald”. A seção **Aparições** vai das páginas 35 a 49, com os versos iniciais dos poemas “As ventanias, à noite”, “Minhas roupas saem e voltam”, “Recostado no céu adormeci”, “Sem cílios e sem destino”. A seção **A Revolta** vai das páginas 51 a 80, com os versos iniciais dos poemas “Os inventariantes”, “Deus da violência”, “Sobressalente”, “Respirar”, “Semearei água”, “Viajante Solitário”, “Pedindo amor e já te”, “Estarei caminhando ou parado?”, “Loucos os homens cospem lama”, “Grunewald”, “As pedras bicudas no”. Por último, a seção **Uma prece** na página 81, com o poema na página 83 “Ensaio de oração para minha Denise”.

Depois do índice, há uma “Nota da EPTV” sobre Portinari poeta, pois nesse ano de 1999 marcou o vigésimo aniversário da EPTV e do Projeto Portinari. Dessa parceria também foi realizada a exposição “Interior de Portinari”, em Campinas e Ribeirão Preto, mostrando 27 obras do pintor, assim como foram produzidos dois documentários sobre a vida e a memória do artista.

Posteriormente, há uma “Nota do Projeto Portinari” realçando a alegria da parceria com a EPTV de reeditar o livro *Poemas*, desta vez ilustrado com algumas obras escolhidas. Há que se mencionar que as obras escolhidas não aparecem por completo, são detalhes de obras e fotos do próprio Portinari que aparecem seccionadas. Embora já apresentando uma inserção de obras do pintor – mesmo que em branco e preto – para lembrar que o mesmo se faz presente em seus poemas, não mostrou por completo suas pinturas e nem suas cores originais.

Depois, segue a “Nota do editor da edição original” tal qual da primeira edição de 1964. Na sequência, temos o “Poema para Candinho Portinari em sua morte cheia de azuis” – escrito por Vinícius de Moraes, presente no livro *Para Viver um Grande Amor*. O poema foi escrito como homenagem logo após a morte de Candido Portinari.

Prosseguindo, há o mesmo texto de Antonio Callado intitulado “Sem ilustrações”, como da primeira edição e temos também a mesma nota “Portinari Poeta”, de Manuel Bandeira.

Essa 2ª edição já apresenta algumas pinturas do pintor e podemos pensar que a organização resolveu valorizar o Portinari que desabrochou lá na primeira edição de 1964 em seu primeiro e único livro como poeta e que agora, lembrar que os poemas também depois de tanto tempo da primeira edição, poderiam ganhar ilustrações.

A 3ª edição de *Poemas* foi lançada em 2018, pela *Funarte*, em parceria com o Projeto Portinari, com 1ª reimpressão em 2019. A organização desse livro ficou a cargo de Letícia Ferro⁵, Patrícia Porto⁶ e Suely Avellar⁷. Também conta com Equipe de Edições de Karla Xavier, Gilmar Mirandola, Jaqueline Lavor Ronca e revisão de texto de Hamilton Fernandes e Lucas Giron, ambos da Tikinet, empresa responsável pelo projeto Gráfico. A imagem da capa reproduz a obra *Noite de São João* (1957), Pintura a óleo/tela Rio de Janeiro, RJ 58x71 cm - Coleção particular. A contracapa estampa *Autorretrato* (1957), Pintura a óleo/madeira, Brodowski-SP, 54x45 cm - Coleção particular. O livro é dedicado à memória de Maria Candida, filha de João Candido Portinari, e segue de um desenho da própria Maria Candida.

Nessa nova edição, os poemas sofreram uma reorganização com reparos, alterações e acréscimos. Os textos introdutórios de Antonio Callado e Manuel Bandeira são os mesmos que constam da primeira edição, de 1964. A apresentação de Marco Lucchesi foi escrita para esta nova edição. Em Notas das organizadoras constam as justificativas de que todos conhecem Portinari pintor, porém poucos conhecem Portinari poeta e o desafio era apresentar o poeta sem deixar que o pintor se sobrepusse a ele.

Sendo assim, o artista é muito mais do que a forma de expressão, é o universo que carrega, exprime e retrata. As organizadoras dizem que “o universo imagético de Portinari se equivale na pintura e na poesia” (PORTINARI, 2018, p. 187).

Para tanto, a equipe organizadora resolveu trazer as pinturas aos versos, por conta da “confluência de imagem e palavra” e romper com a determinação do autor de não incluir pinturas no livro.

As organizadoras justificam a inclusão das pinturas para reforçar, justamente, que a expressão artística do poeta caminha juntamente com a completa manifestação artística do

⁵ Crítica literária e pesquisadora. Mestre e doutora em Letras e Linguística, na área de Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás.

⁶ Professora e escritora. Doutora em Políticas Públicas, mestre em educação, especialista em Alfabetização e licenciada em Letras pela Universidade Federal Fluminense.

⁷ Professora licenciada em Artes Visuais pela Universidade Metodista Bennett. É coordenadora do Núcleo de Arte Educação e Inclusão Social do Projeto Portinari.

pintor e merecem estar integradas ao olhar de quem deseja conhecer e se aprofundar na obra de Portinari - e, nas palavras delas, “compreendendo que a poesia segue em flerte com o imaginário” (PORTINARI, 2018, p. 188).

Pensamos que foi uma boa escolha as pinturas selecionadas para essa edição e acrescentaram sentido ao mostrar que o mesmo artista possui uma faceta diferente da linguagem com a qual tem mais familiaridade, sem dizer que o público pode ter interesse em querer conhecer mais sobre outras obras do pintor. As obras presentes nessa edição ora complementam os poemas ora ilustram parte da seção ou de uma estrofe específica, sempre se remetendo e se relacionando à temática trabalhada pelo poeta.

Também confirmamos que a organização dos poemas foi reformulada em termos estruturais para melhor compreensão. Para tanto, os dois poemas escritos em homenagem ao pintor alemão, precursor do expressionismo, Mathias Grünewald, anteriormente localizados ao final da segunda e terceira partes, agora passaram a compor a quarta parte; esta também sofreu alteração no título. Onde se lia “Uma prece”, lê-se “Odes”. A quarta parte recebeu um novo poema inédito escrito a Emily Dickinson, por quem o pintor tinha grande admiração.

Essas alterações devem-se ao fato de que todos os poemas desta parte são homenagens, louvações, ou seja, são poema-odes.

A disposição dos poemas também inclui versos que foram identificados no Projeto Portinari, nos manuscritos do pintor e nos datiloscritos agrupados por Antonio Callado. Esse material – manuscritos e datiloscritos – não fazia parte da primeira edição, portanto, faz dessa última obra diferenciada da primeira, e o público pode ver a escritura original do poeta e o seu processo de composição.

O capítulo **Brilham Sinais** foi escrito por Marco Lucchesi⁸. Nesse capítulo o crítico reforça as palavras de Manuel Bandeira sobre a reflexão que faz acerca dos escritos de Portinari, dizendo que não eram meros adendos às pinturas, mas uma legítima obra de densidade lírica, com importância para a memória do Brasil. Para o imortal da ABL:

Portinari retratou essa infância, tão despojada e soberana, com aquele traço de dor, melancolia e solidão, que reconhecemos na tela e na página. Insuperáveis...Eis a matéria de sua poesia. Não através da comparação dos meios expressivos e da possível solução de continuidade, entre a cor e a palavra. Em vez de seguir o adágio *ut pictura poesis*, outro caminho se mostra

⁸ Premiado poeta, escritor, romancista, ensaísta e sétimo ocupante da cadeira nº15 da Academia Brasileira de Letras. Também é professor titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

mais ardente: Portinari como grande leitor de poesia, capaz de absorver os elementos fundadores da literatura brasileira no século XX, entre utopia e distopia, *Macunaíma* e *Vidas Secas*, *Pasárgada* e as *Gerais*. Suas ideias se confundem com a nova geração de poetas, a mesma angústia, o mesmo desejo de reparação, com um sotaque existencial.

Despontam aqui os poemas que ditou, com aquele sentimento do mundo, por onde brilham sinais de ausência e nostalgia entre os mortais, para tornar, quem sabe, algo mais leve o canto de nosso destino (LUCCHESI, 2019, p. 13-14).

Algumas considerações devem ser feitas depois de compararmos as duas edições, a primeira de 1964 e a última de 2018.

O livro sem ilustração, de 1964, permite ao leitor imaginar as pinturas de Portinari, mas não que seja obrigatória essa associação. Nós a fazemos intuitivamente, porque conhecedores da obra portinariana, pensamos temática e figurativamente nelas e o reino das imagens acaba povoando nossa memória. Assim, se manteve também a vontade de Portinari de que não houvesse interferência das obras de arte nesta primeira edição, com a ressalva de que poderia haver uma futura edição ilustrada, pequena só para amigos.

Pois bem, a edição mais antiga possui uma estrutura contínua dos poemas divididos por seções, mas que não deixa tão claro o início e o fim de cada poema. Eles geralmente, e, salvo algumas exceções como na página 46, da seção **O menino e o povoado**, são somente separados por estrofes do início ao fim de cada capítulo, assim existe uma certa dificuldade de reconhecer onde inicia e termina um poema.

Na página 23 da nova edição de 2018, há o manuscrito do poema “Saí das águas do mar/ E nasci do cafezal de/ Terra roxa...”. A reprodução de manuscritos não faz parte da edição de 1964.

Há uma pequena alteração do pronome demonstrativo no verso: “Invisível galopa por estes”. O pronome “esses” da edição de 1964, página 53 foi alterado para “estes”, na edição mais atual.

Na seção III, **A Revolta**, trecho III do subtítulo **Os Inventariantes**, terceiro verso, não há ruptura da última palavra do terceiro verso: “Da lepra. Quem responderá? Os inventariantes quererão saber.” Em **Deus de Violência**, outro subtítulo dessa mesma seção, houve uma mudança nos dois últimos versos: “Das doenças incuráveis. Ignoramos/ Já estarmos inscritos numa dessas doenças fatais”. Na edição de 1964, na página 76

encontramos a seguinte organização para os mesmos versos: “Das doenças incuráveis. Ignoramos estarmos/ Já inscritos numa delas.”

Há mais uma digitalização de outro manuscrito na página 130 e mais uma digitalização de página datilografada de mais um poema na página 180.

Na página 86 da edição antiga, não há um ponto final no verso “Silêncio das águas”, pontuação acrescentada na nova edição. Também na nova edição, página 151 há o acréscimo de dois versos ao final do poema intitulado **Semearei água**: “Nossa casa será em qualquer parte/ Usaremos o céu para nos cobrir.”

Na página 154, há a quebra de um verso: “Por mais ligeiro na corrida acompanha-me a/ assombração.” E logo a seguir, ocorre novamente na estrofe seguinte: “Ligeiro apressome, num tempo em que o/vento.” Na primeira edição localiza-se na página 90.

Existe mais uma ocorrência dessa quebra de verso na página 159: “A desgraça cai como pedra/ dura...”, localizada na página 93 da edição mais antiga. Na página 164 mais um verso: “Morto parecendo vivo por estar ligado/ aos outros” na página 94.

Também se observa o uso do sinal de reticências que o autor não usou na primeira edição: “A tantas lutas...O desânimo”. Aparece outra interrupção de verso na página 165: “parece sufocado. Nem as chuvas/querem”.

Por fim, a seção intitulada **Odes**, com a inclusão de Emily Dickinson, poema digitalizado, seguido do poema digitado e retrato da escritora realizado por Portinari. O fechamento do livro com **Ensaio de oração para minha Denise, no seu um e meio aniversário**, seguido de pintura de Denise com carneiro, finalizando com fotografia de Denise e Portinari.

A contracapa apresenta o depoimento de Miguel Proença, que é presidente da Funarte e o depoimento de João Candido Portinari, que é presidente do Projeto Portinari e também filho de Candido Portinari.

Miguel Proença reforça que Portinari começa a escrever nos últimos anos de vida, mas não queria que as pinturas acompanhassem os poemas. O presidente da Funarte pede licença à memória do autor para publicar a nova edição, depois de 55 anos, agora ilustrada e com manuscritos num trabalho em parceria com o Projeto Portinari, reunindo poesia e pintura de um mesmo autor para o deleite dos apreciadores de ambas as artes.

Emocionante o testemunho de João Candido ao lembrar do pai Portinari que pintava o dia todo enquanto houvesse luz natural e não largava os pincéis enquanto a mesa não estivesse posta. Chegada a noite e, com ela, o final da vida, Portinari descobre a confidente poesia. E João Candido encerra: “Que Portinari, o poeta, toque o seu coração. Sinta agora, no reino das letras, o que ele tanto nos contou com seus pincéis.” (contracapa)

As escolhas das organizadoras em acrescentar versos aos poemas, pontuações, mudanças de versos e toda a curadoria das pinturas ajudam o estudioso e o público em geral a ter uma obra mais pensada, cuidada para que as duas linguagens possam abarcar toda a significação e valorização que possuem distintamente e agora, reunidas.

Depois dessa análise sobre as três edições, resta dizer que optamos por trabalhar com as duas concomitantemente. No início do projeto havia somente a primeira edição e com a aquisição da terceira percebemos que uma enriquece a outra, que a terceira ilumina a de 1964, pois já apresenta uma outra organização estrutural dos poemas e as pinturas que iluminam a obra.

As pinturas não são apenas complementos dos poemas, elas ampliam o seu sentido, relacionam-se com os poemas; entretanto, nem todo poema é acompanhado de uma obra, o que possibilita ao leitor criar uma possível relação com outras obras de Portinari. Podemos pensar que as pinturas refletem o raciocínio plástico do pintor: de quem tem um modo de fazer poemas mais figurativos que um poeta conhecedor da linguagem verbal, pois é o próprio Portinari quem afirma: “Quanta coisa eu contaria se pudesse/ E soubesse ao menos a língua como a côr”. (PORTINARI, 1964, p. 22)

De qualquer maneira, sabendo mais a cor que a palavra ele constrói mais imagens nos poemas e lemos seus quadros ali, porque torna-se difícil a dissociação da marca, do olhar e do pincel do pintor, porque entendemos que ele valoriza a figuratividade e de uma marca profunda do seu conhecimento pictórico e visual do mundo ao seu redor.

CAPÍTULO III - Linha teórica

3.1 Da semiótica

Em 1958, Algirdas Julien Greimas já inicia a elaboração de sua primeira *Semântica Estrutural* ou “A primeira síntese”. Alicerçada em *significante vs. significado*, da dicotomia de Saussure, a teoria semiótica de Greimas se fundamentava nos seguintes princípios:

Quando um crítico fala da pintura ou da música, pelo próprio fato de que fala, pressupõe ele a existência de um conjunto significante “pintura”, “música”. Sua fala constitui-se, pois, em relação ao que vê ou ouve, uma metalíngua. Assim, qualquer que seja a natureza do significante ou o estatuto hierárquico do conjunto significante considerado, o estatuto de sua significação se encontra situado num nível metalinguístico em relação ao conjunto estudado. Essa diferença de nível é ainda mais visível quando se trata do estudo de línguas naturais: assim o alemão ou o inglês podem ser estudados numa metalíngua que utiliza o francês e vice-versa. Isso nos permite a formulação de um princípio de dimensão mais geral: diremos que esta metalíngua transcritiva ou descritiva não apenas serve ao estudo de qualquer conjunto significante, mas também que ela própria é indiferente à escolha da língua natural utilizada (GREIMAS, 1979, p. 23).

Dessa maneira, surge a semiótica greimasiana, também conhecida como Escola Semiótica de Paris, baseada inicialmente no plano de conteúdo.

Na busca da significação como processo, o semioticista explora e analisa a organização discursiva do sentido, procurando descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz* (BARROS, 2003, p. 7). Portanto, a semiótica tem como princípio *a teoria da significação*, quer da linguagem verbal quer de outras linguagens.

A Semiótica inicial do texto poético enfrentou dificuldades para se estabelecer e foi de grande importância os estudos sobre o conceito de função poética da linguagem de Roman Jakobson, com o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.

A tentativa de se estabelecer uma Semiótica poética surge da necessidade de estudar e caracterizar o objeto poético e formalizar o funcionamento de suas regras internas. Portanto, os estudos de Jakobson foram um marco para o avanço da Semiótica Poética, abrindo caminhos para o desenvolvimento, reformulação, críticas e reflexões sobre o discurso com função poética e para tanto o livro *Ensaio de Semiótica Poética*, de 1975, com organização de Greimas, aprimorou ainda mais os estudos sobre a teoria do texto literário.

Claude Zilberberg também atesta a contribuição de Jakobson para a continuação dos estudos da Semiótica Poética: “Se Jakobson remete a poética à língua, a uma poética imanente da língua, essa identificação pode nos servir de guia” (ZILBERBERG, 2006, p. 181).

A leitura semiótica do texto poético constitui-se de uma descrição conjunta de seus elementos significantes – sonoro, rítmico, gráfico – integrados aos elementos pertencentes ao plano do conteúdo, a fim de validar como possível o percurso gerativo de sentido criado a partir desse método de descrição.

Assim, o interesse de descrever estruturalmente outros textos, que não só os da linguagem verbal, cresceu e expande-se cada vez mais. Por isso, a semiótica visual segue os princípios dessa semiótica geral, respeitando, contudo, a materialidade de seu objeto. Dessa maneira, a semiótica pretende construir uma descrição estrutural dos vários tipos de textos visuais: pintura, arquitetura, escultura, quadrinhos, entre outros. Na verdade, o que os une é o procedimento comum de descrição, que pode inclusive estender-se às relações cotidianas.

Esses diferentes textos, incluindo o texto poético, são filtrados pelo olhar de enunciador e enunciatário, que explicitarão as modalidades envolvidas no interior do enunciado, uma vez que as estratégias persuasivas desses sujeitos serão desveladas pelo pesquisador que, entre outras coisas, procura descrever a construção estrutural do texto e seu possível sentido, sem comprometer o encantamento estético de que as diferentes artes são providas.

As oposições fundamentais encontradas nos poemas e nas respectivas pinturas de Portinari que se desenvolvem sob a forma de temas permitiram várias leituras, como por exemplo “da infância”, “do medo”, “da morte”, “da revolta”, “das aparições”, “da natureza” ou da “cultura”. O que permite a leitura de uma ou outra temática é a concretização em figuras como “dos brinquedos”, “dos espantalhos e temporais”, “das pessoas mortas em caixões”, “da miséria das crianças que passam fome”, “alma penada, o vento que assusta”.

A semiótica plástica pôde auxiliar e organizar o texto plástico no diálogo com o texto poético, mostrando que traços, formas e cores também caracterizam um sistema concreto de manifestações gerando sentido, assim como na semiótica poética temos ritmo, rimas, estrofes, versos e pontuações.

A enunciação revelou-se importante para a análise interna do texto a fim de recuperar as pistas deixadas pelo sujeito, um eu-poético que transita nas memórias da infância em que a argumentação do enunciador revela as escolhas de temas e figuras na própria construção do eu poético quer no texto plástico quer no texto verbal.

Dessa maneira, fundamentados em princípios da teoria semiótica de Greimas, analisamos alguns dos poemas e pinturas de Portinari com tal instrumento, uma vez que a teoria busca a significação e nosso estudo busca justamente a significação e o sentido advindos da relação e do diálogo entre as diferentes linguagens produzidas pelo mesmo artista: ora pintor ora poeta, mas sempre Portinari.

3.1.1 Semiótica figurativa e semiótica plástica

“Semiótica figurativa e semiótica plástica”, de Greimas (1984), trata de ideias que o autor desenvolve, baseadas em estudos de Jean-Marie Floch, de Felix Thülermann e de outros semioticistas que participaram do atelier de estudo visual desenvolvido pelo autor.

Como a semiótica do gênero plástico ainda caminhava (em 1984) para ser autônoma em face da semiótica geral, ela serve-se, entre outras, das contribuições de um dos grandes semioticistas dedicados ao estudo da linguagem visual: Jean-Marie Floch. Esse analista contribuiu com um modelo que pressupõe três categorias para sistematizar a estrutura de um texto de natureza plástica: categorias que ele denomina topológica, eidética e cromática. A primeira, topológica, diz respeito à disposição das figuras que se fazem distribuir no espaço textual, estruturando-as em oposições como central x periférico, superior x inferior, esquerdo x direito e englobante x englobado. A segunda, eidética, edifica-se sobre a construção das formas, caracterizando-as em curvilíneas x retilíneas, côncavas x convexas, unas x múltiplas, etc. E, por fim, a terceira categoria, a cromática, está fundamentada na oposição dos formantes pictóricos em puro x mesclado, quente x frio, brilhante x opaco, saturado x não-saturado, entre outros.

Logo, como decorrência dessas oposições no plano do conteúdo, perceberemos oposições que se correspondem em ambos os planos, que são apreensíveis a ambos os planos (cf. Tabela 1).

Tabela 1: Categorias plásticas - plano da expressão

<i>Categoria topológica</i>	Vertical vs. Horizontal Superior vs. Inferior
<i>Categoria eidética</i>	Homogêneo vs. Heterogêneo Concentrado vs. Difuso
<i>Categoria cromática</i>	Monocromático vs. Colorido

Assim como a semiótica poética, a plástica também propõe uma teoria que explore a manifestação de seus elementos, a integração entre eles e principalmente o sentido gerado por meio deles. Por isso, os mais diferentes objetos visuais rumam para uma investigação fundamentada em bases cada vez mais sólidas, deixando para trás uma análise meramente subjetiva, muito embora não alimentemos ilusões de “neutralidade” do olhar do analista.

A disponibilidade de um arcabouço teórico científico deve tender a reforçar, espera-se, a controlabilidade de análises que remetam ao processo de significação, em confrontação de diferentes textos, pois esse fato permite avaliar e comparar as especificidades de cada um.

Também sobre a questão da iconicidade, o artigo de Greimas (1984, p. 22) diz respeito às relações entre o figurativo e o plástico. Segundo essa teoria de representação da visualidade do objeto plástico, o sistema de representação icônico configura uma relação de signo *motivado*, ou seja, de acordo com a realidade ou com o referente representado. Assim, nas palavras de Greimas (1984, pp.22-23):

[...] essa relação pressupõe certa identidade, total ou parcial, entre os traços e as figuras do representado e do representante. Nessas condições – e malgrado os refinamentos que séculos de reflexão carregaram para os conceitos de ‘imitação’ e de ‘natureza’ – a atividade do pintor, por exemplo, deve ser compreendida como um conjunto de procedimentos que são cobertos pelo termo imitação e que visam a reproduzir o essencial dos traços da ‘natureza’. Vê-se que essa atividade pressupõe, da parte do pintor imitador, uma análise implícita bastante acurada da ‘natureza’ bem como o reconhecimento das articulações fundamentais do mundo natural que pensa estar reproduzindo (GREIMAS, 1984, p. 22-23).

No entanto, isso leva Greimas (cf. GREIMAS, 1984, p.79) a considerar que a semiótica figurativa concerne muito mais a uma relação de *semelhança* com o mundo natural, pois a leitura de um objeto depende da natureza social de cada cultura que instrui uma visão particular de mundo.

A leitura iconizante pressupõe um significante e um significado que produzirá um signo passível de interpretação em que esses objetos visuais assumem diferentes graus de densidade dos traços e de organização visuais. A variação desses traços visuais permitirá a leitura do objeto que se aproxima do mundo natural, assumindo uma leitura figurativa. Todavia, quanto mais os traços visuais, constituintes do conjunto dos formantes figurativos se afastarem de uma representação dos objetos do mundo natural, mais a leitura das figuras será de difícil reconhecimento, constituindo, portanto, uma maior abstração desse objeto. Por conseguinte, podemos dizer que a abstração e a iconicidade representam graus variáveis e polarizantes de leitura figurativa e que não são duas maneiras fundamentalmente diferentes de pintar ou escrever.

Sendo assim, segundo Greimas (cf. GREIMAS, 1984, p. 29), a interpretação de um objeto semiótico depende da leitura que o constrói, pois quando o objeto se afasta da imagem do mundo figurativizado, caminha para a ponta oposta da mesma escala representativa de abordagem visual, apresentando uma desconstrução da iconicidade que rumo à leitura estética.

3.1.2 Semiótica semissimbólica

Inicialmente, o plano da expressão foi deixado de lado, mas volta a ser considerado quando da sua relação com o plano do conteúdo, pois quando uma categoria do significante se relaciona com uma categoria do significado haverá uma forma de expressão e uma forma do conteúdo, fazendo com que a conformidade se estabeleça não entre elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo, definindo, portanto, uma relação semissimbólica. Jean-Marie Floch quem iniciou o conceito de semissimbolismo nos estudos de artes plásticas entre outros trabalhos ligados à comunicação e *marketing*.

Jean-Marie Floch desenvolveu o trabalho de semissimbolismo na obra intitulada *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. O conceito foi aplicado ao estudo de outras linguagens como fotografia, arquitetura, propaganda publicitária, fotografia, histórias em quadrinho e pintura. A Semiótica poética abarca o conceito de semissimbolismo, uma vez

que a definição de semiótica poética também se instaura na projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático.

A articulação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão foi buscada mediante a apreensão de categorias, serviu de base para a descrição da significação tanto para os poemas quanto para as pinturas.

Alguns dos ensaios mais representativos, sobretudo aqueles que tratam das relações entre o verbal e o visual, foram lidos e discutidos com o objetivo de compreendermos como as metodologias e os conceitos da literatura e da pintura estão amalgamados de forma a permitir a análise das relações sem desrespeitar a natureza e os meios expressivos de cada obra.

Ao optar pelo conceito de semissimbolismo mostramos sua aplicabilidade tanto no poema como na pintura de Portinari, uma vez que escolhemos duas linguagens diferentes de um mesmo artista, pudemos observar a coerência ou relação estabelecida entre as categorias do plano do conteúdo em coerência ou relação com as categorias do plano da expressão, ou seja, numa correlação entre ambas, portanto, o sentido será definido na sua rede de relações.

Logo, um objeto terá “efeitos de sentido”, enquanto objeto significante segmentável passível de ser analisado em partes menores, constituintes de um todo. E o sentido construído no poema será ancorado pelas marcas deixadas pela enunciação.

3.2 Da enunciação

A partir da definição do *Dicionário de semiótica* (cf. GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 147), uma das acepções para *enunciação* tende a reconhecê-la como o lugar da manifestação do sujeito. A pertinência de elementos que projetam o sujeito para fora do enunciado define-se como sujeito da enunciação e a isenção desses elementos define a instauração de um sujeito imaginário do ser.

A enunciação, considerada em seu sentido estrito, constitui-se não só de sujeitos outros que não o enunciador, mas ainda da instauração de tempo e de espaço. Inserem-se, a partir desse ponto, figuras do mundo e modalidades para o sujeito realizar suas competências.

Há de se considerar que a enunciação é a responsável pelo ato ou efeito de enunciar seja qual for a linguagem, a fim de se realizar um objetivo qualquer, quer no verbal a enunciação figurativa, quer na pintura a enunciação plástica.

Por isso, podemos dizer que ela exerce uma “intencionalidade” no sentido vetorial, segundo o termo utilizado por Denis Bertrand (cf. BERTRAND, 2003, p. 96). Desse ato “proposital”, se é que podemos chamá-lo assim, decorre a manifestação da fala em que o sujeito do enunciado se reconhece ao longo de todo o enunciado. Bertrand diz ainda:

A enunciação poderá então ser interpretada em diferentes níveis, e principalmente no das estruturas narrativas e modais (...), a partir dos enunciados que são o único meio de reconhecer os lugares móveis e instáveis, exibidos ou ocultados, que os sujeitos da comunicação ocupam no jogo de suas respectivas estratégias. Sua competência é definida por um equipamento modal, e a relação intersubjetiva pode ser assimilada às interações de papéis actanciais. Destinador e destinatário, da comunicação prestam-se, desse modo, a uma análise em termos semionarrativos. (BERTRAND, 2003, p. 97).

Logo, o sujeito enunciador estará presente em todos os níveis de sentido do texto, ocupando diferentes estruturas, tanto narrativas quanto modais, pois são elas que permanecem expostas ao longo do enunciado e poderão “denunciar” seu lugar de ocupação e as estratégias dos sujeitos.

Para corroborar a teoria sobre enunciação e suas estratégias, trazemos Fiorin:

Todos esses mecanismos produzem efeitos de sentido no discurso. Não é indiferente o narrador projetar-se no enunciado ou alhear-se dele; simular uma concomitância dos fatos narrados com o momento da enunciação ou apresentá-los como anteriores ou posteriores a ele; presentificar o pretérito; enunciar um eu sob a forma de um ele, etc. (FIORIN, 2002, p.54)

Assim, poderíamos concluir que a enunciação recupera as marcas que o discurso deixa implícito. É principalmente no nível das estruturas discursivas que a enunciação deixa-se revelar devido às argumentações, aos temas e às figuras amparadas por concepções ideológicas. A escolha desses recursos que elucidam o poema não é arbitrária, uma vez que o sentido que se forma justifica-se pela enunciação do texto.

O ritmo é outro elemento a ser analisado tanto no verbal quanto no visual.

3.3 Do ritmo

Segundo o *Dicionário de semiótica* de Greimas e Courtés (1979), ritmo pode ser definido como:

Ritmo. s.m. fr. Rythme; ingl. Rhythm, pode ser definido como uma espera (C. Zilberberg, na esteira de P. Valéry), ou seja, como a temporalização, conseguida mediante a aspectualidade incoativa, da modalidade do *querer-ser*, aplicada no intervalo recorrente entre agrupamentos de elementos assimétricos, que reproduzam a mesma formação. Contrariando a acepção corrente dessa palavra, a qual vê nela um arranjo particular no plano da expressão, optamos por uma definição de ritmo que o considera como uma forma significativa, e, por conseguinte, da mesma natureza que os outros fenômenos de prosódia. Tal concepção libera o ritmo dos laços com o significante sonoro (o que permite falar de ritmo em semiótica visual, por exemplo) e mesmo com o significante *tout court* (o que oferece a possibilidade de reconhecer um ritmo no nível do conteúdo, por exemplo). (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 386).

A partir dessa definição podemos dizer que o discurso carrega em si o ritmo, ou seja, o ritmo constitui-se de uma sequência de elementos que se sucedem em intervalos regulares ou regularmente irregulares entre si, por isso, coincidentes ou distintos entre si, mas que no decorrer dessa sucessão proporcione ao conjunto dessas partes um todo.

Em termos musicais, o ritmo se dá por meio formal de acentos tônicos e átonos. Já num sistema semiótico, o ritmo se realiza como duração, extensão de tempo como marcação ou modulação de uma duração.

O ritmo pode incidir, ainda, sobre elementos que se reportam à arte do espaço, revelando a alternância de tempos acentuados e menos acentuados numa pintura ou numa poesia.

Segundo Pietroforte, em *Semiótica visual – os percursos do olhar*, de 2004, as marcações tônicas são da ordem do tempo, pois sua realização é uma duração, entretanto se for da ordem do espaço, é uma localização. Portanto, a categoria da tonicidade aplicada num espaço como numa tela bidimensional, quanto mais marcações na extensão de sua tela, mais ritmo; quanto menos marcações, menos ritmo. Assim, podemos dizer que uma obra pode ser mais acelerada e outra mais desacelerada.

O andamento faz com que o ritmo produza recursos de sentido durante todo o texto, já que o lugar preferido para sua instalação são as pausas e os acentos. Assim, temporalidade e tonicidade convergem para o ritmo. Tudo isso faz com que o ritmo seja configuração e não simples representação.

