

ANA CARLA BICALHO COZENDEY

PORTINARI,
POETA DE IMENSIDÕES

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Orientador: Guilherme Sias Barbosa

Co-orientadora: Angela Ancora da Luz

Universidade Federal do Rio de Janeiro • Centro de Letras e Artes • Escola de Belas Artes

Rio de Janeiro, 1998

COZENDEY, Ana Carla Bicalho

Portinari, poeta de imensidões. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1998.

x, 120f.

Dissertação: Mestrado em História da Arte (História e Crítica da Arte)

1. Pintura 2. Cândido Portinari 3. Imaginação poética 4. Gaston Bachelard

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

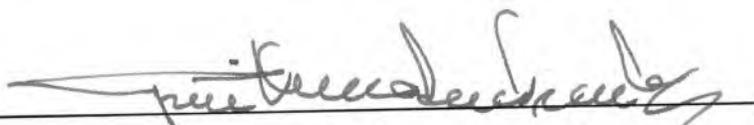
II. Título

ANA CARLA BICALHO COZENDEY

iii

PORTINARI, POETA DE IMENSIDÕES

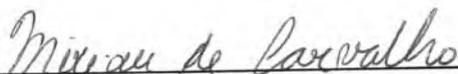
Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários
à obtenção do grau mestre



Professor Doutor Guilherme Sias Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Professora Doutora Ana Maria Alencar
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Professora Doutora Mirian de Carvalho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
Em 11 / 11/1998

Aos meus pais
e aos meus irmãos

AGRADECIMENTOS

À Angela Ancora da Luz, que me orientou em cada etapa deste trabalho.

Ao Projeto Portinari, que me forneceu subsídios ao longo de todo o curso do mestrado.

Aos meus amigos, junto aos quais os sonhos ficam mais bonitos.

Ao grupo Cládestino de Arte Educação, que tem por vocação a poesia e a imaginação arteira.

PORTINARI, POETA DE IMENSIDÕES

Destaca-se na obra do pintor Cândido Portinari a poesia como uma marca que reúne a sua grande variação de técnicas e tendências estilísticas, tomando-se o termo poesia de forma abrangente, como um fenômeno que pode se dar nas diversas artes. Com o suporte metodológico da fenomenologia de Gaston Bachelard, que valoriza a função da imaginação material, imaginação ligada aos quatro elementos fundamentais: água, terra, fogo e ar, a dissertação vai ao encontro da imaginação poética do pintor, criadora de imagens poéticas fortemente ligadas à matéria terrestre. Acompanhando-se essas imagens, chega-se à vivência de uma espacialidade que combina expansão e concentração e que se define como central na poética de Portinari. Na relação entre os espaços exteriores e os interiores intensificados, descobre-se a imensidão.

PORTINARI, THE POET OF VASTNESS

In the work of the painter Cândido Portinari, poetry, if one takes the term in the wide sense of a phenomenon which may be applied to different art-forms, is evident as a mark that unites his great range of technique and stylistic tendencies. With the methodological support of Gaston Bachelard's phenomenology, emphasizing material imagination linked to the four basic elements of water, earth, fire and air, the dissertation approaches the poetic imagination of the painter which creates poetic images strongly linked to the earth. Following these images, one experiences a sense of space expanding and concentrating, which may be defined as central to Portinari's poetry. In the relationship between the intensified external and internal spaces, vastness is encountered.

Ilustração 1 - *Circo* • 1933 • óleo/tela • 60x73 cm • Coleção particular - MG •• Fonte: cromo do Projeto Portinari.

Ilustração 2 - *O lavrador de café* • 1934 • óleo/tela • 100x81 cm • Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - SP •• Fonte: cromo do Projeto Portinari.

Ilustração 3 - *Café* • 1935 • óleo/tela • 130x195 cm • Col. Museu Nacional de Belas-Artes - RJ •• Fonte: cromo do Projeto Portinari.

Ilustração 4 - *Retirantes* • 1936 • óleo/tela • 73x60 cm • Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Col. Mário de Andrade - SP •• Fonte: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Portinari: retrospectiva*. São Paulo: 1997, p. 55.

Ilustração 5 - *Gado* • 1938 • afresco • 280x246 cm • Col. Palácio Gustavo Capanema - RJ •• Fonte: FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 78.

Ilustração 6 - *Espantalho e boi em paisagem* • 1940 • óleo/tela • 80x100 cm • Col. particular - SP •• Fonte: MARTINS, Luís. *Portinari*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1972, p.55.

Ilustração 7 - *Conchas e hipocampos* • 1941–45 • painel de azulejos • 990x1510 cm • Col. Palácio Gustavo Capanema - RJ •• Fonte: FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 158.

Ilustração 8 - *O sacrifício de Abraão* • 1943 • têmpera/tela • 200x150 cm • Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - SP •• Fonte: cromo do Projeto Portinari.

Ilustração 9 - *Família de retirantes* • 1944 • óleo/tela • 190x180 cm • Col. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - SP •• Fonte: FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 111.

Ilustração 10 - *Primeira Missa no Brasil* • 1948 • têmpera/tela • 266x598 cm • Col. Banco Boavista - RJ •• Fonte: cromo do Projeto Portinari.

Ilustração 11 - *Colheita do Café* • 1960 • óleo/madeira • 229x260.5 cm • Col. Banco de Boston - SP •• Fonte: cromo do Projeto Portinari.

1 - INTRODUÇÃO	1
2 - PORTINARI EM BREVE VISÃO GERAL • <i>Seleção das obras</i>	8
2.1 - CIRCO	13
2.2 - O LAVRADOR DE CAFÉ	14
2.3 - CAFÉ	15
2.4 - RETIRANTES	15
2.5 - GADO	16
2.6 - ESPANTALHO E BOI EM PAISAGEM	17
2.7 - CONCHAS E HIPOCAMPOS	18
2.8 - O SACRIFÍCIO DE ABRAÃO	19
2.9 - FAMÍLIA DE RETIRANTES	20
2.10 - PRIMEIRA MISSA NO BRASIL	21
2.11 - COLHEITA DO CAFÉ	22
3 - A POÉTICA DE BACHELARD • <i>Metodologia</i>	25
4 - DIÁLOGO ENTRE PORTINARI E BACHELARD • <i>Diretrizes para aplicação da metodologia</i>	30
5 - MERGULHANDO EM IMAGENS • <i>Leituras das obras</i>	39
5.1 - CIRCO	39
5.2 - O LAVRADOR DE CAFÉ	44
5.3 - CAFÉ	49
5.4 - RETIRANTES	53
5.5 - GADO	57
5.6 - ESPANTALHO E BOI EM PAISAGEM	60
5.7 - CONCHAS E HIPOCAMPOS	65
5.8 - O SACRIFÍCIO DE ABRAÃO	70
5.9 - FAMÍLIA DE RETIRANTES	74
5.10 - PRIMEIRA MISSA NO BRASIL	77
5.11 - COLHEITA DO CAFÉ	82
6 - O POETA DE IMENSIDÕES • <i>Espacialidade poética em Portinari</i>	90
7 - CONCLUSÃO	104
8 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
9 - ILUSTRAÇÕES	110

*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...*

Cândido Portinari

1 INTRODUÇÃO

Há, em nossa confrontação com o mundo, uma ânsia de controle que, dominados os elementos instáveis, nos permita gozar da tranqüilidade de uma acomodação ilusoriamente protegida das surpresas. Com a crença de atingirmos a verdade absoluta dos fatos, construímos certezas inabaláveis e gostamos igualmente de acreditar que nossa palavra pode ser totalmente objetiva, dotada de uma significação inquestionável, que passe adiante a verdade alcançada. Assim, a comunicação transcorreria na mais perfeita harmonia, sem dúvidas ou contradições, negando-se uma complexidade própria às relações.

As relações, porém, asseguram exatamente a impossibilidade de coincidência plena entre informação e interpretação, já que a participação do sujeito imprime ambigüidades a essa troca, que não se trata de uma troca de dados entre máquinas (que ainda neste caso pode ocasionar erros e incompatibilidades de leituras). Também o real e sua codificação não devem ser considerados como uma mesma coisa, pois, na verdade, é vã a tentativa de apreendermos em rótulos definitivos, em signos limitados, o eternamente mutável.

Dessa maneira, todos os nossos modos de percepção e expressão comportam brechas, espaços para a aparição do inesperado, indeterminações condizentes com a impossibilidade de uma apreensão e representação objetivas da realidade. Mas, de qualquer forma, de um modo geral nos utilizamos das linguagens com a pretensão de objetividade, precisando significados e mantendo os significantes o mais possível limitados e restritivos. Um procedimento inevitável, mas que merece um estado de atenção quanto a sua relatividade.

Destaca-se, então, um campo onde são valorizadas sugestões outras que as advindas do pensamento linear e onde se assume o papel de criação do homem, com a conseqüente evidenciação da imprecisão das linguagens, não vistas mais como um absoluto, já que

relativas aos sujeitos em ação e transformação no mundo: a arte. Em especial, a arte do nosso século abriu espaço à liberdade de experimentação, se tornando, assim, uma área privilegiada para o surgimento do novo, para a dinamização e flexibilização dos conceitos estabelecidos, sendo que, com certeza, ela não se desenvolve neste caminho independentemente do pensamento e da cultura como um todo.

A história da arte, disciplina que pretende se defrontar com o fato artístico, atrela-se, portanto, ao estudo de processo e momento históricos, mas não pode desconsiderar a singularidade de seu objeto, que remete também à potencialidade humana de transitar em uma outra esfera diferente da histórica. Fazemos nossas as palavras de Mircea Eliade, que ao avaliar a atuação do historiador das religiões nos dá um bom argumento em defesa da amplitude de atuação do historiador das artes, considerando-se que, em nosso ponto de vista, também este último

lida com fatos que, embora históricos, revelam um comportamento que vai muito além dos comportamentos históricos do ser humano. Se é verdade que o homem sempre se encontra inserido numa 'situação', nem por isso essa situação é sempre *histórica*, ou seja, unicamente condicionada pelo momento histórico contemporâneo. O homem integral conhece outras situações além de sua condição histórica. Conhece, por exemplo, o estado de sonho, ou de devaneio, ou o da melancolia ou do desprendimento, ou da contemplação estética, ou da evasão etc. – e todos esses estados não são 'históricos', embora sejam, para a existência humana, tão autênticos e importantes quanto a sua situação histórica.¹

Dentro dessa ótica, tomaremos para nosso trabalho uma abordagem que buscará evidenciar a ação de uma dessas potencialidades humanas que não se limitam ao condicionamento histórico: a *imaginação poética*. Não que a reflexão sobre este aspecto tenha sido um interesse apriorístico, mas um tema que emergiu do contato com nosso objeto de pesquisa, a obra do pintor Cândido Portinari.

Pintor já tão debatido, Portinari nos reservou um campo de descobertas, pois, assim como convém às manifestações artísticas, sua obra permanece aberta às mais diversas incursões. Ao pesquisá-la amplamente, uma força interna, a nosso ver não suficiente-

mente ressaltada pelos estudos existentes sobre o pintor, parecia se entrelaçar pelos braços dos diferentes quadros, reunindo o que muitas vezes aparentava dispersão, aproximando diferentes técnicas e tendências. Acreditamos que seria próprio chamar esta força de *poesia*.

Com o fim de demonstrar que essa força é de fato relevante, pois que se trata de uma constante na obra de Portinari, organizamos no capítulo 2 uma seleção de trabalhos que dá uma idéia de trajetória artística, indicando as mais importantes manifestações do pintor através de exemplos característicos dos principais grupos de soluções pictóricas por ele experimentadas ao longo dos anos. O conjunto assim constituído nos serviria de suporte para a reflexão que queríamos empreender sobre a obra do pintor de forma global, não nos limitando a recortes determinados. Para bem justificar nossas escolhas, detivemo-nos em apresentar cada obra selecionada, apontando sua significação na trajetória de Portinari e mostrando que constituíam um grupo realmente abrangente, portanto adequado a servir como nosso material de trabalho. Vislumbrado o conjunto, podíamos partir para o enfoque específico que pretendíamos estabelecer, abordando a poesia como o traço de união entre as diferentes obras apresentadas.

Mas como tratar de poesia em pintura, como demonstrar algo tão vago e inapreensível, como dela nos aproximar, sabendo que a simples aplicação de conceitos racionais seria insuficiente? É no seio destas questões que surge nossa opção metodológica, trazida pelo teórico que descobrimos como viabilizador de nossas intenções de reflexão: o filósofo Gaston Bachelard.

É importante deixar claro que ao tratarmos de *poesia* estamos nos valendo do termo de forma abrangente, considerando-a como a *essência de um fenômeno humano*, o fenômeno poético, que é oriundo da imaginação poética e que pode ser encontrado nas diversas artes e não só na literatura, área a que o termo é mais comumente relacionado. Desta forma, o trabalho de Bachelard, que procura acompanhar a ação da imaginação poética, mesmo se baseando principalmente em exemplos literários, fornece-nos um aporte para irmos ao encontro da imaginação poética do pintor Portinari. O próprio Bachelard, apesar de construir sua filosofia da imaginação em cima da literatura, não se

furtou a, mais esporadicamente, enfrentar a linguagem pictórica e, também ali, encontrar a imaginação poética.

Para nos aproximar da poesia, o produto da imaginação poética – potencialidade humana que consideramos como não restrita aos condicionamentos históricos –, era perfeitamente apropriada a linha fenomenológica de Bachelard que se propõe à vivência direta do acontecimento poético, destacada de causas e contextos. E o encontro com o filósofo foi extremamente profícuo, pois, mais até do que o apoio metodológico a direcionar a pesquisa, a leitura de Bachelard foi, em si mesma, um enriquecimento. Mais do que uma diretriz, um suporte a procedimentos, ela foi a leitura básica que iluminou e ampliou nossa relação primeira com as obras de Portinari, acendendo brilhos profundos. Desta forma, em vista das amplas possibilidades de aprofundamento reflexivo que este encontro nos proporcionou, pareceu-nos suficiente adotar Bachelard como nosso teórico fundamental. Restringindo-nos a um único teórico fundamental, procuramos também evitar dispersões na pesquisa, cujo objeto foi tomado em grande amplitude.

Assim, vale frisarmos que ao falarmos em *imaginação poética* o faremos pela ótica de Bachelard, que também utiliza, para o mesmo fim, a denominação de *devaneio poético*. Não entraremos em embates filosóficos a respeito da diversidade de sentidos que a palavra *imaginação* vem recebendo de diferentes pensadores, em diferentes épocas, visto que não é nosso interesse aprofundarmo-nos na discussão filosófica, mas apenas tomar como instrumento de trabalho os subsídios do filósofo que elegemos por sua adequação ao nosso tema e objeto de pesquisa. No papel de historiador da arte, nosso foco de atenção não recairá sobre os porquês da imaginação poética, mas antes, sobre a sua participação na criação artística através de seus resultados, ou seja, os produtos artísticos. A imaginação está dentro da pintura e não só dentro do homem, é um fenômeno também pertencente à pintura, faz parte da pintura, e é aí que nós queremos com ela nos encontrar.

Mas antes de nos dirigirmos às pinturas propriamente ditas, reservamos dois capítulos à explanação da postura metodológica a ser adotada quando do confronto com as mesmas. Tendo, no capítulo 2, determinado as obras nas quais buscaríamos demonstrar a presença da poesia, dedicamos o capítulo 3 à explicitação da metodologia em que nos

apoiaríamos para nosso intento. Com este propósito, definimos, em linhas gerais, o pensamento de Bachelard sobre a imaginação poética e sua proposta de abordagem desta por meio de uma fenomenologia da imaginação. Bachelard vê o mundo da imaginação como um mundo de devaneio, onde se destaca uma *imaginação material* (ligada aos quatro elementos fundamentais: água, terra, fogo e ar) que age na base da imaginação poética. Esta última, que tem uma intenção específica de se expressar, organiza-se em imagens poéticas, meio no qual a imaginação do criador pode se revelar para nós. É neste ponto que se encaixa a fenomenologia da imaginação de Bachelard, propondo uma relação imediata com as imagens poéticas que possibilite o encontro com a imaginação em ação, encontro que só se dá plenamente pela disponibilização da imaginação do fruidor.

Sintetizando em seus ângulos principais esse pensamento que seria nosso guia na condução do trabalho, podíamos partir para um direcionamento mais aproximado ao nosso objeto de estudo e, portanto, realizamos no capítulo 4 um primeiro contato entre Portinari e Bachelard. Por este contato apontamos a presença da imaginação material em Portinari e a sua predileção pela matéria terrestre. Descobrimos com Bachelard dois movimentos da imaginação terrestre, o de extroversão/expansão e o de introversão/concentração, constatamos que a poesia de Portinari transitava especialmente entre estes dois pólos imaginários, configurando-se por uma espacialidade que buscaríamos evidenciar nas obras. Propondo-nos a circular por entre as imagens poéticas ligadas à imaginação da matéria terrestre, pretenderíamos principalmente conduzir o leitor a descobrir, habitando com a imaginação, os espaços expansivos e os concentrados. Para tanto, delimitamos neste capítulo os aspectos configuradores primordiais que, anexando formas e cores a sonhos, nos conduziriam à expansão e à concentração. Por este caminho poderíamos trazer à luz o ponto que destacamos como central para nossa dissertação: a espacialidade poética em Portinari.

Assim, com o foco para a leitura das obras demarcado, estabelecidas as diretrizes para a aplicação da metodologia, estávamos prontos para o mergulho que efetuamos no capítulo 5. Do mesmo modo como Bachelard não buscou a imaginação poética na vida pessoal dos poetas, mas nos poemas, também nós almejamos atingir a poesia do pintor

em suas pinturas, pois se a imaginação poética produz imagens poéticas, estas são os documentos sobre os quais devemos nos debruçar. Faz-se necessário, então, que sublinhemos uma delimitação de nosso trabalho, o qual, não pretendeu desenvolver investigações sobre a composição das obras como um todo, mas agir na conscientização das imagens poéticas.

Defrontando-nos com as pinturas uma a uma, empenhamo-nos em nos abrir a suas manifestações poéticas, guiados pelas diretrizes definidas no capítulo anterior, diretrizes que primam pela flexibilidade, em virtude da própria metodologia que as engendrou. De acordo com as propostas metodológicas adotadas não seria legítimo nos lançarmos às obras por meio de uma leitura esquemática. Por isso, procuramos estabelecer com elas uma *relação*, relação que nos pediu uma atitude amorosa e não violenta. Se tentássemos arrancar, a qualquer custo, coisas das coisas, teríamos a nossa sensibilidade embrutecida, deixando-a enrijecida e incapaz da percepção sutil e da fruição criativa. Prisioneiros de pré-conceitos, encarcerados numa cela a nos impedir os vôos da imaginação, falharíamos numa obsedante e agressiva tarefa de decifração, sendo, por fim, devorados. É neste sentido que não cabe o termo *interpretação*, mas sim, *adesão e amplificação*, ao nos referirmos a nossos procedimentos frente às imagens poéticas vislumbradas nas obras. Não quisemos traduzir a poesia, quisemos aumentar as imagens experimentadas, ressaltá-las, sobrecarregando-as com mais imagens que com ela se coadunam.

Convém, ainda, indicarmos o eventual reforço que pedimos a palavras de Portinari, seja em narrativas onde se resgatam sonhos ou mesmo em poemas, aos quais se dedicou nos últimos anos de sua vida, tendo sido lançados em um livro que os reuniu postumamente. Não é nossa intenção substituir uma coisa pela outra, pintura e literatura, mas aproximar imagens poéticas que vêm da imaginação de um mesmo ser e que, portanto, podem demonstrar certa tendência de seu imaginário.

Ao mergulhar nas pinturas, pudemos ir aos poucos demonstrando que, de fato, uma espacialidade poética era por elas veiculada. Então, chegado o capítulo 6, restava aprofundar este tema. Apontadas as relações da imaginação da matéria terrestre com a espacialidade poética em Portinari, vislumbramos, nesta última, uma dinâmica imaginária

em que intimidade e imensidão são o elo invisível que une os espaços expansivos e os espaços concentrados, visíveis nas obras. E daí pudemos concluir que o pintor de “temperamento terrestre” se sobressai, finalmente, como um pintor-poeta de imensidões.

A partir dessa primeira apresentação da dissertação, com uma visão global de como ela se desenvolverá, sigamos agora para o confronto mais detalhado com cada uma de suas partes, tendo em mente que esta é apenas uma entre tantas possibilidades de apreciação da obra de Portinari. A nossa terá o propósito de participar de suas imagens para além de uma significação imediata, indo ao encontro do mundo de devaneio que elas evocam. A poesia nos conduzirá para o algo a mais do que é representado nas telas.

Antes de fecharmos esta introdução devemos esclarecer a dinâmica de consulta às ilustrações do trabalho. Localizadas ao final do volume, elas foram posicionadas em páginas duplas que, abertas, possibilitam que a ilustração consultada fique sempre ao lado do texto, independentemente da página em que este se encontre. Por meio desse dispositivo valorizamos o contato com as obras, facilitando seu acesso a qualquer momento em que o texto a elas se remeta. Isto porque julgamos ser essencial que o leitor tenha uma relação visual com elas, ainda que limitada, já que se fará através de reproduções. Chamamos a atenção para o fato de que algumas observações feitas ao longo do trabalho talvez não possam ser precisamente notadas nas reproduções, pois nasceram diretamente do encontro com a obra mesma. Mas, cremos que de maneira geral as reproduções serão realmente um suporte eficaz.

NOTA:

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 29.

2 | PORTINARI EM BREVE VISÃO GERAL • *Seleção das obras*

Procuramos, neste capítulo, delimitar um breve roteiro que, oferecendo um panorama genérico da obra de Cândido Portinari, certamente não esgota, mas aponta algumas de suas mais importantes manifestações. Seleccionamos exemplos característicos de certos grupos de soluções por ele experimentadas, pontos de confluência, síntese de caminhos trilhados ou momentos privilegiados de germinação, de onde partem outros desenvolvimentos. Apesar de almejarmos nos aproximar do trabalho de Portinari de maneira global é importante salientarmos, entretanto, que nossa seleção não considerou a produção de desenhos, retratos, flores e ilustrações de livros, por não constituírem o núcleo principal da obra em questão, apresentando aspectos e motivações particulares.

Para organizar nossa seleção tomamos por base um grande número de estudos existentes sobre o artista, pelos quais pudemos elaborar alguma noção de trajetória do pintor. Dentre as fontes consultadas em nossa pesquisa devemos destacar cinco que muito nos valeram por focalizar a obra de Portinari com bastante abrangência e profundidade crítica, ainda que com abordagens diferentes. São elas: *Portinari, pintor social e Cândido Portinari*, de Annateresa Fabris; *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, de Mario Pedrosa; *A querela do Brasil*, de Carlos Zilio e *Cândido Portinari*, de Mário de Andrade.¹

Após uma rápida apresentação do pintor em sua relação com a profissão, apontaremos, então, em linhas bem gerais, o seu desenvolvimento profissional a partir das obras seleccionadas, as quais farão o corpo de nosso trabalho.

Inicia-se nos anos 30 a produção significativa de Cândido Portinari, nascido numa fazenda de café da cidade do interior paulista, Brodósqui, em 29 de dezembro de 1903. Filho de imigrantes italianos, vive em meio aos trabalhadores rurais, mas já desponta desde cedo seu interesse artístico, procurando atividades em que o pudesse desenvolver.

No rastro de sua vocação, segue para o Rio de Janeiro aos quinze anos de idade e, após uma tentativa frustrada, ingressa em 1921 na Escola Nacional de Belas-Artes. Em 1928 ganha o prêmio de viagem à Europa e até 1930 viverá em Paris, tendo visitado a Inglaterra, Itália e Espanha. É então que questionará a limitação de sua formação acadêmica, não só pela descoberta das vanguardas francesas, mas até mesmo da tradição renascentista.

Envolvido na pesquisa e observação, vivendo um momento de transição, o artista não podia, como era o hábito dos premiados, produzir intensamente, dando continuidade exclusivamente a sua formação acadêmica. Apenas três naturezas-mortas voltarão na sua bagagem material. Quanto à espiritual, além daquilo que traria nos olhos, viria com uma renovada predisposição, avivada sua ligação radical com a terra brasileira. Por comparação e contraste, fica evidenciada a especificidade da cultura brasileira, a importância de valorizá-la e a constatação da impregnação desta em sua sensibilidade.

Em 1931, de volta ao Rio de Janeiro, Portinari já encontra uma base moderna estabelecida. Vivendo a explosão modernista, quando a questão dos temas é altamente valorizada, vinculada especialmente ao nacionalismo, participa principalmente do segundo momento, onde uma temática social se impõe com mais vigor. De seus temas, excetuando-se o religioso, a grande maioria se refere à realidade brasileira, constituindo-se um repertório iconográfico onde se manifestam tipos e situações específicas e absolutamente particulares, distanciando-se de qualquer modelo estrangeiro. A busca das origens e desrecalque das culturas formadoras do nacional é um dos impulsos dessa arte preocupada com a autenticidade. Assim, a origem do pintor se confunde com a origem do país e a paisagem interiorana (representada particularmente por sua cidade natal) e o tipo popular, caracterizados em seu despojamento, compõem um dos principais coloridos a preencherem suas telas. Portinari produziu com grande intensidade, numa pesquisa de formas, cores e técnicas que melhor se adequassem à sua pretendida expressão. Como afirmou Carlos Zílio,

As origens formais de seu estilo envolvem diversas influências. Há, por exemplo, o Cubismo, que aparece na constância da presença de Picasso e, além

disso, a influência de alguns artistas da Escola de Paris, do Muralismo mexicano, do Quattrocento italiano e dos ensinamentos da Escola de Belas-Artes.²

Assim, várias expressões passam por suas mãos e aos poucos se vão definindo as características de sua pintura, tanto no estilo quanto na temática, que, no entanto, carregará sempre a marca de uma procura ativa. Em busca da pintura, o processo de assimilação de influências se dá sempre pela experimentação. É preciso entender com a mão. Para o trabalhador consciente, o ato é o meio privilegiado onde a reflexão acontece unida à ação, num movimento de trocas contínuas que gera novas soluções. Numa união indissolúvel de artista e artesão, esse trabalhador cômico do ofício, lida com a arte como eterna descoberta. Descoberta dos meios que possam desvelar o artista. Entregue à sensibilidade que capta segredos pairando no ar que todos respiram, o artista inspira e expira a poesia, sopro que dará vida a seus elementos picturais, enquanto que, como artesão, transpira a pesquisa técnica, o domínio dos processos que participarão da gênese dos novos mundos prestes a explodirem na tela. Esta é a proposta de Portinari:

Eu compreendo (...) a necessidade de que o artista realize um labor constante, ininterrupto. O trabalho regular é indispensável e serve para lhe depurar a sensibilidade, vitalizar os surtos de energia criadora, acentuar a originalidade e a eficiência dos seus meios de expressão. Pelo trabalho, ele faz um apelo a si mesmo e vai penetrando, devassando, exprimindo melhor o mundo interior. Um pintor imóvel pode estar em transe, em angústia; é possível que todo ele sangue no esforço do sonho. Mas o que contesto é que, sem a prática constante, tenha agilidade descritiva, a visão sintética, com que possa plasmar em traços lúcidos e definitivos, as suas inquietudes mais profundas.³

Trabalho e devaneio se destacam, então, como atitudes básicas do pintor que, pela constante experimentação, busca trazer à tona os sonhos profundos do mundo interior. A este respeito, Annateresa Fabris resume algumas proposições de Mário de Andrade:

O artista e o artesão imbricam-se nele, levando-o a experimentar todos os processos técnicos, mesmo os alheios, a desvendar os segredos do metiê,

sem se esquecer, no entanto, de emprestar a suas experiências um sentido poético próprio, de conferir a todas elas aquela qualidade que Mário de Andrade denomina *instintiva humanidade*.⁴

Pesquisando e incorporando diversas contribuições estilísticas, Portinari constitui uma obra ampla e múltipla, rica na técnica e na expressão, que não pode, é sempre bom lembrar, ser dissociada de seu momento e espaço históricos. A arte brasileira do período modernista, no qual se insere o pintor, esteve intimamente ligada a questões nacionalistas, como já apontamos acima. Nesse estágio de desenvolvimento de nossa arte, a necessidade de representação na pintura ainda se fazia presente como um código de valor a ser explorado, tomado pelos artistas como base para atuar. A representação vem ligada ao tema, o que define um aspecto literário de brasilidade em nossa arte moderna, contrariamente às tendências européias de vanguarda (onde os artistas brasileiros buscavam subsídios para uma renovação estética), cujo caráter internacional se afirmava na expressão artística.

Portinari assume para sua arte a representatividade e a figuração, salvo raras incursões no abstracionismo total. Vinculando seu percurso, do início ao fim, aos temas nacionais, sente-se à vontade por tratar de assuntos que lhe diziam respeito, fazendo uso de um marcado realismo, ainda que não no sentido estrito do termo. O desenho seguro, detalhista ou sintético, sempre forte, capta de modo geral, em suas formas construídas, a essência das formas vistas. Não falaríamos, entretando, de imitação, posto que o pintor não faz uso de associação restritamente naturalista da imagem, as figuras aparecendo, portanto, de forma a comportarem mais do que uma narrativa fechada. Se procurou retratar uma realidade que gostaria de veicular, sempre abriu espaço em suas obras para a manifestação dos sonhos que se movem por trás das formas, ou melhor, que sonham nas formas. Podemos constatar, na verdade, que o pintor utilizou os temas para dizer algo de seu mundo íntimo. Ele quis, sim, narrar, mas deu um tom pessoal a sua narrativa e, mais do que isso, soube que o mais profundo viria pelas tintas da poesia. As formas precisavam tremer.

Realismo e devaneio reunidos, constitui-se a arte de Portinari. Num diálogo entre a arte que se pretendia brasileira, a que era ensinada na Escola e a que se fazia na Europa, se desenvolve uma nova, sempre temperada pelo instinto do pintor. E seu instinto coloca força nas telas. Descreve, narra, faz poesia, com força. E joga. Entre a realidade das formas que perambulam pela vida e os sonhos profundos, se tensionam as cordas do jogo. As peças do jogo são as da pintura e é com elas que o pintor estará sempre num embate, em constante pesquisa, buscando finalmente a expressão. E é com a variedade desta expressão que buscaremos agora estabelecer um contato. Passeando por algumas de suas obras, aí, sim, sermos apresentados ao pintor. Ainda que de uma maneira precária e artificial, através de reproduções, vê-lo com nossos próprios olhos, em uma sintética aproximação com sua obra a nós legada. Obra à qual o pintor dedicou sua vida até o fim, em 1962.

Mesmo não sendo a proposta de nossa dissertação uma análise seqüencial ou avaliação de trajetória, dedicaremos-nos, a seguir, à apresentação e situação das obras selecionadas, as quais, dispostas em ordem cronológica, podem dar uma leve idéia do percurso do pintor. Não pretendemos descrever detalhadamente as obras e destrinchar a fundo as composições, visto que nosso contato mais aprofundado com elas se dará mais a frente, no capítulo 5, sob o ponto de vista especificado para nosso trabalho. Portanto, gostaríamos apenas de, neste momento, chamar a atenção para as peculiaridades que demonstram que nossos exemplos são representantes de experiências distintas. Lembremos que nossa seleção almejou basicamente a abrangência. Exatamente por isso ela foi erigida em primeiro capítulo, antes mesmo da metodologia, visto que não se constituiu a partir da metodologia, ao contrário, foi um corpo organizado por outros princípios, corpo que terá o fim de testar nossa hipótese de forma bastante global, aplicando, aí sim, a metodologia.

Os princípios definidores da seleção vêm de análises das linguagens de Portinari, posto que este é o campo onde ele demonstra a diversificação de momentos de sua arte. Como principais pontos norteadores para nossas análises, tomamos os aspectos da forma, cor e espaço, considerando que são pontos fundamentais a que o pintor direciona suas pesquisas relativas à linguagem. Ao lado destes dados, acrescentamos algumas

observações relativas à técnica, quando nos pareceu que estas também sinalizavam opções marcantes de experiências do pintor. E, ainda, sabendo-se que a arte de Portinari não se constrói sozinha, apontamos a conversa que ela realiza com diferentes movimentos estilísticos para sua constituição, abstendo-nos, contudo, de uma avaliação de seu papel no curso das artes plásticas brasileiras, já que isto não se inclui em nossos objetivos.

Procuramos, sobretudo, acentuar diferenciações significativas entre os exemplos, as quais, por sua vez, caracterizam-se como semelhanças com outros grupos de telas da produção do pintor. Para retirar essas onze obras de seus respectivos grupos, levamos em consideração o fato delas realmente terem boa representatividade quanto às soluções experimentadas na fase a que pertencem, o destaque que elas têm recebidos pelos pesquisadores (principalmente os citados no início do capítulo) e, inclusive, o fato de pinçarem temas e figurações recorrentes na obra de Portinari como um todo.

2.1 - CIRCO (*ilustração 1*)

Uma primeira fase da trajetória do pintor têm sido denominada de fase marrom, visto que nela se destaca a predominância desta cor, que vem para as telas através de uma pincelada macia. Nesta fase se incluem as quatro primeiras obras aqui apresentadas, as quais, além de pontos aproximativos, apresentam também distinções importantes.

Centrado inicialmente no resgate de memórias infantis, Portinari procura encontrar a sua cidade natal. A tela *Circo*, por exemplo, insere-se nas *pinturas de Brodóski*, onde predomina o trabalho espacial da paisagem, que em sua infinitude abriga, como um cenário onírico, a infância de seu tempo. Ainda que diretamente referenciada ao seu povoado, a espacialidade da tela pode ser relacionada com a da pintura *Metafísica* de De Chirico, que cria amplas profundidades vazias e silenciosas. Certamente a pintura de Portinari em muito se distancia da *Metafísica*, mas em suas intenções elas se tocam em alguns pontos, especialmente na “escolha do *originário*, em detrimento do *original*.”⁵ A pintura não precisa abandonar códigos do passado, pois o que se está buscando não é a novidade pela novidade, mas antes, valores eternos, que só os sonhos podem traduzir. Assim, tanto De Chirico como Portinari mantêm o uso do espaço perspectivo, em fran-

co desprestígio por ação das vanguardas históricas; mas enquanto o primeiro se vale mais do artificial e do insólito em suas composições, o último se atém à natureza e aos dados do real.

Sendo a homogênea área marrom a principal organizadora da composição, os outros elementos da tela aparecem em reduzidas dimensões, pontuando delicadamente a vastidão. Os personagens, além de pequenos, são precariamente delineados e quase se desfazem, misturando-se à terra. Contudo, estes não abdicam da estabilidade, a qual é conseguida pela estruturação dos grupos em arranjos triangulares.

2.2 - O LAVRADOR DE CAFÉ (*ilustração 2*)

Afastando-se dos frágeis personagens de *Circo*, a figura humana agora se sobressai em poderosos volumes que se desenham muito nitidamente e são modelados pelo uso de contrastante claro-escuro, a partir de sugestões, ao que parece, da fase clássica do Picasso pós-cubista. Caracterizando-se este momento como um momento mais realista, quando a concretude física da paisagem e do personagem é mais valorizada, nota-se, porém, um antinaturalismo na deformação expressiva dos volumes corporais e na textura áspera que recobre pele e roupas do lavrador.

O personagem, que tem uma relação íntima com a terra e parece com ela ser moldado, apresenta-se aos que aparentemente o ignoram. O quadro define uma contraposição que será muito constante em Portinari, estabelecida entre figura e paisagem. O partido aqui adotado destaca, nas formas precisamente delineadas, o desenho da figura volumosa, com sua força escultórica, contra a delicadeza da paisagem que se dirige ao infinito. Para a configuração da paisagem o pintor se vale da perspectiva como sistema de construção espacial, sistema que, na fase marrom, foi plenamente aceito em suas diferentes possibilidades de execução.

O colorido, em que o marrom lança suas tonalidades, não se mostra, entretanto, tão homogêneo quanto o de outras telas da fase, mas se assemelha ao de um grupo de obras que muito se aproximam desta na concepção geral.

2.3 - CAFÉ (*ilustração 3*)

A tela *Café* marca a trajetória de Portinari como consagração, pois foi premiada na Exposição Internacional de Pintura do Instituto Carnegie de Pittsburgh (EUA), e como momento de passagem, já que apontava como próximo passo a concretização de uma vocação muralista que vinha se revelando.

Nesta tela o pintor elabora com maior complexidade o trabalho com a plasticidade que tende ao monumental, deixando manifesto um desejo de se expandir para além das limitações do quadro de cavalete. Um transbordamento perpassa a tela pela construção e pela tensão do movimento contido nas formas que incham. Os personagens se aparentam ao lavrador da tela anterior, com seus grandes volumes torneados em contrastantes claro-escuro, porém agora com acabamentos mais sintéticos, assim como bastante sintéticos são também os outros elementos da cena. Ainda que manipule a simplificação formal, criando estrutura e ritmo, Portinari não cairá nunca no puro formalismo, pois que procura sempre sentir os temas por dentro, cunhando-os com uma sentimentalidade particular.