Dentro das duas linguagens analisadas existe uma atração recíproca de elementos repetidos assinalados pela igualdade e, veremos também, que na métrica há uma repetição reproduzida tal como a *igualdade* de uma pergunta e resposta, criando um verso metricamente tradicional, em oposição aos elementos caracterizados pela *desigualdade* gerando o verso livre.

Assim, o princípio do ritmo é a atração equivalente desses constituintes que, a partir da sucessão de elementos que se correspondem, passam a reger o sentido. Logo, pode-se dizer que a lógica do ritmo é a lógica da diferença. Nesse caso, quando lemos o ritmo estamos lendo o verso. Como bem expressou poeticamente Octavio Paz (1982):

O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo” [...]. “O ritmo não é medida, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apóiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule (PAZ, 1982, p. 68-70).

Pode-se dizer que o ritmo se manifesta no plano da expressão por linhas, contornos e cores, no caso das artes plásticas; por notas e batidas na música e pela leitura dos versos no poema. Por outro lado, o ritmo se manifesta no plano do conteúdo por mensagens e sentidos ao longo do percurso.

Consideraremos que a leitura do ritmo é a leitura dos versos em poesia e a leitura do ritmo em pintura será a leitura das cores, das linhas e das formas como constituintes mínimos da sintaxe visual. Integrando plano da expressão e plano do conteúdo haverá uma combinação de realizações e de relação participativa rumo à significação.

O intuito é suscitar uma reflexão em torno das ideias contidas nos textos verbal e visual, na possibilidade de se entender os mecanismos de produção de sentido e a relação que se estabelece entre as duas linguagens.

3.3.1 Tensividade do ritmo

A tensividade, segundo o *Dicionário de semiótica* (1979), diz respeito:

à relação que o sema durativo de um processo contrai com o sema terminativo: isso produz o efeito de sentido “tensão”, “progressão” (por exemplo: o advérbio “quase” ou a expressão aspectual “a ponto de”). Essa relação aspectual determina a configuração aspectual e a dinamiza de algum modo. Paradigmaticamente, tensividade opõe – se à distensividade (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 457-458).

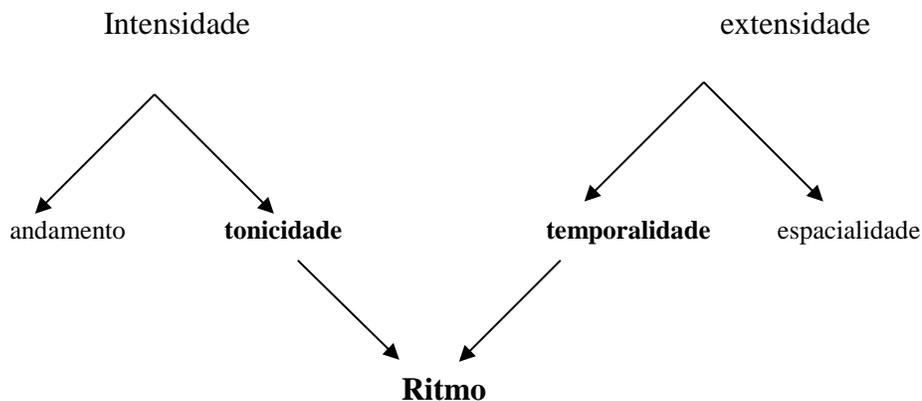
De acordo com as ideias de Zilberberg⁹ (2001b), a tensividade é constituída pela binariedade de intensidade e de extensidade sob duas valências; a do sensível e a do inteligível, ou seja; dos estados de alma aos estados de coisas. A sugestão à afetividade não condena uma análise, mas, ao contrário, como sustentou Greimas (*apud.*, ZILBERBERG, 2001b) pode ser dirigida como preceito de recorrência de semas opostos, como por exemplo, natureza vs. cultura e vida vs. morte, cujas emoções pontuarão as verdades dos sujeitos nos entremeios das unidades discretas. Então, as valências são ora intensivas de afeto, ora são extensivas fixando um grau de conjugação e de harmonia. Existem quatro classes de valências divididas em dois pares: a intensidade regida pelo andamento e pela tonicidade, e a extensidade regida pela temporalidade e pela espacialidade. As dimensões são seus produtos numa relação de interdependência que podem ser esquematizados como segue abaixo:



Portanto, a definição epistemológica do ritmo pode ser considerada como a relação entre a subdimensão, da tonicidade – produto da intensidade – e a subdimensão da

⁹ ZILBERBERG, C. “Remarques sur l’ assiette tensive du rythme”. In. *Questions de sémiotique*. Disponível em www.claudezilberberg.net/download/downset.html

temporalidade; produto da extensidade. Eis aqui uma definição esquemática da equivalência tensiva do ritmo:

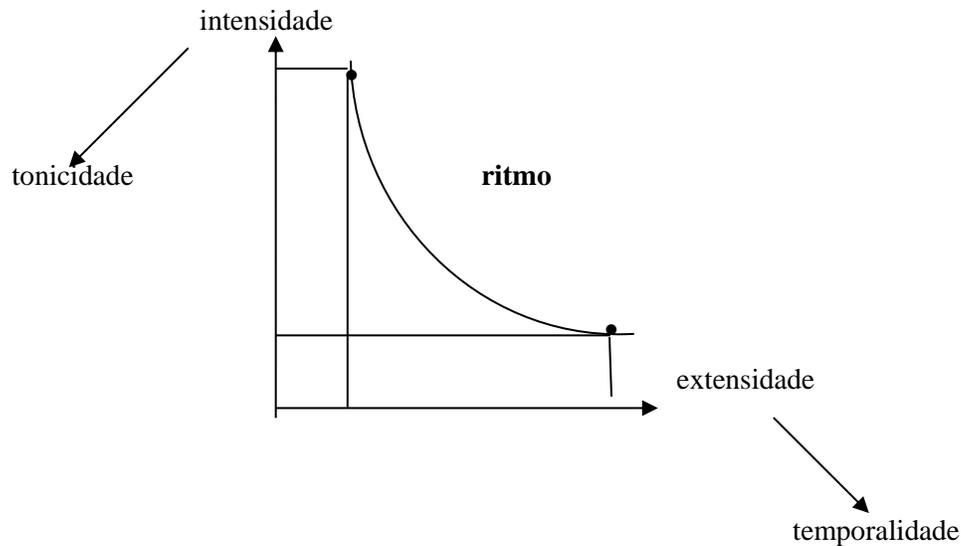


A partir desse esquema, podemos conferir ao ritmo uma tensão **tônica vs. átona**. Essa concepção pode ser comprovada pela definição de ritmo que aparece no *Dictionnaire-Robert*¹⁰ “Retorno, em intervalos iguais ou calculados, de um sinal constante (gesto repetido, rima). Alternância de tempos fortes e fracos. Distribuição dos sons ao longo do tempo. Movimento # medida” (1998, p. 1194).

Logo, a tonicidade admite a subdivisão da tensão em tônica e átona, enquanto que a relação do ritmo com a temporalidade tem a ver com a duração. Pode-se comprovar tal afirmação nas palavras de Octavio Paz (1982) e no esquema que segue abaixo:

[...] o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier “algo”. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um “ir em direção a” alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa [...] (PAZ, 1982, p. 62-63).

¹⁰ *Rythme* “retour à intervalles égaux ou calculés d’un repère constant (geste répété, rime). – Alternance de temps forts et de temps faibles. [...] Répartition des accents. Répartition des sons dans le temps **mouvement** ≠ *mesure*.”



Baudelaire (*apud.*, ZILBERBERG, 2001b) diz que a sucessão de duas batidas, de duas notas, representa o “antes” e o “depois” numa relação rítmica do tempo para o plano do conteúdo, embora o mesmo não valha para o plano da expressão. O “antes” e o “depois” chamam-se correlação de pergunta e resposta em que a primeira prevalece sobre a segunda, podendo ser considerada como uma tensividade da espera, pois uma pergunta espera uma resposta, tanto quanto uma nota espera uma outra, como uma pincelada espera uma outra e assim por diante.

Trata-se, portanto, de uma estrutura que se traduz no, como o e pelo **ritmo**. Assim, essas prerrogativas se confirmam nas palavras de Octavio Paz (1982):

A linguagem como o universo, é um mundo de chamadas e respostas; fluxo e refluxo, união e separação, inspiração e expiração. Algumas palavras se atraem, outras se repelem, e todas se correspondem. A fala é um conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semelhantes aos que regem os astros e as plantas” (...) “tudo é resposta tácita, alusão esperada. Sentimos que as idéias rimam. Entrevemos então que pensamentos e frases também são *ritmos*, chamadas, ecos (PAZ, 1982, p. 69).

Podemos refletir sobre a maneira como Octávio Paz (1982) pensa numa vinculação entre esses expedientes e o ritmo:

No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras. O dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu universo verbal utilizando as mesmas

forças de atração e repulsa. O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos – convoca as palavras (PAZ, 1982, p. 64).

Podemos apontar, ainda, como significativa, tanto no poema quanto na pintura, a relação dispensada sobre a questão do valor das formas do corpo, ou melhor, do corpo enquanto objeto de valor. Segundo Fontanille e Zilberberg (2001a, p. 20), em *Tensão e significação*, “o corpo próprio é o lugar em que se sentem, de uma só vez, as correlações entre valências perceptivas (intensidade e extensidade)”.

Além do ritmo, há uma questão de triagem importante que é a dos temas, figuras e isotopia.

3.4 Temas, Figuras e isotopia

Segundo Norma Discini (2005, p. 284), “A formação discursiva supõe a escolha de temas, que reproduzem conceitos dados por meio de categorizações; supõe também figuras, representantes de elementos do mundo natural”. Temas e figuras, aqui para analisar os poemas de Portinari serão extremamente importantes e proveitosos, uma vez que observaremos a semântica discursiva, pois nos poemas estarão reproduzidos o seu imaginário social.

Norma Discini e Lúcia Teixeira (1999, p. 121) sobre temas e figuras dizem: “Tema é uma ideia, uma abstração, já figura é a concretização de um tema. As figuras podem ser expressas por nomes ou verbos, que num texto podem estar construindo uma ideia, um tema. A retomada das várias figuras num texto reforça a coerência de uma ideia”.

Segundo Fiorin (2002, p. 64 e 65), “a tematização e a figurativização são dois níveis de concretização do sentido [...]. A oposição entre tema e figura remete, em princípio, à oposição abstrato/concreto.

Para tanto, o que faz de um texto coerente semanticamente, garantindo os sentidos gerados e que se mantêm ao longo do percurso são as isotopias. Segundo Fiorin:

O que dá coerência semântica a um texto, o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de *isotopia*. Empregou-se esse termo inicialmente na Física, onde isótopo serve para designar elementos do mesmo número atômico, ocupam um único lugar na tabela de

Mendelejev. Em análise do discurso, isotopia é a recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto (FIORIN, 2002, p. 81).

Dessa maneira, esses três instrumentos ajudaram a nortear as análises, apontando a recorrência de traços singulares entre poema e pintura mesmo de linguagens diferentes.

CAPÍTULO IV – Poemas e pinturas

Bem maior foi meu mundo no
Povoado, e mais misterioso também (...)
Portinari (em *Poemas*)

O universo portinariano,
se às vezes dói, sempre fulgura:
entrelaça como num verso
o que é humano ao que é pintura.
Drummond

4.1 Da seção “O menino e o povoado” (Poema da página 27)¹¹

Seguem abaixo tanto o poema que inaugura a seção “**O menino e o povoado**” como a pintura escolhida como um possível diálogo a ser analisado:

Fizeram uma parada, uma parada
Para o trem carregar café,
Antes, estradas difíceis, só carros de bois
Transitavam, levando dias e dias.
Depois, uma casa aqui, outra ali.

Formaram o povoado. Não
Há rio, nem pedras.
De tijolos caiados e telhas antigas
São as construções; de taipas e
Arame farpado, os divisores.

Lugar arenoso no meio da terra roxa
Cafeeira. Imenso céu azul circula

¹¹ Como os poemas foram organizados sem separação optamos por terminar esse primeiro poema nesse verso que é como a 3ª edição organizou. A página 27 é referente a 1ª edição. Os demais poemas selecionados para análise seguem esse modelo.

O areal. Milhares de brancas nuvens
Viajam. Caravanas luminosas
Em movimento. O mais solitário, ali
Deixaria de sê-lo. Toda essa fagueira
Companhia. Alegre e promissor
Futuro...

As festas, os bailes, a banda de música
Procissões e o sino repicando...
Muito povo endomingado
Noites enluaradas e todas as estrelas
Eram mais claras do que os dias nos outros povoados.

Antes da luz e da água encanada,
No povoado havia lamparina
E cisterna; dez a quinze metros
Para encontrar o líquido.

Os circos traziam iluminação
De carbureto. Próximos
Dos elementos. Quantos vendavais e
Chuvas de granizo!

Moinhos de garapa,
Feitos de madeira — canaviais
E matas virgens com seus pássaros e
Frutas. Consumiram

Tudo e mais as lendas. Onde
Estarão os jacus e as pacas?
Os jenipapos e jatobás?
As estradas cortando as

Matas criavam estórias
E medos. Os caminhos
Também fugiram. Olhando
O céu, às vezes os vejo transformados em nuvens.

Saí das águas do mar
E nasci do cafezal de
Terra roxa. Passei a infância
No meu povoado arenoso.

Andei de bicicleta e em
Cavalo em pelo. Tive medos
E sonhei. Viajei no espaço.
Fui à lua primeiro do que o Sputnik.

Caminhei além, muito além, para

Lá do paraíso. Desci de paraquedas,
Atravessei o arco-íris, cheguei
Nos olhos-d'água antes do sol nascer.

Nasci e montei na garupa
De muitos cavaleiros. Depois
Montei sozinho em cavalo de
Pé de milho. Fiz as mais

Estranhas viagens e corri
Na frente da chuva durante
Muitos sábados. Dava poeira
No trenzinho de Guaivira.

Paco espanhol era meu parceiro.
Vivíamos apavorados com os
Temporais — pareciam odiar
Aqueles lugares...

Vinham ferozes contra as
Sete ou oito cabanas
Desarmadas.

Existe uma semelhança do início do poema até a nona estrofe com o poema “Sete faces”, de Drummond no que se refere ao olhar do eu poético do passado – mais distante, existencialista – a tudo aquilo que o rodeia, às pessoas, aos lugares, às construções, às casas. A partir da oitava estrofe vêm os questionamentos: “Tudo e mais as lendas. Onde/Estarão os jacus e as pacas? / Os jenipapos e jatobás?/ As estradas cortando as”. A nona estrofe apresenta certa decepção frente às mudanças e medos transformados em materialidade fugidia, assim como os caminhos e as nuvens. São lembranças que encontram um lugar nas memórias do eu poético do presente: “Matas criavam estórias/E medos. Os caminhos/Também fugiram. Olhando/O céu, às vezes os vejo transformados em nuvens”.

Anuncia-se um “eu” mais surrealista – pensamento mais livre que vem do subconsciente, da fantasia, do sonho e da imaginação – que a memória traz à tona a partir da décima estrofe até à décima sexta estrofe, diferenciando-se, portanto, do “eu” do início do poema, mais sentimental – um “eu” mais emotivo, sensível, saudoso e emocional – daquele mais parecido com o do poema de “Sete faces”, de Drummond.

O que chama atenção no início do poema de Portinari é a diminuição dos verbos de ação – no tempo verbal de terceira pessoa – pela presença de substantivos. O sujeito elencava no passado os objetos de memória de sua infância, com certo distanciamento da cena. A partir

da oitava estrofe, o sujeito tem seu percurso modal interrompido e mostra-se “afetado”, a fim de convocar um novo sentido, ele fica suspenso de seu programa inicial tal qual uma paralisação do tempo, como aquela que inicia o poema: “Fizeram uma parada/ uma parada”.

A relação de transitividade da narrativa do poema é de um sujeito actante e de um objeto actante que dão existência a um tempo que é caracterizado pela duplicidade: o tempo da existência da infância e o tempo das transformações advindas do progresso das construções. Assim, analisando um enunciado elementar surgem duas diferentes funções: a junção e a transformação.

Segundo Barros (2001), as duas formas canônicas de enunciados elementares definidas pelas funções de junção e de transformação, são:

Enunciado de estado... F junção (S,O)

Ex.: Fizeram uma parada, uma parada/ Para o trem carregar café./ **Antes**, estradas difíceis, só carros de bois/ Transitavam, levando dias e dias.

Enunciado de fazer... F transformação (S,O)

Depois, uma casa aqui, outra ali./ Formaram o povoado. Não/ Há rio, nem pedras./ De tijolos caiados e telhas antigas/ São as construções; de taipas e Arame farpado, os divisores.(...) Alegre e promissor/ Futuro...

A junção é a relação que determina o “estado” do sujeito em relação a um objeto. Articula-se em conjunção e disjunção: estradas, bois, em que as mudanças são ocasionadas por transformações - enunciados de fazer: formaram o povoado, não há rio, nem pedras.

Enunciado de estado conjuntivo... $S \cap O$

Ex.: O enunciador tem uma natureza conhecida da infância.

Enunciado de estado disjuntivo $S \cup O$

Ex.: O enunciador não tem mais a natureza como antes.

O objeto de transformação é um enunciado de estado. No poema, também percebemos o uso dos verbos no pretérito perfeito e imperfeito: Fizeram, transitavam, eram, traziam, consumiram, criavam, fugiram, dava, vivíamos, pareciam, vinham. Assim como os verbos no pretérito perfeito na primeira pessoa do singular como marca do enunciador do fazer no passado: “Saí, nasci, passei, andei, tive, sonhei, viajei, fui, caminhei, desci, atravessei, cheguei, montei, fiz, corri”. Segundo Barros:

“Conclui-se, a partir da apresentação das duas formas de enunciados elementares, que a sintaxe narrativa não é uma sintaxe de sujeito-predicado, como as da gramática gerativa ou da sintaxe distribucional, mas uma sintaxe

semelhante à de Tesnière ou Fillmore, em que o núcleo é o ‘verbo’, que define a relação entre actantes. Os dois tipos de enunciados marcam no discurso a diferença entre estado e transformação, cujo reconhecimento e distinção constituem o primeiro trabalho da análise narrativa. A narratividade deve ser entendida como a sucessão de estados e de transformações, responsável, nessa instância, pela produção do sentido” (BARROS, 2001, p. 31).

Constatamos, por meio do percurso realizado pelo enunciador no poema um sujeito enunciador-poeta que deseja alcançar um objeto de valor “natureza”, movido pela modalidade do “querer”, em que haverá uma transformação de estado que era de conjunção com seu objeto de valor – natureza dos tempos da infância - à disjunção com as novas construções no povoado. Ou seja, podemos dizer que a base narrativa desse discurso é uma transformação da passagem de uma situação de conjunção para uma disjunção:

S (enunciador) \cap O (união com a natureza) \rightarrow S (enunciador) U O (disjunção com a natureza).

Além da significação da ordem do inteligível, explicando o mundo por categorias semânticas, também há uma ordem do sensível, em que a sensibilização é responsável por atrações e repulsões. No trecho analisado, a afirmação da *natureza* é feita com euforia e a afirmação da *cultura* com disforia, uma vez que podemos entender o poema como uma contemplação e valorização à natureza de sua infância.

Nesse momento, o espaço se confunde com o real e imaginário: “Tudo mais e as lendas. Onde/ Estarão os jacus e as pacas? /Os jenipapos e os jatobás? /As estradas cortando as/ Matas criavam histórias/ E medos. Os caminhos/ Também fugiram. Olhando/”. Portanto, eis que o sujeito surge outro, apresentando um outro fazer modal, de um *saber-fazer* no passado – com verbos de ação no tempo verbal de primeira pessoa: “Saí das águas do mar/ E nasci... /Andei.../ E sonhei. Viajei no espaço./ Caminhei.../ Desci.../ Atravessei.../ Nasci e montei.../”

Sobre o espaço é possível notar, também, que a repetição de elementos lexicais que remetam à amplitude, ao céu e sua imensidão por meio de termos lexicais como: “Imenso céu azul circula”, “O areal”, “milhares de brancas nuvens”, “viajam”, “noites enlustradas” e “todas as estrelas”, “quantos vendavais” e “chuvas de granizo”, “o céu”, “às vezes os vejo transformados em nuvens”.

Também o recurso da reticência pode indicar supressão ou prolongamento de uma ideia como nos versos: “Futuro.../ Procissões e o sino repicando.../ Aqueles lugares.../. Segundo Fiorin: “Quando não se diz no enunciado e se diz na enunciação, constitui-se uma figura aparentada àquela que a retórica chamou reticência”. (FORIN, 2002, p. 59-60).

A suspensão do tempo está demarcada pelo advérbio interrogativo “Onde” seguido do verbo “estar” no futuro “estarão”. “Onde/ Estarão os jacus e as pacas?/ Os jenipapos e jatobás?/ As estradas cortando as/ Matas criavam estórias/ E medos. Os caminhos/ Também fugiram”. Entendemos aqui uma “fratura” entre dois tempos, sendo que o espaço age como um contínuo, ou seja, o tempo não é mais o mesmo, mas a paisagem avança sobre o sujeito-observador em um “querer” de encontro e conjunção. Em *Da Imperfeição* (2002), Greimas aborda a concepção de fratura em “O Guizzo”, a partir de uma breve passagem do texto *Palomar*, de Calvino:

[Volta e torna a voltar sobre seus passos. Ora, ao fazer com que seu olhar deslize sobre a praia com objetividade imparcial, procede de maneira que mal o seio da moça penetre em seu campo de vista, perceba-se uma descontinuidade, um desvio, quase um sobressalto. O olhar avança até aflorar a pele estendida, retrai-se, como que avaliando com um leve estremecimento a consistência diversa da visão e o valor especial que essa adquire, e por um momento permanece a meia altura, descrevendo uma curva que acompanha o relevo do seio a uma certa distância, elusivamente mas também protetoramente, para depois retomar seu curso como se nada houvesse acontecido.”] (GREIMAS, 2002, p.33).

Segundo Greimas, nesse trecho do texto *Palomar*, de Calvino, podemos aqui fazer uma aproximação dessa apreensão estética do sujeito desse deslocamento. O sujeito encontra-se numa imobilização momentânea entre dois deslocamentos ordinários para depois retornar o seu curso. A apreensão estética, do “ver” e “não ver”, da vista “ordinária” e a visão “extraordinária” do mundo faz com que o sujeito seja regido pelo olhar e o objeto traz à tona um novo sujeito:

Esta breve passagem ‘estética’ se encontra, como se vê, duplamente enquadrada: como uma imobilização momentânea do sujeito entre dois deslocamentos ordinários (...) Dotado da função sintática do sujeito, construído no meio do campo perceptivo pela protensividade do olhar, o objeto estético não se constitui definitivamente a não ser produzindo a descontinuidade sobre o contínuo do espaço visual.” (GREIMAS, 2002, p. 33-34)

Dessa maneira, podemos concluir que o poema de Portinari possui uma analogia de fratura, deslocamento e apreensão estética assim como na passagem de Calvino.

No nível narrativo, as categorias semânticas desse trecho inicial que abre o livro *Poemas* de Portinari são *anterioridade vs. posterioridade*, pois fundamenta-se numa diferença. Assim, temos os elementos que se referem à *anterioridade*: “lugar arenoso e terra roxa”, “antes” e “passado” que se opõem aos elementos que se referem à *posterioridade*: “lamparina e cisterna”, “carro de boi”, “construções”, “luz e água encanada”, “trem”, “depois” e “futuro”.

Das diferenças e oposições nasce o sentido de iniciar o poema com a parada de uma parada para iniciar o povoado, a parada da dificuldade do movimento e a facilidade depois das construções em que o *sentido da anterioridade*: Imenso céu azul circula/ O areal. Milhares de brancas nuvens/ Viajam...— canaviais/ E matas virgens com seus pássaros e/ Frutas opõe-se *ao sentido da posterioridade*: Moinhos de garapa, / Feitos de madeira/ Caravanas luminosas/ Em movimento. O mais solitário, ali/ Deixaria de sê-lo. Toda essa fagueira/ Companhia. Alegre e promissor/ Futuro.../ estarão, muito provavelmente, presentes não só na primeira seção do poema **O menino e o povoado**, mas durante todo o percurso do poema.

Posteriormente ao nível fundamental do percurso gerativo de sentido, o das estruturas narrativas, reconhecemos um sujeito do *fazer* que se assemelha a um sujeito mítico: “Tudo e mais as lendas. Onde/ Estarão os jacus e as pacas? /Os jenipapos e jatobás? / As estradas cortando as/ Matas criavam estórias/ E medos. Os caminhos/ Também fugiram. Olhando/ O céu, às vezes os vejo transformados em nuvens. (...) Caminhei além, muito além, para/ Lá do paraíso. Desci de paraquedas, /Atravessei o arco-íris, cheguei/ Nos olhos-d’água antes do sol nascer.”

Sobre esse sujeito mítico, de acordo com uma das maiores autoridades em mitologia de nosso século, Joseph Campbell¹² (1904-1987) em uma passagem de seu livro *O poder do mito*, de 1990, entrevistado por Bill Moyers¹³, há o seguinte diálogo:

MOYERS: Através da leitura de seus livros – *The Masks of God [As máscaras de Deus]* e *o herói de mil faces* – vim a compreender que aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos. Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte, e

¹² Mitologista, escritor, conferencista e professor universitário norte-americano, famoso por seus estudos de mitologia e religião comparada e autor da obra *O Herói de Mil Faces*, publicado originalmente em 1949.

¹³ Jornalista, crítico e comentarista norte-americano. Foi secretário de imprensa da Casa Branca entre 1965 e 1967, durante o governo do presidente Lyndon B. Johnson.

todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos.

CAMPBELL: Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. É disso que se trata, afinal, e é o que essas pistas nos ajudam a procurar dentro de nós mesmos.

MOYERS: Mitos são pistas?

CAMPBELL: Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana.

MOYERS: Aquilo que somos capazes de conhecer e experimentar interiormente?

CAMPBELL: Sim. (CAMPBELL, 1990, p. 5-6)

É possível uma aproximação desse diálogo de Moyers e Campbell com o trecho da poesia analisada, e percebermos um sujeito que conta sua história para se reconhecer e se reencontrar, buscando sentido, significação e experiência de vida dentro de nós mesmos.

Segundo estudos de Lévi-Strauss: “a leitura do mito não deve ser sintagmática nem aderir à linha da narrativa; consiste numa apreensão, inconsciente com frequência para o usuário, de relações entre unidades do significado mítico atribuídas ao longo dessa narrativa”. (apud. GREIMAS, p. 110, 1975).

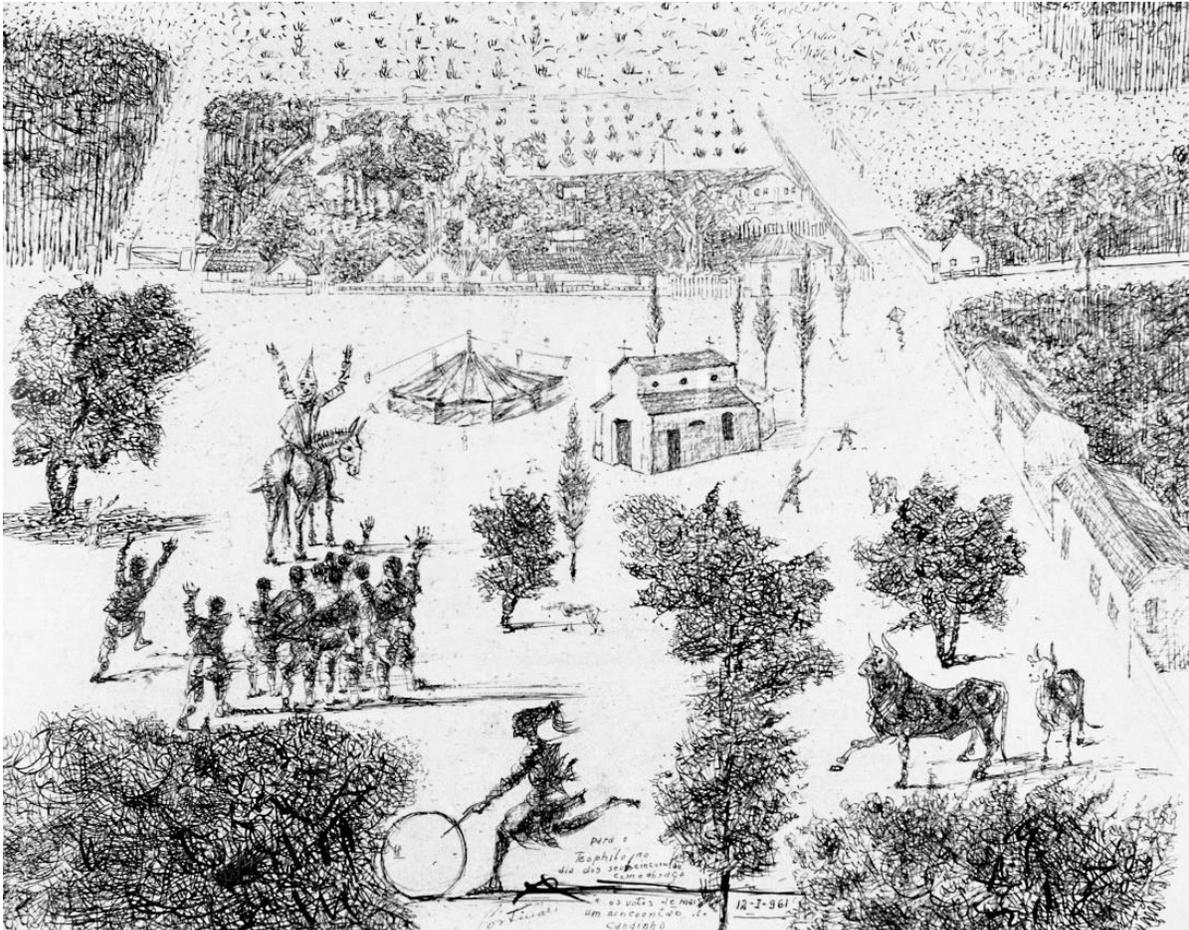
O eu poético anuncia fatos, apresenta lugares, as transformações espaciais e temporais, assim como suas recordações dos tempos de criança. Voltemos à *História da Arte*, de Gombrich e entenderemos que outros artistas modernos, assim como Portinari, também recorrem a um retorno do simples como encontro da própria essência e do fazer artístico:

Em uma de suas cartas do Taiti, Gauguin escrevera sentir que tinha de ir mais além dos cavalos do Partenon e retornar ao cavalinho de balanço da sua infância. É fácil sorrir dessa preocupação dos artistas modernos com o simples e pueril; no entanto, não deve ser difícil entendê-la. Pois os artistas sentem que essa espontaneidade e simplicidade é algo que não pode ser aprendido. Todos os demais truques da profissão podem ser adquiridos. Todo efeito se torna fácil de imitar depois de provado que isso pode ser feito (GOMBRICH, 1972, p. 467).

A modernismo de Portinari encontra-se na valorização da cultura local, de sua terra, sua gente, suas histórias e para isso recorreremos às palavras de Oswald de Andrade, no livro *Manifesto Antropófago e outros textos*: “No “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, são propostos novos princípios para a poesia: a fusão de elementos cultos e populares, a incorporação do

cotidiano... (ANDRADE, 2017, p. 8-9). O primitivismo presente no poema manifesta-se pela valorização da cultura nacional, pela simplicidade, pela pureza, pela essência e inocência.

Segue o desenho de Portinari para dialogar com o poema.