Para a elaboração da maior complexidade da trama de *Café*, o pintor entrelaça o grande número de personagens em variadas atitudes e os articula com a paisagem, espalhando-os em toda sua extensão. Os personagens aqui interagem com a paisagem e esta, por sua vez, torna-se mais concreta, dotada de uma solidez correspondente à monumentalidade geral.

2.4 - RETIRANTES (*ilustração 4*)

Temos nesta tela uma combinação de solidez e indeterminação das formas na configuração dos personagens. O grupo que se recorta nitidamente no espaço, através de um desenho de contornos precisos que limitam massas corpóreas robustas, apresenta, por outro lado, internamente, formas dissolvidas, como algumas mãos, e detalhamentos simplificados, como alguns rostos, lembrando, neste novo momento em que a monumentalidade é predominante, o vago que pincelara as crianças de *Circo*. Mesmo os volumes alternam entre se definirem plenamente “por passagens expressivas da luz à sombra”⁶, ou

se constituírem por pastas de tinta em que a pincelada fica marcada. Aliás, a matéria da tinta é, de um modo geral, mais valorizada em sua materialidade do que nos exemplos anteriores. A tinta não se estica apenas para definir formas, ou ainda representar outras matérias, e também não cria textura por simples determinação formal, como as pequenas vírgulas que recobrem o *Lavrador*, mas antes, busca a textura na evidenciação de sua própria matéria pastosa, acrescida de efeitos de aspereza.

O grupo de personagens assim constituído se contrapõe ao fundo que segue ao infinito, e basicamente por esta contraposição se determina a cena. A paisagem é simplificada nas faixas de cor que criam céu e terra, caracterizando-se um fundo indistinto que surgirá em diversos momentos da obra do pintor, quando ele sonha com grandes áreas despovoadas.

Em meio ao deserto, os personagens se agrupam por um equilíbrio clássico, num arranjo piramidal, solução bastante típica do Renascimento. E então verificamos como o pintor modernista, que faz a tinta sair de sua discricção, pode ser também clássico, inclusive criando, dentro da imprecisão, detalhamentos como o brilho nos cabelos, efeito de aspecto renascentista.

Mesmo sendo o grupo central o protagonista da composição, não poderíamos deixar de chamar a atenção, ainda, para os outros elementos que aparecem em cena, visto que não são meros acidentes do acaso, mas elementos que fazem parte do imaginário do pintor, tendo uma freqüência assídua em sua obra: as aves voando, as pedrinhas, a moringa e o baú.

2.5 - GADO (ilustração 5)

A partir de 1936, o poderoso modelado de Portinari, irá enfim dispor de uma superfície para se expandir com generosidade, iniciando-se na pintura mural em uma série de afrescos para o Ministério da Educação, com tema referente aos ciclos econômicos do Brasil, dentre os quais selecionamos o painel *Gado*.

Em incontáveis estudos, paralelamente à pesquisa técnica do novo material, o pintor detalha figuras para compor a sua própria visão do tema. Quando parte para o trabalho

definitivo na parede, o tema perde um pouco de sua importância, em favor da formalização e colorido dos elementos, que se combinam para criar uma estrutura. O naturalismo presente nos estudos ganha simplificações geometrizes, e mesmo o colorido, diferenciando-se de nossos exemplos anteriores, se desprende de um naturalismo restrito. Aumentando-se, no conjunto dos painéis, a gama de cores que predominavam na fase marrom, mantém-se, entretanto, o largo uso dos tons terrosos.

Em *Gado* podemos perceber um aprofundamento nas experiências com a matéria da tinta, que se afigura como uma matéria vibrante. Ao trabalhar o afresco Portinari aproveitou a aspereza da parede, deixando-a transparecer, fazendo uma combinação da pincelada suave com a aspereza. Notamos também como as cores preenchem a superfície quase como manchas, o que demonstra uma redução do torneamento dos volumes pelo claro-escuro e, portanto, um certo sentido de planificação, que é relacionado à construção espacial.

A execução dos painéis abrange um período em que o estilo do pintor vai se modificando, incorporando influências cubistas, manifestadas especialmente pelo recorte do espaço por planos, ainda que o seu espaço não pretenda ser o espaço cubista, o que se evidencia especialmente pela manutenção do afastamento das figuras e do tectonismo.

A prática muralista de Portinari tem sido também relacionada ao movimento muralista mexicano, seja pela grandiloquência, seja pelo resgate da tradição renascentista. Mas, apesar de pontos comuns, não se deve vincular o encaminhamento da obra de Portinari estritamente ao movimento mexicano, como nos alerta Mario Pedrosa: “Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou ao problema do mural.”⁷

2.6 - ESPANTALHO E BOI EM PAISAGEM (ilustração 6)

De volta ao cavalete, após iniciada a grande aventura do mural, Portinari parece querer respirar ares mais livres. Diante de um trabalho em que o assunto externo lhe era imposto, parece ter a necessidade de, mergulhando em temas mais pessoais e ao mesmo tempo mais vagos, deixar a pintura fluir menos rigidamente.

Nesse momento, o pintor se vale de um gesto mais solto que gera pinceladas rápidas. Por esta maneira ele dá um novo tipo de acabamento às superfícies, as quais criam formas inacabadas, e define uma viva linha negra que se destaca dos contornos e se movimenta em curvas enérgicas, com resultados de cunho caligráfico.

Vemos nesta tela o personagem muito evocado no período, o espantalho, que na infância impressionara o pintor e que se inclui nas suas imagens de apreço, freqüentando sua obra em diferentes momentos. Fazendo fundo a ele, temos o espaço simples de *Retirantes*, que aqui se torna preponderante, sobressaindo por si mesmo, como acontecia com o espaço em *Circo*, sendo que a ênfase agora recai na indiferenciação e na luminosidade mágica do encontro de céu e terra, que se esticam em tintas mais lisas. Uma espacialidade que remete a telas surrealistas, com maior proximidade a Tanguy, apontando o clima fantástico que perpassa a obra. Diferentemente do Surrealismo, entretanto, não se constitui em *Espantalho* um aprofundamento no irracional, já que os elementos apresentados, ainda que simbólicos, não estão decididamente deslocados de sua ligação com o real. Mesmo o colorido utilizado, exceto nos efeitos de transparência, é natural, reforçando o vínculo estreito com o referente, o que, neste caso, não se configura como um antagonismo ao Surrealismo, pois este esteve sempre preso ao referente.

2.7 - CONCHAS E HIPOCAMPOS (ilustração 7)

Uma nova oportunidade de realização mural surge a Portinari por um convite para produzir, em azulejos, dois painéis de vastíssimas proporções, localizados no térreo do Ministério da Educação. O maior deles, *Conchas e hipocampos*, recobre uma parte da superfície lateral de um dos blocos do conjunto arquitetônico do Ministério, sendo esta superfície voltada para a rua.

Novamente defronte aos muros, Portinari é desta vez solicitado pelo desafio de trabalhar com uma técnica diversa das que manipulou até então. A peça, executada em azulejos, ausenta a mão do pintor do acabamento final, que, neste caso, planeja mas não faz. A experiência marcaria também, por sugestão dos propositores do projeto, uma incursão do pintor no monocromatismo, que se resolve pela variação em cima dos tons de azul.

Acentuando-se a diferença com os outros trabalhos de Portinari, dois pontos se destacam como primordiais, sendo um deles a construção de uma linguagem eminentemente abstrata, já que as figuras são usadas de maneira decorativa. Elimina-se qualquer tipo de narrativa e, para compor a decoração, organiza-se figuras seriadas, simplificadas a seus traços mais gerais e situadas em meio a formas abstratas. Distanciando-se enormemente dos grandes volumes torneados, a obra, contudo, ainda conserva alguma sugestão volumétrica pelos sombreados das conchas. Mas o plano é realmente o recurso prioritário e até a linha ganha uma vida especial, como vemos na vasta forma ondulante onde ela vive sem representar, existindo por si só, apenas linha, sem nenhum preenchimento da superfície que ela delimita.

O outro ponto diferenciador de *Conchas e hipocampos* é o rompimento com a ilusão de profundidade pela perspectiva, repercutindo em novas sínteses compositivas. Vários planos em diferentes tons de azul se espalham pela composição, criando um jogo de transparências que dá à obra um sentido de aprofundamento. Planos que também confirmam a mobilidade geral do painel, o qual, estando ao ar livre, parece almejar se integrar a ele.

2.8 - O SACRIFÍCIO DE ABRAÃO (ilustração 8)

Em 1942, voltando ao Brasil de uma estadia nos Estados Unidos, Portinari desenvolve trabalhos com forte inspiração no Picasso de *Guernica*. A dramaticidade energética que povoa então suas pinturas não pode, porém, ser considerada como decorrência exclusiva do impacto picassiano, mas, conjuntamente, de um impacto ainda maior: o da guerra. Portinari é convidado nessa época a realizar oito painéis para a Rádio Tupi de São Paulo, sobre temas bíblicos. Vemos aqui, como um exemplo da série, o painel *O sacrifício de Abraão*, uma obra praticamente monocromática, composta por gradações do preto em cinzas e por um leve ocre sujo.

A inquietação já vinha tomando conta do artista e suas formas contidas como que finalmente explodem e viram do avesso, mostrando as entranhas que nelas habitavam.

A deformação controlada dos anos 30 transforma-se em desarticulação na *Série Bíblica*, na qual Portinari tenta definir um novo caminho expressionista, eivado de elementos cubistas. Se o rigor clássico da década anterior é deixado de lado, é necessário, no entanto, não pensar o conjunto apenas nos termos da presença de Picasso. Os achados picassianos, patentes sobretudo no uso da grisalha, de uma deformação pronunciada, na criação de um espaço abstrato, integram-se com a procura de uma monumentalidade peculiar (...).⁸

Monumentalidade que toma novos aspectos, pois que o domínio até então atingido é questionado e o movimento se faz mais dramático; a força liberada cava as telas ou serpenteia em pincéis carregados de tinta escura. A linha, que vimos ir ganhando destaque desde *Espantelho*, agora define quase por si só os possantes personagens de grandes formas caligráficas e, ao mesmo tempo que grita no movimento instável destes personagens, ela brinca na transparência e no ludismo da planificação.

A planificação do espaço é construída pela abstração, que o agita em recortes dinâmicos, mas não atinge a mesma coerência de *Conchas e hipocampos*, visto que o pintor conserva algum tectonismo pela base dos personagens e os troncos deitados e, além disso, mantém certa representação de aprofundamento através dos elementos que se afastam gradativamente.

Gostaríamos de apontar, ainda, infiltrada entre as inclinações expressionistas e cubistas do painel, a presença de Chagall. Quando a desarticulação toma conta da obra ela possibilita a aparição do animal flutuante, certamente com significação simbólica relativa ao tema, o que não impede, contudo, que ela nos remeta às figuras voadoras de Chagall.

2.9 - FAMÍLIA DE RETIRANTES (ilustração 9)

Com a forte movimentação da *Série Bíblica* já contida, mantém-se em *Família de retirantes* a profunda tensão trágica, afirmando-se o expressionismo que antes deformara volumes e que, em *Abraão*, unira-se à desarticulação cubista.

Retomando um tema que foi explorado em outras fases, Portinari agora procura uma expressão mais dramática para tratar dos retirantes, estes que não são apenas uma idéia ou um questionamento social, mas uma reminiscência infantil que o pintor guarda dos grupos maltrapilhos que nos tempos de seca apareciam em Brodósqui. A técnica geral do quadro tende a uma aparência rústica, rude, onde a idéia de “má” execução ressalta o caráter artesanal da pintura, revelando no gesto aparente a mão do homem com seus sentimentos. Mão que desenvolve uma “caligrafia trágica” com “dilaçeramentos da linha, seccionamento das formas que, sem respeito pela figura, recompõem uma humanidade alquebrada pela dor”⁹. Vemos, assim, como a linha continua manifesta, agora mais contida em seu movimento, mas intensamente marcada como pesados traços negros, os quais são recheados com uma matéria espessa. Matéria em que as cores transitam entre o natural e o simbólico, pois a terra que outrora pintara as cenas com vigor, agora empalidece os personagens como poeira. De todo modo, ainda que perdendo em vigor e definição volumétrica, constrói-se os retirantes com um desenho claro e com uma solidez plástica que opõe o eterno ao transitório, o volátil, o fugidio.

Distante dos retirantes de 1936 na solução formal da configuração dos personagens, a composição, contudo, é semelhante, já que temos um grupo piramidal em primeiro plano contra o fundo de céu e terra que se encontram num distante horizonte. Como podemos perceber, Portinari retoma o espaço renascentista, voltando a assumi-lo plenamente em seu tectonismo e ilusão de profundidade.

2.10 - PRIMEIRA MISSA NO BRASIL (*ilustração 10*)

Entre 1948 e 1954 Portinari realiza vários painéis de temas históricos para diferentes instituições. A abordagem tende sempre para o atemporal, destacando-se seus personagens que vivem com intensidade a emoção básica da cena representada.

Na *Primeira Missa*, mais do que uma valorização do ambiente e tempo históricos do acontecimento, o foco de atenção se dirige com convicção para o ritual sagrado. Foco que existe quase que literalmente na tela, neste decorativo cenário teatral onde cores e

luzes cuidadosamente arranjadas dão o clima do evento, fugindo a uma possível representação naturalista de um cenário tropical.

Portinari soluciona a composição com uma nova e diferente experiência de conjugação entre planificação do espaço e tectonismo. Com a presença explícita do espaço cúbico, os recortes geométricos assumem mais um caráter decorativo e lúdico, valendo-se de transparências e interpenetrações. O fundo, entretanto, planifica-se realmente, quebrando o ponto de vista da janela que se abre ao infinito, criando-se uma idéia de palco. Natureza transformada em palco, afirma-se um colorido vibrante e um tanto artificial, onde a matéria espessa e os traços vigorosos continuam dramaticamente presentes.

O painel sinaliza o encaminhamento que o pintor dará a sua obra, cada vez mais ligada à abstração geométrica. Mas, como coloca Mario Pedrosa, mantém-se evidentes no painel as inclinações pessoais do pintor: “(...) o amor das belas cores, das largas áreas coloridas, das harmonias felizes, à Bonnard, dos grandes espaços, das poderosas figuras modeladas, da matéria rica.”¹⁰

2.11 - COLHEITA DO CAFÉ (*ilustração 11*)

O cultivo do café, com seus trabalhadores, mais uma vez aparece sob o pincel daquele que sonhava ter nascido em um pé de café. Porém agora seus personagens estão, de certa forma, subjugados a uma orientação de forte apelo formalista, onde cores em formas geométricas são personagens tão fortes quanto os trabalhadores, apesar de que estes conservem ainda um caráter manifesto.

Os corpos, entretanto, já haviam mesmo perdido em definitivo a sua exuberância, os volumes reduzidos tanto na forma quanto na definição volumétrica pelo claro-escuro. As cores, por sua vez, amenizam o clima tenso de outras épocas, alegam o ambiente, mas participam, com sua delicadeza, da fragilidade adquirida. Parece que o pintor busca conforto em soluções menos pesadas e se deixa tocar pelo apelo das cores vivas transformadas em formas geométricas, cores que já vinham renovando o brilho de sua paleta desde a viagem a Israel, em 1956. A própria linha que antes se fizera tão vigorosa, agora surge bem mais discreta.

Tudo concorre para o aspecto mais formalista que a obra de Portinari vai tomando em sua fase final, vinculando-se cada vez mais a uma dinâmica abstracionista, em que desponta uma tendência maior à simplificação do fundo e a uma menor profundidade das composições. Em *Colheita do café* o espaço é todo geometrizado, constatando-se, ainda assim, a presença do chão. Vale também ressaltar que, mesmo buscando a experiência abstracionista, o pintor não se entregou a ela radicalmente, pois que considera a figuração como um código de grande valor para ele.

Nesta sucinta exposição procuramos justificar a escolha das obras com que trabalharemos, visto que esta não se fez aleatoriamente, mas sim com o propósito de podermos vivenciar momentos bem variados da pintura de Portinari. Com este intuito foram estabelecidas algumas relações e paralelos entre diferentes momentos e apontados prováveis influências e estímulos recebidos pelo pintor. A despeito das várias influências que sofreu através de suas pesquisas, gostaríamos de ressaltar, porém, aquelas que tocam mais diretamente no foco de nosso trabalho, a poesia, e que aparecem em nomes como De Chirico, Chagall e Tanguy. Não tendo sido um “adepto” da pintura Metafísica ou do Surrealismo, Portinari não se deteve em abraçar as “causas” destes movimentos, não foi a fundo em suas conseqüências, mas identificou-se com o que elas tinham de proposta veiculadora de sonho e poesia. Endossando nossa colocação, Antônio Bento nos informa que “era comum Portinari dizer que tinha predileção pelos artista plásticos que se expressavam através de uma linguagem ligada ao lirismo ou à fantasia popular.”¹¹

Daí, dessas inclinações manifestas do pintor, retiramos um reforço para nossas observações de que existe uma conduta poética a acompanhar suas mais diferentes expressões. Em arte essencialmente figurativa, de base realista, uma energia vigorosa e impregnante ultrapassa a narrativa. Desponta, a nosso ver, a força da poesia, oferecendo-nos um mundo onde os sonhos matizam os dados do real apresentados.

Para abordarmos sob essa ótica o trabalho de Portinari, iremos, então, buscar em Bachelard a orientação para uma nova aproximação com este nosso campo de investiga-

ção. Esta se fará sobre o fio condutor da imaginação, na imediatez do encontro com as imagens poéticas, procurando revelar o que o filósofo define como “o primeiro compromisso de uma obra”¹², compromisso que se vincula muito diretamente às zonas obscuras do mundo interior do artista, o campo dos devaneios.

NOTAS:

- ¹ FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
 _____. *Cândido Portinari*. São paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
 PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
 ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
 ANDRADE, Mário de. Cândido Portinari. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v.20, p. 64-93, 1984.
- ² ZILIO, op. cit., p.91.
- ³ PORTINARI, Cândido. in “Como trabalham e sonham os nossos pintores”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 nov. 1934.
- ⁴ FABRIS, op. cit, 1996, p. 154.
- ⁵ DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 179.
- ⁶ FABRIS, op. cit., 1990, p.111.
- ⁷ PEDROSA, op. cit, p. 12.
- ⁸ FABRIS, op. cit., 1996, p.105)
- ⁹ BENTO, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 1980, p.340.
- ¹⁰ PEDROSA, op. cit., p. 33.
- ¹¹ BENTO, op. cit., p. 60.
- ¹² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 5.