Praça de Brodowski – 1956

Desenho a nanquim

bico de pena/papel

Brodowski, SP

28 × 36 cm

Coleção particular

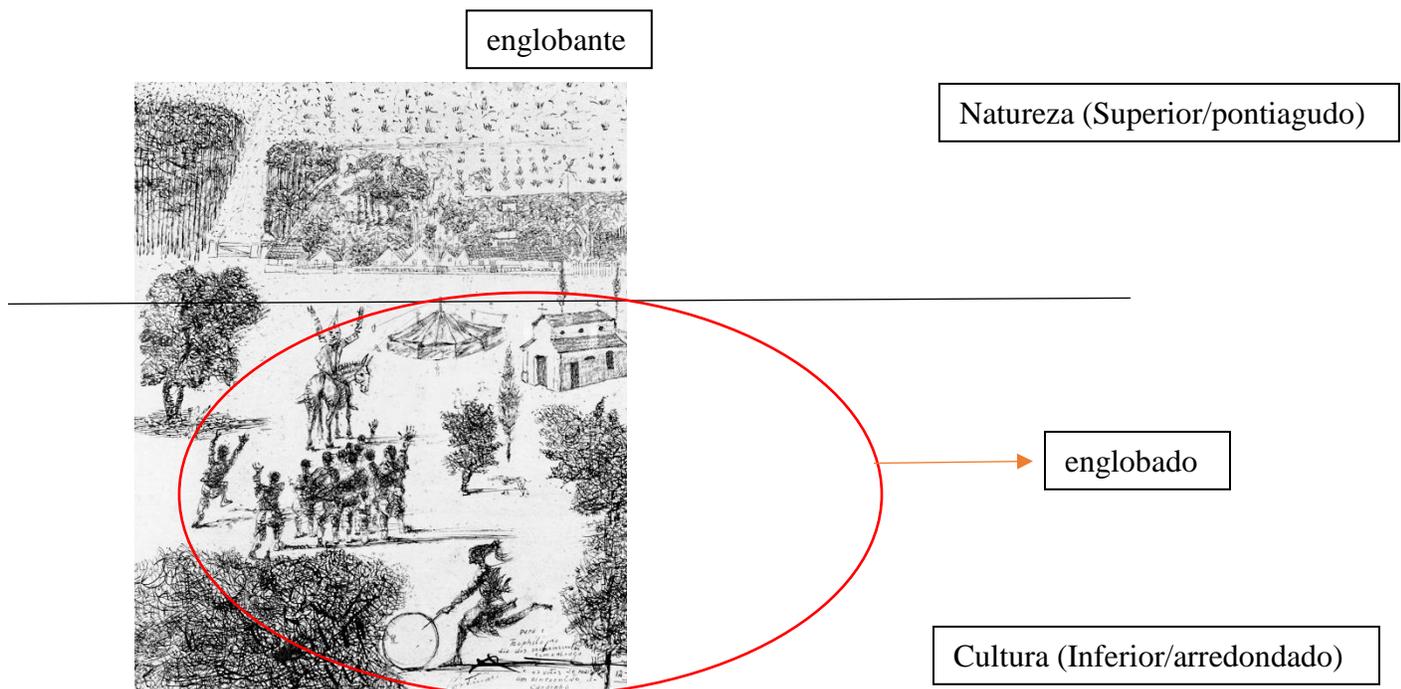
A pintura *Praça de Brodowski* é o lugar de encontro para brincadeiras de crianças, aqui abordado temporalmente em 1956 e localizado espacialmente em Brodowski por meio da transitividade congelada no instante em que se reconhece o movimento dos personagens, dos animais, das casas, do circo e da paisagem retratada da cena.

No campo inferior central, o desenho a nanquim possui dedicatória a Teophilo Ribeiro de Andrade que se tornou amigo de Portinari. Os dois foram companheiros durante uma estada de Portinari na Cidade Luz e retornaram juntos de lá, em 1946.

Para analisar o desenho, vamos iniciar pela categoria topológica que, segundo Jean-Marie Floch, pode ser sistematizada por planos e linhas.

Encontramos uma figurativização que alude ao plano da natureza e da cultura. Na categoria topológica, percebemos nitidamente uma divisão horizontal do quadro, quase ao meio, separando uma área mais clara para a parte superior e uma mais escura para a parte inferior, revelando que as formas que estão na parte superior retratam maior angulação, enquanto as que estão distribuídas na parte inferior, maior movimentação de seus elementos plásticos, ou seja, as linhas e as formas representam flexibilidades curvilíneas e arredondadas.

Ainda na categoria topológica *intercalante vs. intercalada* aparece na distribuição das formas de traços circulares nas figuras das crianças, palhaço montado no burrinho e dos bois constituem as formas intercaladas, enquanto a natureza aparece na distribuição das formas de traços retos na figura das plantações. Ainda sobre a categoria topológica *superior vs inferior*, se dá na distribuição da natureza na parte superior e do humano ou dos animais na parte inferior, a parte mais movimentada da tela.



Na categoria eidética, podemos observar as formas plásticas pontiagudas e pontilhadas vs. arredondadas para opor respectivamente natureza e cultura, num procedimento que admite a comparação desses objetos significantes (natureza e cultura). São formas identificadas figurativamente como representantes do mundo natural. É o caso das figuras humanas e animais no plano inferior do quadro e da maior parte da natureza estar concentrada no plano superior do quadro.

O cromatismo nem sempre diz respeito às oposições de cores, mas ao modo como estão organizadas e aqui escolhemos a *expansão vs. concentração*. Com relação à categoria cromática, apesar do monocromatismo em preto na parte superior da tela temos traços mais finos e dispersos, evidenciando mais claridade e na parte inferior o escuro com traços mais espessos e compactos.

A relação estabelecida entre *natureza vs. cultura* do desenho será dada por meio das categorias superior/uniforme e inferior/multiforme, manifestadas pelas plantações, povoado, crianças, circo e casas. Já no poema, essa relação será percebida como uma divisão de estrofes em que as três primeiras tratam da natureza, a quarta estrofe sobre cultura e as demais estrofes do poema voltam à natureza, assim, perfazendo uma divisão de planos inferior/multiforme.

Os demais termos que caracterizariam a cena da infância na pintura são referidos por meio da ausência, como um recurso subjetivo da memória do pintor, procurando recuperar a essência da pintura pelas partes, suscitando imagens figurativizadas: a criança que brinca, os animais, as árvores, toda a extensão das terras.

Podemos notar na pintura elementos que remetem à amplitude como a angulação vista de cima para baixo da obra, remetendo à vastidão frente ao pequeno povoado. Apesar de a pintura não abarcar todos os elementos mencionados no poema, assim como o fazer enunciativo do enunciador-poeta, há uma pressuposição de que o espaço pictórico permite a possibilidade de muitos desses elementos e muitas ações executadas pelo enunciador na sua infância.

Sobre o possível diálogo entre as duas linguagens, podemos dizer que são aproximáveis pela mesma temática, pois nota-se no desenho o predomínio do tempo retratado pelo enunciador dos tempos de infância, uma vez que são as lembranças do enunciador-menino que estão sendo evidenciadas em ambas as artes; como a natureza era e como a natureza está e a expressão angustiada do eu poético diante das mudanças ocorridas de um

tempo passado. Portanto, evidencia-se uma certa comoção do poeta diante de uma paisagem alterada, mas nem tanto do pintor porque a pintura afirma um lugar de outrora.

É importante reconhecer o título *Praça de Brodowski*, pois a praça é o lugar onde as pessoas se reuniam e ainda se reúnem para encontros. A reunião das pessoas em “as festas, os bailes, a banda de música/ Procissões e o sino repicando... /Muito povo endomingando” do poema dialoga com parte da pintura.

Existe mais uma aproximação da natureza da infância do enunciador na pintura do que no poema, constituindo um mito de paisagem ideal ou um mito de origem: o da infância. Os poemas foram escritos em 1960 e a pintura foi elaborada em 1956; a distância temporal entre elas é relativamente pequena, mas o poema vem preencher uma necessidade verbal que a obra pictórica não deixou explícita. A organização dos signos no poema edifica a significação como uma pequena mitologia memorialística:

O mito é uma fala [...] é um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade: isso não impede que seja necessário descrevê-la de início como uma forma (BARTHES, 2010, p. 199).

No poema há claramente a referência de transformação da natureza: “Formaram o povoado. Não/ Há rio, nem pedras. / De tijolos caiados e telhas antigas/ São as construções; de taipas e/ Arame farpado, os divisores”. Já na tela, pouco temos de referência sobre construções, talvez a presença do circo e as caravanas. Essa paisagem da tela é mencionada no poema por uma vasta plantação de café, povo endomingando, crianças brincando, mas não são todos os elementos mencionados no poema que aparecem na pintura, como o trem, jacus e pacas, andar de bicicleta.

Diante do exposto, O poema trata de uma narratividade que a pintura não tem, do início do povoado e a relação do menino com ele, de uma transformação, de uma ruptura, do tempo e da *natureza vs. cultura* que a pintura não tem. Há uma contraposição entre a natureza abordada na pintura e no poema. Podemos pensar que na pintura predomina a enunciação pelo espaço do enunciador e no poema predomina a do tempo. O ritmo do poema e pintura provoca efeitos de sentido marcados pelo olhar infantil, primitivista do poeta-pintor, a partir da memória da maturidade. As mudanças que se constroem nas obras mostram, com uma espécie de saudade, que não foi só a paisagem que mudou: mudou mesmo o poeta.

4.2 Da seção “O menino e o povoado” (Poema da página 29)

Num pé de café nasci.
 O trenzinho passava
 Por entre a plantação.
 Deu a hora
 Exata. Nesse tempo os velhos
 Imigrantes impressionavam os recém-chegados.
 O tema do falatório era o lobisomem.
 A lua e o sol passavam longe.
 Mais tarde mudamos para a Rua de Cima.
 O sol e a lua moravam atrás de nossa Casa. Quantas vezes vi o sol parado.
 Éramos os primeiros a receber sua luz e calor.
 Em muitas ocasiões ouvi a lua cantar.
 Esmerava-se para aparecer nitidamente
 Redonda. Ficava espiando do nosso maracujazeiro.
 Surpreendido, vendo São Jorge à paisana,
 Pensei pedir-lhe o cavalo emprestado.
 Não me animei. A lua estava de vestido de
 Noiva. Os sinos começaram a badalar.
 As gentes acudiam, era a missa do galo.
 Os dos sítios do Adão e dos olhos-d’água
 Lá estavam desde cedo. As estrelas baixaram iluminando o lado
 De fora da igreja, onde se aglomeravam
 As gentes, os cães e os animais
 de montaria.
 O Dragão veio se chegando de chinelos...

No primeiro verso do poema, temos um fato apresentado pelo poeta: “Num pé de café nasci”. A inversão do sujeito desinencial “nasci” em relação à expressão adverbial de lugar “num pé de café” confere uma importância maior ao lugar onde o poeta nasceu ao seu próprio nascimento.

Do segundo para o terceiro verso “O trenzinho passava/ Por entre a plantação. Deu a hora/” há uma construção interessante quando o enunciador interrompe o verso e para no verbo “passava” e literalmente passa para o terceiro verso, simulando o movimento do trem por entre a plantação.

Figuras de contraste aparecem nos versos seguintes: “Nesse tempo os velhos/ Imigrantes impressionavam os recém-chegados.”; temos “velhos” e “recém-chegados”, assim como em “A lua e o sol passavam longe.”; temos “lua” e “sol”, sendo que logo depois no verso seguinte, a figura do sol vem antes e depois da lua: “O sol e a lua moravam atrás de nossa/ Casa.”

Há uma estética mais onírica presente no poema devido às figuras sobrenaturais do lobisomem, do dragão, das gentes que não se define, de expressões como: “Esmerava-se para aparecer nitidamente”, sendo a falta de nitidez algo recorrente desse movimento. As figuras de fantasia que vem do subconsciente sobre versos e rimas, criam uma realidade de tempo e espaço que vem com o fluxo de pensamento, da memória do enunciador que vem de uma simplicidade espontânea, um primitivismo da cena.

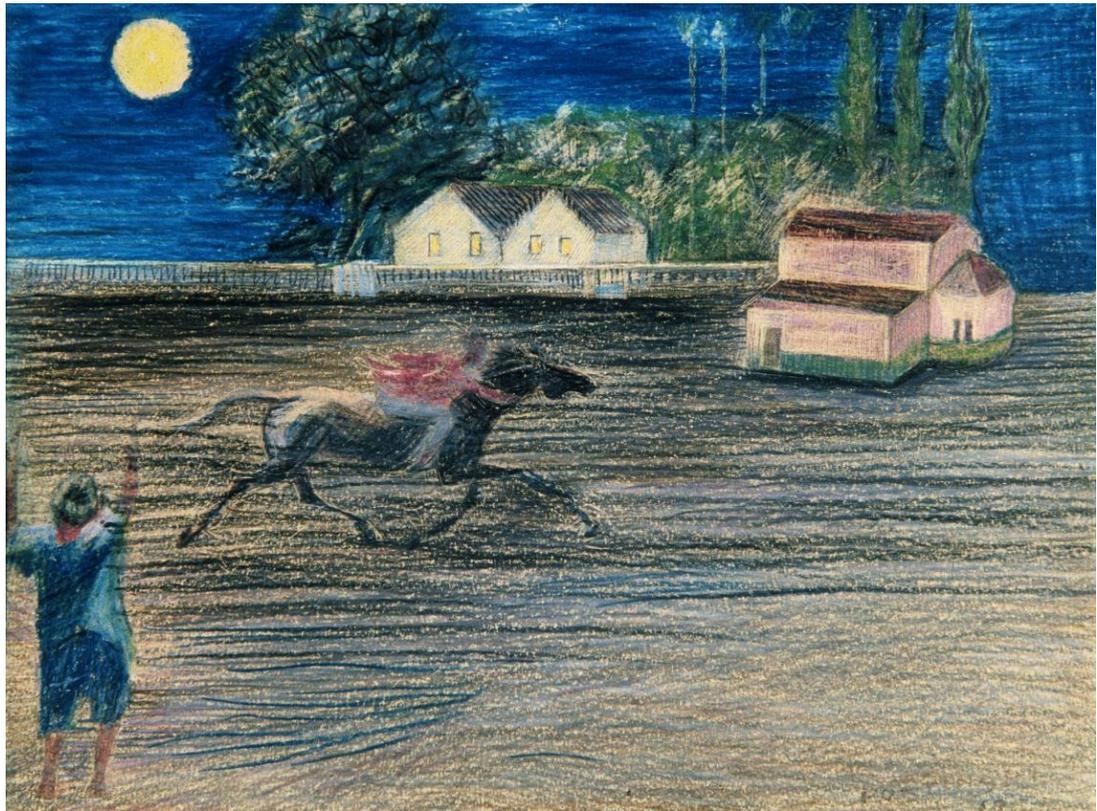
Segundo Diana Luz Pessoa de Barros, em seu livro *Teoria semiótica do texto*: “O texto resulta da junção do plano de conteúdo, construído sob a forma de um percurso gerativo, com o plano da expressão” (BARROS, 2003, p. 80). No texto verbal, as figuras de expressão que se manifestam por traços que reiteram o efeito de realidade pode ser apreendido no poema de Portinari pela presença, entre outros recursos, dos traços consonantais opostos de *continuidade* e de *descontinuidade* sonoras. A continuidade ocorre nas fricativas /v/, /s/ e /z/, nas vibrantes laterais /r/ e /l/ e nas nasais /m/ e /n/. A descontinuidade apresenta-se nas oclusivas /p/, /b/, /t/, /d/ e /k/. Essa oposição da expressão correlaciona-se com a oposição do conteúdo em que distingue o fluir do tempo dos *velhos imigrantes* e do aparecimento dos *recém-chegados*, das *vezes*, e do *falatório* que *era o lobisomem*, do interromper do *parado, tarde*, da frequência de *quantas*, do aparecimento do *dragão* e do *cavalo*. O jogo das oposições pode ainda ser reforçado pela *continuidade vs. descontinuidade* da expressão com a oposição da *realidade vs. fantasia* do conteúdo.

No nível das estruturas fundamentais, temos as categorias semânticas /pessoas vs. lobisomem/, /gentes vs. dragão/, /velhos imigrantes/ vs. /recém-chegados/, /sol vs. lua/, elementos que podem se reduzir à relação fundamental /realidade vs. fantasia/, /antigo vs. atual/, /claro vs. escuro/.

O primitivismo de Portinari está presente no folclore, na valorização de sua gente, da “Casa” como o seu lugar de origem, do cotidiano e o encontro da simplicidade. Assim, atesta Antônio Cândido:

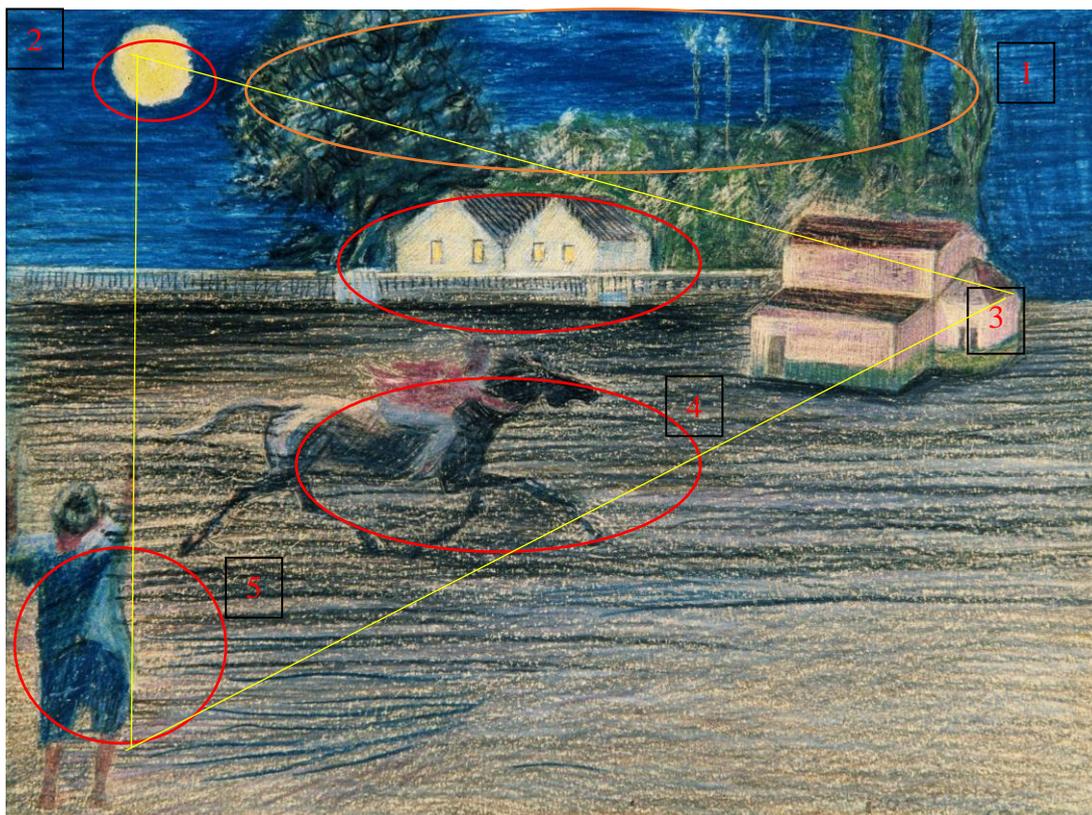
[...] não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles (CÂNDIDO, 2008, p.144).

Segue pintura de Portinari para dialogar com o poema.



Noite em Brodowski – 1955
 Desenho a crayon
 Colorido e grafite/papel
 Local desconhecido
 20,5x27,5 cm Coleção particular

Em relação à pintura, a organização estrutural mínima realizada por Portinari é elaborada como pressupõe a estética expressionista por poucos elementos, traços pouco definidos, pontiagudos, pinceladas difusas, agitadas e cores fortes. Topologicamente, cada elemento está alinhado horizontalmente a um plano linear, começando de cima para baixo da tela de Portinari: A plantação (1), a lua (2), depois a casa (3), o cavalo (4) e as gentes (5). Assim, a distribuição dos elementos da pintura segue uma distribuição análoga aos elementos nos versos do poema, cada qual em uma posição. Segue a pintura enumerada com os figuras mencionadas.



No nível topológico da pintura, as figuras se estendem num espaço do contínuo. Podemos considerar o quadro segmentado em planos de profundidade. Num primeiro plano estão o menino que acena, o menino sentado em seu cavalo e o conjunto de casas. No segundo plano, demarcado pela cerca e pelo primeiro conjunto de casas do primeiro plano, está um outro conjunto de casas. O último plano é constituído pela plantação e ainda mais longe, o grande céu noturno azul escuro que corta toda a extensão do quadro com a grande lua redonda amarela iluminando o canto superior esquerdo.

Se observarmos ainda o nível topológico da pintura, o quadro está dividido em duas faixas horizontais: o “terrestre”, marcado pela faixa inferior maior do campo de chão e o “celeste”, ocupando a faixa superior menor do quadro, portanto delimitando dois níveis: um inferior e um superior.

Há uma aparente delimitação das figuras do céu para as figuras da terra que são separadas por meio da cerca em frente à casa, mas no canto direito existe uma pequena e discreta abertura para a transição entre os dois planos, podendo sugerir que realidade e fantasia se confundem.

Considerando a concomitância da categoria relacional topológica à cromática, podemos dizer que poema e pintura euforizam o estado da fantasia e do sobrenatural das

histórias do interior: lobisomem e dragão, pois há uma predominância de cores escuras, mais concentradas, da atmosfera noturna quando a imaginação aflora, a figurativização da lua - embora vigilante, brilhante e clara - e da personificação dessa figura que não é humana: a lua se vestia de noiva, espiava e cantava à noite. No plano terrestre, temos cores mais terrosas e difusas no plano inferior, onde acontecem as brincadeiras de criança.

Podemos perceber um paralelismo vertical entre o menino e a lua, figuras do plano terrestre e celeste, numa concomitância pontiaguda de traços e formas triangulares que unem extremos: menino (fig. 5), casa (fig. 3) e lua (fig. 2). A casa, como no poema, está quase no meio entre as figuras do menino e da lua, mas na pintura ela está no canto direito e no poema no canto esquerdo. Temos um outro paralelismo, agora triangular que ocorre nos telhados das casas em analogia ao triângulo que une as figuras mencionadas há pouco, reforçando essas formas pontiagudas verticais e horizontais.

A lua ganha personificação de morar, esmerar-se, cantar, espiar, de se vestir de noiva. No poema, ela também aparece mais no início desse trecho do poema: “A lua e o sol passavam longe”. A figura da lua está presente tanto na pintura quanto no poema e o diálogo da mesma figura nas duas linguagens faz com que as duas artes sejam aproximáveis pela questão da memória figurativa do pintor e do poeta, mas são distintas na forma de representar.

Surgem no poema e na pintura: “as gentes”, “a lua”, “o cavalo”, “o sol” e a “casa”. Essas figuras fazem desse texto um texto figurativo, pois nele representa-se o mundo com o cavalo, a casa, o café, o trem, São Jorge, o sol, a lua, os imigrantes etc. E mesmo figuras que aparecem no poema, como lobisomem e dragão, mas não aparecem na pintura ficam subentendidas por conta do universo noturno que existe no quadro.

Na pintura *Noite em Brodowski*, a categoria eidética *vertical vs. horizontal* opõe as figuras do plano inferior da terra como “gentes” se opõe às figuras do céu “lua”. A lua está localizada espacialmente no canto superior esquerdo e é amarela como o sol. Essa lua amarela dialoga com a iluminação amarela da casa geminada bem no centro do quadro à margem superior.

Feita a análise do texto verbal e as relações semissimbólicas de suas categorias plásticas, passemos a verificar se tais relações são possíveis também no texto visual.

Após verificar as formas semióticas dos planos da expressão e do conteúdo da pintura, vamos analisar a possível relação semissimbólica estabelecida entre elas. A análise relativa à descrição das categorias plásticas, são determinadas pelas seguintes

categorias topológicas, eidéticas e cromáticas, responsáveis pela geração de expressão na pintura de Portinari:

Tabela 1: Categorias plásticas - plano da expressão

<i>Categoria topológica</i>	Superior vs. inferior Vertical vs. horizontal
<i>Categoria eidética</i>	Pontiagudo vs. circular
<i>Categoria cromática</i>	Escuro vs. Claro cor em concentração vs. cor em difusão

O semissimbolismo pode conferir uma coerência plástica entre a categoria topológica *superior vs. inferior* e categoria cor cromática *escuro vs. claro* por meio de uma categoria mais abstrata; a da *fantasia vs. realidade*.

O espaço é orientado segundo a categoria topológica de expressão *superioridade vs. inferioridade*. Entretanto, para conferir uma relação semissimbólica podemos considerar menino, cavalo e casas como figuras do mundo material e a lua e céu como figuras do mundo celestial em que dois mundos se separam por uma cerca que pode ser lida como um simbolismo de passagem, de fronteira entre o real e o imaginário, de uma atmosfera terrena e outra onírica. Assim, as figuras do menino, cavalo e casas são dos domínios da materialidade, enquanto o céu e a lua são do celestial.

4.3 Da seção “O menino e o povoado” (Poema da página 44)

“Sentia-me feliz quando chegava um circo.
 Vinha de terras estranhas
 Todo o meu pensamento se ocupava d’êle.
 O palhaço, montando um burro velho, fazia
 Reclame com a meninada acompanhando.
 Eu assistia ao espetáculo e apaixonava-me pelas
 Acrobatas de dez a quinze anos. Nunca lhes falei.
 Por elas tudo em mim palpitava.
 Minha fantasia,
 Voltando à vida real, entristecia-me. Não era eu
 Um príncipe? Nada disso. Roupas baratas,
 Pobreza... Até as flôres lá de casa pareciam

Murchas e sem perfume. Só nos achávamos
 Bem rondando o circo. Quando partia para outra
 Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao desespero,
 Chorava silenciosamente; desolado ia ver o trem
 Passar na direção onde estavam as acrobatas.
 Talvez pensassem em mim
 O trem seria meu emissário.
 Nos encontraríamos mais
 Tarde... O tempo deixava pequena lembrança
 Até a chegada de outro circo..."



Circo 1934

Pintura a óleo / tela 60 X 73 cm

Coleção Arthur Mendes, Belo Horizonte – MG.

Antes de iniciarmos a análise, iluminaremos elementos visuais importantes relacionados à pintura *Circo* de Portinari-pintor, que servirão de subsídios para a criação poética de Portinari-poeta.

Eideticamente, a forma que mais chama nossa atenção na pintura de Portinari é a do palhaço sentado de costas num burro seguido de crianças, cruzando a metade inferior do quadro. Nota-se que os personagens não possuem formas nítidas, ou seja, são deformadas e suas expressões mostram pouca nitidez.

Interessante notar que a maioria dos objetos expostos aqui possui estruturalmente poucas cores como formantes plásticos: a parte quase totalitária do quadro é composta de marrom e poucos pontos de vermelho e de verde. Na pequena e estreita faixa superior mesclam-se azul e branco, também salpicados nas roupas das crianças e na roupa do palhaço que é a figura central sentada no burro.

Cromaticamente, o quadro parece possuir poucas cores, entretanto está organizado em torno das cores primárias: amarelo, vermelho e azul, mais as derivadas de suas combinações: verde e marrom que representam a sua quase totalidade. Há também o branco, considerado uma não-cor, e o preto, que é a cor desprovida de ressonância.

A pintura de Portinari *Circo* possui um espaço pictórico do seu mundo de infância, um mundo onde está presente a inocência, conjugada com a coesão rítmica, alegre, simples e humilde, repleta de sentidos e lembranças do pintor.

O efeito instaurado pelo palhaço sentado no burro velho parece motivar a escolha do pintor por essas figuras que denotam ritmo de movimentação, assim como a meninada acompanhando.

Diante de tais fatos aqui abordados, pode-se dizer que existe uma dualidade na maneira pela qual o quadro foi composto: divisão horizontal desproporcional do quadro. Aliás, desproporcionalidade e deformação são escolhas propositais do pintor. Topologicamente percebemos uma divisão horizontal do quadro, numa divisão desigual, separando uma estreita área do horizonte para a parte superior mais estática e uma mais movimentada para a parte inferior, revelando que os personagens que estão nela exibem maior movimentação, ou seja, as linhas e as formas representam flexibilidades curvilíneas.

Esse princípio de dualidade poderá ser percebido também na estrutura da formação de do poema: a felicidade está onde estão os personagens do circo e a meninada. Podemos talvez, levar adiante a hipótese de que o verbo “sentir” permeia toda a espacialidade topológica dos personagens que vivem a cena do circo: palhaço e meninada.

Pode-se perceber que a pintura de Portinari possui uma narrativa subjacente, entretanto ambas as artes nos mostram uma tensão tanto no que diz respeito aos formantes da composição pictural: ritmo, cores, formas e espaço; quanto aos formantes da linguagem verbal: escolhas lexicais.

No primeiro verso desta estrofe do poema, “Sentia-me feliz quando chegava um circo”, deparamos com o verbo “sentir”. Segundo o *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*, o verbo “sentir” significa perceber pelos órgãos dos sentidos,

experimentar uma sensação física, experimentar sensação moral ou afetiva; ser afetado por ter a impressão, perceber, notar, ter a consciência de saber, e de apreciar. O poeta deixa implícito que não era feliz antes de o circo chegar e quando chegava, ele se sentia feliz.

Percebemos que o poeta manifesta uma revelação, ou mais propriamente, uma surpresa do experimentar, do plano do sensível em que predomina uma ruptura ou uma descontinuidade acerca de uma dada realidade. O verbo encontra-se no pretérito imperfeito do indicativo e se refere a um fato ocorrido no passado, mas que não foi completamente terminado expressando, assim, uma ideia de continuidade e de duração no tempo.

Isso posto, podemos dizer que o poeta se sentia feliz quando chegava o circo de terras “estranhas” e assim diferentes da dele e seu pensamento se ocupava disso: “Todo o” seu pensamento se ocupava disso: do circo. Notamos que não era só uma parte do pensamento e sim “todo o pensamento”. As figuras cristalizadas do palhaço montado num burro “velho” faziam a propaganda do circo para a meninada que o seguia. Burro “velho” que ainda trabalhava, mostrando que o circo tinha poucos recursos para adquirir outros animais.

O poeta revela que não pensava sobre as terras estranhas, mas os planos que fazia: fugir com as acrobatas de dez a quinze anos, as quais se apaixonava enquanto assistia ao espetáculo: sonhos, planos de fugir da vida real, mas eram planos dele, platônicos, pois elas não sabiam de nada desses planos. E por elas tudo “palpitava” de vida, esperança, de amor. “Minha fantasia, Voltando à vida real, entristecia-me”. Nitidamente no meio da estrofe esses dois versos mostram uma dicotomia entre fantasia x realidade e o choque com a realidade que o entristecia. O expressionismo vai desvelar o homem angustiado que procura fugir da realidade que o deforma.

Ele se pergunta: “Não era eu um príncipe?” Responde: “Nada disso. Roupas baratas, / Pobreza... Até as flores lá de casa pareciam/ Murchas e sem perfume. “Só nos achávamos/ Bem rondando o circo”. Apenas “Só” com o circo ele se sentia “Bem”, feliz e longe de sua pobreza e tristeza. O poeta constrói a estrofe estruturando-a em dualidades: Príncipe X pobreza. O poeta tem consciência de sua dura realidade, o que torna próprio do movimento expressionista mostrar as duras realidades do ser humano.

A tristeza voltaria com a partida do trem: “Quando partia para outra/ Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao desespero, / Chorava silenciosamente; desolado ia ver o trem.” Há uma gradação das paixões desse enunciador: tristeza, tanta tristeza,

desespero, chorava, desolado”, ocorrendo sucessivas decepções desse sujeito, colocando-o frente a transformações de estados e de ações. Mais uma vez, há elementos próprios da estética expressionista: angústia, desespero, desilusão, choro, decepções. As tensões da alma humana e os sentimentos trabalhados em altas escalas.

“Passar na direção onde estavam as acrobatas/ Talvez pensassem em mim”. Nesses dois versos vemos a figuratividade do estado transitório e passageiro do trem, assim como o estado emocional do poeta também transitório: dúvida que rumo à certeza: “O trem seria meu emissário. Nos encontraríamos mais/ Tarde... . As reticências criam uma suspensão do tempo: mais tarde sem precisão de quando. “O tempo deixava pequena lembrança/ Até a chegada de outro circo...” Esse estado de felicidade que perdurou com a estada do circo voltaria com a chegada de outro circo, como num estado de permanente espera da felicidade e de frustração.

Pudemos perceber que a estrofe termina semelhante à forma que se inicia: a felicidade com a chegada do circo. O poeta questiona seu estado emocional e social a todo tempo, de um tempo de incertezas e de transitoriedade. Se o circo é motivo de alegria e fantasia inicialmente, também o é de tristeza uma vez que questiona sentimentos, pobreza em meio a sua realidade social.

A incerteza percorre toda a estrofe mostrando a fragilidade dos sentimentos de um menino apaixonado pelas acrobatas do circo “passageiro”, mas que o trem possa ser seu “emissário” aquele que é enviado para cumprir uma missão: o levaria a terras distantes quando ele deixasse sua cidade, mais tarde... Portanto, o tempo deixava pequena lembrança, essa de menino.

Algumas palavras da estrofe desse poema “**O menino e o povoado**” possuem uma distribuição com peculiaridades. Os versos iniciam com “Sentia”, “Todo”, “O palhaço”, “Acrobatas”, “Minha fantasia”, “Voltando à vida real”, “Um príncipe”, “Pobreza”, “Murchas”, “Chorava”, “Passar”, “Talvez”, “O trem”, “Nos encontraríamos”, “Tarde” e finalizam respectivamente com “circo”, “estranhas”, “falei”, “palpitava”, “Não era eu”, “Roupas baratas”, “desespero”, “trem”, “acrobatas”, “em mim”, “emissário”, “lembrança” e “circo” palavras que remetem diretamente ao estado emocional do poeta e às figuras de alegria x tristeza.

As figuras suscitam pequenas mitologias significativas, fazendo com que o verso tenda ao pictórico, uma vez que oferece ao leitor uma sucessão de imagens que descrevem suas pinturas – Portinari, verbalmente, compõe seus sentidos no que se referem a um sistema de valores históricos, morais e sociais.

No cotejo entre os dois sistemas: verbal e não-verbal, podemos dizer que Portinari, em *Poemas*, dialoga com as suas próprias pinturas, interpretando-as à sua maneira reforçando, assim, essa ideia de aproximação da experiência estética à experiência humana.

Portinari-pintor e Portinari-poeta cada qual vai dialogar com algumas de suas muitas obras, elegendo minúcias de cada uma delas, sem desrespeitar a natureza e os meios expressivos de cada obra. Podemos elencar algumas dessas particularidades tanto da pintura quanto do poema:

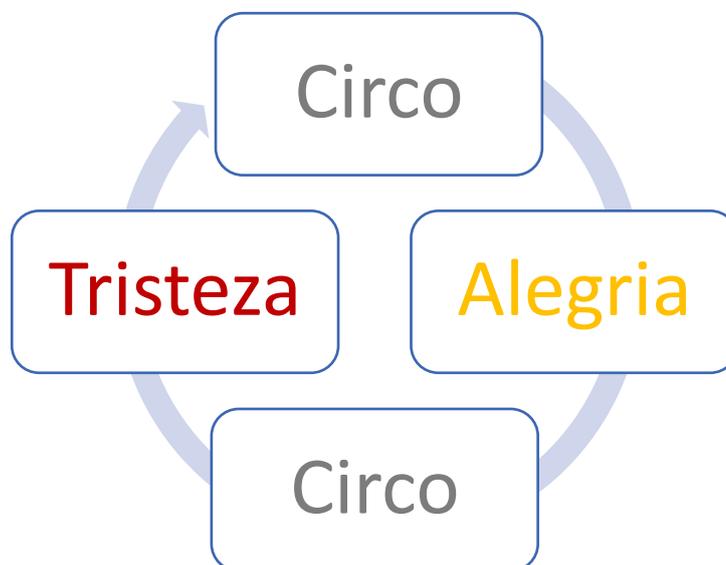
PORTINARI-PINTOR

- Dualidade desproporcional horizontal do quadro: estática x movimentada;
- Figura central: Palhaço;
- Personagens não possuem formas nítidas; deformação;
- Tensão dos formantes da composição pictural: ritmo, cores, formas e espaço;
- Espaço pictórico do seu mundo de infância;
- Coesão rítmica, alegre, simples e humilde, repleta de sentidos e lembranças do pintor;
- Ritmo de movimentação;

PORTINARI-POETA

- Dualidade: a felicidade (circo e a meninada);
- Tensão dos formantes da linguagem verbal: escolhas lexicais: Verbo “sentir” – revelação (descontinuidades);
- Fantasia x realidade (estado emocional);
- Tensões da alma humana: gradação das paixões;
- Figuratividade do trem como estado transitório;
- Reticências: suspensão do tempo;
- Circo: movimento cíclico

Circo – metáfora da infância e da realidade social



Mário Pedrosa sobre Portinari:

Seus primeiros quadros tratam das crianças de seu tempo, que espalhou pela vastidão da terra nova. Os temas são ingênuos: crianças atrás do palhaço, circo de cavalinhos, cemitério pequenino no fundo, parecendo horta. Nesta vastidão marrom salpicada de claro-escuro e acidentes de luz ninguém distingue ninguém. (*apud.* FABRIS, 1996, p. 33)

Aqui há a descrição da infância e não de uma infância em particular, tal qual vimos pela citação Gombrich (1972): “Em uma de suas cartas do Taiti, Gauguin escrevera sentir que tinha de ir mais além dos cavalos do Partenon e retornar ao cavalinho de balanço da sua infância.”

Sobre *Poemas*, ainda Mário Pedrosa:

Neles, Portinari evoca sua infância em Brodóski, ritmada pela passagem do trem, por festas, bailes, procissões, pela banda de música, pelas brincadeiras com os companheiros, pela chegada do circo, através de imagens de grande plasticidade que recriam a espacialidade ampla daquele ‘lugar arenoso no meio da terra roxa cafeeira’ e a fisionomia de seus tipos característicos. Mas a infância não é apenas o tempo das brincadeiras. É também o tempo das ‘aparições’: assombrações, enterros, espantalhos, leprosos, retirantes entremeiam-se nas recordações do pintor com a mesma intensidade e o mesmo vigor das evocações alegres”. (*apud.* FABRIS, 1996, p. 34)

A intenção era a de mostrar as possíveis relações entre poesia e pintura no único livro de poesia de Portinari intitulado – *Poemas* -, pois como diz Octavio Paz: “O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerância a ambiguidade, a contradição, a loucura, não a carência de sentido” (PAZ, 1990, p. 23).

Greimas, em *Da Imperfeição*, nos mostra no capítulo “O deslumbramento”, a descrição de um percurso actancial passional peculiar em que o auditivo pressupõe uma espera. Em nossa análise, podemos perceber Portinari ouvindo o trem que anuncia a chegada de sua alegria, mas que com a partida também anuncia sua tristeza. O acontecimento e a suspensão do ritmo pressupõem uma nostalgia da infância.

Podemos dizer que o deslumbramento do nosso sujeito acerca do objeto de valor – o circo – é estabelecida discursivamente pelos verbos “chegava” e “partia”. A relação actancial é a da parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio “chorava silenciosamente” sendo que depois, a vida cotidiana é retomada pela parada da parada “Até a chegada de outro trem”. Portinari ainda usa a palavra “minha fantasia” acontecimento para a chegada do circo como referencial da quebra de rotina e “Voltando a vida real” para a retomada do cotidiano. O poeta Portinari – narrador presente – vai nos apresentar um acontecimento de suas memórias no pretérito - de tempos de criança.

Segundo a semiótica das paixões, todo texto pressupõe um enunciador sensível, passional em que os estados de alma constituem um narrador que apreende o mundo por meio do corpo, uma vez que os estados de coisas não são suficientes para dar conta da grandeza das relações do homem com o mundo. Sendo assim, podemos dizer que o poeta Portinari apreende seu objeto de valor, ou a junção desse enunciador, pelo corpo e “Todo o meu pensamento se ocupava dele” e “Por elas tudo em mim palpitava”.

Tatit expõe no artigo *Sobre as bases do pensamento tensivo* (2019) o estudo do acontecimento que Gisèle Brelet elaborou no livro *Le temps musical* (1949), o qual está na esteira da gramática tensiva formulada por Claude Zilberberg. Apesar de se tratar de uma filósofa e musicóloga, Gisèle estudou o tempo musical como elementos contínuos e descontínuos e também sobre o conceito da duração. A semiótica tensiva é uma semiótica do intervalo e, nesse intervalo de intensidades e impulsos, promovem-se retomadas de temas e motivos, compondo o que se chama de duração musical.

Tal duração, espécie de devir sonoro para a autora, não é apenas um modo de organização musical, mas também um modelo de funcionamento de nossa duração interior, o que imediatamente nos remete às atuais pesquisas semióticas (TATIT, 2019, p. 12).

A partir do que foi exposto, a melodia pressupõe continuidades e descontinuidades, mas não como opostos e sim como relações uma vez que do repouso surge o impulso ou elã a novos movimentos. Do repouso do barulho do trem, como música que anuncia a chegada do circo, vem a rotina e do impulso ou elã do barulho do trem surge o acontecimento/evento do sujeito em junção com seu objeto circo.

Zilberberg baseou-se em uma máxima de Valéry: “Todas as vezes que há dualidade em nosso espírito há tempo. O tempo é o nome genérico de todos os fatos de dualidade, de diferença” (VALÉRY, 1973, p. 1263). Sendo assim, podemos entender que a dualidade vivida pelo eu poético à espera do trem é regida pelo tempo não só cronológico, mas também interior, visto que ela é a mediadora ora de um enunciador alegre ora de um triste.

Sobre esses princípios, interessa-nos a duração do tempo interior de nosso enunciador, em que o andamento ganha ritmos diversos ao longo do enunciado. O devir é o “vir a ser” em que se apresenta o novo, o acontecimento e o porvir é o discurso de nosso enunciador, logo o eu poético é o sujeito que vive na dualidade de um vir a ser alegre com a chegada do trem e um vir a ser triste com a partida do trem. Tomando como referência Greimas, em *Da Imperfeição*, a suspensão do tempo pode ser percebida nos versos: “Nos encontraríamos **mais/ Tarde... O tempo** deixava pequena lembrança/ **Até a chegada** de outro trem”¹⁴.

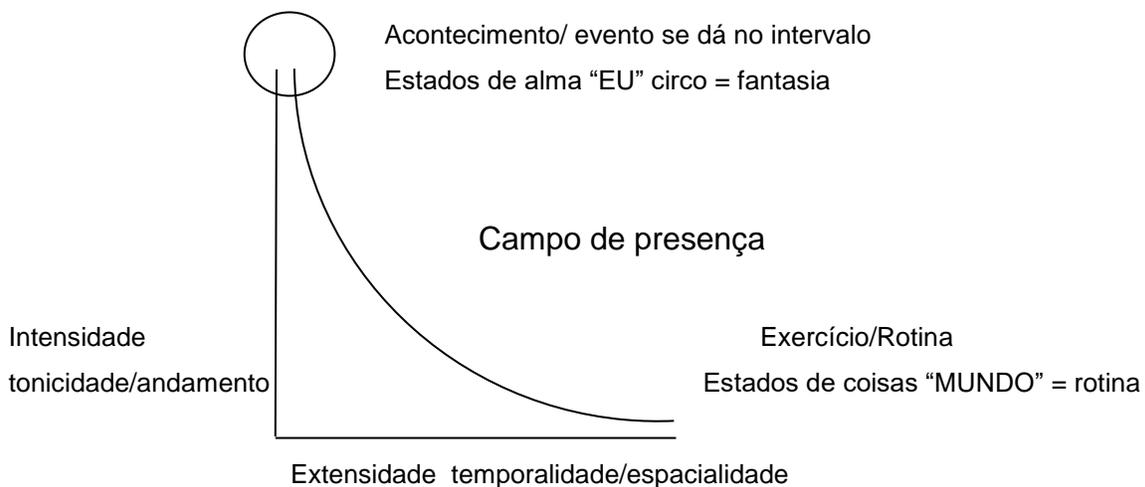
Podemos dizer que, à luz do princípio andamento e tonicidade de Zilberberg (ZILBERBERG, 2007, p.25), o poeta alterna-se nas subdimensões de intensidades do acontecimento e quando as duas estão enfraquecidas temos o “fato” ou exercício, aquele que é rotineiro, que se opõe ao acontecimento que é o inesperado. Exemplo que podemos verificar nos versos: “Minha fantasia,/ Voltando à vida real, entristecia-me”.

Se considerarmos que o evento/acontecimento não é previsível e sim uma concessão, conseguimos identificar um discurso concessivo implícito entre os versos acima: “Minha **fantasia**,/ Voltando à **vida real**, entristecia-me”. A gramática tensiva deixa implícita a palavra “mas” entre esses dois versos e é nesse intervalo que temos o acontecimento de um

¹⁴ Grifo nosso evidenciando marcas temporais de um tempo interior do enunciador.

sujeito admirado, encantado e suspenso no tempo: “Nos encontraríamos **mais/Tarde... O tempo** deixava pequena lembrança/**Até** a chegada de outro circo...”

De acordo com Zilberberg (2006, p. 8), a espacialidade marca uma circularidade fechada pelo acontecimento: “ausenta-se o aberto do campo de presença, mantém-se ali apenas o fechado, o ocluso”. No momento do acontecimento, o sujeito estupefato fica “siderado, sem poder sair do lugar”, como ocorre com o eu do enunciado. O poeta menino fica preso à volta do trem que trará outro circo: O trem seria meu emissário./ Nos encontraríamos mais /Tarde... O tempo deixava pequena lembrança/Até a chegada de outro circo...”



Há mais uma passagem em que o sujeito se reconhece um “não-ser” do encantamento que logo finda: “Voltando à **vida real, entristecia-me. Não era eu/ Um príncipe? Nada disso. Roupas baratas,/ Pobreza... Até as flôres lá de casa pareciam/ Murchas e sem perfume. Só nos achávamos/ Bem rondando o circo**”. Para Zilberberg o sujeito oscila, em estado de tumulto modal, entre o “querer”, o “não-querer” e o “não-poder”, ou seja, desligar-se do momento de “realização súbita e extática do irrealizável” (ZILBERBERG, 2011, p. 176).

Quando observamos a pintura *O circo*, não há muitos indícios de que só neste momento o poeta se sente feliz, porém ele deixa claro e explícito tal sentimento em seu poema. Assim acontece com as acrobatas que não aparecem na pintura, as flores murchas da casa do poeta, o choro silencioso e o trem.

O poema constitui-se nas dualidades alegria e tristeza, como também chegada e partida que podemos perceber nos versos seguintes: “O tempo deixava pequena lembrança/Até a chegada de outro trem”, “Quando partia para outra/ Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao desespero, /Chorava silenciosamente; desolado ia ver o trem”. O trem torna-se o elemento mediador de junção e de disjunção do enunciador à espera do objeto de valor “circo”: “O trem seria meu emissário.”

Tão importante quanto é o circo – objeto de valor almejado pelo enunciador, é o trem – mediador para a junção/disjunção – ao desejo realizado e não realizado do poeta.

O barulho do trem provoca a espera do circo. Por assim dizer, a espera gera uma tensão em relação à antecipação da chegada desse circo e o belo é não se torna propriamente o circo.

O sujeito espera pelo seu objeto, assim como um verbo transitivo direto espera seu objeto direto, desse modo a semiótica ajuda na elaboração de uma gramática narrativa.

Tatit cita Zilberberg sobre o *Continuum* tensivo:

[...] as categorias do andamento fazem parte tanto do vocabulário descritivo inerente às línguas naturais (avanço, atraso, vivacidade, protelação, precipitação) como de suas expressões corriqueiras (saudade, ansiedade, agonia, susto, melancolia, paciência), justamente pelo fato de traduzirem nossos estados psíquicos num certo consenso social. Tal peculiaridade do conceito levou o criador da semiótica tensiva a adotar o andamento como a dimensão profunda do tempo e, em grande medida, do modelo de construção do sentido: “portanto, é conveniente reconhecer sem demora que o andamento é nada menos que a profundidade do tempo” (Zilberberg, 1993, p. 170).

[...] Também podemos pensar que o mesmo efeito do andamento sobre a duração se reproduz na relação com o espaço. Do ponto de vista físico, o espaço também se concentra (ou se fecha) quando percorrido com maior velocidade e se dilata (ou se abre) com a perda de celeridade, expondo todos os segmentos intermediários do seu percurso. Mas ao semioticista interessa mais o espaço subjetivo do ser humano que, diante do impacto de um acontecimento (positivo ou negativo) inesperado, surge tomado pela presença arrebatadora do objeto. Nesse espaço (quase) totalmente ocupado não há lugar para as modalidades que garantem a resposta e a ação (ou reação) do sujeito. Dizemos, então, que seu espaço interno se fechou ou se contraiu em função do ingresso súbito de conteúdos surpreendentes. Já se pode prever que o espaço subjetivo funciona em consonância com a duração, está também interna ao sujeito. Quanto maior a velocidade, menor a duração disponível e mais fechado o seu espaço mental. O restabelecimento de ambos só é possível mediante a regência da desaceleração. (TATIT, 2019, p. 14-16)

Portinari transforma imagens plásticas em formas de representação verbal, suscita pequenas mitologias significativas, fazendo com que o verso tenda ao pictórico, uma vez que oferece ao leitor uma sucessão de imagens que descrevem suas pinturas – Portinari, verbalmente, compõe seus sentidos no que se refere a um sistema de valores históricos, morais e sociais.

Tomaremos como ponto de partida para a análise desse excerto do poema de Portinari “O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento”, de Eduardo Peñuela Cañizal (2012). Embora tal artigo tenha sido destinado à análise de imagens em movimento, nos será de grande valia uma vez que nosso objeto de estudo também trabalha imagens.

Peñuela é afeito ao princípio da fragmentação e suspeita que percebemos “o mundo e seus elementos em pedaços”, pois assim o enquadramento e as molduras permitem o desmembramento do imaginário (PEÑUELA, 2012, p. 17).

Para a análise que faremos, podemos utilizar – assim como Peñuela – o termo *lexia* de leitura, termo emprestado de Roland Barthes, em que o sentido de uma unidade de leitura ganha significado por meio do seu significante. A organização desses significantes revelará um determinado conteúdo. As unidades mínimas constituintes da pintura e do texto visual poderão desencadear uma leitura semiótica delimitada pelas molduras.

As molduras dos textos plásticos fundam um lugar semiótico, desencadeando sua leitura. Peñuela nos revela:

Mal sabia eu que essas cercaduras das mensagens icônico-plásticas fazem parte de um código específico. Elas delimitam de maneira adequada os domínios da visão e, portanto, o campo expressivo fundador do lugar semiótico que desencadeia a leitura. Nesse âmbito, seus efeitos são múltiplos. Entre eles se destaca o jogo dialético entre um espaço evocado e um espaço representado, assim como a projeção de tonalidades luminosas no texto imagético propriamente dito (PEÑUELA, 2012, p. 19).

Ele analisa os fotogramas de uma sequência do filme *Dreams*, de Akira Kurosawa em que um jovem pintor se depara com o quadro *Ponte de l'Anglois*, de Vincent Van Gogh, no museu. No primeiro fotograma a moldura do quadro delimita a pintura e ilumina a presença do apreciador diante de seu objeto. Já no segundo fotograma, por meio do recurso audiovisual de enquadramento dos limites da tela cinematográfica, a moldura material do quadro desaparece e o apreciador adentra ao lugar onde Van Gogh pintou a cena da ponte, tendo

preservado os seus elementos icônicos. Peñuela explica esse princípio da transcendência das imagens:

Na condição, pois, de componentes plásticos e icônicos de um texto visual emoldurado, as imagens integrantes da mensagem pictórica adquirem transcendência. Isso ocorre quando os seus destinatários se apercebem da contingência sobredeterminada pelos significados presentes dentro do texto guarnecido pela moldura e as evocações significativas provenientes do prolongamento do espaço da cena pintada deixado fora dela. (PEÑUELA, 2012, p. 22)

A pintura emoldurada e pendurada na parede neutra do museu gera um movimento centrípeto do olhar de quem o vê. Fundamental na pintura é a expressão pictórica e o seu caráter ilusório do espaço referencializado idealizado pelo seu espectador.

Peñuela ainda comenta sobre a inerente característica de que as coisas representadas na pintura assumem uma *imobilidade*, pois quando interrompida uma ação, gera formas de expressão ambíguas, como por exemplo no caso do quadro de Van Gogh em que o andar da carruagem é suspenso tal qual o movimento das lavadeiras. Entretanto, a representação da cena pictórica ganha um espaço diegético acionada pela montagem cinematográfica. Então, pode-se pensar que há dois espaços: um do quadro inanimado cercado pela moldura e o outro do prolongamento extramoldura em que o quadro pintado aparece complementado. Dessa maneira, as imagens sequencializadas - visíveis e invisíveis - do texto fílmico desencadeiam um excesso de moldura.

Considerando a afirmação de Barthes de que “toda imagem é, de certa maneira, uma narrativa” o quadro de Portinari ganha o espaço diegético mencionado por Peñuela e acionamos a movimentação do burrinho que carrega o palhaço e que é seguido pela comitiva das crianças. O poema, por ser arte verbal, torna a cena móvel, animada e ganha extensão prolongada, ganhando ação e gestualidade até de elementos que parecem estar implícitos na pintura, pois o próprio pintor compõe o poema, constrói um palco em que as imagens desfilam e atuam diante de nós, mas que não compromete a pintura, por vez, amplia o modo de significar, construindo outros significados. A obra *Poemas* de Portinari dialoga com o discurso de suas obras pictóricas, dando sentido ao poema. O que lemos no texto visual do pintor ganha extensividade no texto verbal do poeta, uma vez que as relações de seus elementos se tornam mais sensíveis.

Existe um contraponto a considerar entre a pintura e o poema de Portinari: na pintura temos a moldura explícita na tela como recurso de isolamento e separação do entorno e no poema temos a ampliação da moldura do circo, emoldurando o espaço mágico do circo, das crianças que tornam o circo uma extrapolação do sensível que rompe com a moldura e as figuras que aparecem no poema vão desempenhar o papel de dar prosseguimento a essa narrativa.

Quando Portinari inicia e termina a estrofe do poema, emoldurando o circo como uma moldura da lembrança, da memória do menino e esse circo é a figura a ser observada pelo nosso campo de visão, nos vem à mente a imagem pictórica do quadro em que retrata as cenas de circo, do trem, do povoado, das crianças correndo atrás do palhaço.

Portinari efetivamente inicia o poema falando do circo e termina falando do circo. Podemos perceber que a estrofe termina de modo semelhante à forma como se inicia: a felicidade com a chegada do circo. O poeta questiona seu estado emocional e social a todo tempo, de um tempo de incertezas e de transitoriedade. Se o circo é motivo de alegria e fantasia inicialmente, também o é de tristeza uma vez que questiona sentimentos, pobreza em meio a sua realidade social.

Ao observarmos a pintura *O circo*, não há muitos indícios de que só neste momento Portinari se sente feliz, porém ele deixa claro e explícito tal sentimento em seu poema. Assim acontece com as acrobatas que não aparecem na pintura, as flores murchas da casa do poeta, o choro silencioso e o trem. O poeta emoldura todos esses elementos sob sua perspectiva memorialista, direcionando e limitando o olhar do espectador, numa moldura da lembrança, quer por elementos linguísticos – reticências e palavras – quer por expansão imaginativa do circo nos tempos de criança.

Segundo Ortega y Gasset: “*Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro*”¹⁵ (ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 3). Existe a necessidade de cercar um quadro, assim como para recortar experiências, pois uma precisa da outra.

A delimitação norteia uma contemplação imaginativa que a separa do mundo real. Complementando com as palavras de Peñuela: “Um ente qualquer só conquistará, nas

¹⁵ Vivem os quadros alojados nas molduras. Essa associação de moldura e quadro não é acidental. Um precisa do outro.

realidades construídas pelas linguagens, uma transcendência duradoura quando dele nos acercarmos por meio de um ritual poético” (PEÑUELA, 2012, p. 16).

É interessante notar que o circo, a passagem do palhaço montado em seu burrinho e as crianças que estão a seguir o palhaço, adquirem movimentação na pintura por conta da posição das pernas do burro e do menino puxando o animal e o andar das crianças, enquanto que no poema nota-se com mais precisão a chegada e a partida do circo por meio da enunciação do enunciador-poeta. Cada vez que o poeta nos coloca uma sequência de ações e sentimentos, há um excesso de molduras. Portanto, no poema fica subscrita uma continuidade espacial que expande para uma imaginação do leitor que nem sempre será a mesma presente na pintura.

Segundo Samoyault (2008), no que se refere à memória da literatura, podemos dizer que Portinari escreve a partir de suas memórias picturais:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição (SAMOYULT, 2008, p. 47).

Por meio da memória melancólica, Portinari-poeta reescreve sua pintura com palavras, revivendo, presentificando, ressignificando e reconhecendo a importância de uma época, de um grupo social e dele mesmo como indivíduo.

Portinari diz o dito – da pintura – de outra maneira no poema, com nova expressão, como que inédita, com frescor não mais do pincel, mas da caneta, em que o plano da expressão é diferente e o plano do conteúdo é semelhante. O já-dito na pintura encontra a originalidade e o inédito nas palavras: as ideias que ora pousaram nas tintas voaram como palavras numa metamorfose, redizendo suas memórias como o artista plural que ousou ser Portinari.

Os apreciadores das obras de arte de Portinari reconhecerão nos poemas muitas das pinturas do artista social e do Portinari memorialista. Assim sendo, ele pinta com palavras o já-dito, mas agora em forma de poema porque não disse tudo na pintura; precisava dizer mais e em outra linguagem.

“*El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real*”¹⁶ (ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 4). Assim, podemos dizer que o poema de Portinari abre o mundo mágico do circo para as crianças, mesmo que o circo agora venha carregado de lembranças e sentimentos doloridos ou melhor, reconhecidos, mas são as escolhas do poeta fazem com que o leitor estabeleça um contrato em que participa desse contexto até o final do poema. O poema de Portinari faz uma alusão às pinturas que remetem a circo, pobreza e também ler o que não existe na pintura como acrobatas, trem, flor murcha e todo o sentimento de tristeza. Encontramos respaldo nas palavras de Fernández:

Dado su carácter mediador de lugar donde se costuma de verdade el pacto de texto e lector, el marco permite que este último asuma un papel activo en todo el proceso de interpretación, pero sin menoscabo de la importancia que, como distintivo artefacto verbal, debe también corresponder al texto. (FERNÁNDEZ, 2005, p. 40)¹⁷.

4.4 Da seção “Aparições” (Poema da Página 61)

Quantos mortos vi passar! Vejo ainda
Os enterros dobrando a praça. Homens silenciosos
E escuros, vindos das fazendas distantes,
Trazendo o caixão negro, cansados do
Longo caminhar. Meu cérebro se
Enchia de caixões pretos, assombrações,
Pavor. Alguém mais velho vinha
Fazer-me companhia.
Ao amanhecer o sol afugentava
Todos os mêdos.

O título do poema é *Enterro*, em uma dimensão generalizada, pois pode ser o enterro de qualquer pessoa. Não há nomeação individual de quem é o enterro, é o enterro dos anônimos e da coletividade.

¹⁶ O quadro, como a poesia ou como a música, como toda obra de arte, é uma abertura da irrealidade que se associa em nossa realidade.

¹⁷ Dado seu caráter mediador do lugar onde se acostuma de verdade a combinação do texto e leitor, o ambiente permite que este último assumira um papel ativo em todo o processo de interpretação, porém sem levar a sério da importância que, como distinto objeto verbal, deve também corresponder ao texto.

O poema é composto de uma única estrofe de 10 versos de versos livres que variam entre 4 e 15 sílabas e sem rimas. Nem todos os versos são pontuados no fim, há vírgulas e um ponto de exclamação logo no primeiro verso.

A temática é o acompanhamento de enterros, muito comuns nas cidades pequenas, carregados de solenidade e respeito, combinado com as escolhas lexicais do eu poético: “mortos”, “enterros”, “homens silenciosos”, “caixão negro”, “caixões pretos”, “assombrações”, “pavor”, “medos”.

O anúncio do enterro vem acompanhado da recorrência do universo que faz parte dele. No primeiro verso temos um eu poético desinencial que viu e ainda vê os mortos passarem. Inicia com o pronome indefinido: “Quantos” para exclamar a imprecisão de quantas pessoas ele viu serem levadas para a cerimônia do enterro. A frase termina com um ponto de exclamação para expressar sua emoção e indignação diante de tantos trajetos de despedida que viu passar. O verbo “ver” está conjugado em dois tempos “vi” no pretérito perfeito e “vejo”. *Ver* é uma dimensão do *saber* figurativizada pela visão. O “eu” sabe dos mortos porque “vê”.

São duas ações no mesmo verso. O eu poético começa com o verbo no pretérito perfeito e depois muda para o presente, acompanhado do advérbio “ainda”, demarcando uma continuidade. A ação que foi concluída no passado, volta a se presentificar, numa temporalidade durativa. Esse primeiro verso inicia com a exclamação, uma admiração desse sujeito frente à um fato que se tornou comum para ele que ainda vê os mortos passarem, uma nova duratividade.

O segundo verso é o mais longo do poema, com 15 sílabas: “Os enterros dobrando a praça. Homens silenciosos”. A espacialidade é um dado importante para localizar o espectador onde a cena acontece. A praça é não só o espaço comum onde as crianças brincam e as pessoas se encontrar para conversarem, mas por onde os enterros passam e todos poderiam saber ou acompanhar o cortejo. O adjetivo “silenciosos” que acompanha o substantivo “homens” estabelece um paralelo entre a semântica e a sintaxe, reforçando semanticamente o longo silêncio à sintaxe do longo verso.

O terceiro verso: “E escuros, vindos das fazendas distantes” refere-se aos “Homens silenciosos” do verso anterior. A adjetivação “escuros” aos homens pode ter um duplo

sentido, referindo-se tanto à cor da pele dos homens quanto ao estado em que se encontram: tristes, compungidos com o papel que lhes cabe. O eu poético mostra o distanciamento entre uma fazenda e outra, mas, mesmo assim, a proximidade entre as pessoas. No quarto e quintos versos, afirmam-se que o morto vem sendo trazido de longe “Trazendo o caixão negro, cansados do” / “Longo caminhar. / Podemos pensar que os homens estão cansados do longo caminhar da vida, que vai cansando e vai produzindo mortos para carregar, no peso literal e no coração, na memória e na lida da vida.