3 A POÉTICA DE BACHELARD • *Metodologia*

Se a pintura já oferece inúmeras resistências a um estudo meramente objetivo, a poesia em pintura exigirá uma aproximação muito particular, que pretenderá abrir caminhos para a adesão de todos aqueles que puderem ser tocados por ela. Ainda assim, muitas poderiam ser as diretrizes de abordagem, valorizando-se um ou outro aspecto diferente, pautando-se por diferentes registros. Cada abordagem segue inclinações pessoais e talvez a maior chance de sucesso nos resultados advenha da harmonia entre o objeto escolhido, o enfoque particular e a metodologia. Dessa maneira, alcançando uma coerência interna, a pesquisa pode, como um instrumento afinado, melhor transmitir o que o pesquisador tem a anunciar sobre o objeto pesquisado.

Foi nesse sentido que acreditamos ser estimulante colocar Portinari e Bachelard em contato, por nos parecer que eles “diziam” coisas que poderiam se *somar*, num resultado *multiplicador*. As telas de Portinari nos descortinaram um mundo que, intrigante, solicitava um maior impulso para vivê-lo mais a fundo. A energia já desprendida nos primeiros mergulhos de reconhecimento nos moveu em direção às páginas de Bachelard, neste momento ainda apenas com a suspeita de que elas poderiam nos ajudar, e, boa foi a surpresa, ao percebermos que elas nos devolviam com veemência às telas, então com o desejado impulso reforçado. Desta forma, aceitamos sugestões de Bachelard, contaminamos de sua enorme pesquisa no campo da poesia e nos valem de sua fenomenologia da imaginação para buscar iluminar a magia que se mistura nas tintas.

Gaston Bachelard, filósofo francês, viveu nos anos de 1884 a 1962. Aqueles que têm se dedicado ao estudo de sua obra, costumam apontar nela duas linhas de reflexão opostas. Ao lado de um

Bachelard diurno, fascinado pela interminável aventura de clarificação e correção de conceitos, formulador de um novo racionalismo – aberto,

setorial, dinâmico, militante –, existe, com igual força e riqueza, complementarmente, um Bachelard noturno, inovador da concepção de imaginação, explorador do devaneio, exímio mergulhador nas profundezas abissais da arte, amante da poesia (...)¹

É este Bachelard noturno quem irá ressaltar a função do devaneio como base da imaginação artística. Devaneio, momento de solidão, aprofundamento num mundo íntimo onde tudo está constantemente por ser descoberto e redescoberto, criado e recriado, onde cada sonhador pode dar livre curso às inclinações pessoais, com o conforto de habitar um espaço feito sob medida.

Para Bachelard², o devaneio se distingue do sonho noturno especialmente pela presença possível da consciência no primeiro. O devaneio prepara um estado de desprendimento que abre o sujeito para o novo, para os mundos possíveis idealizados pela imaginação, diferentes da limitação do pré-estabelecido. Ativada a imaginação, ela passa a namorar dados do real, não pretendendo disfarçar o real com máscaras divertidas, mas antes, revelá-lo. Esta revelação certamente não se dará pela reprodução mental do percebido, já que a imaginação não se detém na aparência das coisas e não tem a intenção de sintetizar a realidade em conceitos; as imagens, os produtos da imaginação, são diferentes das idéias. A vida das imagens é, de outro modo, alimentada pela *matéria* que alimenta as formas. A matéria das coisas provoca a imaginação, pois é aí que esta se depara com a vida do mundo, aquilo que está em constante movimento, o que não está pronto, oferecendo, por isto, resistência e solicitando a intervenção. O sonhador não pode, portanto, ficar inerte frente à matéria, tendo uma atitude de recepção passiva pelo olhar que capta a superfície das formas, para produzir posteriormente uma cópia do visto. Ele agirá no sentido de uma adesão, um acolhimento ativo, impulsionado pela vontade de integração com o mundo e de se tornar colaborador na criação, criando realidades que aumentam o real, imaginando a matéria, enxergando além do já dito, o já sabido, o aparente, aparentemente claro, unívoco e definido, ganhando novos olhos, de olhar penetrante e sonhador. Um novo olhar que, ao penetrar nas coisas, aprofunda-se também em si próprio, pois, “ao sonhar com a virtude secreta das substâncias, sonhamos com nosso ser secreto”³.

Pode-se compreender, então, a supremacia que Bachelard concede à imaginação material nos processos de criação artística, em detrimento da consagrada imaginação formal. Enquanto esta privilegia o papel do olhar em relação aos outros sentidos e se fixa na aparência acabada das coisas, a outra se vale de todos os sentidos para imaginar a materialidade. Superando um vínculo restritivo com a percepção, a imaginação material garante mais autonomia ao seu poder de criação, não se limitando a copiar ou significar, mas, ao contrário, desempenhando uma verdadeira *função de irrealidade*.

Desta forma, pela ação da imaginação material se instala um “mundo intermediário, onde se confundem devaneio e realidade”⁴, formando-se uma realidade plástica, uma massa apta a germinar pérolas. O devaneio, então, busca seu destino e deseja se exprimir, de forma que alcance outros sonhadores, de forma que também dê a enxergar mais profundamente. A poesia aparece aí com a função de ordenação dos valores oníricos, e temos, assim, o devaneio poético ou imaginação poética, imaginando imagens poéticas, imagens criadas já com impulsos de expressão, mesmo que talvez nem alcancem seu fim último, pois ainda dependerão do sucesso no trabalho precioso que o sonhador empreenderá com a linguagem eleita para dar corpo a uma obra de arte.

Vemos, então, que o devaneio, tratado inicialmente apenas como uma distensão do ser, ao receber a adjetivação de poético tornou-se um devaneio produtor de obras. Um devaneio que, tendo sido, por meio da imaginação material, mobilizado pela matéria e tendo meditado sobre a natureza das coisas, encontrou-se com as forças cósmicas elementares. “Assim, os elementos, o fogo, a água, o ar e a terra, que durante tanto tempo serviram aos filósofos para pensar magnificamente o universo, permanecem princípios da criação artística”⁵.

Esses elementos são de absoluta importância na filosofia da imaginação de Gaston Bachelard. Podemos considerá-los como realidades oníricas elementares, matérias fundamentais que polarizam sonhos básicos do ser humano, os quais, sublimados pela atividade artística, atingem o estatuto de obra de arte. Então, sonhos de vôo, de peso, de fluidez, de intimidade, de expansão, de calma, de agressão, de queda, de crescimento, entre tantos outros materializados nos elementos, saem do seu estado de puro devaneio para, pelo devaneio poético, como linguagem nova virem à luz.

Na criação destes novos mundos que são as obras de arte as mãos hábeis e disponíveis de um artista serão as veiculadoras do devaneio poético. O artista, “aceitando a solicitação da imaginação dos elementos”⁶, dá sua contribuição pessoal, pois “cada psiquismo transmite suas próprias características a uma imagem fundamental”⁷. Ele manipula a complexidade dos dados da imaginação, culturais e técnicos para a constituição de uma obra, a formação de um todo que ponha a linguagem e o espectador em movimento, abalando os seus automatismos, num desdobramento do impulso criador primeiro.

A obra é, finalmente, o nosso contato com as imagens do artista e ela existe independente de qualquer tipo de contextualização, isto é, ela não é construída independentemente do contexto, mas sua existência é indiscutível, depois de realizada ela está aí para quem quiser absorvê-la. E por mais que se tente situar ou elucidar uma obra, nenhuma causa pode jamais prever as imagens poéticas em sua novidade, que chegam até nós e surtem efeitos sem qualquer explicação prévia do criador, demonstrando seu poder de comunicação, desde que se tenha acesso à linguagem utilizada.

Bachelard, no seu interesse pelas imagens poéticas, ressaltando o papel da imaginação material, sugere uma abordagem que vá em direção ao núcleo palpitante das imagens, em direção à força de criação que elas comportam. “A imagem poética, acontecimento do logos, é para nós pessoalmente inovadora. Já não a tomamos como um ‘objeto’. Sentimos que a atitude ‘objetiva’ do crítico abafa a ‘repercussão’, rejeita, por princípio, essa profundidade onde deve ter seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo”⁸. Assim, através de uma reflexão ingênua, desprovidos ao máximo de preconceitos e censuras, poderíamos alcançar o núcleo, as imagens em si, as imagens fundamentais que, renovadas pela atuação do artista, ganham novo poder de nos conquistar. Este enfoque visa a uma tentativa de participação no fenômeno da criação no instante em que ele acontece, pela recriação do momento de explosão da imagem poética. Pela adesão apaixonada ao criado, o receptor da obra se torna também um criador, ou, pelo menos, beneficia-se da energia estimulante que se desprende da força de inovação, dinamizadora da obra poética, sem se chegar, entretanto, ao problema da composição da obra como um todo.

A fenomenologia da imaginação de Bachelard propõe, enfim, a *vivência* de imagens criadas pela imaginação poética. Sua opção se dá por este método por julgar que “só a fenomenologia – isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem”.⁹

Conforme já esclarecemos na introdução, o fato de Bachelard ter perseguido as imagens poéticas em exemplos retirados especialmente da literatura, não impede que sua pesquisa seja estendida às artes plásticas, dinamizando uma leitura, como a que aqui será feita, no campo da pintura. A imaginação poética se desenvolve por caminhos próprios a cada arte, mas podemos detectar nela um valor de origem pelo qual se estabelecem correspondências entre a poesia manifesta em diferentes artes.

Não estaremos lidando com conceitos que, aplicados à análise das obras, darão-nos uma compreensão genérica das mesmas, mas sim, lidaremos com sonhos e, portanto, precisaremos nos disponibilizar para aceitar sugestões de nossos próprios devaneios. Estes, suscitados pelas obras, serão coordenados pela linha metodológica proposta por Bachelard. Utilizaremos algumas das reflexões do filósofo para incrementar uma nova investigação da arte de Portinari, não nos esquecendo de que a arte em si deve prevalecer, com toda a sua capacidade de fala e de sensibilização do fruidor. Nosso intuito será o de desenvolvermos a nossa reflexão com imaginação, prosseguindo e ampliando o encantamento que acontece nas telas do pintor.

NOTAS:

¹ PESSANHA, José Américo Motta. in BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. v.

² BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 144.

³ id. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 39.

⁴ id., op. cit., 1988, p. 161.

⁵ id., op. cit., 1994, p. 29.

⁶ *ibid.*, p. 30.

⁷ id., op. cit., 1990, p. 174.

⁸ id., op. cit., 1993, p. 8.

⁹ *ibid.*, p. 3.

4 | DIÁLOGO ENTRE PORTINARI E BACHELARD

• *Diretrizes para aplicação da metodologia*

Vários são os determinantes de uma obra artística, que se desenvolve dentro das possibilidades de compreensão de uma época e de um meio específicos, conduzida pela formação pessoal e profissional de um artista. Em nosso caso pesquisado, a obra de Cândido Portinari, muitos já foram os estudos que apontaram diferentes ligações suas com o contexto e imposições de sua formação. Sob outro aspecto, nossa hipótese aqui sustentada, com o suporte da filosofia da imaginação de Gaston Bachelard, é de que, pela força de constância e coerência com que as imagens poéticas se manifestam nas telas do pintor, elas também são um fator decisivo nas opções efetuadas e no efeito final das obras. Acreditamos, assim, que, entre as diversas influências que Portinari sofreu e soluções que pesquisou, as selecionadas, de um modo geral, correspondem-se com seu devaneio poético, sua verdade pessoal, coordenando-se dentro de seu sentimento de mundo.

É válido ressaltar que o que nos importa aqui não é a intimidade do pintor, mas, antes, a intimidade de seus sonhos que pincelam as telas. Interessa-nos perscrutar as configurações pictóricas onde podemos perceber a ação da imaginação material, que aja no sentido de ultrapassar a representação e a narrativa por meio da poesia.

Se a imaginação material transita primordialmente pelos quatro elementos naturais, água, terra, fogo e ar, como nos diz Bachelard, a eles também se ligarão os temperamentos poéticos de cada artista, frequentemente tendendo para algum deles de maneira especial¹. Ou seja, os elementos, em suas substâncias e dinâmicas propiciam sonhos primários e, a partir dessas formas genéricas, “formas instintivas de imaginar”², o sonhador cria suas imagens próprias, cujas características se vinculam em especial a um dos elementos. Obviamente não estamos tratando de rótulos, não se pretenderia, por exemplo, denominar uma obra de aérea e ponto final; a imaginação não se deixa classificar em esquemas rígidos e as imagens transitam entre vários domínios. O elemento de predileção de um

artista não é uma chave definitiva que abre o mistério de uma obra aprisionada dentro de um compartimento estanque onde as regras de comportamento são pré-estabelecidas, mas apenas pode ser uma orientação predominante que impulsiona o criador.

A poesia de Portinari é profundamente marcada por devaneios de infância. Segundo Bachelard, nós experimentamos um aprofundamento do devaneio quando pensamos na nossa infância e em todo devaneio acabamos nos aprofundando na lembrança³. Essa lembrança, contudo, é contaminada pelo devaneio, já no momento em que a memória selecionou suas imagens para guardá-las. O nosso sonho de agora estabelece, na verdade, uma estreita ligação com o sonhado na infância. E é o próprio Portinari quem nos conta dessa união entre passado, presente e, até mesmo, futuro, pelo fio dos sonhos:

*Passaram os acontecimentos;
Só não passam os sonhos. Tão
Reais que ninguém saberia distingui-los
De coisas acontecidas.*⁴

Os sonhos são reais e não se pode apagá-los do indivíduo que os conquistou assumindo sua faculdade imaginativa como uma de suas tantas faculdades que constróem a experiência de vida. A memória, então, tece o fio dos sonhos, fazendo com que, o adulto, em seu devaneio, venha encontrar a criança, entrelaçando as conquistas realizadas pelo sonhador em diferentes épocas. “Entre a melancolia ligeira de que nasce todo devaneio e a melancolia remota de uma criança que muito sonhou, o acordo é profundo”⁵. Assim, nossas lembranças são marcadas pelo devaneio voltado para a infância, devaneio em que a imaginação vem recriar a memória. Nossos sonhos presentes sobre uma existência passada, reavivam uma infância eterna, que permanece em nós e pode vir a ser o germe de criações artísticas.

É bastante conhecida a afirmação que Portinari fez quando estava na Europa, desfrutando do Prêmio de Viagem da EBA: “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”⁶. Dialogando com o pintor, poderia responder o

filósofo: “Mas a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental”⁷.

A terra natal é um forte elo material que estabelecemos com nossa infância. Se apontamos aqui a importância dos devaneios de infância na obra de Portinari é porque queríamos chegar à sua terra natal, ou, mais precisamente, à sua “matéria natal”, que, afinal, é propriamente a terra. É nela que mais se evidencia a materialização dos sonhos do pintor, como veremos nas telas, aderindo às orientações de Bachelard sobre a atuação da imaginação da matéria terrestre na produção de imagens poéticas.

Como afirma o filósofo, o sonhador de temperamento terrestre

quer, na forma exata, uma matéria justa, a matéria que pode realmente *sustentar* a forma. Ele vive, pela imaginação, esse *sustentátulo*; gosta da dureza material, que é a única capaz de dar duração à forma. Então o homem é como que despertado para uma atividade de oposição, atividade que pressente, que prevê a resistência da matéria.⁸

A resistência, sendo, para a imaginação, a qualidade primeira da matéria terrestre, solicita do sonhador uma reação contra ela. Ele quer dominar a matéria hostil e, para tanto, ativa os devaneios de vontade, através dos quais se direcionam forças para o mundo exterior, pretendendo-se que uma energia interna transposta para uma matéria externa seja capaz de transformá-la. Instaura-se, assim, um movimento imaginário de extroversão.

Mas a terra é também uma matéria que atrai e envolve, que propicia imagens de profundezas onde o sonhador pode se refugiar e se recolher. A casa, a gruta, a raiz, são, por exemplo, imagens ligadas à matéria terrestre que, apesar de seus diferentes aspectos, “nos sugerem um mesmo movimento em direção às fontes do repouso”. São imagens que convidam a um mergulho íntimo, gerando um processo imaginário de introversão.

Percebemos, então, um movimento duplo da imaginação da matéria terrestre, que tanto se vê compelida à extroversão ou expansão, quanto à introversão ou concentração.

Para estudar a imaginação terrestre, Bachelard organizou dois livros que, justamente, abordam em separado essas duas vertentes pelas quais ela cria suas imagens. Feita a divisão, o filósofo logo nos alerta sobre sua limitação, em vista da atuação sempre dialética da imaginação¹⁰. De todo modo, o foco principal de cada livro é realmente contrário um ao outro, enquanto um se intitula “A terra e os devaneios da vontade - Ensaio sobre a imaginação das forças” o outro, “A terra e os devaneios do repouso - Ensaio sobre as imagens da intimidade”.

Foi seguindo esse duplo direcionamento que nos aproximamos à obra de Portinari, almejando trilhar o caminho de sua poesia. Através do levantamento, nas pinturas, de diversas imagens poéticas relacionadas à imaginação terrestre, constatamos a sua polarização entre expansão e concentração e descobrimos que por estes dois movimentos a imaginação nos levava a vivenciar uma espacialidade de forte apelo imaginário, uma espacialidade que só mesmo pela imaginação poderia ser bem vivida.

Devemos, agora, fazer referência a uma outra obra de Bachelard, que é “A poética do espaço”, em que o filósofo trata de uma espacialidade poética, criada a partir de espaços habitados pela imaginação com suas parcialidades. Ainda que Bachelard não faça uma ligação direta entre a imaginação da matéria terrestre e a poética do espaço, pareceu-nos oportuno traçá-la, pelo que ela traria de enriquecimento a nossa pesquisa específica, unido dois pontos que julgamos essenciais para trazer luz a nossa conscientização da poética do pintor: terra e espaço.

Querendo demonstrar que nosso pintor de temperamento terrestre se revela, finalmente, como um pintor-poeta do espaço, desfiaremos sua espacialidade poética puxando dois fios principais, não para negar o seu entrelaçar, mas, ao contrário, destacando-os, poderemos perceber por quais caminhos eles se cruzam. Um dos fios nos conduz por entre os espaços construídos nas telas, os espaços picturais, os quais realizam uma dinâmica de expansão. O outro, pelos espaços sugeridos, espaços de intimidade evocada, que o espectador pode pressentir e imaginar, seguindo um impulso de encolhimento, de concentração.