No sexto verso: “Meu cérebro se” / “Enchia de caixões pretos, assombrações,” o eu poético é uma criança que vê, apavorada, o trajeto do enterro sem entender e associa os mortos à assombração que assombra as crianças. Aumenta a gradação das paixões do eu poético no início do sétimo verso: “Pavor./” O pavor é um desdobramento intensificado do medo da morte e da decorrência que o eu poético experimenta. A tonalidade até então é noturna e de desconsolo. Continuando no sétimo verso: “Alguém mais velho vinha” o eu poético, hoje um homem adulto, se lembra dos enterros que via passar na sua cidadezinha, vindos das fazendas ao redor. O medo, a incompreensão da morte, mas o entendimento de que algo solene estava acontecendo acompanha o poeta até a vida adulta. Os escuros referem-se aos medos de alguma coisa muito forte que o garoto não conseguia compreender. E o dia vinha dissipar a escuridão provocada pelo medo, como acontece às crianças. Mais uma vez temos outro pronome indefinido “Alguém” que não tem identidade, mas sabemos que é mais velho de idade que o eu poético, vem para lhe consolar. Temos um fato que se iniciou no passado e que perdura no presente, assim como anunciado no início do poema: “Quantos mortos vi passar! Vejo ainda.”

No oitavo verso: “Fazer-me companhia”, temos uma forma de consolo em meio à dor. O eu poético é consolado numa dor pretérita. O nono verso: “Ao amanhecer o sol afugentava” remete à recuperação do destino trágico da morte, expulsando, pondo em fuga “Todos os mêdos”. A figurativização do sol como luz surge para atenuar a tristeza e escuridão da morte, das lembranças dos enterros, assim como as figuras que remetem ao escuro e ao medo: “E *escuros*”, “caixão *negro*”, “caixões *pretos*”, “*assombrações*”.

Por fim, no décimo verso temos mais outro verso com pronome indefinido “Todos”, pois não se sabe quantos são, com a complementação do termo “os medos”. Medo é uma paixão que se manifesta ao longo de vários poemas na obra *Poemas*.

Segundo o dicionário *Unesp do Português Contemporâneo* (2004, p. 902), o vocábulo ‘medo’ possui várias acepções: 1. perturbação resultante da ideia ou da presença de um perigo; temor, 2. receio de ofender, causar mal ou ser desagradável, 3. dúvida acompanhada de temor, 4. covardia. A primeira acepção parece a mais acertada ao eu poético que é movido pelo medo durante todo o poema até o penúltimo verso quando do surgimento do sol para afugentá-los: “Ao amanhecer o sol afugentava/ Todos os mêdos.”

Em seu texto, *Semiótica dos conceitos de vergonha e medo*, Iúri Lótman traça as limitações ao comportamento coletivo dentro da sociedade. “O medo e a coerção definem a nossa relação com os ‘outros’” (1981, p. 237). Ele está presente tanto no reino animal como no humano. Lótman trata em seu texto de dois tipos de medo: o de uma sanção negativa perante uma dada norma social e o medo como uma performance ameaçadora. É o segundo que prevalece no poema e reforça nossa análise.

Também podemos citar Fiorin e suas palavras presentes no texto *Algumas considerações sobre o medo e a vergonha*: “o sintagma passional do medo diz respeito sempre a algo futuro e encadeia-se como um saber poder estar em conjunção com algo disfórico e não querer estar” (FIORIN, 1992, p. 57). O eu poético do poema sabe que está em conjunção com a presença da morte e não quer estar. Ele convive e presencia a morte de outras pessoas que acontecia no passado, ainda acontece no presente e não quer estar em conjunção com esse sintagma passional.

Ainda segundo Fiorin (1992, p. 63):

“O que realmente é digno de nota é que os simulacros construídos no e pelo discurso deixam entrever determinações modais e papéis temáticos e actanciais valorizados ou não por uma dada cultura, o que ela permite desejar, o que obriga a temer, aquilo de que faz envergonhar-se. Em suma, que desejos é preciso desejar, que desejos não se pode ter”.

Podemos depreender das palavras de Fiorin que, para o eu poético em questão, a morte prevalecia e prevalece na sua cultura regida por violência de assassinatos, crianças desnutridas, mulheres cansadas, assim como de homens injustiçados e miseráveis. A cultura

dessa sociedade do eu poético é o que ela permite desejar, sem o eu poético quer, mas que somente o sabe dessa realidade.

Portinari (1964, p. 61) denuncia os menos favorecidos, de tantos que morreram e ainda morrem: “Infância atribulada. / Nos dias de assassinatos/ A noite era de pesadelos./ Sofrimentos/ (...) Os medos e a morte viviam / Em meu povoado.” São imagens de pessoas e acontecimentos reais e imaginários que alimentam um sentimento individual do eu poético que é ao mesmo tempo coletivo que a poesia consegue expressar.



Enterro – 1959

Pintura a óleo/madeira compensada

Rio de Janeiro, RJ

24,5 x 33,5cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Olinda, PE

O título da obra é *Enterro*, obra de 1959. A cena do quadro é composta por quatro homens que carregam um caixão. Os quatro personagens da cena são semelhantes na forma e nas cores. O tom da pele escura e rostos sem expressão, as mãos em evidência dos dois

personagens à frente do caixão, as roupas são iguais: camisas brancas, calças cinzas e pés descalços que se misturam com o marrom escuro da terra.

Há uma simetria de movimentos dos homens, simulando uma marcha fúnebre. A disposição das figuras contribui para focalizar o caixão no meio do quadro em primeiro plano, justificando o título da obra e sugerindo a ideia figurativa de um enterro. Em segundo plano, temos as casas, igrejas, árvores, emoldurando toda a linha horizontal do quadro. As construções são monocromáticas.



Os personagens estão distribuídos no centro da tela, concentrados na figura do caixão, ou seja, do centro para às margens. Portanto, o espaço central da tela é o lugar do morto.

Na distribuição espacial horizontal *superior vs. inferior*, o predomínio do cromatismo claro está no meio da tela, uma vez que na parte superior começa um cromatismo degradê azul mais escuro e na parte inferior o cromatismo marrom terra bem escuro. Tal disposição cromática confere à faixa central o lugar de protagonismo, figurativizado pelo caixão azul celeste iluminado para que todos possam ver o morto passar. A cor azul era recorrente em muitas das obras de Portinari, como no *Painel de azulejos da igreja de São Francisco de Assis*, em Belo Horizonte, de 1944; *Painel Paz* de 1952, conjunto da obra *Guerra e Paz*, na

ONU; *O sonho azul de Sancho Pança*, de 1956, da Série D. Quixote, *Crianças brincando*, de 1960; entre outras.

Não só nas pinturas encontramos o azul, mas em *Poemas*, o eu poético se refere à morte e a caixão azul:

Pedia a Deus para morrer.
Tinha perto de sete anos, seria
Anjo. Depois dos sete nem caixão azul
Teria. Por onde andais, meus sonhos?
Voltarei a sonhar? Estarei sonhando?
(1964, p. 45)

Esse é um dado relevante para a análise da obra *Enterro*, pois o caixão carregado pelos quatro homens não é de um adulto, uma vez que a dimensão do esquife é menor do que a altura dos carregadores. Podemos dizer que o caixão azul é de uma criança, comprovando pelas palavras de Jean-Baptiste Debret, em seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, acerca dos costumes do povo brasileiro em 1816, descreve diferentes atividades do cotidiano, dentre eles os diversos tipos de esquifes nos serviços funerários do Brasil, presente na explicação da prancha 26:

“As cores adotadas nos esquifes são: preto com galões de ouro e prata para os homens; carmesim ou vermelho escuro com galões de ouro para as mulheres casadas ou viúvas; azul-celeste agalado de prata para as moças; rosa ou azul-celeste agalado de prata para as crianças menores de oito anos, *anjinhos*” (DEBRET, 1940, p. 213).

Podemos notar que se manteve uma cultura da tradição do século XIX, de se colocar as crianças menores de oito anos em caixões azuis, devida as proporções acerca das posses que cada família tem, com ou sem as decorações. Portanto, identifica-se a valorização e a continuidade do nacional como afirmação da nacionalidade e do modernismo popular e regional.



Superior - arredondado

Central - pontiagudo

Inferior - pontiagudo

Nota-se que os traços pontiagudos predominam na área central e inferior da tela porque pode indicar a direção do olhar do eu poético que é uma criança e que está amedrontado e que os traços arredondados estão presentes da parte superior da tela.

Na parte superior, podemos perceber a figura de São Jorge no seu cavalo branco como símbolo de proteção celeste. E na parte inferior temos as figuras das igrejas como referência à proteção terrestre.

A figura de São Jorge é uma referência forte na tradição popular da religião católica porque Jorge, que era cristão, teria se negado a perseguir e matar cristão quando lutou no exército romano, em 303 d.C. Depois, sua figura ganhou mais adeptos com as cruzadas, com a volta dos soldados da Terra Santa à Europa, por acreditarem que São Jorge protegeu os cristãos dos muçulmanos.

Os portugueses que rumaram ao Brasil trouxeram a tradição do catolicismo que se misturou com a cultura africana dos escravos, adaptando sua fé a deles. São Jorge é conhecido por defender os cristãos rogando força, justiça, ânimo, esperança e coragem a todas as adversidades e necessidades.

No que se refere às formas, podemos perceber que na parte superior da tela os traços são mais arredondados como nas cabeças dos homens, chapéus e a lua em que está São Jorge. Já na parte central e inferior, há o predomínio dos traços mais retos e a presença de manchas

sem contornos, principalmente nos rostos, reforçam a técnica do movimento expressionista para expressar a angústia humana, a aflição, o sofrimento e a morte.

Podemos dizer que o poema mantém um diálogo com a pintura, por meio do tema e das figuras. Ambos tratam do episódio do enterro, ato que sucede após a morte, o anonimato do morto e a imprecisão são pertinentes nas duas linguagens.

4.5 Da seção “A Revolta” (2º poema p. 83 e 84)

Subseção: Respirar

O filho menor está morrendo
As filhas maiores soluçam forte
Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo
Levar menino morto: feio de sofrer, cara da morte

Desolação. Silêncio apavorando
Solo sem fim pegando fogo.
Não há direção. O sol queimando
Embrutece. Cabeça vazia de bôbo

Há quanto tempo? Famintos e sem sorte
A água pouca, ninguém pede nem faz menção
Água, água, se acabar, vem a morte.
Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação

Que Santo nos poderia livrar?
Reza de velho louco
Deus pode a todos castigar.
Que é que esse menino tem? Está morto.

O leitor tem diante de si um eu poético que vê e descreve a cena de uma criança morrendo, portanto plasma um momento de desolação e dor. Não há identificação de nomes e nem de idade para os sujeitos da cena: “O filho menor”, “As filhas maiores” e “Mãe”. Ainda há referência ao pronome indefinido “ninguém” e “menino”. Essa falta de nomeação caracteriza uma exclusão e apagamento do ser humano, mostrando apenas as relações familiares entre eles. A ideia de familiaridade pode levar o leitor, também, à ideia de que os sujeitos partilham o mesmo lugar (“solo sem fim pegando fogo”), as mesmas condições adversas (“Famintos e sem sorte”) a mesma desolação (“A água pouca, ninguém pede nem faz menção”).

O poema é construído por 4 estrofes de quatro versos, num total de 16 versos e se inicia com o verso anunciando um fato que está para acontecer “O filho menor está morrendo”.

A primeira estrofe alterna verbos no presente e gerúndio “está morrendo”, “soluçam”, “caem”, “querendo”, “levar”. Já a segunda estrofe há o predomínio dos verbos no gerúndio “apavorando”, “pegando”, “queimando”. Na terceira estrofe novamente a alternância de verbos no presente e gerúndio e na última estrofe, verbos no futuro do pretérito, com predomínio do presente “poderia”, “reza”, “pode”, “castigar”, “é”, “tem”, “está”. O futuro do pretérito expressa a incerteza e a indignação do eu poético diante dos fatos acontecidos.

Segundo Antonio Cândido, sobre a alternância e o contraste de verbos: “É esse contraste que suscita a situação dramática” (CÂNDIDO, 1989, p. 25). A citação de Antonio Cândido reforça o que se apresenta no poema de Portinari. A cena da morte se configura pela dinâmica e alternância dos tempos verbais. A primeira, segunda e terceira estrofes se referem ao presente, e por isso é construída sobre os gerúndios e presentes, já a quarta estrofe constrói-se em futuro do pretérito e no presente, que recapitula as três estrofes anteriores e que projeta o que poderia ter acontecido no futuro. No início havia uma ação acontecendo e no fim há a ação acontecida: o ato de morrer aparece se fazendo no/pelo poema.

A escolha lexical e os elementos descritivos definem uma atmosfera dolorosa e combinam com a regularidade do esquema rítmico fixo alternado: *abab cdcd bebe fgfg* e versos livres que variam entre 6 e 19 sílabas.

O eu poético faz cinco perguntas ao longo do poema. Três delas na terceira estrofe: “Há quanto tempo?”, “Estão irrigando a terra?”, “É barulho de água?” e duas na quarta estrofe: “Que Santo nos poderia livrar?” e “Que é que esse menino tem?”

Voltando ao terceiro verso da primeira estrofe, o eu poético anuncia o planejamento da mãe: “Mãe querendo/ Levar o menino morto”. A mãe *querer* levar o menino não significa que conseguiu, pois ainda está em processo esse querer, em planejamento de levar e não é mencionado se levou e para onde levou.

O sentido construído em volta do filho menor define também as demais personagens: as filhas maiores e a mãe. O efeito produzido é de aproximação e distanciamento em relação ao menino, situado no início e final do poema, resultando em quatro partes distintas ou

estrofes: primeira e última estrofes de aproximação e segunda e terceiras estrofes de distanciamento. Podemos pensar num movimento de fechamento da cena principal: o menino. A primeira estrofe inicia com o filho menor morrendo e a última estrofe termina com ele já morto.

O verso de 19 sílabas: “Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação” é o mais longo do poema e mostra a contraposição das figuras “terra” e “água”. A palavra “água”, porém, aparece quatro vezes no poema enquanto a palavra “terra” aparece uma vez e também o seu sinônimo “solo”. O excesso de repetição de “água” cria um efeito de sentido de súplica pela sua ausência, ela se faz presente pela ausência. Já em relação a palavra “terra”, mesmo aparecendo uma vez, predomina ao longo do poema por remeter à *secura* e dureza da cena.

A presença do sentido da audição “barulho” e da palavra “alucinação”, prolonga o efeito que faz a falta de água e como sua necessidade provoca alucinação. Há uma duplicidade de sentido. Tanto pode-se pensar que os governantes, responsáveis por arrumar água, não atendem pedidos como a desolação do povo é tamanha que ficam inertes, sem ação, sem condições de pedir nada. A “aceitação” diante da condição trágica da existência mostra como a submissão traz a perda da capacidade de reclamar ou pedir o que quer que seja.

A forma nominal do gerúndio *-ndo* caracteriza ações verbais em desenvolvimento ou em andamento. Podemos dizer que o predomínio do uso dos verbos no gerúndio prolonga a agonia e a dor da família que ainda está para acontecer. O mesmo verbo que abre o primeiro verso também fecha o último verso: “morrer”. Esse verbo é decisivo para a construção do significado do poema, pois mostra desde o momento em que a morte começa a rondar a criança e, depois, quando termina no último verso com a constatação do fato: “Está morto.”

Não só os verbos, mas os substantivos e os adjetivos também ajudam na construção de sentido da morte no poema, por meio das seguintes expressões: “menino morto”, “feio de sofrer”, “cara da morte”, “Solo sem fim”, “Famintos e sem sorte”, “A água pouca”, “lágrimas de pedra”, dessa maneira justificando a quantidade de palavras que remetem ao universo do perecimento, sofrimento, padecimento, endurecimento. Vale evidenciar que há uma dominância de imagens cruas e dolorosas, que podem remeter à estética expressionista, em que não se faz concessões às imagens de sofrimento e de horror.

Podemos perceber a presença de elementos da natureza no cenário poético: “solo sem fim pegando *fogo*”, “Estão irrigando a *terra*?”, e “A *água* pouca”, também temos a presença

do ar que abre a seção *Respirar*. Esses elementos são essenciais para a sobrevivência do ser humano, mas vemos aqui o que provoca o excesso de alguns deles e a falta de outros gerando um desequilíbrio, pois é exatamente o que vemos no poema: muita terra, solo e pouca água. A dureza está inclusive nas lágrimas das filhas maiores que choram pedra, pois as lágrimas já não são mais líquidas porque o excesso de terra e pedra endureceram além da superfície, da pele até o interior.

Além dos quatro elementos presentes no poema, também existe o sentido da audição na contraposição de *som vs silêncio*. Exemplos são o segundo verso da primeira estrofe: “As filhas maiores *soluçam forte*”, quarto verso da terceira estrofe “É *barulho* de água?” e primeiro verso da segunda estrofe: “*Silêncio* apavorando, uma vez ressoam na amplidão da paisagem e duração do tempo interminável: “Há quanto tempo?”

Assim, a espacialidade e a temporalidade são fatores importantes no poema. Como referência ao espaço temos: “Solo sem fim pegando fogo” e ao tempo temos: “Há quanto tempo?”. Os dois exemplos tanto para espaço quanto para tempo rumam para um continuum, produzindo um efeito de cena estática, atemporal e eterna.

Na segunda estrofe o predomínio da especialidade aparece no segundo verso: “Solo sem fim”, no terceiro verso: “Não há direção” e implicitamente no quarto verso: “Cabeça vazia de bôbo”. Bobo ou Ângelo Bobo era o apelido dado pela molecada a Seu Ângelo que era uma pessoa conhecida da cidade, sem maldade, mas que não tinha direção, pois como era apaixonado por arapucas, saía sem rumo e ficava perdido no mato uma semana ou mais. Portanto, encontramos uma referência a não ter direção nessa figura do “bôbo”.

Na terceira estrofe, os personagens não têm a dimensão de quanto tempo estão com fome, falta de sorte e de água. São três perguntas e duas delas se referem à água: “Estão irrigando a terra?” “É barulho de água?”. A resposta: “Alucinação”. Não há água.

A última estrofe vem com mais perguntas e desta vez inclui o expectador por meio do pronome oblíquo: “Que Santo nos poderia livrar?” Uma súplica coletiva por ajuda. No segundo verso: “Reza de velho louco” faz referência às tradições e credences de reza dos mais velhos de uma comunidade. Por último aparece a figura de Deus como numa hierarquia: primeiro o Santo, depois velho louco e depois, Deus. O castigo também pode se referir ao expectador: “Deus pode a todos castigar”. A última pergunta: “Que é que esse menino tem?”

tem a resposta: “Está morto”. A referência à religiosidade encontra-se nessas figuras e na ausência da intervenção divina.

Portinari faz uma crítica atual ao drama vivido por todos os nordestinos que enfrentaram a seca na série *Retirantes*. Foi um representante das causas e lutas dos desfavorecidos e representou a realidade brasileira para o restante do mundo.

O poema é uma denúncia dessas condições de desigualdade social e econômica dos retirantes que, assolados pela seca, saem em busca de condições melhores de vida, mas que no meio do caminho encontram a morte.

A pintura *Criança morta* que analisaremos estabelece um diálogo com o poema analisado.



Criança morta – 1944 Painel a óleo/tela Petrópolis, RJ 180 × 190 cm

Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, SP

Em *Criança Morta*, Portinari faz a denúncia do problema social nordestino que por sua vez também é a preocupação com a condição do trabalhador brasileiro, assim constituindo a “Série Retirantes”, composta pelas obras *Criança Morta*, *Emigrantes*, *Retirantes* e *Enterro na Rede*, todas de 1944, mostrando através da técnica expressionista sua indignação e uma nova maneira de expressar o real.

No ano de 1946 fazia uma exposição de *Meninos de Brodowski* e *Retirantes*, em Paris. Um dia o duque de Windsor compareceu e quis comprar uma obra de Portinari e lhe perguntou: “Não há flores?” “Flores, não”, disse o pintor, “só tenho misérias” (CALLADO, 2003, p. 107). Portinari retratou a realidade do povo brasileiro, representando a classe mais oprimida em suas obras.

Segundo Carlos Zilio, que é artista plástico e foi professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, afirma que na série Retirantes todos os elementos de vanguarda estão presentes e dialogando: “O conjunto humano mantendo o equilíbrio clássico, ganha um tratamento mais expressionista, tanto no desenho como na utilização da textura” (ZILIO, 1982, p. 103).

Há dois planos neste quadro: o primeiro é composto da reunião da família de seis pessoas. A figura central é a do menino que dá o título ao quadro: *Criança morta*. A cena é constituída por uma família de seis pessoas: o pai, os irmãos e a mãe que segura uma criança morta vítima da fome e da sede. Podemos perceber a referência à escultura renascentista na obra de Portinari, pela posição da mãe com o filho morto e nu nos braços, todavia abordada com a técnica moderna expressionista. A figura da mãe é enorme e se curva com o filho nos braços, lembrando a estátua *Pietà* do pintor Michelangelo. A filha maior também usa um véu em mais uma referência à religiosidade. As demais personagens rodeiam a maciça figura da mãe. Todos choram e a dor é tamanha que as lágrimas parecem pedrinhas, mostrando também o sofrimento, a cruza e dureza da seca, a falta de água no corpo que produz lágrimas que se transformaram em pedra.

Cada figura assume uma posição, porém todos unidos pela dor. A mãe no centro sentada num caixote que segura a criança, a filha menor que segura a cabeça da criança morta, o pai que segura a mãe pelo ombro, a filha maior que segura pelas mãos o outro irmão com aspecto desnutrido.

A mãe de cabeça baixa chora em cima do menino, a filha menor chora olhando para o irmão morto, o pai chora de cabeça baixa olhando para o filho morto, a irmã maior chora de olhos fechados para a direção do irmão morto e o menino menor está com olhos entreabertos, não chora, mas está atônito e mira o espectador.

O cenário é de uma paisagem seca e com pedras. Não há vegetação. A única presença de água é a pequena cabaça para tentar suprir a necessidade da família toda. O azul do céu é carregado, reforçando a amargura da cena. O sofrimento dessas personagens é tão intenso que parece ser palpável.

A textura da pele e dos rostos envelhecidos, mesmo a das crianças, é devido à dificuldade, à miséria e à escassez extremas. O rosto da mãe não se deixa ver, mas postura do corpo nos remete à imagem da dor. Todas as figuras são esqueléticas, famintas, maltrapilhas e descalças.

A paleta de cores tem o predomínio dos tons de terra principalmente na parte inferior da tela; as demais cores são frias, pálidas e sombrias em ocre, violeta, lilás e cinza das roupas, reforçando o aspecto triste da luta entre a vida e a morte. O tom da pele das personagens é muito branco como que esbranquiçadas pela seca e aridez, um branco fantasmagórico que predomina na figura da criança morta e nos rostos dos demais irmãos, assim como os traços são cortantes com linhas fortes, próprias do movimento expressionista para realçar a deformidade, como se a pele estivesse sendo ferida pela seca, pelo sol e pela miséria.

O segundo plano é dividido em parte superior e inferior. Na parte inferior temos um degradê marrom e na superior um degradê azul. Todas as figuras estão situadas da cintura para cima na parte superior do quadro e da cintura para baixo na parte inferior do quadro, somente a criança morta é a única que está na posição horizontal como que suspensa, sustentada pelas mãos da mãe, passando da parte inferior do quadro para a superior, atravessando o plano terrestre para o celeste, numa transposição de nível, uma vez que os pés já não estão mais presos ao chão: *Criança morta*, que é o título do quadro.



Há um diálogo entre o poema e a pintura pela temática da fome, presentificada pelas figuras mirradas sem ter o que comer durante muito tempo; da morte, pelo menino morto, do sofrimento dos pais e dos irmãos; da seca, pelo cenário sem vegetação e sem água; a pouca água, pela pequena cabaça; as lágrimas de pedra, saindo dos olhos dos que choram. Também a aproximação com o divino pela presença do ato de piedade da mãe, do véu da menina maior e da família que forma um bloco sólido e unido pela dor.

Podemos pensar numa aproximação temática, tanto na pintura como no poema, com o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, escrito em 1954, portanto também aproximáveis temporalmente. O eu poético de Portinari expõe o fato de “o filho menor está morrendo” com o desfecho “Está morto”. A pintura de Portinari *Criança morta* também trata dos retirantes que morrem de fome, de sede, da miséria e das injustiças. João Cabral trata da temática dos retirantes em sua obra (MELO NETO, 1984, p. 71):

“E somos Severinos
Iguais em tudo na vida,
Morremos de morte igual,
Mesma morte severina:

Que é a morte de que se morre
De velhice antes dos trinta,
De emboscada antes dos vinte,
De fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
É que a morte severina
Ataca qualquer idade,
E até gente não nascida).

A evolução artística de Portinari caminha para a modernidade por retratar, pela arte, temas de cunho social, o trabalhador, o negro, enfim, o Homem, tanto que Annateresa Fabris escreveu: *Portinari, pintor social*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No princípio era o Verbo! Para Portinari: No princípio era a pintura! Essa paráfrase faz jus à prática artística de Candido Portinari porque para ele depois veio o verbo (*No princípio era o Verbo* Bíblia - segundo João 1:1-3).

Portinari dedicou uma vida à pintura e assim seguiu até que sua saúde o impossibilitasse de continuar a se expressar pelas tintas, telas e pincéis, trocando-os e transitando para as canetas e papéis. Entretanto a vontade de exprimir suas emoções encontrou na literatura mais um caminho e registrou suas memórias imagéticas através de *Poemas*.

A obra *Poemas* de 1964, editora José Olympio, não é ilustrada e o estudo das poesias e a possível aproximação com as pinturas exigiu uma pesquisa apurada. A aquisição da edição de 2018, publicada pela editora Funarte, contribuiu bastante com a tese, facilitando o trabalho de análise, uma vez que as pinturas demonstravam um diálogo temático e figurativo.

As três edições de *Poemas*, de 1964, 1999 e 2018, mostram um panorama de uma mesma obra de Portinari e de como as editoras trataram os poemas do poeta que não queria se valer da fama de pintor, mesmo porque na última edição não aparece uma obra por poema, mas uma pequena amostra temática de pinturas para acompanharem os poemas, iluminando o entendimento e compreensão dos leitores e estudiosos do pintor que escreveu poemas nos últimos anos de vida.

Aceitar as pinturas compiladas no exemplar *Poemas*, de 2018, demonstra que o estudo das obras pictóricas, sua composição e sua relação com os poemas afirmam a coerência temática por parte dos organizadores, não desabonando a pesquisa editorial em relação à escolha das obras de Portinari selecionadas para o exemplar.

Segundo Fabris (1996, p. 34) a infância não foi somente o tempo das brincadeiras, mas ainda o tempo das “aparições” e com ela os medos das assombrações, dos enterros, dos espantalhos, dos leprosos e a presença dos retirantes que povoaram as recordações do pintor com a mesma intensidade das lembranças alegres. Quando Portinari valoriza determinadas pinturas, valoriza a figuratividade, o olhar e a marca do pintor, assim como deixa sua marca profunda nos poemas pelo conhecimento pictórico/visual.

Podemos dizer que os poemas de Portinari, de linguagem verbal, têm uma marca profunda pelo conhecimento pictórico visual de suas pinturas. Quando no poema ele valoriza determinadas pinturas, valoriza também a figuratividade, o olhar, o raciocínio e a marca do pintor. A poesia imagética de *Poemas* é análoga às imagens poéticas das pinturas como forma de criação paralela de um pintor e um poeta aproximáveis pela memória, mas distintas quanto ao modo de representar as formas.

Cada um dos poemas e suas respectivas pinturas foram analisadas à luz dos conceitos da semiótica e da literatura. Assim, um dos objetivos desta pesquisa consistiu, no âmbito mais geral, em reconhecer procedimentos de metalinguagem comparáveis em ambas as artes e, no que dizia respeito aos seus objetos específicos, avaliando como se apresentou a recorrência da plasticidade na obra poética de Portinari.

A importância de Portinari poeta está na realização do registro da memória de tudo que viu, do que vivenciou, do que pintou, de sua infância, do acompanhamento do Modernismo e dos Manifestos, da questão da convivência e envolvimento no universo artístico da literatura de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros, e sua filiação na história da literatura brasileira.

O intuito de nosso trabalho era o de analisar o repertório imagético nos versos de *Poemas*. O seu povoado de infância, de como a arte também esteve presente em prol da luta tanto nas telas como nos versos, denunciando o Brasil dos retirantes e das injustiças contra os trabalhadores. Mas a arte de Portinari não se revela pela escolha temática e sim pelo processo de composição, na seleção e combinação de forma e conteúdo que concretizaram temas e figuras plásticas e verbais. Nossa tentativa foi a de procurar explicar o que os poemas e pinturas dizem e o que fazem para dizê-lo, conforme a famosa premissa semiótica: “descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*” (BARROS, 2003, p. 7).

O resultado talvez mais importante dessas análises não é corroborar uma verdade nesses efeitos de sentido produzidos por cada um dos poemas e suas respectivas pinturas, mas entender o homem no mundo, ou melhor, Portinari-poeta com olhar de pintor. Candido Portinari pintou e também escreveu sobre os santos, os circos, as moças, as praças, as crianças, as bandas de músicas, os espantalhos, as festas, o café, a terra roxa, as plantações,

os sorveteiros, o trem, as procissões, os mortos, o céu azul, os sonhos, as alegrias, as tristezas, os retirantes, os medos, enfim... a memória da infância atribulada de Portinari está lá.

Sobretudo, o objetivo principal foi demonstrar a partir da arte poética de Portinari uma compilação do repertório de imagens sobre o Brasil, mais especificamente sobre os componentes da paisagem respectiva de Portinari menino: **O menino e o povoado** e como pintor e poeta se posicionam diante do espaço representado. Dessa maneira, construiu arte de cunho nacional a respeito da identidade de nosso povo, da nossa natureza, das pessoas e dos sentimentos individual, mas também coletivo.

Poemas ingênuos da memória de um tempo anterior do eu poético. Os poemas de Portinari contribuem para a construção de um repertório de imagens sobre o Brasil, sobre a brasilidade do interior de São Paulo e a temática dos seus versos explicam o mundo interior do poeta, assim como a figuratividade simula sua memória dos tempos de infância. O processo de composição poético, como esperamos ter demonstrado, incluiu técnicas com o verso que se assemelham às técnicas com o traço e com a cor, na tentativa, talvez, de consolidar uma arte maior e mais abrangente de figurativizar o mundo. De tudo o que foi dito, fica o poema da pintura de Portinari:

Minha memória já não alcança
Aquêles cafezais. Começa
No passado. Antes há lembranças entrelaçadas
E sonhos. Mesmo se prolongando

Até lá, vejo esfumaçado.
Os sonhos se repetem?
As nuvens no céu?

A água do rio terá a
Mesma medida? Ou a mesma côr?
Sofrerá a água?
Correr, correr sempre, e ter olhos

Para ver como quiser: ver a
Estrada azul voar no espaço
Como a brisa e disparar
No cavalo branco sem se importar
Para onde.

Portinari, *Poemas*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIATA, V. L.; SCWARTZMANN, M. N. **O Acontecimento Mitopoético em “Pirlimpisquice”**: Relações entre enunciação e enunciado. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso), UNINCOR, v. 14, n.º 2, jul.-dez., 2017. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/4267/pdf_116. Acesso em: 8 jan. 2022.

ANDRADE, M. de. **Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Edição da Casa do estudante do Brasil; Departamento Cultural, 1942.

_____; Medeiros, J. B. Linguagem Afetiva. In: **Curso de Língua Portuguesa**. São Paulo: Ed. Atlas S. A., 1997.

ANDRADE, O. de. **Manifesto Antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

_____. **Manifesto antropófago**. In: SCHWARTZ, J. Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

ARGAN, G. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES et al. **Poética Clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BACHELARD, G. O pintor solicitado pelos elementos, instante poético e instante metafísico. In: _____ (org.). **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand. 1991.

BARROS, D. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Portugal: Edições 70, 1982.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BORBA, F. S. (org.). **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.

BOSI, A. (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BOVO, T. T. **Vida e Arte de Candido Portinari. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, São Paulo, v. 2, n. 3, ed. 5, p. 83-110, maio, 2018.

CALLADO, A. **Retrato de Portinari**: com reproduções de obras do pintor e fotografias. Rev. Campus Bauru/IA, 3. ed., 2003.

CAMPBELL, J. **O Poder do Mito**. Betty Sue Flowers (org.); Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, H. Drummond, mestre de coisas. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CÂNDIDO, A. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Na sala de Aula**. 3. ed. São Paulo: Série Fundamentos, 1989.

_____. **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1996.

_____. Crítica e sociologia. In: _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008, p. 144.

CAÑIZAL, E. P. O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento. **Revista Significação**, 13, ano 39, n.38, 2012.

CAVALCANTI, C. **Conheça os estilos de Pintura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DAMM, F. **Um Cândido pintor Portinari**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.

DEBRET, J. B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. 2. ed. Tomos II (v. 3), São Paulo: Livraria Martins Editora, 1940.

FABRIS, A. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

_____; FABRIS, M. A função social da arte: Cândido Portinari e Graciliano Ramos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiro**. São Paulo: Edusp, n 38, p. 11-19, 1995.

_____. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Portinari, pintor social**. 1997. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Faculdade Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis, 1997.

FERNANDEZ, P. B. **El contorno del poema**. Barcelona: Ed. Acantilado, 2005.

- FERRARA, L. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ed. Ática. Série Princípios, 1991.
- FIORIN, J. L. Algumas Considerações sobre o Medo e a Vergonha. In: TASCIA, N. B. (Org.). Caminhos e Desvios da Semiótica no Brasil. **Revista Cruzeiro Semiótico**, Associação Portuguesa de Semiótica, n. 16, 1992, p.55-63.
- _____. **Elementos de análise do discurso**. 11. Ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- FLOCH, J. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Paris: Hadès, 1985.
- _____. **Les formes de l'empreinte**. Périgueux: Fanlac, 1986.
- _____. Semiótica Plástica e Linguagem Publicitária. **Significação**, n. 6. São Paulo: 1987.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna, da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução: Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARCIA, O. M. **Esfinge clara**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.
- GENINASCA, J. **Le discours aspectualisé**. Limoges: Pulim, 1991.
- GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
- GONÇALVES, A. **Laokoon revistado**. Relações Homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS J. **Dicionário de Semiótica**. Trad. e org.: Alceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix, 1979.
- _____. (org.). Por uma teoria do discurso poético. In: **Ensaio de Semiótica Poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. Por uma sócio-semiótica discursiva. In: _____. **Semiótica e ciências Sociais**. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- _____. **Semântica estrutural**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- _____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, (4), 1984, p.18-46. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1984.90477>. Acesso em: nov. 2021.
- _____. **Da imperfeição**. Pref. e trad.: Ana Cláudia de Oliveira; apres.: Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

- GROUPE, U. **Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image.** Paris: Seuil, 1993.
- HAUSER, Arnold. **História social da Literatura e da Arte.** São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HÉNAULT, ANNE. **História concisa da semiótica.** São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- JAKOBSON, R. Linguística e Poética. In: **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1971.
- JÓE, Márcia Maria Sant'Ana. **Escrituras de Drummond: Arte em Exposição. Uma leitura semiótica de poemas e pinturas.** 2008. Dissertação de Mestrado em Linguística. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- LEITE, S.U. **Participação da palavra poética.** Petrópolis: Vozes, 1966.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia.** Introdução, Tradução e Notas: Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LIMA, L. C. **O controle do Imaginário, Razão e Imaginário nos Tempos Modernos.** 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1989.
- LOPES, E. **Metáfora: da retórica à semiótica.** São Paulo: Atual, 1996.
- LOTMAN, I. Semiótica dos conceitos de vergonha e medo, In: LOTMAN, I. e outros - **Ensaio de semiótica soviética.** Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 237-240.
- MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários.** São Paulo: Cultrix, 1974.
- MELO NETO, J. C. de. **Morte e vida severina e outros poemas em voz alta.** 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- MENEGAZZO, M. A. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda.** Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991.
- MERLEAU-PONTY, M. **A Prosa do Mundo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MITCHELL, W. J. T. The Idea of Imagery e Image versus text figures of the difference. In: **Image, Text, Ideology.** Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- MOULIN, N.; MATUCK, R. **Portinari: "Vou pintar aquela gente".** São Paulo: Callis, 1997.

OLIVEIRA, A. C. de. **Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade.** São Paulo: EDUC, 1997.

OLIVEIRA, V. S. **Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões.** São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

PAREYSON, L. Leitura da obra de arte. In: **Os problemas da estética.** 2. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

PAZ, O. **O Arco e a Lira.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, M. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 79-82.

_____. Impressões de Portinari. In: ARANTES, O. (org.); PEDROSA, M. **Forma e Percepção Estética.** São Paulo: EDUSP, 1995, p. 155-161.

PIETROFORTE, A.V. **Semiótica visual: os percursos do olhar.** São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **A significação na pintura.** São Paulo: Annablume, 2016.

PORTINARI, C. **Poemas.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1964.

_____. **Poemas.** (1ª reimpressão). Rio de Janeiro: Funarte, 2019.

_____. **Poemas.** 2018. Disponível em: https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/120733/166147/Poemas-de-Portinari_Web-2a.pdf. Acesso em: 20 abr. 2021.

_____. **Portinari, o menino de Brodósqui: Retalhos de minha vida de infância.** 2. Ed. São Paulo: Companhia Lithographica Ypiranga, 2001.

PORTINARI, A. **Portinari menino.** Apres.: Antonio Callado. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais.** Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PROENÇA, G. **História da Arte.** 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

PROJETO PORTINARI. **Cronobiografia de Candido Portinari.** Disponível em: <http://www.portinari.org.br/>. Acesso em: 9 abr. 2022.

REINHEIMER, P. **Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil.** 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

SAMOYAUULT, T. **A Intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHAPIRO, M. **A arte moderna – Séculos XIX e XX**. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da USP, 1996.

SCHWARTZ, J.; ANDRADE, G. (org.). Introdução. In: ANDRADE, O. de. **Manifesto antropófago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TATIT, Luiz. **Claude Zilberberg e a Prosodização da Semiótica**. Curitiba: Appris Editora, 2016, p. 17-33.

_____. Bases do pensamento tensivo. In: **Revista de Estudos semióticos**. São Paulo, vol. 15, Edição Especial, p. 11–26, abr. 2019.

TEIXEIRA, L. **As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte**. Niterói: EDUFF, 1996.

_____. Relações entre o verbal e o não-verbal: pressupostos teóricos. In: **Caderno de discussão do centro de pesquisas sociosemióticas**. PUC-SP: COS-USP: FFLCH-CNRS: PARIS, eds. OLIVEIRA, A.C.; MARRONI, F. V. São Paulo: Editora CPS, n. 7, 2001.

TELLES, G. M. **Retórica do silêncio**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

WELLEK, R.; WARREN, A. Literatura e outras artes. In: **Teoria da Literatura**. São Paulo: Publicações Europa-América, 1955.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZILBERBERG, C. **Razão e poética do sentido**. Tradução: Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Bevidas. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. Síntese da gramática tensiva. Significação. Tradução: Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. **Revista brasileira de semiótica**. São Paulo: Annablume, n. 25, (2006b), p. 163-204.

_____. Louvando o acontecimento. Tradução: Maria Lucia Vissoto Paiva Diniz. **Revista Galáxia**. São Paulo: n. 13, p. 13-28, jun., 2007.

ZILIO, C. **A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ANEXOS

Para efeito de organização e estudo das duas edições do livro *Poemas*, seguem tabelas com estimativa temática dos poemas e pinturas, também estatística de poemas e pinturas por capítulo, assim como sua totalidade.

**Temática dos poemas e as respectivas pinturas - Capítulo I – O menino e o povoado
(Total de 29 poemas)**

<p>Casa/ povoado – Moça 1940 1º p. 31 – Distante o mais longe na memória ... p. 33 - O som das porteiras ... dentro de mim. 2º p. 36 – Parecia chuva de ouro...p. 37 - A montanha(...) te darei, te darei... 3º p. 46 Pedi ao anjo as asas emprestadas...p. 47 - As músicas da sanfona de Gorbelin.</p> <p>Café - Colheita de café 1956 1º p. 30 - Minha memória já não alcança... p. 30 - para onde.</p> <p>Medo 1º e 2º p.28 – Matas criavam histórias e medos... Tive medos 3º p. Assim, acompanhado, o medo não viria. 4º p. 43 De medo. Seriam os lobisomens?</p>	<p>Natureza – Praça de Brodowski 1956 1º p. 27 - Fizeram uma parada, uma parada... desarmadas. (matas) 2º p. 40 – As roseiras estão em flor? ... De minha vida feliz... (roseiras) 3º p. 41 – Nem vi o mar e nem as árvores... Mais pra frente era o fim do mundo. (córrego) 4º p. 37 – As mangueiras ramalhavam... Resinosas.</p> <p>Mulher/dona Iria portuguesa - Mulher dançando 1939 p. 37 – Dona Iria portuguesa ... p. 38 - Pegar em Dona Iria aquela doença.</p>	<p>Infância – Menino com passarinho 1º p. 34 - Com os pés e os lábios rachados... Confortados adormecíamos. 3º p. 35 – Galopei o vento ... p. 36 - Mostravam-se grátis. 4º p. 35 – Mangueiras de minha infância 5º p. 39 O repique do sino de minha/Infância. 6º - p. 44 - Passaram os acontecimentos... p.45 – Sonhar também. 7º p. 49 – Não tínhamos nenhum brinquedo... p. 50 Desaparecendo no espaço. 8º p. 51 - Conhecia tão bem aqueles ... p. 52 Pousasse os olhos em mim...</p> <p>Morte – Cena da infância do artista 1956 1º p. 39 - Na pracinha de Santo Antônio...O sino. Lá todos têm o mesmo pé.</p>	<p>Noite – Noite em Brodowski 1955 1º p. 29 - Num pé de café nasci... chinelos. 2º p. 38 – A noite, viajando ... Ali no caminho do céu? 3º p. 41 – Já na fila... p. 43 - A estrada para ela. 4º p. 48 - Era um imprevisto favorável ... p. 49 - Vestida de noiva. 5º p. 51 - Quando o crepúsculo tingir ... Acompanha a beleza do DIA DE LUA.</p> <p>Cor 1º p.30 Mesma medida? Ou a mesma côr? 2º p. A côr da porta e... 3º p. Algumas cores, outras em branco e preto</p>	<p>Tempestade – Tempestade 1943 1º p. 35 - A madrugada conta-me sempre... Andarão aquelas madrugadas? 2º p. 43 – Nas noites estreladas nada ouvíamos... Vinham desde a lonjura sobre o vento... 3º p. 47 – Nas noites de temporal as... p. 48 – Os mortos pelos raios da véspera.</p> <p>Memória 1º p. 30 – Minha memória já não alcança... 2º p. 31 Distante o mais longe na memória</p> <p>Festa – Noite de São João 1957 1º p. 31 – Amanhecer alegre nas festas...namorados. 2º p. 33 – Festas, procissões, banda de música... p.34 - As moças das fazendas só viriam no ano próximo.</p>
---	---	--	--	---

<p>5º p. 47 Alguns cavalos amedrontados 6º p. 49 Os medos desapareceriam</p> <p>Alegria 1º p. Sua alegria – para a maioria não... 2º p. É uma alegria sem destino 3º p. 32 Do sol dos sábados chovia alegria 4º p. 33 Outras tão alegres... 5º p. 33 Para nós: um volume de alegria. 6º p. 35 Povoado ... Estas nos traziam tanta alegria! 7º p.50 Houve alegrias... 8º p. Mundo de alegrias ao lado dos/Elementos 10º p. 52 Quanta alegria esbanjei ali</p>	<p>Festa de Santo Antônio - Santo Antônio 1942 1º p. 38 - Se eu soubesse por onde... Infância.</p>	<p>Namoro – Menina das trancinhas – 1958 1º p. 39 - Aos sete ou oito anos tive ... p. 40 De minha retina estão todas as casas.</p> <p>Tristeza 1º p. 34 A tristeza descia sobre nós 2º p. 42 Homens: e a tristeza veio e... 3º p. 44 Ares. Tristes mas esperançosas. 4º p. 44 Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao desespero, 5º p. 47 Triste, triste e o sino tocava 6º p. 48 Era triste 7º p. 51 Desde esse tempo peguei tristeza. 8º p. 52 Quanta alegria esbanjei ali</p>	<p>Trem 1º p. 43 - As viagens de trem foram as melhores... 2º p. 44 Sonhando com o príncipe.</p> <p>Circo - Circo 1933 1º p. 44 - Sentia-me feliz quando chegava um circo ...Até a chegada de outro circo</p>	<p>Alegria 1º p. 31 Sua alegria – para a maioria não/Vinha 2º p. 31 É uma alegria sem destino 3º p. 32 Do sol dos sábados chovia alegria 4º p. 33 Para nós: um volume de alegria. 5º p. 35 Povoado...Estas nos traziam tanta alegria! 6º p. 42 Houve alegrias 7º p. 42 Permaneceu – nunca mais me alegrei.</p>
---	---	---	---	---

Relação das pinturas - Capítulo I (Total - 26 pinturas)

Circo 1941, Meninos a cavalo 1959, Café 1957, Colheita de café 1956, Noite de São João 1957, Moça 1940, Festa em Brodowski 1933, Menino com passarinho e arapuca 1959, Tempestade 1943, Noite em Brodowski 1955, Nonna encaixotando mangas c. 1956, Mulher dançando 1939, Cavaleiro da lua cheia 1942, Santo Antônio 1942, Cena da infância do artista 1956, Menina das trancinhas 1958, Flores c. 1944, Menino sentado 1933, Tempestade 1943, Paisagem 1943, Circo 1933, Menino de Brodowski 1946, Coro de Anjos 1944, São Jorge 1943, Crianças brincando c. 1957, Casamento em Brodowski 1956

Temática dos poemas - Capítulo II – Aparições (Total de 23 poemas)

<p>Natureza – Céu com estrelas 1941 1º p. 59 – Numa madrugada fria a lua nos dava... Que lhe atiravam pedras. 2º p. 59 – Gosto dos rios, do seu aspecto manso... Dos seus dedos saía fogo. (rio) 3º p. 60 – Se a cauda do cometa...E o medo. Acabaram-se os cometas. (cometas) 4º p. 60 – Quantas vezes montado ... Já começavam a aparecer as sombras da noite. 5º p. 62- Muitas vezes ia ao campo caçar...Experimentava apenas minha coragem... (animais e coragem) 6º p. 69 – A cavalo fui por um caminho... Descampado. Onde andará aquele temporal?</p> <p>Santos 1º p. 65 – Recostado no céu adormeci... Montei a potranca ...</p>	<p>Tempestade 1º p. 57 - As ventanias, à noite... Estrela?</p> <p>Pessoas - Ângelo Bobo 1957 - 1º p. 57 – Muito branco, macilento, uns fiapos... p. 58 – Foi até o fim do mundo.</p> <p>Povoado 1º p. 58 – Montado no galho de uma árvore...Nunca mais vi os anjos e nem o bombardino. 2º p. 67 – O zunir dos postes telefônicos nas estradas... Sorriu – mas era a lua.</p> <p>Cor 1º p. 57 Roupas sem côr.</p>	<p>Homem, Natureza e Trabalho 1º p. 70 – O vento soprou o dia... Um dia plantaremos sementes desta gente de paz.</p> <p>Namoro - Namorados c. 1940 1º p. 62 – Minha vida é tua presença... Na inocência criávamos o bem permanentemente. 2º p. 67 – Direi ao fogo para te encantar... Meu sonho e sobem.</p> <p>Angústia p. 63 – Minhas roupas saem e votam...Propósito jogando-me fora, aos pedaços...</p> <p>Alegria 1º p. 58 Minha alegria era imensa</p>	<p>Anjos - Anjos e pastores 1944 1º p. 61 - De mãos dadas com uma...Saí triste pensando em meus amigos. 2º p. 68 – A tristeza secou-me 3º p. 68 Na noite triste vinha do mar</p> <p><i>(O sonho de Jacó 1957)</i> 3º p. 69 - De aspecto diferente não se mostra... em tórno de ti. <i>(Madonna com menino 1943)</i></p> <p>Tristeza 1º p. 63 Tristes roupas nem frases ouvem. 2º p. 65 Sabiam que sofria – penavam no meu entristecer. 3º p. 68 Sabiam que sofria – penavam no meu entristecer.</p>	<p>Morte Menino correndo 1943 1º p. 60 – Infância atribulada...p. 61 - Em meu povoado. 2º p. 61 – Quantos mortos vi passar! Vejo ainda... Todos os medos. (Enterro – 1959) 3º p. 63 – Acordei antes da morte? ... p. 64 - Tão inexistente...</p> <p>Espantelhos 1º p. 66 – Sem cílios e sem destino... Meu canivetininho, meu canivetininho...</p> <p>Céu 1º p. 68 – E o vento não veio ... p. 69 - Quanto azul. Medo, sonhos, memória, angústia alegria e tristeza perpassam vários poemas!</p> <p>Medo 1º p. 57 - Davam-nos um medo, um medo 2º p. 58 – O medo me amedrontava, e os anjos/ Se iam. 3º p. 60 – E o medo. Acabaram-se os cometas. 4º p. 61 – Os medos e a morte viviam/ Em meu povoado. 5º p. 61 – Todos os mêdos.</p>
--	--	---	---	---

Relação das pinturas - Capítulo II (Total - 10 pinturas)

A Bordo 1943, Ângelo Bobo 1957, Céu com estrelas 1941, Menino correndo 1943, Anjos e pastores 1944, Enterro 1959, Namorados c. 1940, Espantalho no arrozal 1947, O sonho de Jacó 1957, Madona com menino Jesus c. 1943.

Temática dos poemas - Capítulo III – A Revolta (Total de 29 poemas)

<p>OS INVENTARIANTES Sofrimento e tristeza - Operário 1947/ Jô 1943 1º p. 73 – Os inventariantes pedirão... p. 75 - Erva nascida do sopro da inocência.</p> <p>DEUS DE VIOLÊNCIA Deus 1º p. 76 – Estou com vida mas estive... Já inscritos numa delas.</p> <p>Pobreza 1º p. 76 – Quem seriam aqueles três rasgados... p. 77 são aqueles?</p> <p>Doença 1º p. 77 – Os cavalos dos leprosos... Seriam dois reis?</p> <p>Retirantes - Retirantes, 1955 1º p. 77 – Os retirantes vêm vindo...p. 78 – As secas vão a morte semeando.</p> <p>Mar - Marinha, 1942 1º p. 78 – No povoado sonhando... Não pôde ver o mar: estava cego. 2º p. 81 – O mar olha-me dia e noite...</p> <p>Mulheres retirantes - Retirante grávida - 1945 1º p. 78 – Mulheres com dor d'olhos... p. Ressurgirão no azul do céu.</p>	<p>SOBRESSALENTE</p> <p>Memória 1º p. 81 – Memória – nuvens brancas 2º p. 86 – Os meus medos espantam</p> <p>RESPIRAR Luta 1º p. 83 – Não vemos a mesma paisagem... [chefe que enterraram.</p> <p>Morte - Criança morta - 1944 1º p. 83 – O filho menor está morrendo...p. 84 - Que é que esse menino tem? Está morto.</p> <p>Devaneio 1º p. 84 - Corri muitos caminhos...p. 87 Ele sentirá dor?</p> <p>Decepção - Vaso de flores, 1942 1º p. 87 – Onde estão as flores?...p. 88 – Não as toques nunca.</p> <p>Fuga 1º p. 88 – Acochado e perseguido pelas longas sombras... Fechei dentro de mim o que transbordava.</p>	<p>SEMEAREI ÁGUA Água e loucura - A barca 1941 1º p. 89 – Não vês aí em nossa frente as águas se...Sêcas. Os doidos só vêem o essencial.</p> <p>Animais - Menina com cachorro 1940 1º p. 89 – Cães sarnentos e esqueléticos... p. 90 Também. Serão alguns Santos em penitência?</p> <p>Solidão 1º p. 90 - Se pudesse fugir de mim... p. 91 Alegre os namorados</p> <p>VIAJANTE SOLITÁRIO Solidão - Homem chorando, 1947 1º p. 92 – A amada é figura existente?... Quis comentar e estava só.</p> <p>Medo - Mula sem cabeça 1957 1º p. 92 – Largado pelos furacões...p. 93- A desgraça cai como pedra dura...</p> <p>Espantalho - Espantalho na tempestade 1944-1959 1º p. 93 – Não me quiseram, enjeitaram... Das folhas secas...</p>	<p>Natureza/ Animais/tempo - Menino com carneiro 1954 1º p. 94 – Não serei nuvem e nem concha do mar...Cabritinhos brancos nunca mais os verei.</p> <p>Morte 1º p. 94 – A gora acordado vejo: Levaram-me...p. 95 – Como é difícil morrer. 2º p. 95 – Chafarizes de fogo incendiavam o Espaço...p. Qual a côr do outro lado?</p> <p>Mar 1º p. Mar opaco de côr... sua água morta. Pobre mar...</p> <p>Amor/Solidão 1º p. 97 – Pedindo amor e já te...Morte. O tempo não se move...</p> <p>Loucura 1º p. 99 – Loucos os homens cospem lama... Pesadelos? Dementes espantados fogem...</p> <p>Desilusão 1º p. 98 – Estarei caminhando ou parado? O sol se escondeu.</p> <p>ODES Grünwald – Retábulo 1952</p> <p>UMA PRECE</p>
--	---	---	---

<p>Espantelho - <i>Espantelho</i> – 1947 1º p. 79 - Faltam-me as pernas... Se parecem comigo.</p> <p>Côr 1º p.77 - Rasgados e sem côr, dependurados. 2º p. 78 – Levantando o pó da côr de suas vestes rasgadas. 3º p. 95 – Mar opaco de côr 4º p. 96 – Qual a côr do outrolado?</p>	<p>Alegria 1º p. 91 Alegre os namorados 2º p. 96 – Alegres escapuliram.</p>	<p>2º p. 96 – Quando ainda a força estava...Como um córrego sem fim...</p> <p>Tristeza 1º p.75 Das tristezas vagando. 2º p. 86 São enfermos da tristeza sem 3º p. 89 E não serei triste. 4º p. 93 Nem a tristeza nem a desgraça.</p>	<p>Denise – Denise com carneiro branco 1961</p>
---	--	---	--

Relação das pinturas - Capítulo III (Total - 15 pinturas)

Operário 1947, Jó 1943, Retirantes 1955, Marinha 1942, Retirante grávida 1945, Espantelho 1947, Criança morta 1944, Vaso de flores 194[2], A barca 1941, Menina com cachorro 1940, Homem chorando 1947, Mula sem cabeça 1957, Espantelho na tempestade 1944-1959, Menino com carneiro 1954, Espantelho 1940

Odes 1

Cabeça de Jesus 1941, Retábulo 1952, Retrato de Emily Dickinson 1958

Uma prece 1

Denise com carneiro branco 1961, Foto de Denise e Portinari (acervo)

Relação temática/estatística total dos poemas

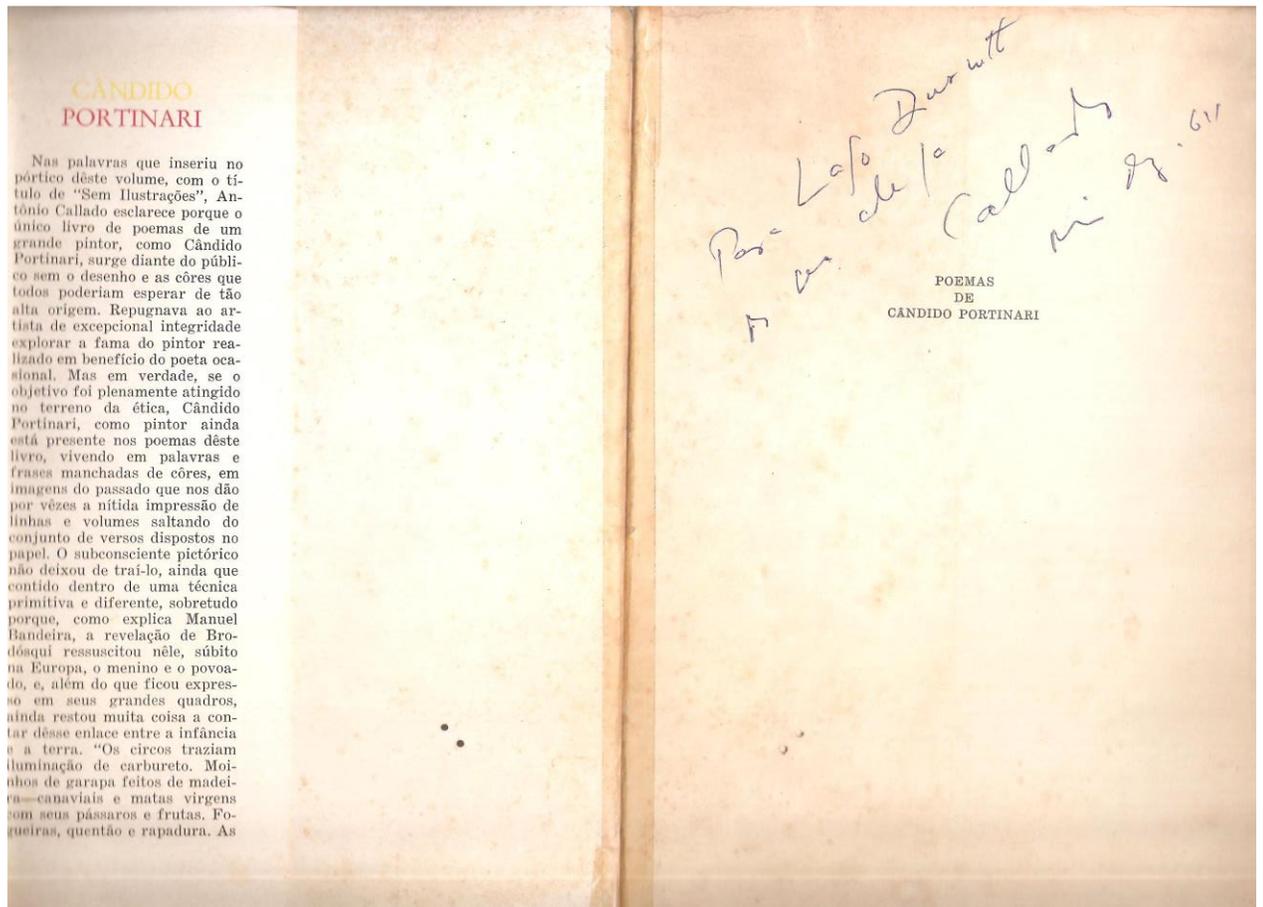
<p>1º Mulher, trem, café, circo, Homem/ Natureza/ Trabalho Angústia, alegria Céu, pobreza, doenças e sofrimento Loucura, Amor, Fuga, luta Tristeza, Natureza, Povoado Infância, morte</p>	<p>2º Festa, namoro, mar Santos, noite devaneio, decepção, desilusão</p>
---	--

A seguir temos a organização do livro das três edições: em capa, orelha, folha de rosto, epígrafe, dedicatória, sumário, primeira seção “O menino e o povoado” e primeiro e segundo poemas, seguindo com respectivas obras da terceira edição.