Em Portinari, o espaço pictural é, antes de tudo, um espaço que se quer grande. Um espaço amplo, não feito apenas para o deleite dos olhos, para simples decoração, mas

como convite a um mergulho em profundidade, pretendendo conquistar o espectador para um outro plano que o da própria tela, atraindo-o à vivência do mundo envolvente dos devaneios. Trata-se de um espaço denso onde podemos nos espalhar, levados pelo movimento que nos imprime o ritmo de cada tela. Em nossa abordagem, acompanharemos o crescimento do espaço, a sua vocação para a amplidão, verificando como ele se comporta nos três sentidos dimensionadores: o da profundidade, o da altura e o da largura. Para tal, havemos de considerar a interação dos sistemas espaciais em si com as figuras que ocupam os espaços e formalizam expansões nos três sentidos citados.

A pintura é por essência uma arte bidimensional, portanto sem profundidade concreta. Logo, quando tratamos de profundidade em pintura estamos nos referindo aos recursos pictóricos que criam efeitos de aprofundamento numa superfície que é, por definição, plana. Veremos como Portinari tem apreço pela profundidade, construindo-a de diferentes maneiras.

Já o crescimento no sentido da altura será notado especialmente no desenho e disposição de formas que marcam o espaço das telas com vetores de alongamento vertical, menos ou mais definidos e menos ou mais acentuados. Por exemplo, uma pequena bandeira pode ser uma verticalidade bem definida em sua haste ereta, mas pouco acentuada, por tomar uma porção modesta da composição, enquanto que um personagem de formas curvas e confusas pode realizar uma vertical não tão bem definida, mas bastante acentuada, pelo fato do personagem se posicionar na base da tela e erguer um braço com veemência, esticando um vetor que cruza a tela, aproximando-se tanto de sua extremidade inferior quanto da superior. Nem sempre teremos, entretanto, a concretização de um *eixo* vertical, verificando-se a expansão no sentido das bordas inferiores ou superiores apenas por sugestão de movimentos descendentes ou ascendentes.

E, finalmente, no sentido da largura, sob um aspecto seguiremos o crescimento das áreas definidoras dos espaços (chão, céu ou áreas abstratas), verificando se elas têm ou não têm liberdade para se espalhar indefinidamente para além das laterais das pinturas. Sob outro aspecto, veremos como estes limites laterais podem ser pressionados pela força expansiva das figuras que ocupam os espaços.

Ressaltando esses três sentidos do crescimento espacial, expostos aqui sucintamente, não pretendemos afirmar que com eles se poderia estabelecer uma fórmula para ampliação do espaço pictural e que isto seria significativo em si. Bem ao contrário, o que nos importa é *vivenciarmos* a relação entre esses procedimentos, que se conjugam aos sonhos expansivos do pintor na criação de suas imagens poéticas.

De mais a mais, esse é apenas um dos fios da poética do espaço em Portinari e para que a trama se constitua, um outro se fará necessário, conforme enunciado acima. Habitando os amplos espaços picturais encontramos diferentes elementos, portadores, por sua vez, de espaços íntimos, os espaços de intimidade imaginada. São personagens e objetos que atuam estruturalmente na composição ou como uma narrativa de temas específicos, mas, para além destes papéis, e é isto o que nos interessa aqui, eles carregam uma dimensão poética de intimidade, a qual buscaremos evidenciar.

Quando falamos em espaços onde se pode sonhar uma intimidade na pintura de Portinari, inúmeras são as aparências que eles podem assumir, como a de um olho, uma terra, uma moringa, um quadrado. Eles se definem especialmente por formas ou arranjo de formas concentrados, que se fecham, que se voltam para dentro de si mesmos, mas não se limitam a essas formas, podendo ser suscitados, entre outras possibilidades, por uma cor densa, uma textura suave, um traço marcado. O que é decisivo é que esses espaços nos permitam imaginar um interior, um espaço onde sejamos estimulados a nos inserir. Ao percorrer as telas de nossa seleção, querendo nos encontrar com os devaneios poéticos, descobriremos, inclusive, imagens poéticas de espaços de intimidade que formalmente nem mesmo se mostram na tela, imagens anexadas a formas que existem na tela, mas que não aparecem diretamente, como por exemplo, ao sonhar uma enxada, sonhamos a ação da enxada e, assim, temos um buraco imaginário onde se acolhe uma semente.

Tentando traçar um perfil, ainda que de contornos bem elásticos, das configurações que se relacionam com os sonhos de introversão do pintor, vale frisarmos que, mais uma vez, não pretendemos fazer generalizações que não levem em conta a aparição de cada elemento em cada obra criada, pois é apenas pela atuação de cada artista que as formas e as imagens poéticas que nelas percebemos podem ser ativadas, renovando seu potencial criativo.

Resumindo nossa linha de reflexão, lembremos que ao valorizarmos o papel da imaginação material na criação poética, apontamos a possibilidade de identificação de temperamentos poéticos dos artistas e vinculamos o de Portinari à matéria terrestre. Então, vislumbrando dois movimentos principais da imaginação terrestre, o de extroversão e o de introversão, partimos para delinear a ocorrência destes movimentos imaginários nas obras do pintor e percebemos como ela se define em termos de uma espacialidade ligada intrinsecamente a sua poesia. Espacialidade que é o foco último a que pretendemos nos dirigir e que, portanto, destacar-se-á como um ponto em que nos aprofundaremos no capítulo estruturado após o contato com as pinturas.

Por ora, vai-se aproximando o momento de encararmos as obras e, assim, depararmos-nos frente à frente com os aspectos sobre os quais viemos discorrendo até então, e que, certamente, formou-se a partir de sugestões geradas no seio das próprias obras. Mas antes, convém fazermos mais alguns esclarecimentos quanto a nossa proposta de procedimento de leitura, para a qual convidaremos o leitor a nos acompanhar.

Considerando Portinari como um pintor de temperamento terrestre, empenharemos-nos em localizar alguns dos caminhos poéticos pelos quais este temperamento, esta sensibilidade específica, guia sua arte. O intuito não é o de explicar sua obra, mas viver a poesia através de uma leitura impregnada de devaneio. Assumindo uma posição de sujeito que se torna, junto ao artista, um sonhador, pensamos poder tocar no importante dado participante da criação, a imaginação material. Para tanto, nosso interesse recairá nas obras em si, com o que elas podem nos oferecer, baseando-nos sempre no *que é*, ao invés do *que poderia* ou *deveria ter sido*.

Caminhando tela a tela, acompanhando o influxo da imaginação da matéria terrestre, desenvolveremos, de modo geral, a trajetória que se iniciará com a vivência dos amplos espaços picturais para depois chegar aos espaços de intimidade concentrada. Mas já aí a nossa proposta de leitura, que de modo algum poderia ser rígida, vai-se confirmando, posto que esta seqüência não será necessariamente tão estabelecida, podendo haver uma interpenetração da vivência de um e outro tipo de espaço.

Também é importante sublinhar que quando tentamos, acima, esclarecer os aspec-

tos configuradores que tomaríamos por guias da nossa leitura, não pretendíamos criar um esquema para esquadrihar as obras. As imagens poéticas do pintor só existem para nós pela forma e cor e, portanto, é por estas que podemos realizar uma leitura das obras, buscando detectar o trabalho da imaginação material e da imaginação poética. Porém, sendo o nosso foco de atenção a poesia que os sonhos criam, tocaremos nos aspectos formais à luz dos sonhos e, por isso, nossa leitura talvez nem sempre se mostre absolutamente explícita. Acreditamos que se simplesmente tentássemos esquematizar as obras, a poesia nos fugiria, seu brilho ofuscado por uma grosseira tentativa de decifração de códigos, e nosso texto, seco, pouco ou nada conseguiria transmitir verdadeiramente sobre a imaginação poética do pintor.

Assim, nossa intenção foi a de constituir uma leitura fluida que cumpra principalmente o objetivo de fazer com que o leitor-espectador se *demore frente às telas* de forma que possa se impregnar da poesia alimentada pela imaginação terrestre do pintor, através da diversidade das imagens poéticas a ela ligadas, e que seja levado a *ocupar os espaços exteriores/expansivos e os interiores/concentrados*. Então, conduzidos pelos movimentos imaginários de extroversão e introversão que se vivencia nas telas, perceberemos a manifestação de uma espacialidade poética que, posteriormente concluiremos, reúne os dois movimentos que pareciam totalmente opostos.

Orientando-nos pela fenomenologia de Bachelard, tentaremos ter a delicadeza de deixar as imagens brilharem para que sejam mais efusivamente captadas pelo leitor-espectador. Gostaríamos de fazer do nosso trabalho uma ponte que aumentasse sua ligação com as pinturas aqui apresentadas, tomando como nossa a proposta definida por Bachelard para a fenomenologia do devaneio, que é a de “duplicar o benefício do devaneio por uma consciência de devaneio”¹¹. Acreditando não termos estabelecido nossa leitura estritamente nos parâmetros da linha metodológica apontada por Bachelard, esta não deixa de ser, com certeza, a nossa inspiração fundamental. E é ela que nos instiga a tentar convergir diversas subjetividades à subjetividade das imagens do pintor: a do leitor, a nossa própria e a do filósofo, cuja pesquisa aproxima outras tantas subjetividades pela reunião dos mais diferentes exemplos de imagens poéticas. Bachelard reúne os

exemplos, garimpados em épocas e autores diversos, na busca de comprovação do potencial de transubjetividade das imagens. Em cima deles se desdobra seu devaneio e reflexão, dos quais faremos uso não só como linha metodológica a nos orientar, mas inclusive nos valendo da palavra mesma do filósofo, através de várias citações retiradas de seus livros. Pareceu-nos importante incorporar essas citações a nosso texto em que se dá a leitura das obras, pois aqui elas se revelam como valoroso instrumento de trabalho, na medida em que, mais do que prestar esclarecimentos, elas manifestam a subjetividade do filósofo, a qual, repetimos, vem já vinculada a muitas outras subjetividades. Desta forma, ia-se confirmando o movimento de convergência que nos empenhamos em demonstrar, faltando ainda a adesão do leitor.

É então requisitamos, agora, a participação do nosso leitor, através de uma atividade de devaneio e consciência. Convocamos sua disposição e disponibilidade para um mergulho tranqüilo nas realidades poéticas elaboradas por Portinari, mergulho que tanto mais se fará profundo quanto mais o ser for colocado a serviço da imaginação.

NOTAS:

¹ BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994a, p. 132.

² SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 77.

³ BACHELARD, op. cit., 1988, p. 96.

⁴ PORTINARI, Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, p. 44.

⁵ BACHELARD, op. cit., 1988, p. 122.

⁶ BENTO, op. cit., p. 49.

⁷ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 9.

⁸ id., op. cit., 1990, p. 1.

⁹ ibid., p. 4.

¹⁰ id. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 7.

¹¹ id., op. cit., 1988, p. 123.

5.1 - CIRCO (*ilustração 1*)

A “matéria natal” de Portinari, aparece explícita e com destaque na tela *Circo*, por via de sua cidade natal. O pintor constrói uma cena na praça de Brodósqui, um espaço definido, uma área demarcada pelas cercas que correm ao seu redor. Mas a praça não se quer uma modesta e indiferente ambientação para eventos, ela deseja aparecer em sua materialidade e, para tanto, espalha um terrestre e denso marrom que toma quase toda a composição. Para melhor expandir sua praça, o pintor empurra as balizas laterais para as quinas da tela, deixando de cercar boa parte das margens da composição, uniformizando a maior parcela da extensão do terreno, sem acidentes ou demarcações, sem empecilhos para o nosso deslizar suave.

As cercas assim posicionadas, em quinas opostas, paralelas uma a outra, conduzem um movimento diagonal de aprofundamento que, fluindo pelo arranjo dos personagens, se finaliza nas fileiras de árvores situadas atrás da casinha verde, no canto direito superior da tela. Este fluxo diagonal se cruza, no entanto, com a principal direção de aprofundamento que se dá horizontalmente. Em planos sucessivos, da cerca exageradamente próxima, num primeiro plano onde exerce sua força, às últimas e diminutas casinhas, acompanhamos uma redução radical da escala dos elementos, que afasta para muito longe o horizonte.

O horizonte logínquo construído em uma linha bastante alta da composição, dimensiona a terra que se engrandece e caminha lenta e pesada para o fundo. Assim, nossa praça, mais do que tudo um solo, ganha ares, ela própria, de uma imensa planície, contrariando sua natureza de ser apenas um local delimitado numa região plana. Portinari sonha a praça com um “sentimento de infinitude que é o verdadeiro elemento organizador da composição”¹



Ilustração 1

• CIRCO

• 1933 • óleo/tela • 60x73 cm

E nós sonhamos junto com ele, travando uma comunicação silenciosa, orquestrada por um silêncio doce que preenche os espaços. Os tons baixos, a estabilidade das formas, a amplidão, criam um silêncio que, por sua vez, dá um retorno por uma intensificação da própria amplidão que fizera parte de sua gestação, pois “nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados. (...) Os ruídos colorem a extensão e dão-lhe uma espécie de corpo sonoro. A ausência deles a abandona em toda a sua pureza; e a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado nos acomete no silêncio.”²

Vagando na amplidão plana e silenciosa, o sonhador encontra um eixo para se elevar quando, atrás da cerca de madeira em primeiro plano, se depara com a fina haste de uma bandeira. A mesma cerca que avança para frente, querendo negar a contenção que a superfície plana da tela lhe impõe, cerca que, contrariamente, inicia um movimento em direção ao fundo da composição, também realiza um movimento para o alto. Protegida pela cerca robusta, a bandeira pega aí um primeiro impulso, para depois subir pela haste frágil, mas decididamente ereta, e se posicionar timidamente no alto. E porque não participarmos aí de um “devaneio empoleirado”, quietos, sentirmos que o ar, mesmo pesado, se move? A bandeira, como um pássaro sobre uma árvore “acrescenta (...) uma asa à altura imóvel”³ e, de seu posto elevado, comprova a existência do ar, cria distâncias e amplia os espaços. A tela, porém, marcada fortemente pela presença da terra, nos oferece, além da haste da bandeira, apenas verticalidades modestas, todas bem fincadas no chão: as cercas, a cruz (que traça com a bandeira um movimento diagonal em direção ao ângulo de encontro das cercas ao fundo) e as pequenas árvores que encostam suas copas no céu.

Mesmo o céu, que no sentido longitudinal pode se expandir bem, sem encontrar obstáculos a esta expansão que continua para fora da tela, não consegue se libertar plenamente da terra. Afastado e preso numa estreita faixa da composição, ele não possui uma leveza própria à imaginação da matéria aérea. Apesar de algum movimento das nuvens, o tom pregnante é de peso, “peso da matéria aérea que se escurece”, “peso de mistério”, “peso envolvente”, peso que “nos devolve à terra”⁴.

Do céu pesado de nuvens escuras pesa sobre o mundo um entardecer de luz avermelhada. Proveniente de um foco muito próximo ao chão, a luz se mistura com a terra e

cria uma atmosfera terrestre que tinga de terra a cena. A terra, aquecida pelo sol poente (presente na tela apenas pela luz lateral e calor das cores quentes que a ela empresta), torna-se envolvente e acolhedora, própria para aconchegar memórias infantis.

Se a grande extensão plana caminha em direção ao horizonte distante, o marrom que se esparrama pela tela realiza um convite para, mais até do que se deixar levar ao fundo, se envolver, sentir a terra que, num caminho inverso, pula para frente como uma grande massa, abafando os outros elementos por sua predominância e em sua homogeneidade de cor. A massa terrestre absorve ruídos e cores, negando, assim, a diversidade das marcas exteriores. Então, “pela diminuição do ser no mundo exterior”, proporciona “um aumento de intensidade de todos os valores de intimidade”⁵.

Portinari acalenta e enriquece esses valores de intimidade pelo calor que concentra em sua terra marrom avermelhada. O marrom quente, denso, entre tons mais escuros ou mais luminosos, ganha manchas aparentes que apontam uma presença líquida a dissolver a cor. Assim, fogo e água, abandonando antagonismos, se aproximam e se mesclam à terra, cedendo suas características peculiares para a constituição de uma imagem material mista, que é a imagem material da umidade quente⁶. O seio da terra abriga esta umidade quente e nos oferece um calor brando, próprio aos devaneios de intimidade. “O interior sonhado é cálido, jamais ardente. O calor sonhado é sempre suave, constante, regular. Pelo calor, tudo é *profundo*. O calor é o signo de uma profundidade, o sentido de uma profundidade”⁷.

Na terra de Portinari “o calor se difunde e se nivela, (...) se esbate como o contorno de um sonho”⁸. Esse calor difuso, essa matéria de sonho, contorna os personagens mal definidos que se reúnem à frente da tela, logo após a nossa já conhecida cerca. Os pequenos seres são gerados pela terra, são individualizações de matéria terrestre que, sem nitidez, trazem à tona as lembranças da infância na terra natal. “Nesta vastidão marrom salpicada de claro-escuro e acidentes de luz ninguém distingue ninguém”⁹, pois que as pinceladas breves e sintéticas, os esfumados e as sucintas expressões faciais nos apresentam o impreciso. As lembranças fazem parte do passado, são vagas, carregam alguma melancolia e sensações nebulosas, impregnantes, como um sonho.

Tudo se passa em uma simples cidade do interior, a cidade de origem, o começo de tudo. Mas, “meditar sobre uma origem, não é isso sonhar? E sonhar sobre uma origem não é ultrapassá-la?”¹⁰. O pintor, trazendo imagens para os olhos, não pode tentar simplesmente fazer um retrato fiel do passado, pois, na alquimia de transformação de histórias passadas em beleza presente, não fica imune ao apelo do devaneio poético. “É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil”¹¹. Nossas lembranças nos chegam em imagens que valem mais quando ultrapassam o corriqueiro dos fatos narrados. Nosso apego a essas imagens faz com que elas se distanciem de atuar como simples cópia de uma realidade passada, finalizada em si mesma, para, ao contrário, designar uma potência, um estado ainda aberto de possibilidades.

A poesia vem, então, em auxílio do pintor, reimaginando sua infância, ou seja, revigorando as imagens que traz dela, tecendo memória e imaginação, inventando o passado, visto que “*significar* é pouco quando se trata de dar às lembranças a sua atmosfera de sonho”¹². Nós, os espectadores, observamos uma infância que não é a nossa, mas que é um sonho de lembranças íntimas e portanto pertence a todos. Assim, o pintor nos ajuda “a reencontrar em nós o mundo dos valores psicológicos da intimidade”¹³. Somos colocados diante de nova capacidade de fascinação pela possibilidade da vida imaginada, possibilidade irrestrita na infância, que aos poucos vai sendo esquecida. Aos poucos se vai esquecendo a alegria de se entrar em sintonia íntima com o mundo, de se maravilhar.