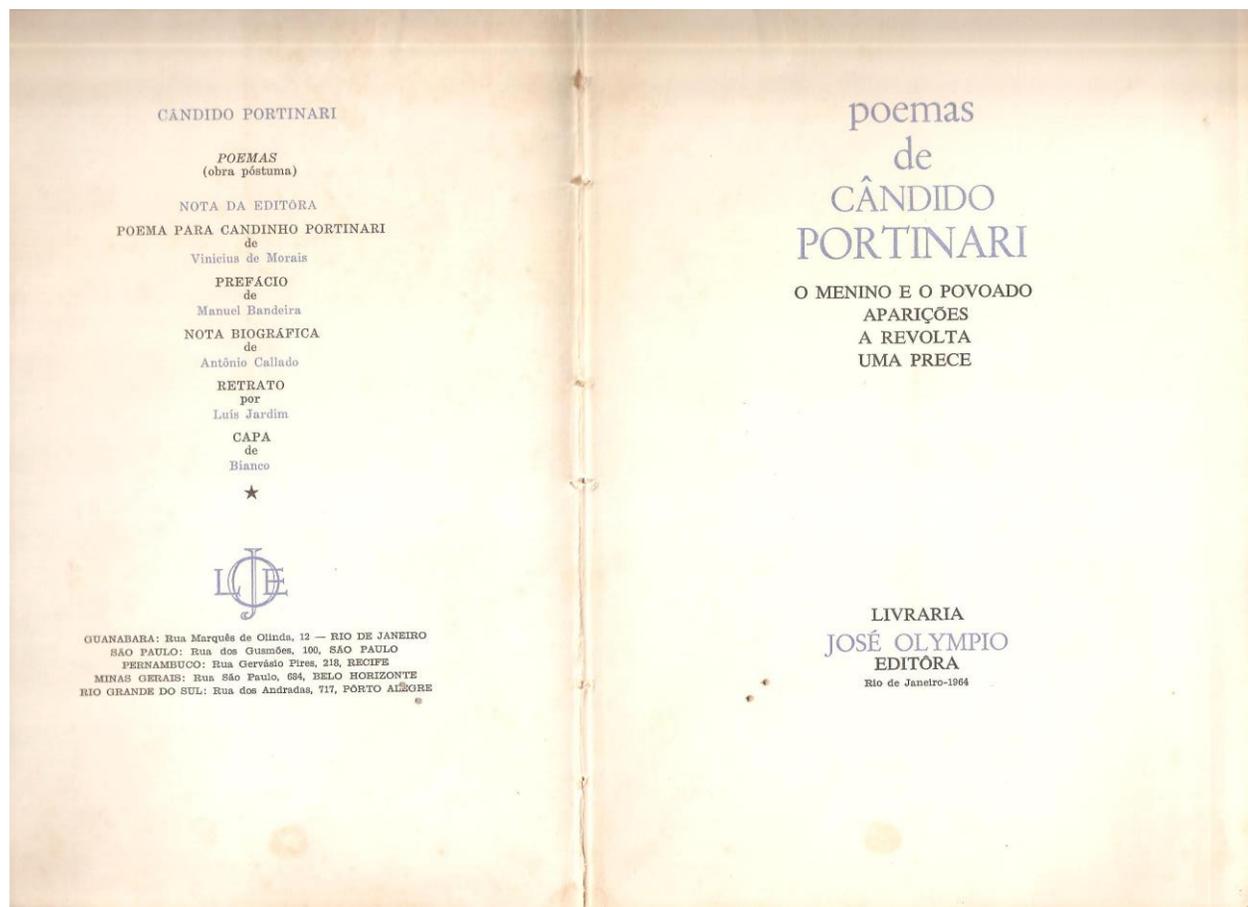
p o r t i n a r i

p o e m a s

livraria josé olympio editôra



Primeira orelha e folha de rosto

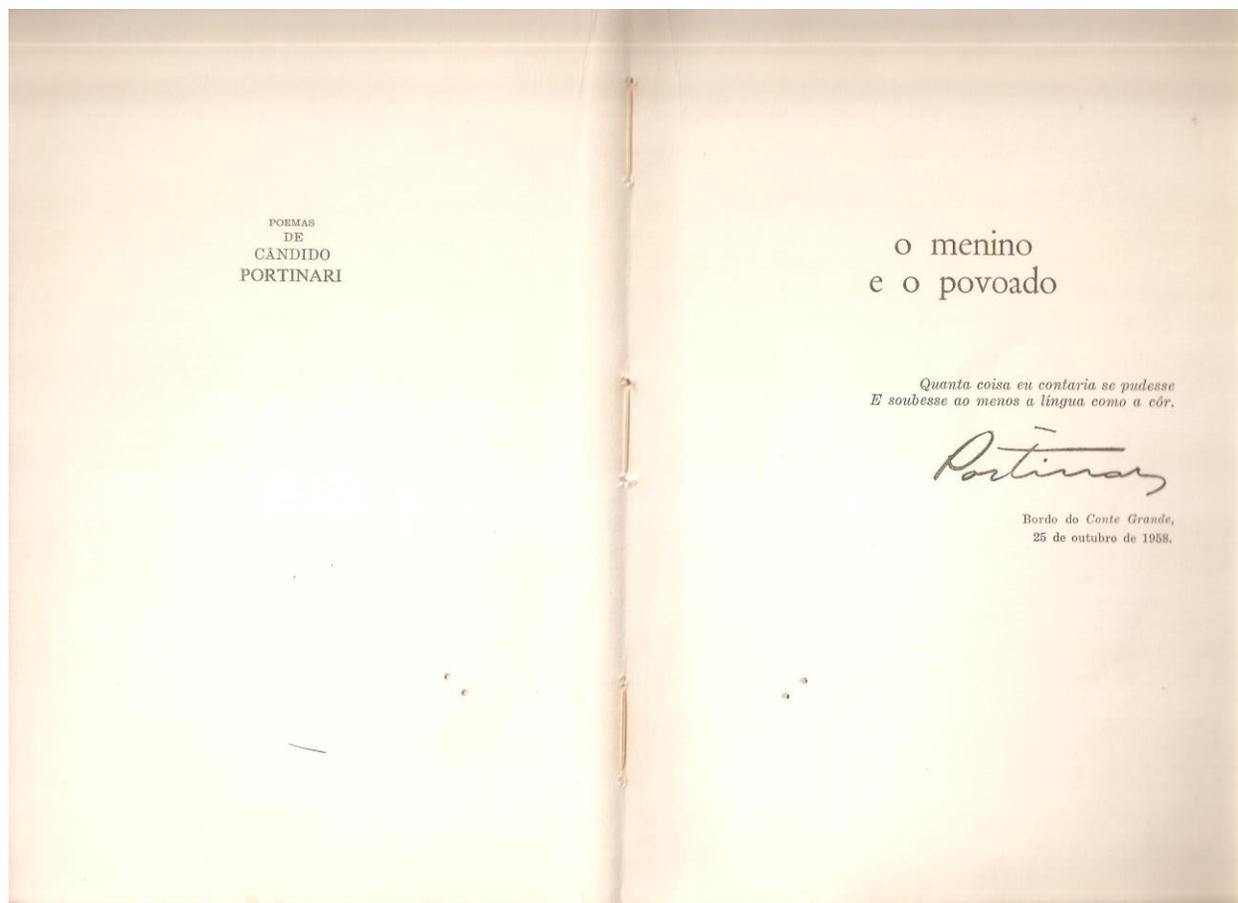


Falsa folha de rosto

poemas de portinari

NOTA DA EDITORA
págs. 7 a 10
POEMA PARA CANDINHO PORTINARI
(VINICIUS DE MORAIS)
Pág. 11
SEM ILUSTRAÇÕES
(ANTONIO CALLADO)
Págs. 16 a 19
PORTINARI POETA
(MANUEL BANDEIRA)
Págs. 20 a 23
POEMAS
O MENINO E O POVOADO
Págs. 25 a 52
GRUNEWALD
Pág. 53
APARIÇÕES
Págs. 55 a 70
A REVOLTA
Págs. 71 a 101
UMA PRECE
Págs. 103 a 105

Sumário



Epígrafe

Fizeram uma parada, uma parada
Para o trem carregar café,
Antes, estradas difíceis, só carros de bois
Transitavam, levando dias e dias.
Depois, uma casa aqui, outra ali.

Formaram o povoado. Não
Há rio, nem pedras.
De tijolos caiados e telhas antigas
São as construções; de taipas e
Arame farpado, os divisores.

Lugar arenoso no meio da terra roxa
Cafeeira. Imenso céu azul circula
O areal. Milhares de brancas nuvens
Viajam. Caravanas luminosas
Em movimento. O mais solitário, ali
Deixaria de sê-lo. Tôda essa fagueira
Companhia. Alegre e promissor
Futuro...

As festas, os bailes, a banda de música
Procissões e o sino repicando...
Muito povo endomingado
Noites enluaradas e tôdas as estrêlas
Eram mais claras do que os dias nos outros povoados.

Antes da luz e da água encanada,
No povoado havia lamparina
E cisterna; dez a quinze metros
Para encontrar o líquido.

Primeiro poema da primeira seção “O menino e o povoado”

Os circos traziam iluminação
De carbureto. Próximos
Dos elementos. Quantos vendavais e
Chuvas de granizo!

Moinhos de garapa,
Feitos de madeira—canaviais
E matas virgens com seus pássaros e
Frutas. Consumiram

Tudo e mais as lendas. Onde
Estarão os jacus e as pacas?
Os jenipapos e jatobás?
As estradas cortando as

Matas criavam histórias
E mêdos. Os caminhos
Também fugiram. Olhando
O céu, às vezes os vejo transformados em nuvens.

Saí das águas do mar
E nasci no cafézal de
Terra roxa. Passei a infância
No meu povoado arenoso.

Andei de bicicleta e em
Cavalo em pêlo. Tive mêdos
E sonhei. Viajei no espaço.
Fui à lua primeiro do que o sputnik.

Caminhei além, muito além, para
Lá do paraíso. Desci de pára-quadras,

Atravessei o arco-íris, cheguei
Nos olhos-d'água antes do sol nascer.

Nasci e montei na garupa
De muitos cavaleiros. Depois
Montei sózinho em cavalo de
Pé de milho. Fiz as mais

Estranhas viagens e corri
Na frente da chuva durante
Muitos sábados. Dava poeira
No trenzinho de Guaivira.

Paco espanhol era meu parceiro.
Vivíamos apavorados com os
Temporais—pareciam odiar
Aquêles lugares...

Vinham ferozes contra as
Sete ou oito cabanas
Desarmadas.

Num pé de café nasci.
O trenzinho passava
Por entre a plantação. Deu a hora
Exata. Nesse tempo os velhos
Imigrantes impressionavam os recém-chegados.
O tema do falatório era o lobisomem.
A lua e o sol passavam longe.
Mais tarde mudamos para a Rua de Cima.
O sol e a lua moravam atrás de nossa
Casa. Quantas vezes vi o sol parado.
Eramos os primeiros a receber sua luz e calor.
Em muitas ocasiões ouvi a lua cantar.

Continuação do poema

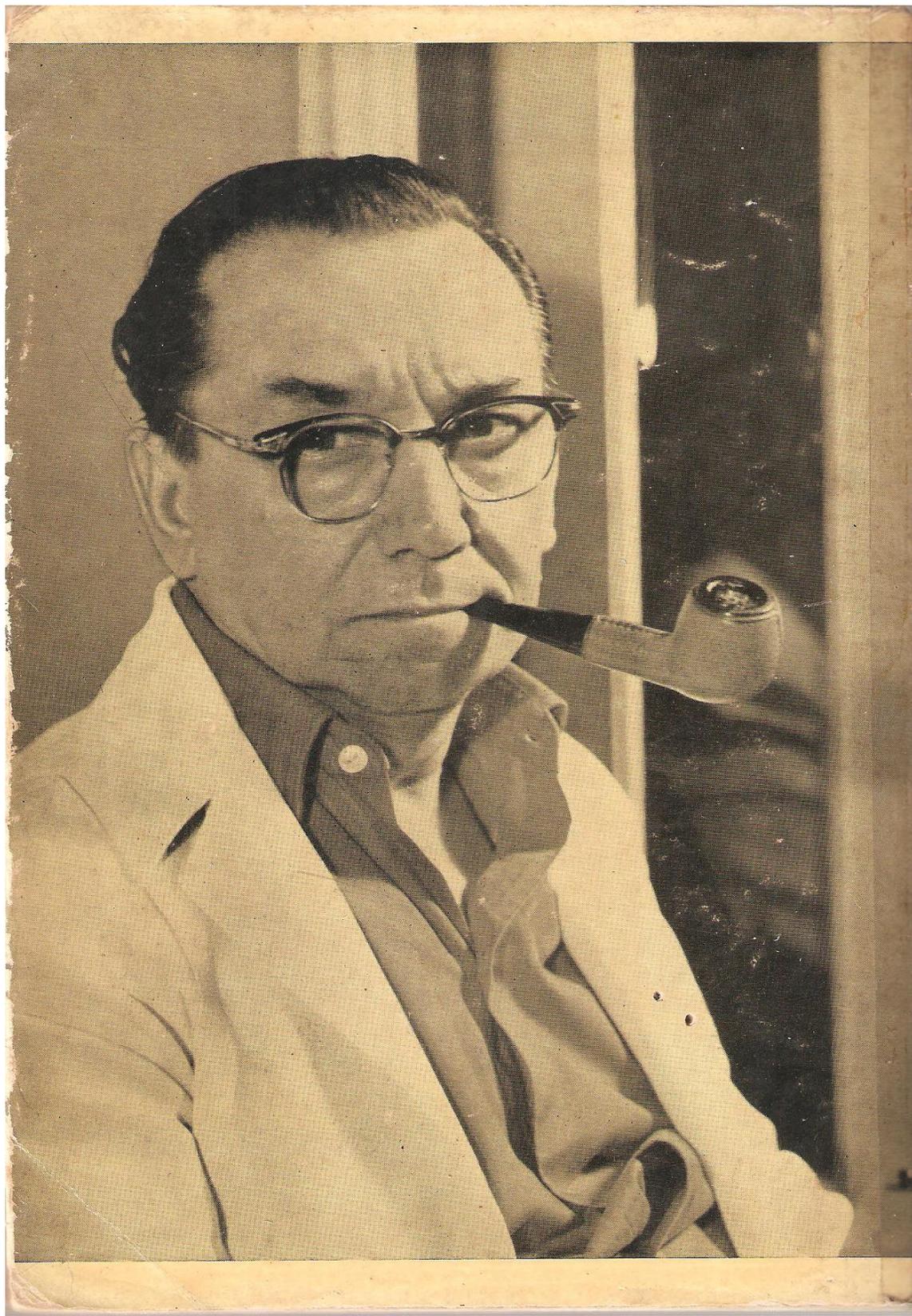
Esmerava-se para aparecer nitidamente
 Redonda. Ficava espiando do nosso maracujazeiro.
 Surpreendido vendo São Jorge à paisana,
 Pensei pedir-lhe o cavalo emprestado.
 Não me animei. A lua estava de vestido de
 Noiva. Os sinos começaram a badalar.
 As gentes acudiam, era a missa do galo.
 Os dos sítios do Adão e dos olhos-d'água
 Lá estavam desde cedo.
 As estrêlas baixaram iluminando o lado
 De fora da igreja, onde se aglomeravam
 As gentes, os cães e os animais de montaria.
 O Dragão veio se chegando de chinelos...

Minha memória já não alcança
 Aquêles cafêzais. Começa
 No passado. Antes há lembranças entrelaçadas
 E sonhos. Mesmo se prolongando

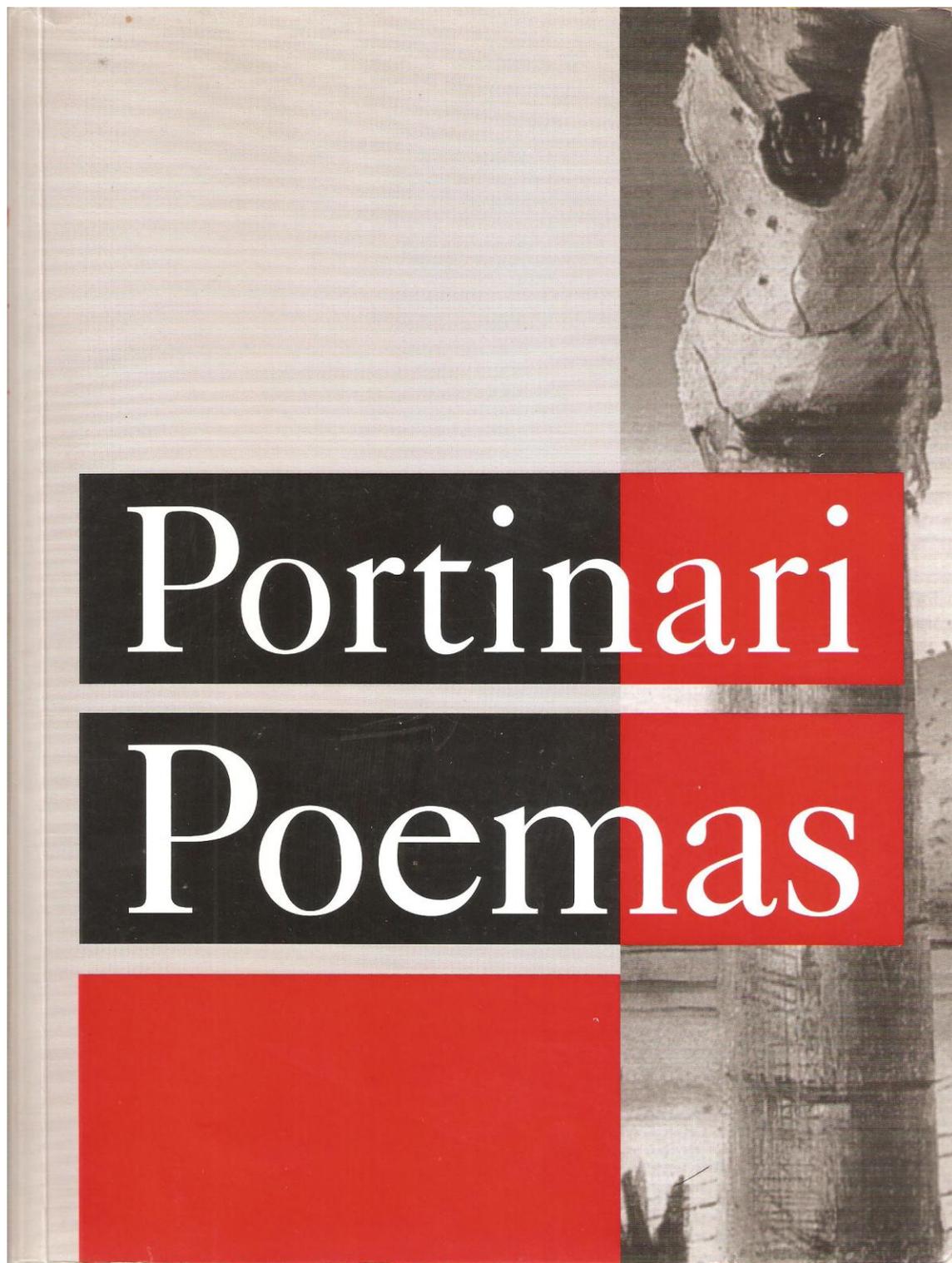
Até lá, vejo esfumado.
 Os sonhos se repetem?
 As nuvens no céu?

A água do rio terá a
 Mesma medida? Ou a mesma côr?
 Sofrerá a água?
 Correr, correr sempre, e ter olhos

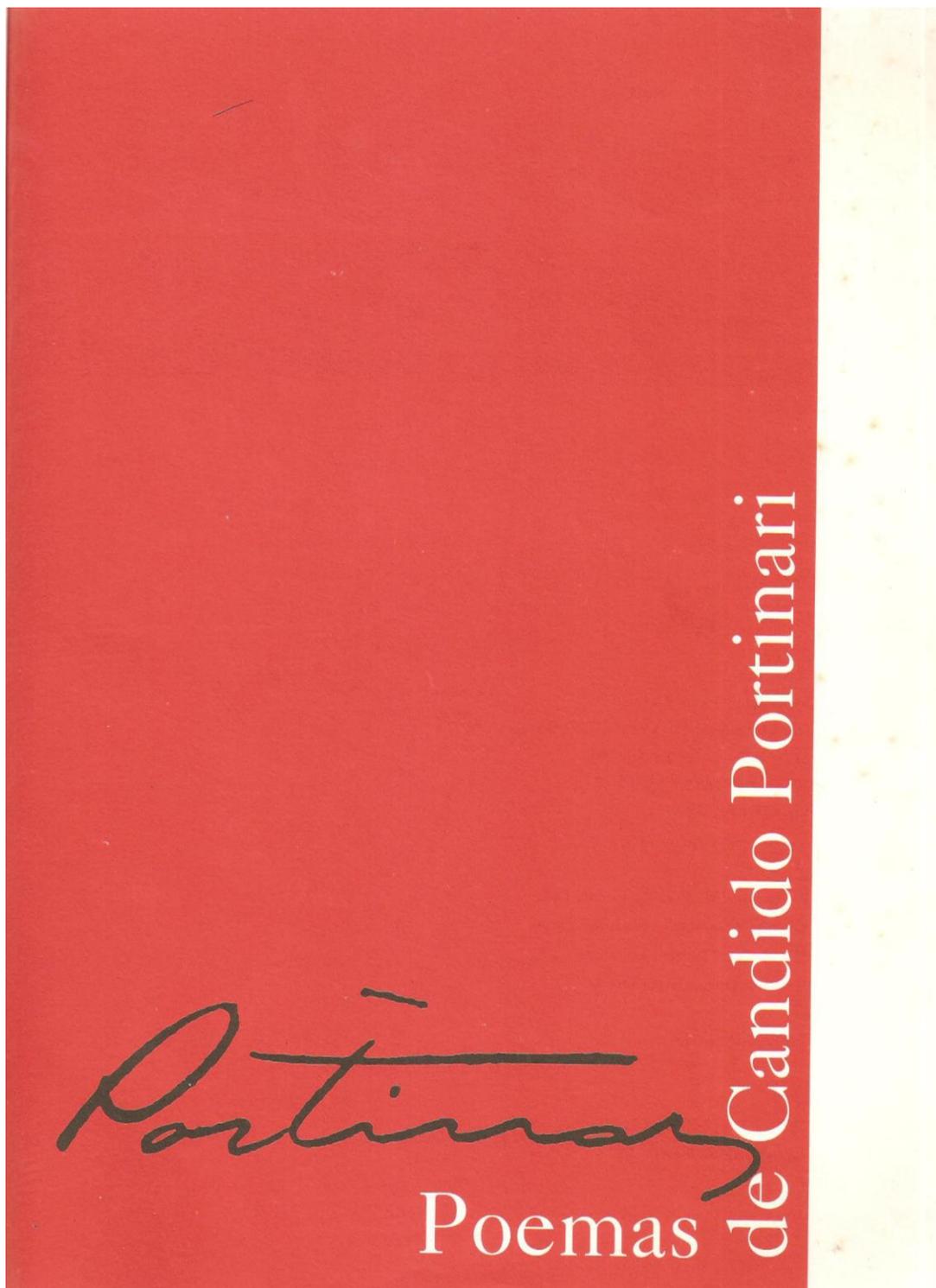
Para ver como quiser: ver a
 Estrada azul voar no espaço
 Como a brisa e disparar
 No cavalo branco sem se importar
 Para onde.



Contracapa



Capa

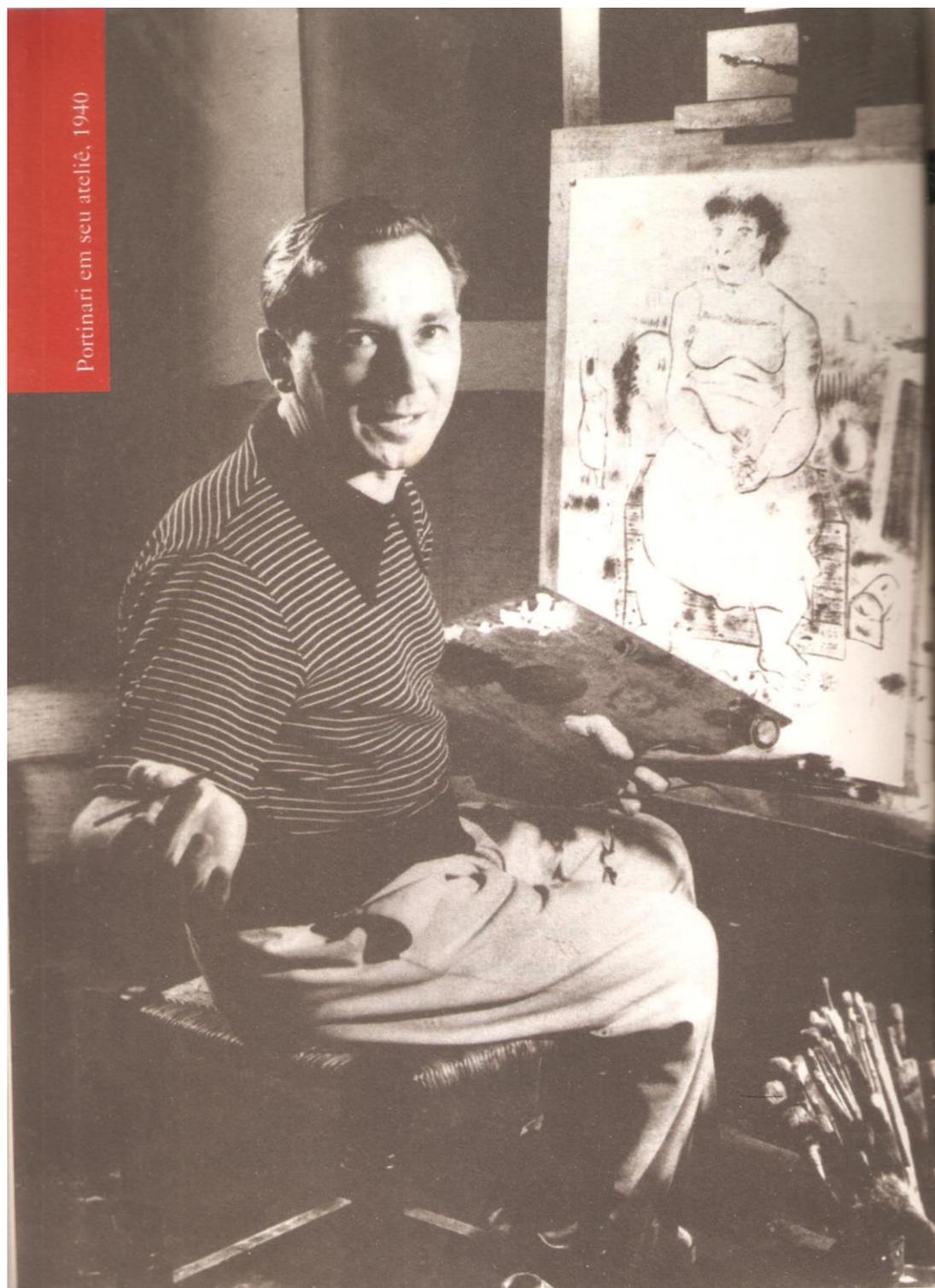


Folha de rosto

Nota da EPTV - Portinari poeta	V
Nota do Projeto Portinari	VII
Nota do editor da edição original	IX
Poema para Candinho Portinari	XIII
Sem ilustrações	XIV
Portinari poeta	XVI

O menino e o povoado	1
O menino e o povoado	2
Grunewald	33
Aparições	35
As ventanias, à noite,	36
Minhas roupas saem e voltam	42
Recostado no céu adormeci	43
Sem cílios e sem destino	44
A revolta	51
Os inventariantes	52
Deus de violência	55
Sobressalente	60
Respirar	61
Semeari água	67
Viajante solitário	70
Pedindo amor e já te	76
Estarei caminhando ou parado?	77
Loucos os homens cospem lama	78
Grunewald	79
As pedras bicudas no	80
Uma prece	81
Ensaio de oração para minha Denise	83

índice



Primeira Foto de Portinari

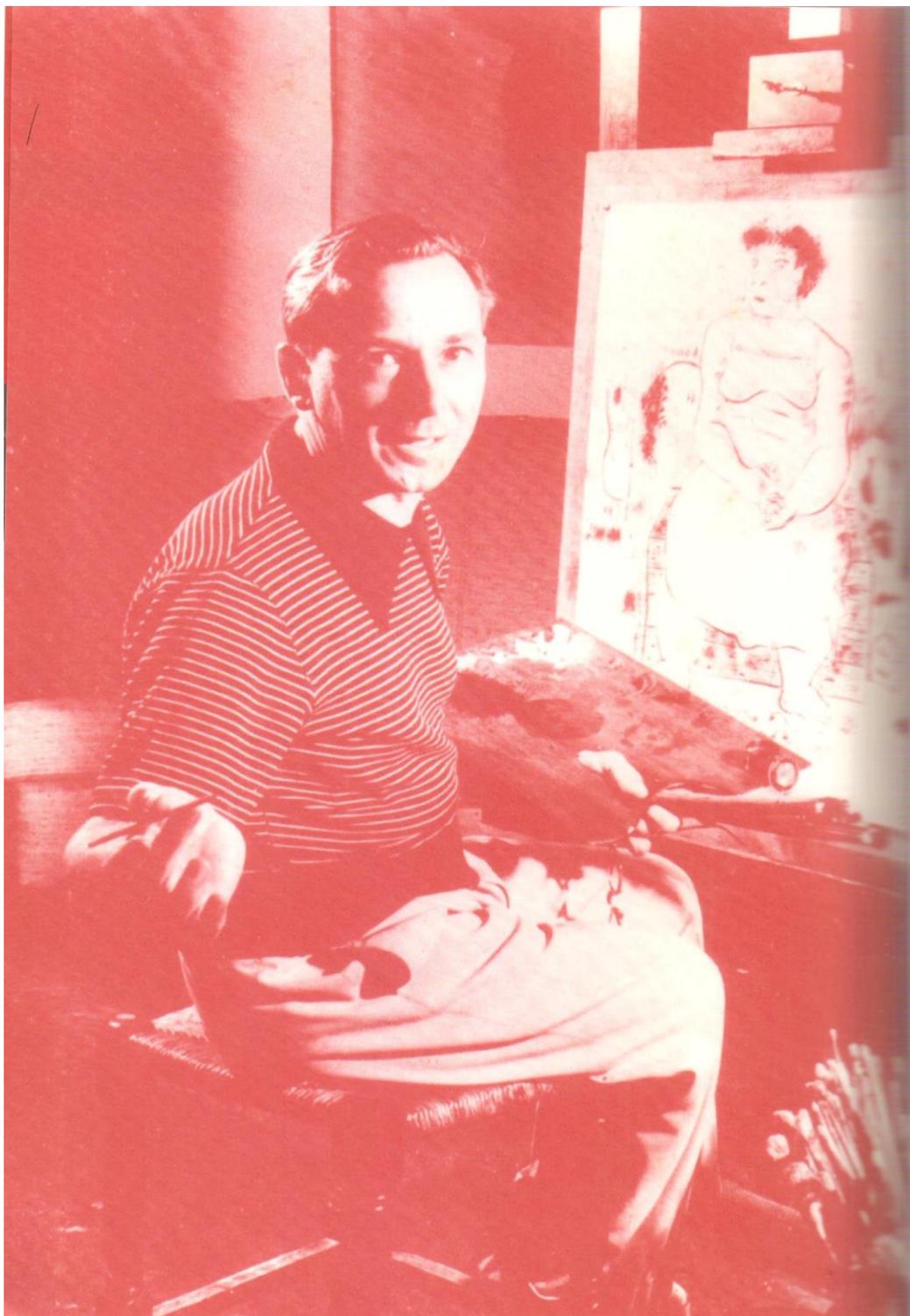
PORTINARI POETA

O ano de 99 marcou o vigésimo aniversário da EPTV e do Projeto Portinari, entidades que cresceram com o mesmo objetivo de fortalecer a cultura da nossa gente. Essa feliz coincidência resultou na realização da exposição “Interior de Portinari”, em Campinas e Ribeirão Preto. Um marco, num evento inédito, e de grande repercussão popular. Em 34 dias de visitação, 45 mil pessoas prestigiaram a exposição de 27 obras do maior pintor brasileiro, nascido em Brodósqui. Mais: dois documentários sobre a vida e a memória do artista foram produzidos e exibidos nas quatro emissoras da EPTV.

Agora, no limiar do ano 2000, levamos a você o Portinari Poeta. O alquimista da cor revela-se grandioso também na emoção da palavra: “Sou o fio d’água furtado pelas areias. Todas as coisas frágeis e pobres se parecem comigo.”

Às portas do século vinte e um, divulgar a poesia de Portinari é, para nós da EPTV, um raro privilégio. Jogamos luz, mais uma vez, sobre um talento da nossa região.





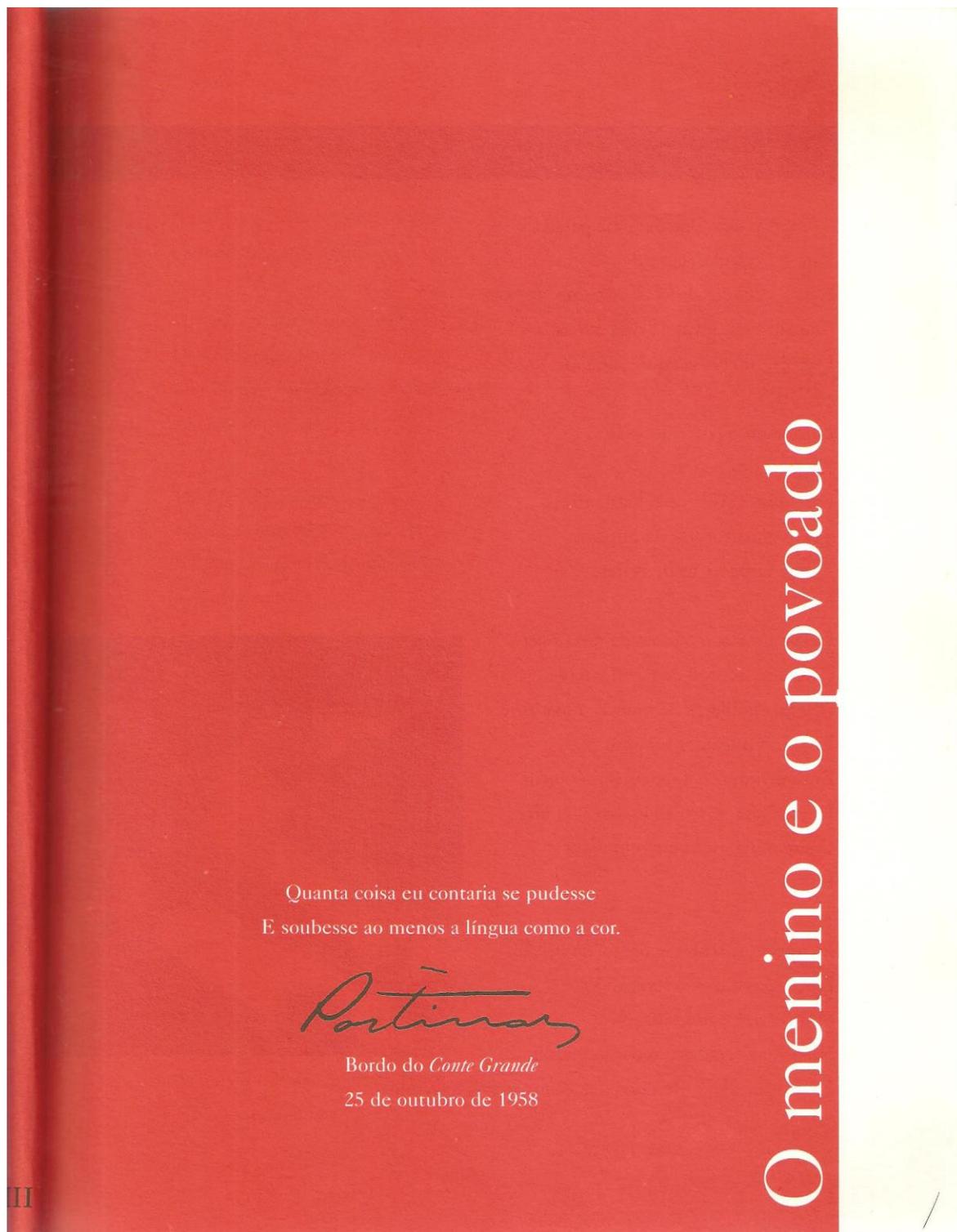
Segunda Foto de Portinari

O Projeto Portinari acalentou por vários anos o sonho de reeditar este livro. A oportunidade finalmente apareceu através da parceria que fizemos com a EPTV - Emissoras Pioneiras de Televisão - nos eventos em comemoração aos 20 anos de nossos respectivos trabalhos. Este é portanto um momento de grande felicidade, pois o sonho se tornou realidade e o público poderá apreciar, desta vez junto às obras escolhidas para ilustrá-los, os poemas que tanto revelam sobre a alma e a obra do pintor.

João Candido Portinari

Diretor Geral do Projeto Portinari

Presidente da Associação Cultural Candido Portinari



Epígrafe

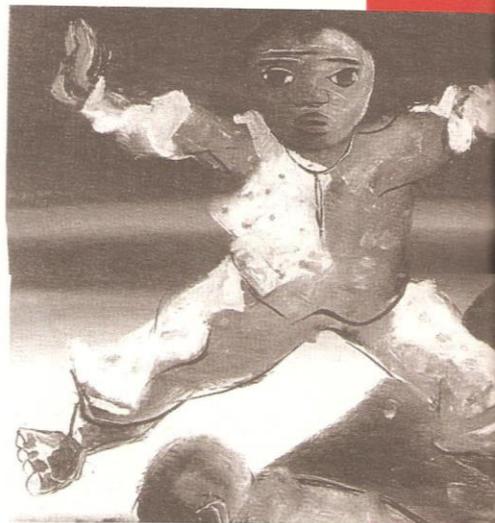
O MENINO E O POVOADO

Fizeram uma parada, uma parada
Para o trem carregar café,
Antes, estradas difíceis, só carros de bois
Transitavam, levando dias e dias.
Depois, uma casa aqui, outra ali.

Formaram o povoado. Não
Há rio, nem pedras.
De tijolos caiados e telhas antigas
São as construções; de taipas e
Arame farpado, os divisores.

Lugar arenoso no meio da terra roxa
Cafeeira. Imenso céu azul circula
O areal. Milhares de brancas nuvens
Viajam. Caravanas luminosas
Em movimento. O mais solitário, ali
Deixaria de sê-lo. Toda essa fagueira
Companhia. Alegre e promissor
Futuro...

As festas, os bailes, a banda de música
Procissões e o sino repicando...
Muito povo endomingado
Noites enluzadas e todas as estrelas
Eram mais claras do que os dias nos outros povoados.



Antes da luz e da água encanada,
No povoado havia lamparina
E cisterna; dez a quinze metros
Para encontrar o líquido.

Os circos traziam iluminação
De carbureto. Próximos
Dos elementos. Quantos vendavais e
Chuvas de granizo!

Moinhos de garapa,
Feitos de madeira — canaviais
E matas virgens com seus pássaros e
Frutas. Consumiram

Tudo e mais as lendas. Onde
Estarão os jacus e as pacas?
Os jenipapos e jatobás?
As estradas cortando as

Matas criavam histórias
E medos. Os caminhos
Também fugiram. Olhando
O céu, às vezes os vejo transformados em nuvens.

Saí das águas do mar
E nasci no cafezal de
Terra roxa. Passei a infância
No meu povoado arenoso.



Andei de bicicleta e em
Cavalo em pêlo. Tive medos
E sonhei. Viajei no espaço.
Fui à lua primeiro do que o sputnik.

Caminhei além, muito além, para
Lá do paraíso. Desci de pára-quedas,
Atravessei o arco-íris, cheguei
Nos olhos-d'água antes do sol nascer.

Nasci e montei na garupa
De muitos cavaleiros. Depois
Montei sozinho em cavalo de
Pé de milho. Fiz as mais

Estranhas viagens e corri
Na frente da chuva durante
Muitos sábados. Dava poeira
No trenzinho de Guaivira.

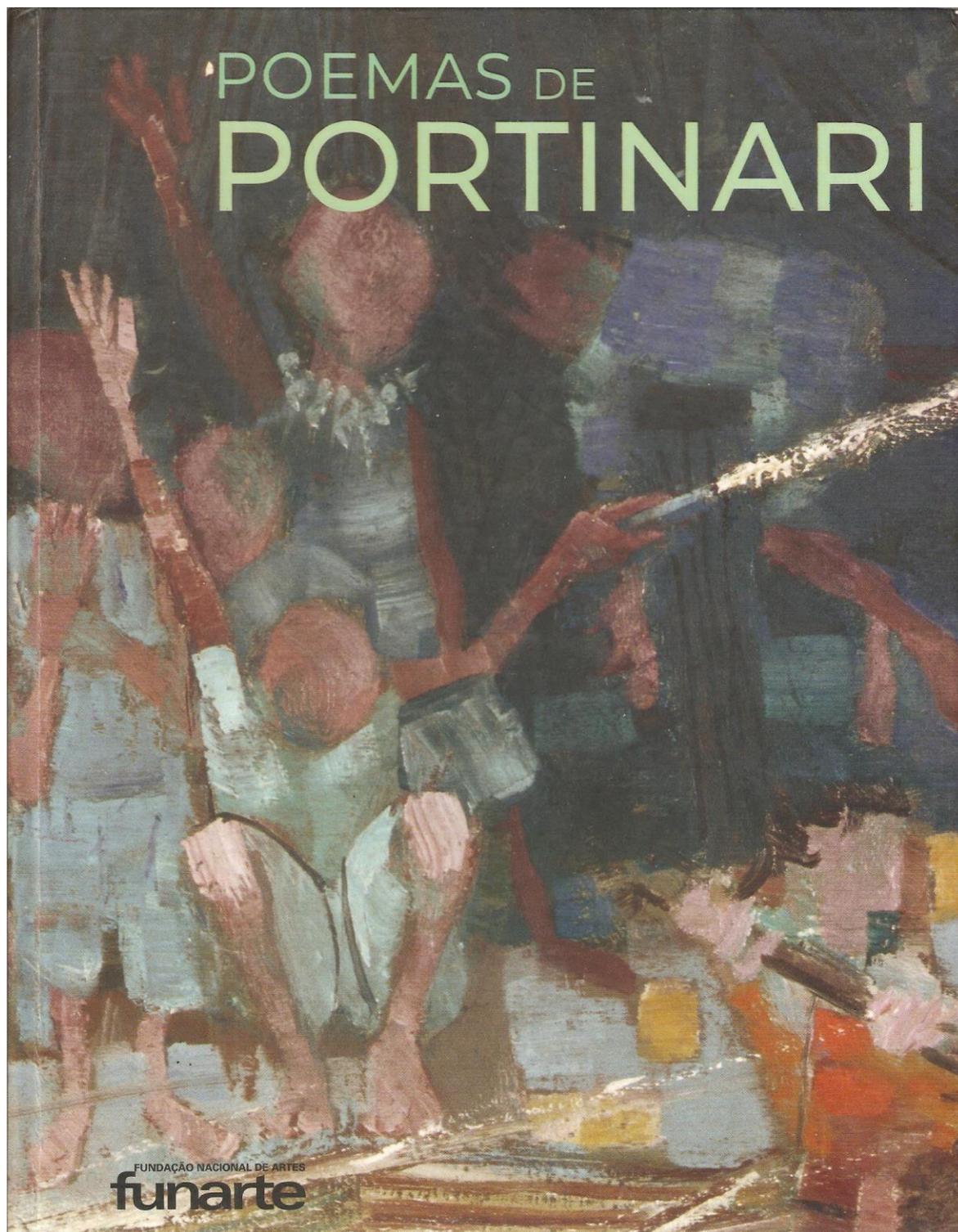
Paco espanhol era meu parceiro.
Vivíamos apavorados com os
Temporais — pareciam odiar
Aqueles lugares...

Vinham ferozes contra as
Sete ou oito cabanas
Desarmadas.

Num pé de café nasci.
O trenzinho passava
Por entre a plantação. Deu a hora
Exata. Nesse tempo os velhos
Imigrantes impressionavam os recém-chegados.
O tema do falatório era o lobisomem.
A lua e o sol passavam longe.
Mais tarde mudamos para a Rua de Cima.
O sol e a lua moravam atrás de nossa
Casa. Quantas vezes vi o sol parado.
Éramos os primeiros a receber sua luz e calor.
Em muitas ocasiões ouvi a lua cantar.

Esmerava-se para aparecer nitidamente
Redonda. Ficava espiando do nosso maracujazeiro.
Surpreendido vendo São Jorge à paisana,
Pensei pedir-lhe o cavalo emprestado.
Não me animei. A lua estava de vestido de
Noiva. Os sinos começaram a badalar.
As gentes acudiam, era a missa do galo.
Os dos sítios do Adão e dos olhos-d'água
Lá estavam desde cedo.
As estrelas baixaram iluminando o lado
De fora da igreja, onde se aglomeravam
As gentes, os cães e os animais de montaria.
O Dragão veio se chegando de chinelo...





Capa Poemas 2018

POEMAS DE
PORTINARI

POEMAS DE PORTINARI

Organização

Letícia Ferro

Patrícia Porto

Suely Avellar



PROJETO
PORTINARI

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Dedico esta nova edição à memória de
minha filha, Maria Candida, que, ainda bem
pequenina, já compreendia toda a poesia
que transbordava das telas de seu avô,
como revela este desenho que ela nos deixou.

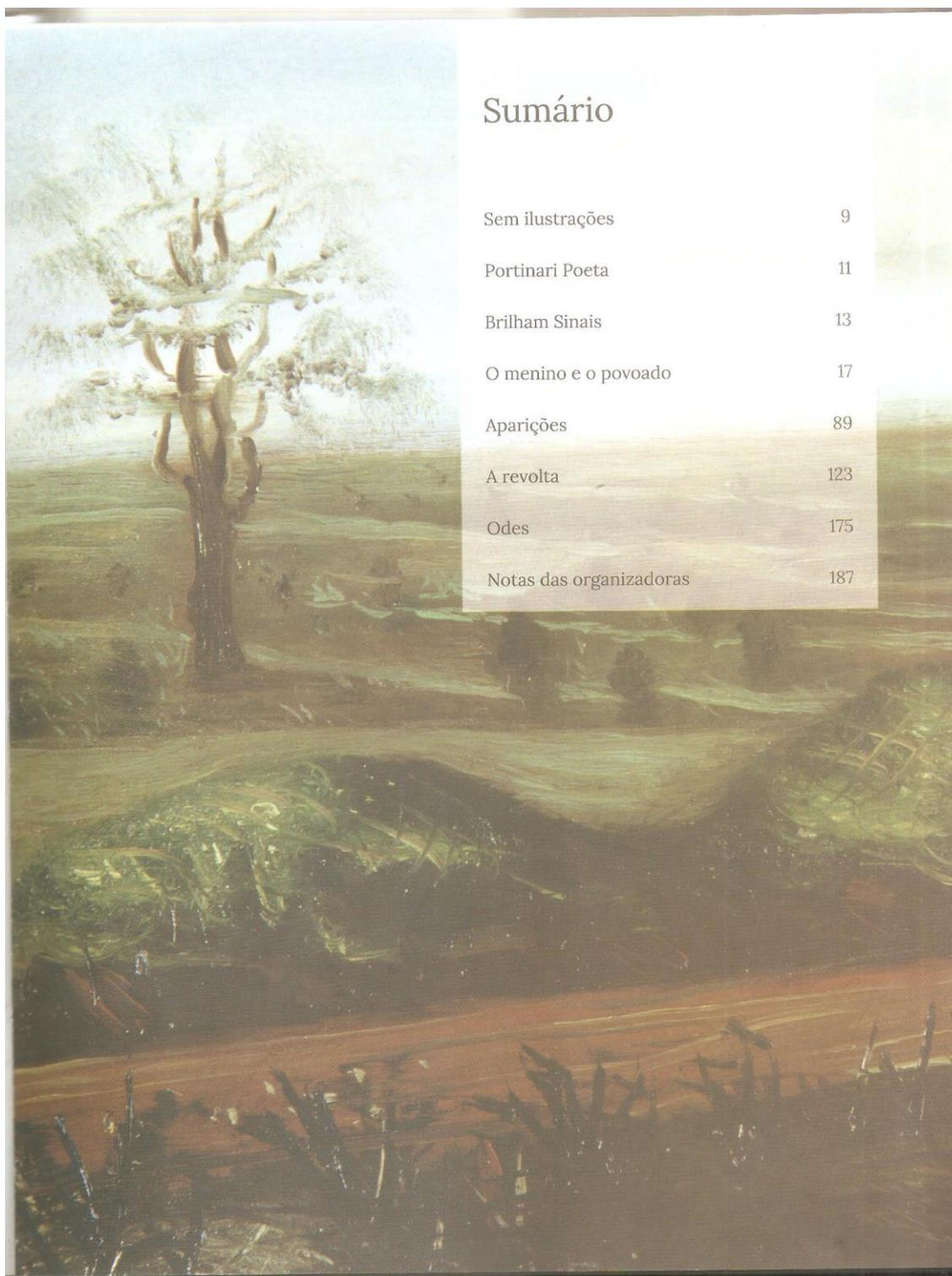
João Candido Portinari

O reguado do portinari pra pegar um
pelle era colocar um pintal na vara de
pescar



Os poemas que compõem este livro foram publicados originalmente na obra *Poemas de Portinari*, editada em 1964, pela Livraria José Olympio Editora. Preservada a seleção feita por Antonio Callado na ocasião, as organizadoras desta nova edição propuseram reparos, alterações e acréscimos a partir de critérios justificados nas últimas páginas da presente obra. Os textos introdutórios de Antonio Callado e Manuel Bandeira constam da primeira edição, de 1964. A apresentação de Marco Lucchesi foi escrita especialmente para esta nova edição.

Verso da dedicatória



Sumário

Sem ilustrações	9
Portinari Poeta	11
Brilham Sinais	13
O menino e o povoado	17
Aparições	89
A revolta	123
Odes	175
Notas das organizadoras	187

Quanta coisa eu contaria se pudesse
E soubesse ao menos a língua como a cor.

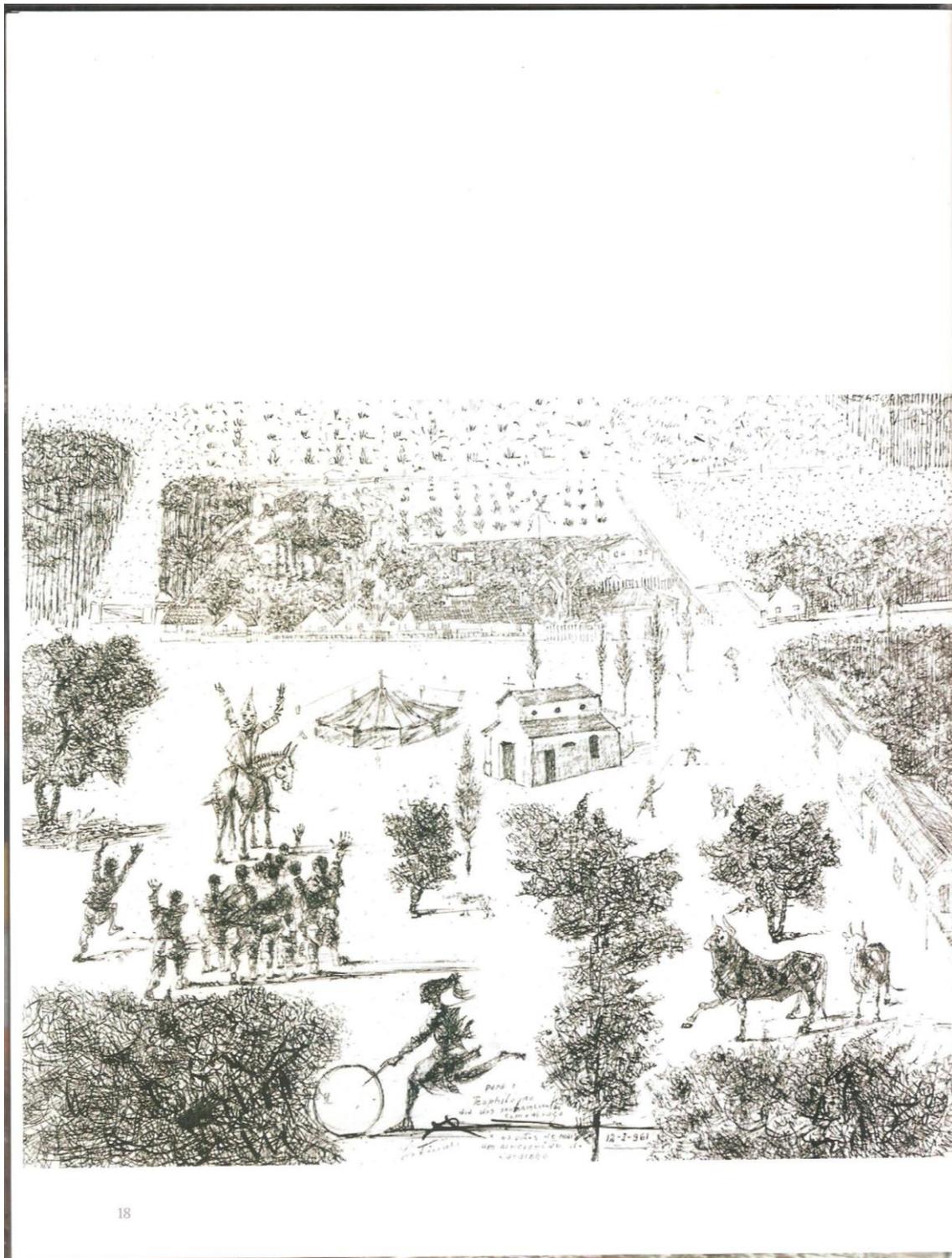
Portinari

Bordo do Conte Grande,
25 de outubro de 1958

O menino e o povoado



Abertura da seção o menino e o povoado



Verso da abertura da seção

Fizeram uma parada, uma parada
Para o trem carregar café,
Antes, estradas difíceis, só carros de bois
Transitavam, levando dias e dias.
Depois, uma casa aqui, outra ali.

Formaram o povoado. Não
Há rio, nem pedras.
De tijolos caiados e telhas antigas
São as construções; de taipas e
Arame farpado, os divisores.

Lugar arenoso no meio da terra roxa
Cafeeira. Imenso céu azul circula
O areal. Milhares de brancas nuvens
Viajam. Caravanas luminosas
Em movimento. O mais solitário, ali
Deixaria de sê-lo. Toda essa fagueira
Companhia. Alegre e promissor
Futuro...

As festas, os bailes, a banda de música
Procissões e o sino repicando...
Muito povo endomingado
Noites enluaradas e todas as estrelas
Eram mais claras do que os dias nos outros povoados.

*Praça de Brodowski - 1956
Desenho a nanquim
bico de pena/papel
Brodowski, SP
28 x 36 cm
Coleção particular*

Início do primeiro poema



Verso da página do primeiro poema

Antes da luz e da água encanada,
No povoado havia lamparina
E cisterna; dez a quinze metros
Para encontrar o líquido.

Os circos traziam iluminação
De carbureto. Próximos
Dos elementos. Quantos vendavais e
Chuvas de granizo!

Moinhos de garapa,
Feitos de madeira – canaviais
E matas virgens com seus pássaros e
Frutas. Consumiram

Tudo e mais as lendas. Onde
Estarão os jacus e as pacas?
Os jenipapos e jatobás?
As estradas cortando as

Matas criavam estórias
E medos. Os caminhos
Também fugiram. Olhando
O céu, às vezes os vejo transformados em nuvens.

*Circo – 1941
Desenho a guache e
nanquim pincel/papel
Washington, DC, EUA
25 × 28,5 cm
Coleção particular*

Sai das águas do mar
 E nasci no cafezal de
 Terra roxa. Passei a infância
 No meu povoado arenoso.

Andei de bicicleta e em
 Cavalos em pelo. Tive medos
 E sonhei. Viajei no espaço
 Fui a lua primeiro do Sputnik

Comunhei
~~Fui~~ a lua muito além para
 Lá do ^{para} paraíso. Onde de para-quedas
 Atroussai o arco-íris cheguei
 Nos olhos d'água antes do Sol nascer

Saí das águas do mar
E nasci do cafezal de
Terra roxa. Passei a infância
No meu povoado arenoso.

Andei de bicicleta e em
Cavalo em pelo. Tive medos
E sonhei. Viajei no espaço.
Fui à lua primeiro do que o Sputnik.

Caminhei além, muito além, para
Lá do paraíso. Desci de paraquedas,
Atravessei o arco-íris, cheguei
Nos olhos-d'água antes do sol nascer.

Continuação do poema



Verso da página do poema

Nasci e montei na garupa
De muitos cavaleiros. Depois
Montei sozinho em cavalo de
Pé de milho. Fiz as mais

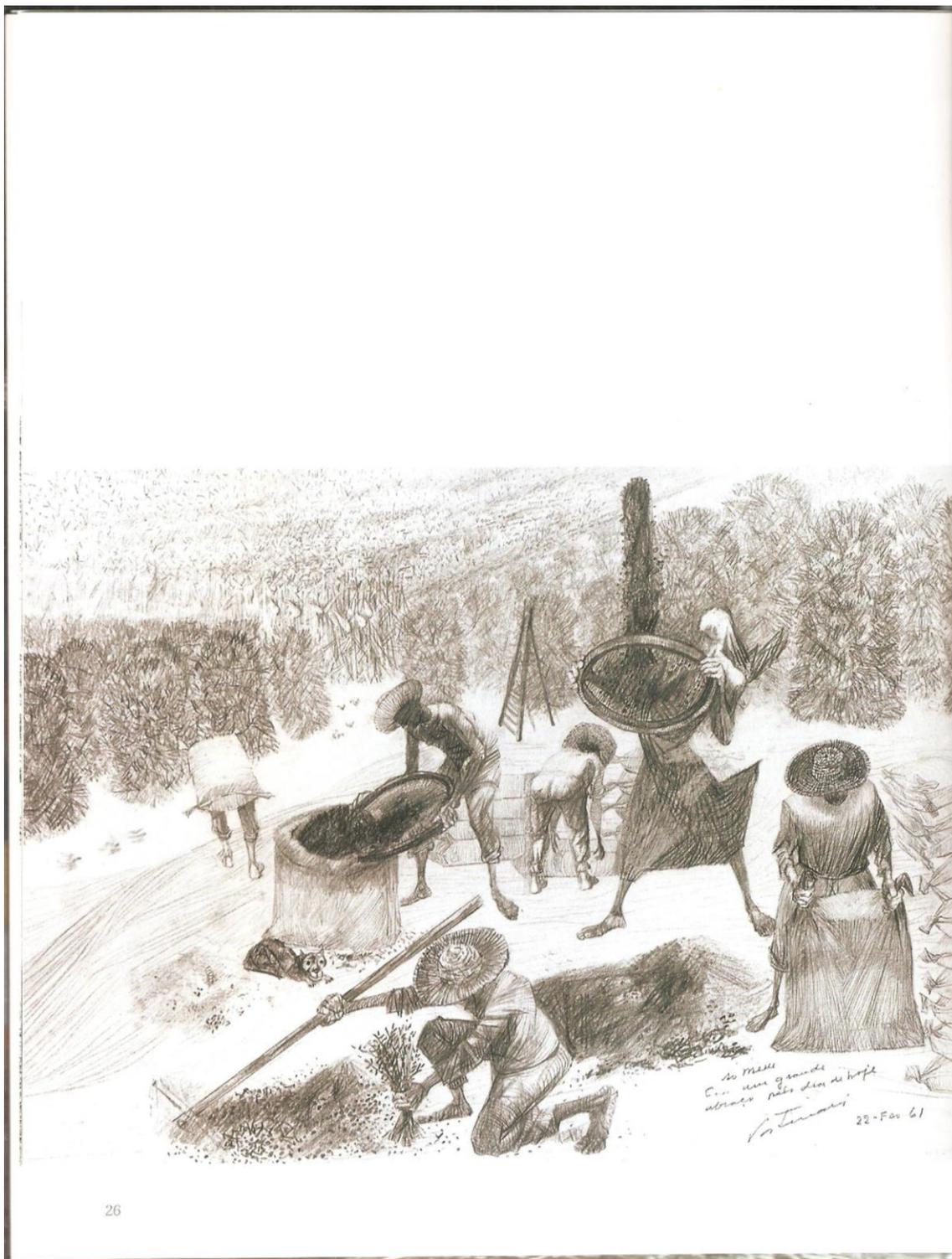
Estranhas viagens e corri
Na frente da chuva durante
Muitos sábados. Dava poeira
No trenzinho de Guaivira.

Paco espanhol era meu parceiro.
Vivíamos apavorados com os
Temporais – pareciam odiar
Aqueles lugares...

Vinham ferozes contra as
Sete ou oito cabanas
Desarmadas.

*Meninos a cavalo - 1959
Gravura a água-forte
e água-tinta/papel
Rio de Janeiro, RJ
22 x 18 cm
Ilustração do livro
Menino de engenho,
de José Lins do Rego
Coleção Sociedade dos
Cem Bibliófilos do Brasil*

Continuação do poema



Verso da página do poema

Num pé de café nasci.
O trenzinho passava
Por entre a plantação. Deu a hora
Exata. Nesse tempo os velhos
Imigrantes impressionavam os recém-chegados.
O tema do falatório era o lobisomem.
A lua e o sol passavam longe.
Mais tarde mudamos para a Rua de Cima.
O sol e a lua moravam atrás de nossa
Casa. Quantas vezes vi o sol parado.
Éramos os primeiros a receber sua luz e calor.
Em muitas ocasiões ouvi a lua cantar.
Esmerava-se para aparecer nitidamente
Redonda. Ficava espiando do nosso maracujazeiro.
Surpreendido, vendo São Jorge à paisana,
Pensei pedir-lhe o cavalo emprestado.
Não me animei. A lua estava de vestido de
Noiva. Os sinos começaram a badalar.
As gentes acudiam, era a missa do galo.
Os dos sítios do Adão e dos olhos-d'água
Lá estavam desde cedo.
As estrelas baixaram iluminando o lado
De fora da igreja, onde se aglomeravam
As gentes, os cães e os animais de
montaria.
O Dragão veio se chegando de chinelos...

*Café - 1957
Desenho a grafite/papel
Rio de Janeiro, RJ
36,6 × 51,1 cm
Estudo para a pintura
Peneirando café
Coleção particular*

ARTIGO DE CAPA

Carta do Balaim foi honrada

Velho amigo de Cândido Portinari, o jornalista e escritor Antônio Callado escreveu um sem-número de vezes, inclusive para VISÃO, sobre esse artista que nos círculos artísticos do mundo inteiro identificou seu nome com o do Brasil. Nada mais natural, pois, que neste instante fôsse a Callado que nos dirigíssemos para que fizesse este "Artigo de Capa". E ele escreveu este trabalho em que a emoção do amigo se mistura às informações do jornalista sempre atento, naquele seu estilo claro, incisivo, inconfundivelmente pessoal. Portinari era também poeta e foi a seu amigo Antônio Callado que pediu, pouco tempo antes de morrer, que fizesse uma seleção das poesias que escrevera e que a José Olympio vai agora editar. Callado focaliza essa face pouco conhecida do artista, ao publicar através de nossas páginas, em primeira mão, um pouco dessa poesia.

As 11,40 da noite de 6 deste mês, na Casa de Saúde São José, do Rio, foi arriada a cabeceira de metal da cama do 206. Arriada à linha horizontal, à linha da morte. Nas mãos cruzadas daquele que acabava de morrer a irmã colocou o Crucifixo.

Na Casa de Saúde e na vida das freiras era um acontecimento triste mas de rotina. Para os demais que se achavam no quarto, era a morte de uma pessoa querida. Mas, para uns e outros, e, logo que circulou a notícia, para todos os brasileiros, aquele Crucifixo plantado como um ponto final impersonalizava o acontecimento. Não se tratava de mais um falecimento. Era Por-

tinari morto. Aquelas mãos inúmeras vezes haviam pintado o Cristo que agora crescia delas. As mulheres de sua família, que choravam ao redor do seu leito, tinham servido de modelo às vias-sacras de Batatais e da Pampulha: a dor que ali sentiam, Portinari presentira nelas, pintando-as ao pé da Cruz ou no caminho do Gólgota. Todos os que cercavam o leito já plano e quieto eram gente de Candinho Portinari: mesmo seu médico, Mem Xavier da Silveira, nos últimos instantes não segurava mais o pulso do paciente, antes apertava nas suas a mão do amigo. Mas apesar da pena e do desapontamento de ver morrer quem se quer

bem, mesmo os mais íntimos sentiam a coisa maior que acontecera ali. Sentiam que todo um povo ia debruçar-se sobre aquela vida iniciada 58 anos atrás na terra vermelha de Brodóski e que ali se extinguia entre lençóis brancos.

Grandes artistas nacionais como Cândido Portinari, cuja obra aparece nos ministérios, nos bancos, nos colégios, no edifício dos jornais, deixam, ao morrer, um estranho e disseminado sentimento de culpa. Nunca se consegue resgatar a dívida da revelação de beleza de uma *Primeira Missa* ou de um *Tiradentes*. A imortalidade da obra faz-nos sentir obscuramente que o artista também devia ser imortal, renovando-se como uma fonte. Que teremos deixado de fazer? Por que parou de repente de fluir aquela vida mágica, que tanto nutria a vida geral?

Sensível a esse estado de espírito e por natureza enérgico no amor à grandeza de homens como Portinari, Paschoal Carlos Magno madrugou ao lado da família: pedía-lhe, em nome do Governo Federal, que o corpo de Cândido Portinari fôsse jazer no Ministério da Educação.

O adeus — E naquele edifício onde começou, no fim da década de 30, a glória de Portinari, no edifício-berço da arte moderna brasileira, que agrupou Lúcio, Oscar, Reidy, Moreira, Leão e outros em torno de Le Corbusier e que Portinari tornou ardente, por dentro, com seus afrescos, e de uma leve louçania, por fora, com seus azulejos marinhos, ali se armou sua essa de morto que enlutou todo um país-continente.



A Primeira Missa