As crianças da tela vivem um momento de encantamento. Se agitam em torno do palhaço de graça iluminada, um ser de outra espécie, que, rebrilhando em sua fantasia, é quase um sinal luminoso, cujo agudo chapéu vermelho aponta para o circo. Abrigo próprio para se imaginar o mundo, a tenda se destaca à frente das casinhas, mas sem espalhafato. Pela imaginação reprodutora¹⁴, um circo traria cores e movimento, mas no circo de Portinari vivenciamos a quietude e um clima de recolhimento. Este pequeno templo mágico onde sonhos são fabricados nos oferece, com tranquilidade, sua entrada escura. E se o negro escurece a abertura de entrada, o negro que “alimenta toda cor profunda, é a morada íntima das cores”¹⁵, também nós queremos nos aninhar nesta morada, nos movendo nesta cor sem outra substância a não ser sua própria escuridão.

Desde que nos orientemos na sombra, longe das formas, esquecendo a preocupação com as dimensões, não podemos deixar de constatar que as imagens da casa, do ventre, da gruta, do ovo e da semente convergem para a mesma imagem profunda. Quando aprofundamos no inconsciente, essas imagens vão perdendo aos poucos sua individualidade para assumir os valores inconscientes da cavidade perfeita¹⁶.

Invólucros que nos abrigam, espaços reservados aos movimentos tranqüilos da imaginação que se direciona para os interiores. Como uma imagem privilegiada da intimidade protegida, destaca-se a casa, nosso pequeno mundo, “o espaço habitado, o não-eu que protege o eu.”¹⁷. A casa guarda em seu ser de refúgio as lembranças de proteção e protege a felicidade da infância imortal. Entre as paredes se retém o tempo comprimido, que, transformando-se, desta forma, em espaço, ganha uma concretude que nos habilita a penetrá-lo. Assim, pela força da imagem, mesmo uma casa representada sempre foge à limitação de copiar o real, pois “não permite que um sonhador fique indiferente por muito tempo”¹⁸.

Em Portinari, a imagem da casa segue a dinâmica da miniatura. Podemos ver as casinhas e a igreja, atrás do circo, com toda sua simplicidade essencial, avistadas de longe, imersas em devaneios, distantes das preocupações cotidianas.

Aliás, o longínquo forja miniaturas em todos os pontos do horizonte. Diante desses espetáculos da natureza distante, o sonhador destaca essas miniaturas como ninhos de solidão onde sonha viver. (...) As aldeias perdidas no horizonte tornam-se então pátrias do olhar. O longínquo nada dispersa. Ao contrário, agrupa numa miniatura um país em que gostaríamos de viver¹⁹.

A casa de aldeia, o abrigo primitivo, quer ser habitado e oferece a segurança do despojamento, já que na casa simples aceitamos com confiança que a própria vida pode nos prover. Para habitar a simplicidade é preciso ser simples, livrarmo-nos dos excessos que distraem nossa atenção, para encontrarmos os sonhos primordiais. Pela imagem da simplicidade se vive a liberdade; nada há a perder e não nos oprime os pesos dos exageros.

Nas casinhas de Portinari, pontos de concentração frente ao espaço infinito, miniaturas de casa que têm miniaturas de portas, temos que nos fazer pequenos para entrar e caber nesse espaço imemorial, que guarda todas as lembranças anteriores às lembranças, lembranças ligadas aos sonhos. Ao percebermos que cabemos perfeitamente ali, que nossos infundáveis devaneios de intimidade ali se adaptam bem, descobrimos de imediato, entre o espanto e a mera confirmação, que “o minúsculo e o imenso são consoantes”²⁰.

5.2 - O LAVRADOR DE CAFÉ (*ilustração 2*)

Subindo a montanha do plano frontal, lançamo-nos à panorâmica que se abre diante de nós com forças de atração. Do alto, o amplo é ainda maior. Do alto, a amplidão convidada ao vôo, a experimentar, como matéria de liberdade, o ar que ocupa o espaço sem fim.

A paisagem clara de céu luminoso se opõem, em sua delicadeza, ao primeiro plano de cores densas e formas robustas. Mas, mesmo nesse céu suave, surgem espessas nuvens acinzentadas, ameaçando sua leveza. As nuvens querem se desprender, se soltar mais, porém continuam pesadas, escurecendo o céu azul. Não dançam em volteios no vento, não crescem para cima borbulhantes, elevando o céu infinitamente, mas antes, seguram-no, emolduram-no para que ele tome como movimento principal o aprofundamento, ainda que se estenda também para as laterais. Além disso, pesando no topo da tela, elas dão privilégio ao peso, à matéria terrestre, dirigindo a atenção para a terra e o trabalhador.

Em contraposição ao lavrador que projeta seu volume para fora da tela instaura-se um movimento em busca do logínquo, que se estende pelos campos cultivados até o horizonte, numa paisagem “simplificada pelo trabalho do homem”²¹. Pela simplificação as forças de expansão se manifestam mais claramente. À esquerda, a vasta superfície plana da terra arada converge suas linhas de plantação para a região resplandecente do fundo, levando-nos velozmente, diretamente, a este lugar impalpável. “A planície é fugidia – é um movimento de fuga que, sob suas paralelas amontoadas, varre, dissolve o horizonte. Assim acaba o mundo: uma linha, um céu, nada. Ao longe, a terra não trabalha. Tudo então se aniquila”²².

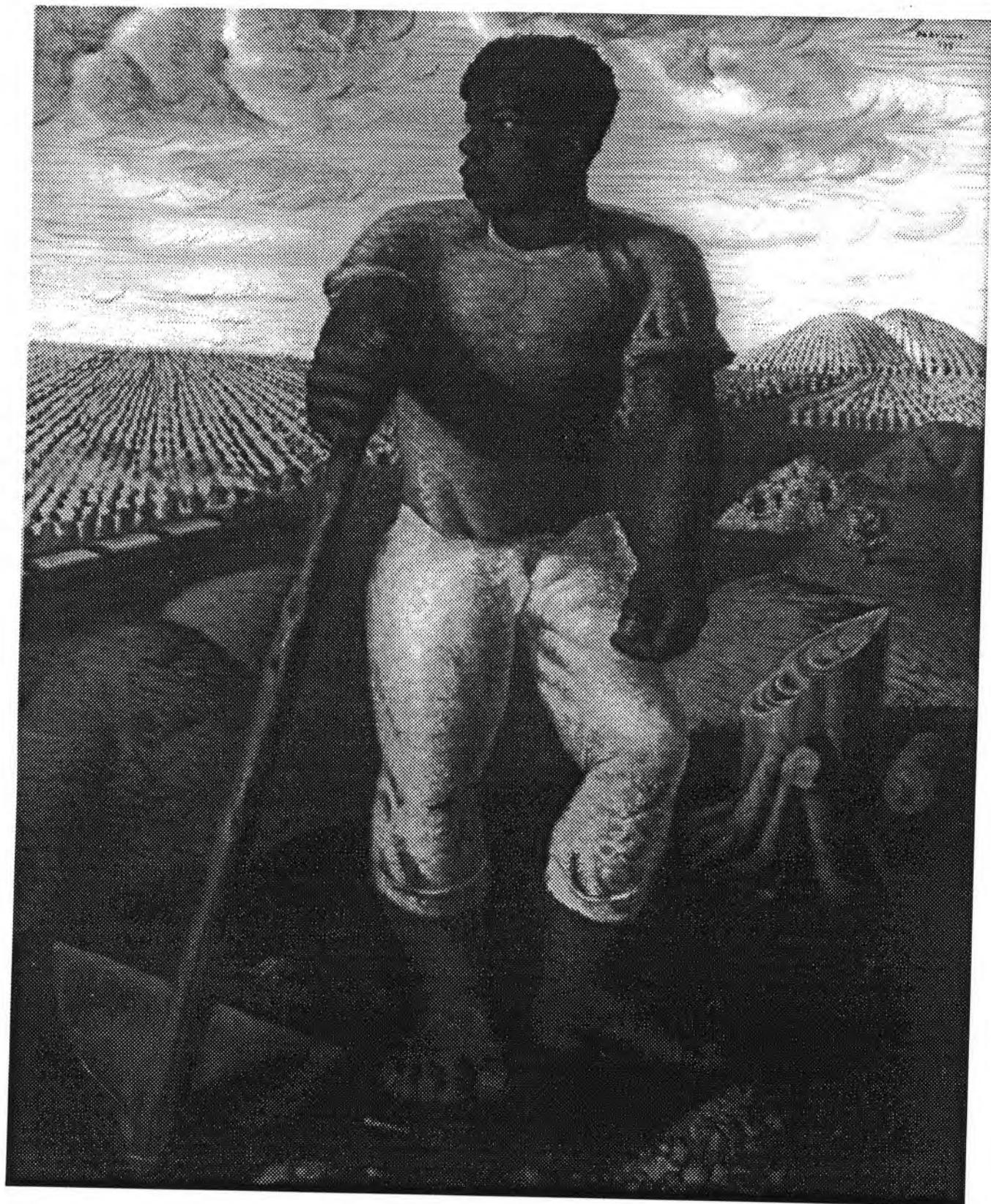


Ilustração 2

• O LAVRADOR DE CAFÉ

• 1934 • óleo/tela • 100x81 cm

Num outro sentido, em direção a outro ponto de fuga, cortando as plantações se traça uma reta para a instalação do trilho do trem, que sai do meio da tela, à esquerda, em direção às montanhas no horizonte, à direita. Mas não estamos apenas diante de uma diagonal que marca uma direção, pois que há o acréscimo da potência, da dinâmica do próprio trem, cujo movimento ininterrupto é um movimento onde as energias não se dispersam, já que se realiza sobre um vetor previamente traçado: não é necessário procurar o destino, basta entregar-se ao sonho do movimento.

Rumo ao depois, o trem não pode ser contido, enquadrado, e por isso ele vem abalando o limite lateral esquerdo da tela, abrindo-a também para o antes. Entretanto, caminhando para o distante ele realiza seu verdadeiro destino, pois sua partida já é em si a lonjura, ele é aquele que se vai para longe e, portanto, os trilhos “são viagens; solicitam nossa mobilidade”²³.

A viagem de trem comporta também um fator sutil de ampliação do espaço. Ela dinamiza os olhares que dela participam, olhares longínquos, de passagem, que abarcam e almejam as grandes distâncias, fazendo-as ainda maiores, como se o trem lhes permitisse tudo ver, ver o mundo, “sem que jamais, como de automóvel, sejamos tentados a parar. Estamos em pleno devaneio, com a salutar impossibilidade de *verificar*”²⁴. Portinari, que nos propiciou estes sonhos em pintura, depois os constituiu como um poema:

*As viagens de trem foram as melhores.
Olhando as árvores, as casas, os animais e
Os fios telegráficos, ia sonhando.
As paisagens e seus habitantes
Vistos dali pareciam contentes...* ^{24a}

Dialeticamente, os olhares que se abrem à amplidão encontram as miniaturas e se tornam olhares em miniaturas, olhares que invadem todas as pequenas coisas, coisas concentradas, que o longínquo cria. A dialética invade mesmo o próprio ser do trem que nos fornece sonhos de extroversão e introversão. Se por um lado ele é movimento expansivo,

por outro ele nos acolhe em seus vagões, casinhas ambulantes, abrigos, ainda que temporários. Ali se conduz uma transformação: há o agora, o que foi, mas principalmente o que virá. Porém, perante essa determinação de ferro frente ao futuro, ainda escapam alguns devaneios vagos que, subindo leves e transparentes pela chaminé, vão ficando para trás como simples fumaça.

Tendo já realizado nossa incursão aos espaços afastados, podemos agora iniciarmos lentamente uma elevação pelo solo avermelhado que vai se movimentando em ondulações, como que ensaiando a subida decisiva que se efetua pelo lavrador. À direita da tela, em elevações modestas, estabelece-se algo como um eixo suporte ao do lavrador. Começando pela pilha de cascalho, seguindo pelo tronco cortado, a pequena arvorezinha, a terra ondulada, o monte verde, chegando finalmente às últimas montanhas arredondadas, sentimos os leves impulsos que, bem baseados, se dirigem para o alto, limitando a expansão longitudinal do solo neste lado e amparando o pesado personagem para que ele não fique só nas alturas vazias, entregue apenas ao seu próprio equilíbrio.

Também a enxada serve como apoio e estabiliza a ascensão do personagem. Por ela se desenha um dos lados do triângulo que tem seu eixo central no próprio lavrador e o outro lado construído com o tronco; triângulo cuja base toma toda a extensão da largura da pintura, exercendo um movimento expansivo com este direcionamento.

Segurando a enxada com sua mão direita, o lavrador encontra nela, ainda, o apoio para a aplicação de força. A mão poderosa se direciona para frente, como se com um soco quisesse furar a tela por ela não poder conter essa força que, na verdade, tem um destinatário material. É contra a hostilidade da matéria terrestre que se canaliza essa violência, é para dominá-la que o trabalhador se enrijece e acumula tanta potência nos volumes exagerados. “As forças da mão operária (...) empreendem estender o nosso imperialismo sobre a matéria”²⁵. Contra a matéria resistente o trabalho se impõe e por essas mãos poderosas que são ação, são determinação, enfrenta duramente a dureza, pois “o trabalhador deve ser o mais forte no reino mesmo das imagens”²⁶.

O trabalhador da terra carrega em si a terra com uma solidez plástica que opõe o eterno ao transitório, o volátil, o fugidio. No alto do monte, o lavrador é um sonhador

que encosta a cabeça no céu e, no recolhimento de sua solidão, com o olhar distante, lança “ondas de devaneio em busca da imensidade”²⁷, procurando respostas invisíveis.

Com sua *vontade de rocha*, vontade indestrutível, o trabalhador nos convida, ainda, a sonhar a contraposição entre o primeiro plano e o plano distante “como se fosse o contraste entre a pedra e o vento, entre o bloco de pedra próximo e o infinito do céu”²⁸. Corporificando o devaneio da vontade ele se posiciona absoluto sobre a montanha, conquistador a fincar o seu marco na terra, senhor do espaço onde reina solitário e do trabalho que domina a matéria. “O homem, se deseja saborear o enorme fruto que é o universo, deve se sonhar como seu dono”²⁹. Para isso, o lavrador agrupa em si imagens de solidez. E se podemos dizer que “é sempre a mesma coerência material da dureza, da solidez, da estabilidade, que aproxima as imagens mais diversas”³⁰, percebemos que terra, pedra e árvore, podem ser a constituição onírica do nosso personagem.

Tomando de empréstimo as forças de erguimento da árvore mutilada ao seu lado, o lavrador se dispõe a continuar o que foi interrompido e, então, podemos sonhá-lo como a “árvore ereta (...) que conduz uma vida terrestre ao céu azul”³¹. Atravessando a tela quase de ponta a ponta, vivemos com ele uma verticalidade centralizada e imponente, como um tronco solitário. Homem e árvore se identificam com facilidade, pois “o homem, como a árvore, é um ser em quem forças confusas vêm ficar de pé”³². Mas eis que, ficando de pé, a confusão dá lugar à determinação e se unifica numa vontade contínua de crescimento. Nessa jornada para o alto, o trabalhador encontra na árvore as forças de persistência, o heroísmo que não se verga. “A árvore é um estabilizador, um modelo de retidão e firmeza”³³.

Para o sustento da fortaleza, as raízes são chamadas a trabalhar, agarrando-se resistentes ao solo e sugando alimento e energia terrestres. Com os possantes pés fundidos à terra escura, o lavrador busca os nutrientes oníricos do mundo subterrâneo e acaba por levar o pintor ao fundo da memória. Agora em palavras, Portinari lembra sonhando:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés deformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vin-

cos como rios. (...) Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. (...) Agarrados ao solo, eram como os alicerces³⁴.

Nosso personagem árvore, pedra ou terra tem na pele a marca da matéria que se quer manifesta. Pele e roupas ganham uma textura aparente de pequenas incisões em vírgula que, de certo modo, uniformiza ambas numa superfície movimentada como uma pele rugosa. Da mesma maneira, a terra vermelha que se estende abaixo, sem vegetação, ganha pequenas e múltiplas pinceladas, como pequenos cortes. Mas aqui, sentimos que já se ultrapassou a pele e é a carne que recebe o ferimento. A terra vermelha é uma intimidade exposta. Nas plantações ela se esconde sob o verde, mas, ainda assim, podemos atingi-la, infiltrando-nos pelas finas ranhuras que o trabalho abriu no campo ordenado.

Se a intimidade da terra pode ser vivenciada em amplas regiões, a da árvore cortada exige uma maior condensação. Tanto o tronco ainda enraizado como o pedaço deitado no chão, por estarem cortados nos deixam mais facilmente nos aninharmos em seu interior, que se expõe em carne rósea. Os cilíndricos fragmentos de árvore, objetos da dureza, aptos a nos encerrar e proteger, permite-nos sonhar um núcleo macio dentro da casca espessa, permite-nos vivenciá-los como volumes de uma interioridade viva, e, assim que iniciamos estes sonhos, logo estamos apertados nesses centros.

Já a madeira da enxada, em sua precisão, seu tratamento extremamente realístico, com suas nódoas, sua dureza, nos leva de volta à expansão das forças de trabalho. O pintor pinta como quem pega, acaricia a matéria polida pela mão trabalhadora e neste cabo de enxada sonha profundamente com o trabalho, pois que é ele o transmissor da força do homem. Instrumento maravilhoso, a enxada tem por função transmitir a força à terra, feri-la, retirar matéria, blocos de terra que se tem a satisfação de trazer à luz. Mas, em seus sonhos mais profundos, a enxada, na verdade, procura um ninho. Ela cava buracos com o intuito de habitar a terra com o pequeno núcleo que é uma semente, máximo de vida concentrada. Pousada a semente, ela é enterrada, escondida para, chegada a hora, viver-se a alegria de um ressurgimento.

5.3 - CAFÉ (ilustração 3)

O sonhador terrestre sabe que a resistência da matéria só é vencida com o trabalho. Portinari junta todas as forças e infla os personagens com a vontade de trabalho, estufando volumes exagerados, torneando-os em contrastantes claro-escuro. Delineadas com nitidez extrema, as formas ganham a clareza da síntese e se mostram alertas, vigorosas, provocantes.

Escapando à soberania dos olhos, o exagero deforma, amplia especialmente mãos e pés, dotados de suprema potência. “A monstruosidade formal pode ser uma grande verdade dinâmica. Se o sonho produz monstros, é porque traduz forças”³⁵, forças que também nós somos levados a experimentar, dinamizando nossa vontade pelos sonhos de determinação e expansão.

A matéria resistente é antes de tudo uma apropriação imaginária das mãos: “as imagens materiais – as imagens que nós fazemos da matéria – são eminentemente ativas. Não se fala muito disso; mas elas nos sustentam assim que começamos a confiar na energia de nossas mãos”³⁶. Se a matéria nos solicita uma intervenção, ela lança seu apelo a esses depósitos energéticos que são as mãos, e é através delas que sonhamos o domínio da matéria. As que vemos na tela, pertencentes aos fortes trabalhadores, destacam-se em relação aos grandes volumes corporais, mas, com eles, geram um trasbordamento pela tensão do movimento contido nas formas.

“Ao ser que está trabalhando, o gesto do trabalho integra de algum modo o objeto resistente, a própria resistência da matéria”³⁷. Os trabalhadores de Portinari, que, com certeza, integram a resistência da matéria, são, mais ainda do que isto, modelados com a própria matéria. “Todos os grandes sonhadores terrestres amam a terra assim, veneram a argila como matéria do ser”³⁸. O barro originário, que em sua flexibilidade aceita ser moldado, se solidifica e cria os brutos personagens de terra.

Companheiras dos trabalhadores as rochas, à direita e na região central, à frente, vêm complementar-lhes os sonhos de dureza, pois a elas se destina a função de rigidez das retas e angulosidades. Se a vida invade os personagens e os modela em barro, as pedras, por sua vez, necessitam ser esculpidas por forças cortantes extremamente rigorosas, às

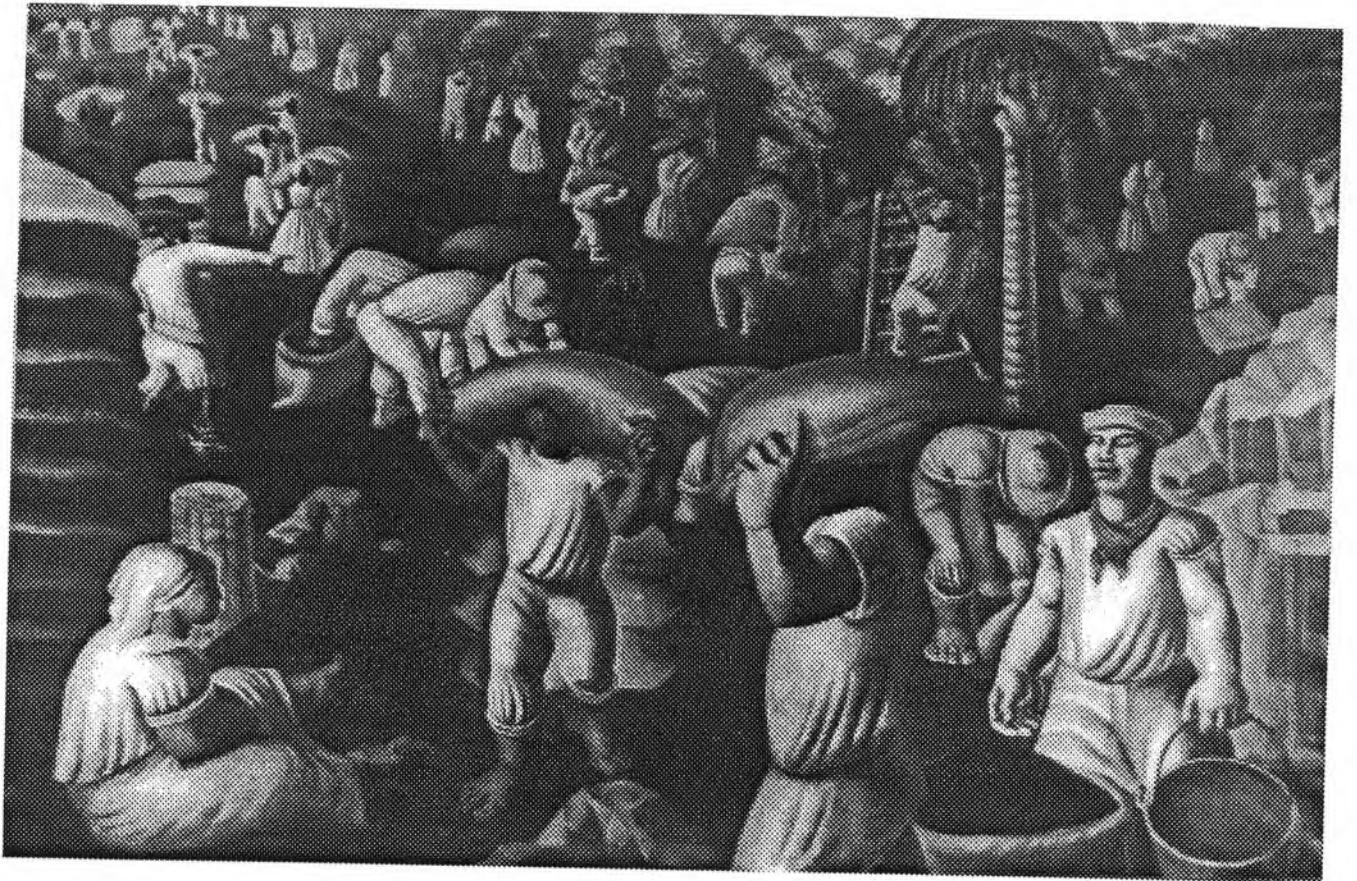


Ilustração 3

• CAFÉ

• 1935 • óleo/tela • 130x195 cm

quais se aglomeram os tons frios, num resultado de relevado acento impessoal. Antigas e duradouras elas ensinam as lições de persistência. Apontando para o alto, silenciosas e impassíveis, estas setas lapidadas apoiam a jornada dos trabalhadores por suas indicações de firmeza, participando de uma dinâmica de verticalidade que se destaca nos primeiros planos da tela.

A verticalidade estabelece um eixo para a imaginação, que o percorre, polarizando-se entre ascensão e queda. Aos sonhadores aéreos melhor se adaptam os sonhos de vôo e leveza, aos terrestres se imprime o peso da gravidade, que pode puxar aos abismos, mas também proporcionar um efeito inverso, de reação: a vontade de aprumo.

Na ordem do imaginário, as imagens da elevação é que são verdadeiramente positivas. (...) os pesos caem, mas nós *queremos* levá-los; e quando não podemos levá-los, *imaginamos* que os levantamos. Os devaneios da vontade de aprumo situam-se entre os mais dinamizantes; animam o corpo inteiro, dos calcanhares à nuca³⁹.

Os dois trabalhadores que sobressaem nos primeiros planos carregando café levam a termo esta vontade de aprumo, pois, eretos, eles não se curvam, preferindo a cabeça aos ombros para sustentarem os sacos. Dispondo de sua potência física erguem sua carga com determinação heróica. “Desde que se goste de viver a fundo as imagens do peso, compreende-se que se possa efetivamente *gostar de carregar* fardos, levantar pesos, realizar Atlas⁴⁰.”

Como apontamos acima, toda essa força de expansão que até agora viemos sentindo, ganha nos primeiros planos uma direção vertical, o que nos leva a constatar que aí *a tela* também se estende “dos calcanhares à nuca”. Alguns elementos participam do movimento de elevação, como a pilha de sacas à esquerda, o tronco cortado, os três trabalhadores eretos, as pedras, a escada e o coqueiro, mas um eixo principal de estiramento vertical se delinea na região direita da tela (no ponto de encontro dos dois caminhos diagonais), neste caso com forças que se distendem para baixo e para cima. O trabalhador em primeiríssimo plano e o balde que o outro personagem carrega à sua direita querem

ultrapassar o limite da tela e, por isso, acabam por expandí-lo para baixo, continuando o movimento descendente do trabalhador recurvado atrás deles. No outro sentido, erguem-se o trabalhador do saco e o do balde, a escada e o coqueiro, que encarna a postura de “nuca” altaneira.

Encostando na “cabeça” ou “céu” da tela, o coqueiro esguio conduz o personagem que o sobe à conquista da dimensão da altura. Verticalidade absoluta, une terra e céu e dá ao observador que ali se coloca um novo ponto de vista, o olhar de cima, olhar privilegiado. “A árvore é um ninho imenso balouçado pelos ventos. Não se tem a nostalgia dele como de uma vida quente e quieta, tem-se a lembrança de sua altura e de sua solidão. O ninho dos cimos é um sonho de poder”⁴¹. Assim, agarrado ao tronco o personagem define um movimento de ascensão que, mesmo não se soltando na leveza do ar, leva-nos mais além, promove-nos sonhos de poder e liberdade. “Para a imaginação, viver na grande árvore, sob a enorme folhagem, é sempre ser um pássaro. A árvore é uma reserva de vôo”⁴².

No sentido da largura, dois limites laterais, a rocha à direita e a pilha de sacas à esquerda, enquadram a composição impedindo que ela se expanda indefinidamente. De qualquer modo, mesmo contendo, pela verticalidade, o crescimento longitudinal do espaço, a rocha e a pilha de sacas não deixam de pressionar as molduras laterais, abrindo ao máximo a ocupação dos primeiro planos.

Limitando a dispersão no sentido da largura, o enquadramento pela rocha e sacas dá respaldo e destaque ao grupo principal, reforçando a ênfase no contraste entre a frente exagerada e o fundo distante. Em oposição às forças transbordantes que saltam aos olhos e parecem querer saltar da tela pelo trabalhador em primeiro plano, desenvolve-se um movimento para trás, aprofundado pela perspectiva. A composição se abre em dois vetores de potência desigual que apontam, um para o canto superior direito e o outro para o esquerdo. O primeiro parte da colona sentada à esquerda e se constitui como o fluxo mais discreto, pela construção e pela iluminação. O segundo, oposto ao primeiro, mas preponderante, surpreende o jogo de horizontais e verticais do movimento das figuras, pela violenta diagonal que parte do personagem com o balde à direita e sobe numa perspectiva veloz, por tão objetiva, reta, sem rodeios.

Percorrendo esta trilha que indica com precisão um foco distante, acompanhamos as cenas se afunilando na diagonal profunda que atenua a concretude dos planos mais próximos, almejando o coração do infinito. Não nos escapa, neste percurso, a figura do capataz a quem cabe um canto de tela e formas já um pouco amolecidas. Acuado entre sacos de café se coloca o opressor oprimido, o que não poderia mesmo ser diferente, já que a força de trabalho pertence a quem trabalha, enfrenta a matéria, e não a quem simplesmente ordena.

Base, suporte para o desempenho das forças de trabalho, a terra aparece mais uma vez doce e acolhedora, sustentando todo o peso sem esforço, sem necessidade de se enrijecer. Ao contrário, especialmente em seu caminho principal para o fundo longínquo, ela se torna algo fluida, deslizando ondas suaves, de café ou terra mesmo, não importa, por entre as quais brotam tufos solitários. Mãe nutridora, o calor avermelhado é também aqui uma propriedade sua, que nos induz a nela penetrarmos. “Essa necessidade de penetrar, de ir ao interior das coisas, ao interior dos seres, é uma sedução da intuição do calor íntimo. Lá onde o olhar não chega, onde a mão não entra, o calor se insinua”⁴³.

Um mundo de intimidade, o mundo subterrâneo prepara em sua substância uma rica seiva que alimenta os trabalhadores de Portinari em trocas efetuadas através dos pés. Os pés descalços em contato com a terra macia, mole, promovem um encontro direto com a natureza, evocam lembranças primitivas⁴⁴. Pés que como veículo e alicerce se constituem num poderoso elo com a terra, garantindo a estabilidade e a firmeza. “O que é verdadeiramente sólido sobre a terra tem, para uma imaginação dinâmica, uma forte raiz”⁴⁵.

Mas se uma seiva circula pelos veios da terra, podemos vê-la condensada no tronco serrado que faz fundo ao perfil da colona sentada. A árvore morta expõe seu núcleo vital e, assim, nos atrai para este volume cilíndrico por cujos anéis concêntricos alcançamos o espaço nuclear, a intimidade do objeto. O “sonhador é incapaz de contemplar os círculos de madeira na seção de uma árvore recém-serrada sem associar a cada círculo uma vontade de ‘cintar’”⁴⁶, ou seja, uma vontade de concentração.

Atendendo, ainda, aos convites da intimidade dos objetos, somos tentados pelo volumoso arredondamento dos sacos levantados pelos dois trabalhadores à frente. Talvez eles

estejam por demais cheios de café para podermos sonhá-los plenamente, mas não podemos deixar de notar o tratamento carinhoso que os dota de um volume muito mais vívido do que aqueles empilhados à esquerda, sonolentos e inanimados.

Nosso principal espaço de recolhimento será, entretanto, aquele que é também uma entrada para o quadro. Abrindo a porta da diagonal da tela que sobe a partir do canto direito, encontramos um largo balde por onde podemos iniciar nosso mergulho. Ao lado de um saco repleto que pesa sobre a terra, o balde suspenso nos convida a uma profundidade que não se detém na superfície terrestre, não se detém em nenhuma superfície. É muito difícil para o sonhador se deparar com elementos que atraem, como o balde com a enorme boca aberta oferecendo seu interior escuro, e não entrar. Em nossa reflexão permeada de devaneio, acreditamos que também a mão sonhadora do pintor se demorou neste ventre cheio de sombras, compartilhando impulsos da imaginação formal e material. Assim, a mão sonhadora do pintor e a mão possante do trabalhador, como uma mesma mão, nos entregam um pequeno grande mundo. A escuridão é em si um mundo em que se recolhe uma intimidade, nada mais há a não ser uma intimidade, todo o resto foi apagado.

5.4 - RETIRANTES (*ilustração 4*)

Um momento de pausa captado em tela nos apresenta a família de retirantes. Os personagens se postam em meio à aridez que os envolve, habitando este lugar nenhum onde o nada tem uma substância densa, que em cores sóbrias e matéria espessa ocupa o espaço. O espaço, muito mais do que um simples fundo onde se retrata um momento presente, quer-se vasto e se expande nos ecos das suas múltiplas histórias de tempos imemoriais, histórias de solidão, histórias onde tudo está por acontecer. Aos personagens, só resta aderir a esses ecos, conversando e se relacionando com eles.

Apenas as aves compartilham com a família a solidão. Acompanhando-a de longe elas criam a solidão das alturas, elevando o céu e aprofundando o espaço por seu movimento diagonal. Participando da misteriosa e profunda noite que se aproxima, elas carregam notícias do mistério.

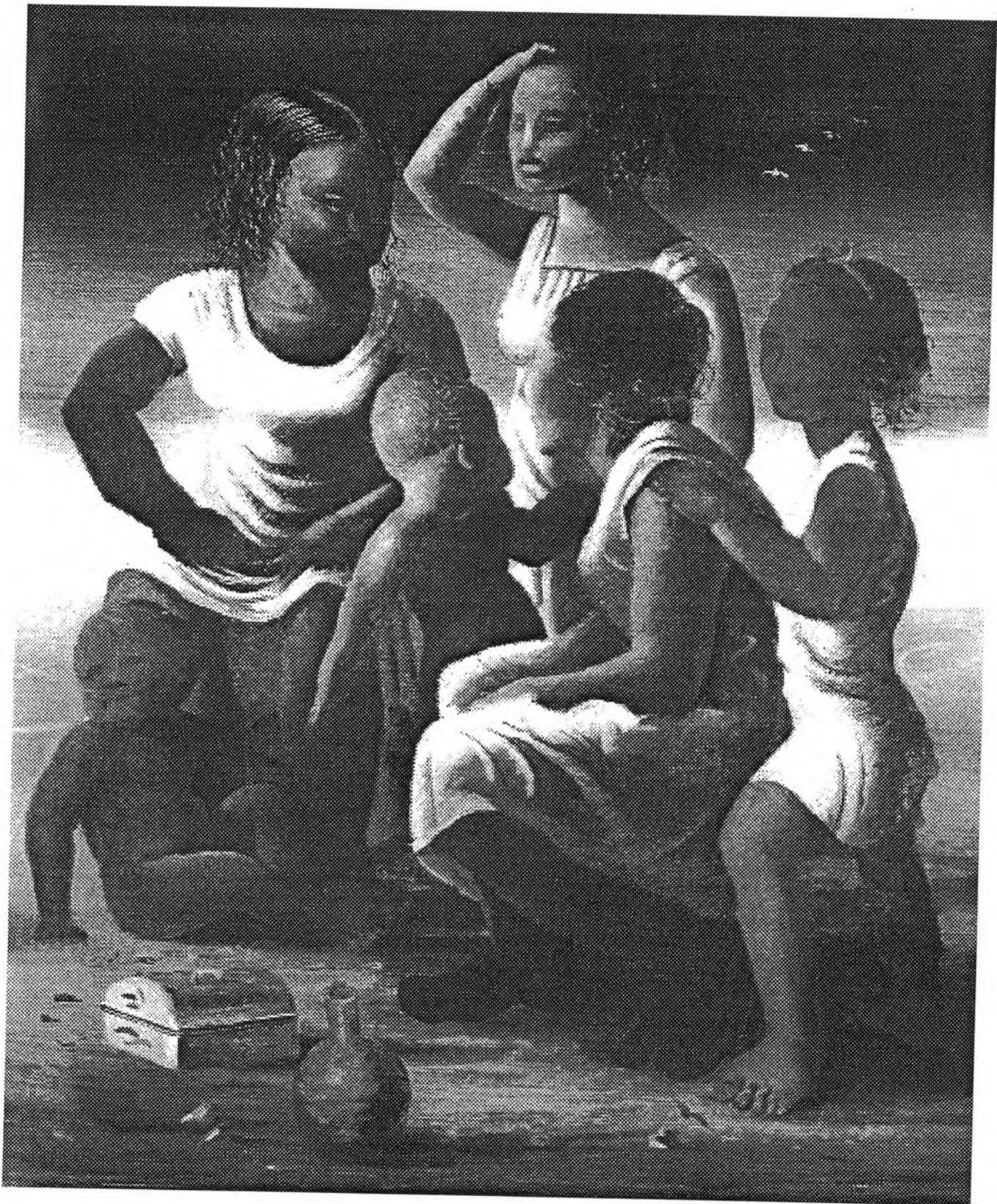


Ilustração 4

• RETIRANTES

• 1936 • óleo/tela • 73x60 cm

O céu, que traz a noite, e o solo plano, que ainda guarda o dia, duas superfícies simplificadas, encontram-se num remoto horizonte, definindo a amplidão, criando esse espaço onde vivemos “a imensidão sem outro cenário além dela própria”⁴⁷. Nenhum limite se impõe à expansão do espaço no sentido da largura, apenas se dirige um movimento rumo ao infinito, pois Portinari “mantém claramente a ilusão de profundidade, e mesmo reduzindo as cores à sobriedade em torno do marrom, ele lhes dá uma nuance de tonalidades, sugerindo uma gradação de luz que reforça a profundidade”⁴⁸.

Aproximando-se a noite, imprime-se mais uma vez o peso do entardecer, que vem anexado à “imagem do sol se espalhando, se alargando, do sol associando o universo ao seu repouso”⁴⁹. O repouso aqui, entretanto, não é só paz e tranqüilidade, pois, de algum modo, presenciamos o embate de duas forças. Se o escuro pesa sobre os personagens, eles, sobre o suporte de um chão duro e brilhante que ocupa metade da tela, se erguem resistentes e elevam a luz, desafiando o negro. A luz sobe pelos personagens iluminados e atinge quase a extremidade da tela, no vértice de uma pirâmide que agrupa esses mesmos personagens. Esta disposição em que o grupo se integra dá uma base estável ao movimento de verticalização, cujo eixo é também sustentado e impulsionado pelas laterais inclinadas e que se corporifica especialmente na mulher que leva a cabeça ao céu e ali dispersa seus pensamentos, usufruindo da matéria aérea pelo sopro que levemente lhe balança os cabelos.

De outro lado, no solo, nada é suavidade. Aos personagens firmes se acrescenta a firmeza de uma terra seca e rígida que se estende sob seus pés. Uma terra que não faz convites de acolhimento, mas antes, expulsa para as grandes caminhadas, oferecendo um suporte resistente. Assim, os pés já não se fundem à terra, porém ela quer manifestar sua presença, quer atingir fundo, e para tanto se endurece mais e mais, concentrando-se em pequenas pedras pontiagudas.

No momento, entretanto, a terra sustenta o repouso, uma parada na caminhada. Ocupando amplamente um primeiro plano expressivo, os personagens se agrupam de forma a tomar quase toda a tela, imprimindo forças expansivas contra os limites estabelecidos pela moldura. Se os corpos se aproximam muito das laterais, almejando conqui-

tar sempre mais espaço, os olhares, suavemente, ultrapassam realmente os limites, criando vetores que partem desse grupo central, abrindo o espaço em múltiplas direções. Na verdade o jogo dos olhares, que tanto procuram ver o que está fora da tela, como o que se esconde nas distâncias da profundidade, é estabelecido pelo cruzamento de duas diagonais: uma, estendida pela personagem mais elevada, a menina de fita nos cabelos e os meninos nus; a outra, pelas duas mulheres sentadas. O fato é que a dinâmica dos olhares que buscam o longínquo se corresponde com o espaço pictural que se quer infinito, corroborando sua intenção.

Num outro sentido, num movimento inverso ao expansivo, num movimento de recolhimento, o grupo compacto, intrincado, reúne-se em gestos, luzes e sombras, concentrando-se num corpo de vários membros entrelaçados, que contrapõe o muito perto ao muito longe.

As sombras criam massas de tinta áspera, desfazem as mãos e tiram a nitidez dos rostos, contribuindo para a fusão entre todas as partes. As formas assim já não tão acordadas, como eram as do lavrador ou dos trabalhadores de *Café*, convidam-nos a participar dessa massa única, esse corpo solitário que se distingue em meio à imensidão. Ao fazê-lo, pressentimos que a solidão propicia a conversa entre uma intimidade e a imensidão e que esta última é, enfim, “uma conquista da intimidade. A grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda”⁵⁰.

O espaço amplo e deserto, espaço não desvendado, reserva à solidão todas as descobertas. Nada se requisita imediatamente, nenhuma ação é obrigatória, e, portanto, o ser solitário e o mundo podem travar quieta relação, na qual o ser entra em contato direto com cada coisa, cada matéria, cada acontecimento, vivendo uma vida concentrada e intensa.

Guardiães da vida concentrada, o baú e a moringa, pequenos objetos, pousam ao lado da família. Eles surgem nas telas de Portinari como elementos característicos da gente simples (os retirantes, os trabalhadores) que os carregavam consigo, mas a verdade é que neles cabe muito mais do que uma mera reportagem à realidade, levando-nos a vivê-los em sua aparição poética de objetos que emergem da indiferença pelo apreço do

artista. A atenção dirigida para um detalhe destacado faz com que ele cresça e nos convida às mais variadas incursões. Baú e moringa, assim, revelam-se como objetos do segredo, que nos oferecem, ao mesmo tempo que os ocultam, seus secretos conteúdos. Eles “são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade”⁵¹.

Os “objetos barrigudos”⁵², como a moringa, colocam à nossa disposição o aconchego de um espaço redondo, propício ao encolhimento. Ao cedermos a este apelo, vivenciamos “uma centralização da vida guardada por todos os lados, encerrada numa bola viva, portanto no máximo de sua *unidade*”⁵³. O redondo é uma unidade recortada no espaço, é um núcleo perfeito, cujas forças não se projetam para fora, mas, ao contrário, circulam em si mesmas, sugerindo um movimento de interiorização.

Na moringa, o sonhador que ali se encolhe, será nutrido pelo líquido essencial, “vai tomar o elemento líquido, que não escoará mais (...) Quer ele apreender o elemento enfim possuído, afagado, conservado, integrado em nós mesmos”⁵⁴. A moringa resguarda uma água que, na obscuridade de seu reservatório, permanece disponível à vida que por ela se perpetua. O bojo largo acomoda o líquido precioso, a água antiga, densa, contaminada pelas partículas do tempo. Há todo um mundo conservado em seu interior; um murmúrio contido que espera, em repouso, o momento de efetuar trocas com o mundo exterior. Sim, neste refúgio destampado a reclusão não é completa. “Queremos estar protegidos, mas não queremos estar fechados”⁵⁵.

Já a imagem do baú, como a do cofre⁵⁶, tranca dentro de si um misterioso segredo e não se abre para qualquer um. Pequeno esconderijo em que cabe toda uma imaginação do tamanho de um tesouro, com sua largueza feita de magia e possibilidades. Porém não se tratam de possibilidades exteriores, distantes, fora de alcance, mas aquelas fechadas no profundo de uma intimidade. Entre quinquilharias, estão as histórias eternas aprisionadas e estão as promessas de novas histórias. “No cofre estão as coisas *inesquecíveis*; inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial”⁵⁷.

Silencioso, o baú se queda pesado sobre a terra, sólido e inerte, guardando o que na verdade nunca poderá ser de todo partilhado. “A lembrança pura, imagem que é exclusivamente nossa, não queremos comunicá-la. Dela só confiamos detalhes pitorescos. Mas seu ser propriamente dito nos pertence e jamais desejaremos dizer tudo sobre ele”⁵⁸. Assim, o baú, fechado, não quer ser mexido, é apenas um companheiro fiel que preserve íntegros os sonhos, que perpetua o que não pode ser destruído e conservará para sempre as riquezas infinitas da intimidade.

5.5 - GADO (*ilustração 5*)

Sem linha do horizonte, sem gradação de tons para efeito de profundidade, sem retas diagonais de aprofundamento, o espaço nos estende grandes áreas planas, recortes monocromáticos de cores terrosas, onde podemos nos espalhar.

Sem céu, só terra, de imediato nos deparamos com a dureza da matéria que aqui se reforça pelo próprio caráter da matéria pictórica. Em seu afresco, Portinari incorpora a dureza da parede, não nega, não disfarça estar pintando numa parede, antes, reforça este aspecto pelo gosto da aspereza.

De outro lado, o pintor não assume o plano da parede, ainda que se aproxime da planificação pelos recortes do espaço. Mesmo simplificando a natureza (não há, por exemplo, nem uma nota de verde que pudesse servir de pasto ao gado), mesmo eliminando as sombras projetadas, mesmo reduzindo algumas formas a manchas e amenizando os volumes, os personagens e objetos se posicionam e organizam como se estivessem dentro do espaço cúbico.

O chão é muito presente e fica especialmente marcado nos primeiros planos da tela pelos objetos que pousam sobre ele, a posição dos pés dos homens e a mulher sentada. Ainda que não haja a continuidade de uma superfície representativa do solo que se projetaria em perspectiva sob os elementos, o aprofundamento fica claro pelas figuras que se vão reduzindo para o fundo da composição, dirigindo-nos ao distante.

Os dois homens laterais balizam a pintura, imprimindo a força de sua magnitude

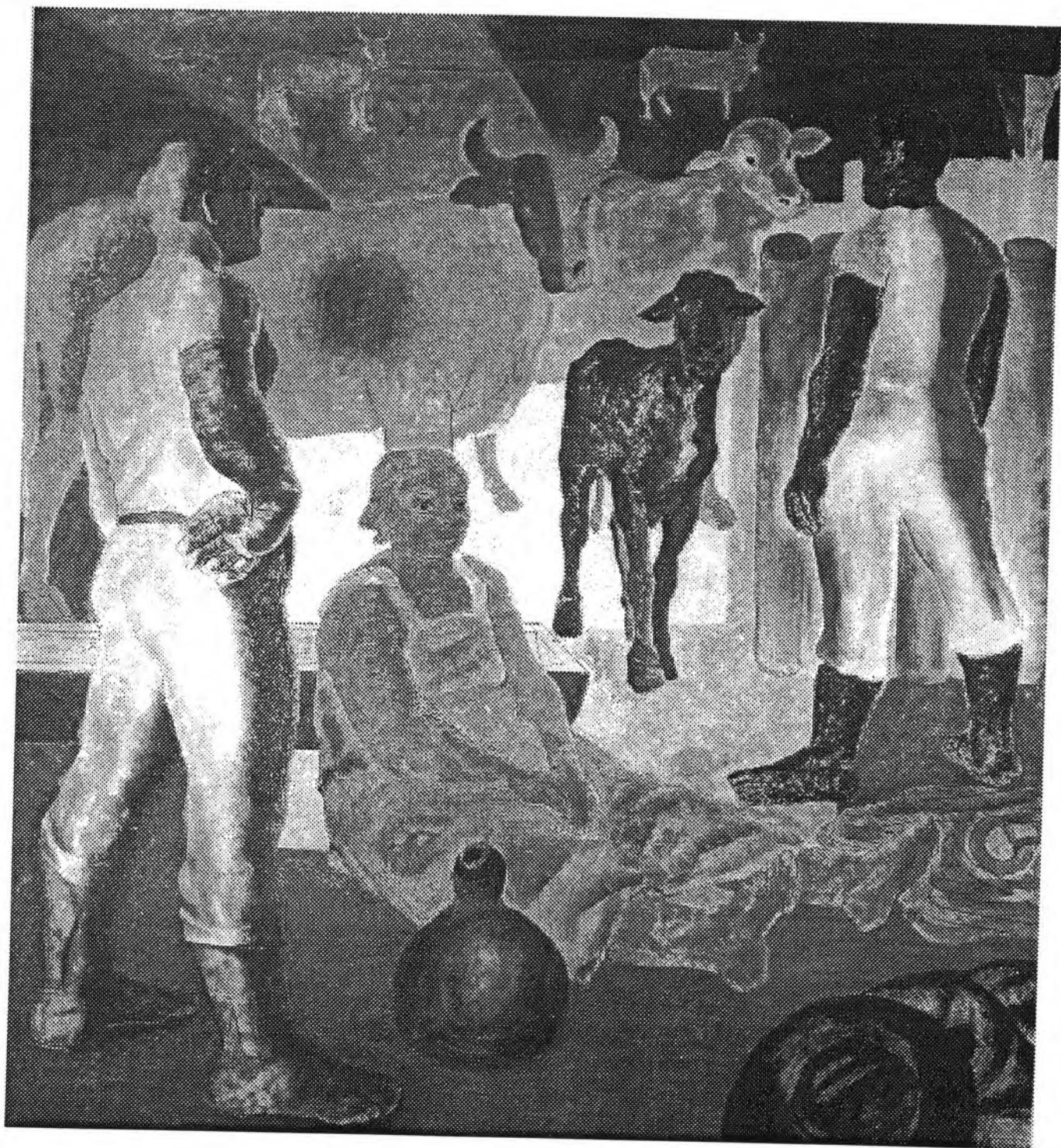


Ilustração 5

• GADO

• 1938 • afresco • 280x246 cm

formal às delimitações laterais, querendo conquistar uma magnitude para o painel. Mas, de fato, eles agem principalmente, contendo o espaço na expansão longitudinal, demarcando sua centralidade, isto é, abrindo um foco central, onde se ilumina uma cor de fundo clara que agrupa a mulher sentada e os três bois mais próximos. Destes bois, o bezerro escuro equilibra-se com os homens laterais, enquanto o azul é o intermediário do caminho criado na ligação entre a mulher, ele e o último boizinho azul. Os dois boizinhos mais afastados, além de participarem do jogo das cores, são os principais criadores do longínquo, sendo que o *caminho azul* é o que se faz mais envolvente.

O azul se destaca nessa pintura de predominância de tons amarronzados e vem sonhador na fluidez da tinta, na suavidade do toque, trazendo um pouco do céu ausente. O branco se infiltra no azul como se quisesse participar de sua desmaterialização e nos permite sonhar com um azul aéreo. “O azul do céu é aéreo quando sonhado como uma cor que empalidece um pouco, como uma palidez que deseja a finura, uma finura que se imagina vir abrandar-se sob os dedos (...)”⁵⁹. Assim, em pintura tão terrestre, sentimos alguma leveza aérea e fluímos até o distante boizinho azul, que em seu pouco peso quer se soltar na amplidão, mas carrega a terra nos pés, se prendendo ao chão.

Apesar de constituir uma cena única o espaço se amplifica pela multiplicidade de focos de atenção gerados pelos recortes e os diferentes recantos criados por eles. A área onde se encontra o último boi azul é uma área de destaque, pois prossegue o movimento de leveza que viemos acompanhando. Partindo da luz que brilha no centro do mural, gera-se um foco luminoso que corta os tons escuros com tons suaves, inscritos em dinâmicas retas inclinadas. O foco realiza um movimento ascendente que se lança para fora da tela, que busca o céu, abrindo o espaço para o mais além.

O movimento de ascensão é-nos já indicado, contudo, desde a região mais rasteira. Quase no eixo central da composição, a cabaça se apóia gorda no solo, mas, concentradas as forças neste núcleo redondo, o pescoço se alonga, pronto a indicar uma vertical com impulsos de elevação. “O gargalo está aberto para que a flecha aí se erga”⁶⁰.

Se os bois e a mulher repousam plácidos, as lições de vigor vertical são prosseguidas pelos homens e pelas cercas de troncos, as quais compartilham com os primeiros tam-

bém a firmeza. Mais uma vez a força de trabalho transborda dos trabalhadores. Estáticos, porém, a postura e potência de suas formas são os canalizadores da ação. A “magnitude das proporções amplifica o significado da gestualidade contida e intensamente expressiva em sua essencialidade”⁶¹.

Já os objetos, de modo geral, parecem adormecidos. O painel, que é uma encomenda e que, portanto, tem um tema pré-estabelecido, é assumido em sua função de comunicação. Na busca de clareza, paralelamente à pesquisa plástica de simplificação, apresenta os objetos como elementos formais que compõem e informam sobre a situação retratada, sem grandes apelos oníricos. Mas, não podemos deixar de notar o parentesco destes objetos com os que freqüentam a obra de Portinari como um todo. A corda, que em tantas telas aparece enérgica, aqui permanece quieta. O bebedouro dos bois, discreto e pálido, poderíamos incorporá-lo à família das latas e pilões, objetos sempre prontos a concentrar coisas em seu interior. O chapéu, no canto inferior direito, já quer se mostrar um pouco mais presente e recorta o espaço com seu anel escuro, criando-se por ele, mais uma vez, o contraste entre o bastante próximo, que vem para fora da tela, e o distante.

Mas, mesmo nas “qualidades aparentemente mais plácidas, a imaginação pode provocar infundáveis oscilações, oscilações que penetram a intimidade mais minuciosa das substâncias”⁶². Em meio às pastas de cor que preenchem as formas simplificadas, sonhamos uma matéria viva, tremeluzente, substância decomposta em sua minuciosidade, decomposta em infinitos pedacinhos por pinceladas aparentes. A vida tem sempre uma intimidade, logo, uma profundidade, pois que para haver intimidade há que se ultrapassar a superfície. E a profundidade é sempre atraente.

Sobressaindo nessa matéria viva, aparecem, mais vivos, os olhos dos bois, lançando-nos olhares profundos. Olhares que o pintor, também em palavras, resgata dos sonhos de infância:

*Fui dos escolhidos olhava o céu
Como dono de todas as estrelas
Habituei-me com os animais seus
Olhares mansos
Parecia nos entendermos*⁶³

Um diálogo de olhares reúne a criança, as estrelas e os animais. A criança olha as estrelas e imediatamente, sem nenhuma preparação, está sendo olhada pelos animais, “após uma meditação das distâncias infinitas do *espaço estelar*, surge essa prova repentina da união dos olhares”⁶⁴. E essa união dos olhares é um diálogo de intimidades, onde “um infinito de comunhão suprime um infinito de grandeza”⁶⁵.

Certo, não há estrelas na pintura, mas buscamos no poema uma confirmação do nosso devaneio do olhar, que descobriu nos olhares dos animais do painel uma manifestação sonhadora do pintor, manifestação que valoriza esses pontos de intimidade concentrada, em meio ao espaço expansivo.

E se queremos sonhar olhares, logo imaginamos, e não podemos mais ignorar, o ponto escuro que indica uma profundidade, o olho de cíclope que se posiciona alerta na base da tela, na testa de um gigante de grande ventre redondo. Entre elementos adormecidos, a cabaça atrai os sonhos de Portinari, que não resiste a definir-lhe plenamente o volume, torneando-a cuidadosamente em tinta lisa. Passamos, então, a sonhar o ventre que “cumprir sua função de imagem *viva*, conserva sua virtude de imagem *central*. (...) Digere pesadamente o universo. O ventre é uma *imagem completa* que torna coerente uma atividade onírica desordenada”⁶⁶.

Nesse ventre onde se digere o universo, também amadurecem nossos devaneios de intimidade. Recolhidos na cabaça vivemos “a gravidade da substância terrestre e a escuridão dos poderes subterrâneos. Seu ventre é grande: é um globo real, é um fruto onde amadurecem todos os tesouros ocultos dos mundos”⁶⁷.

5.6 - ESPANTALHO E BOI EM PAISAGEM (*ilustração 6*)

E eis que o espaço nos é oferecido em sua grandiosidade, num convite aberto a nossa incursão ao mundo dos mistérios. Nesse cenário vago onde caminhamos sem muitas referências, temos uma sensação ambígua do meio em que nos locomovemos, como se flutuássemos, mas com os pés no chão, ou se mergulhássemos no seco.

A amplidão, que a tinta estica em faixas de cores, se estende para o fundo, ao hori-

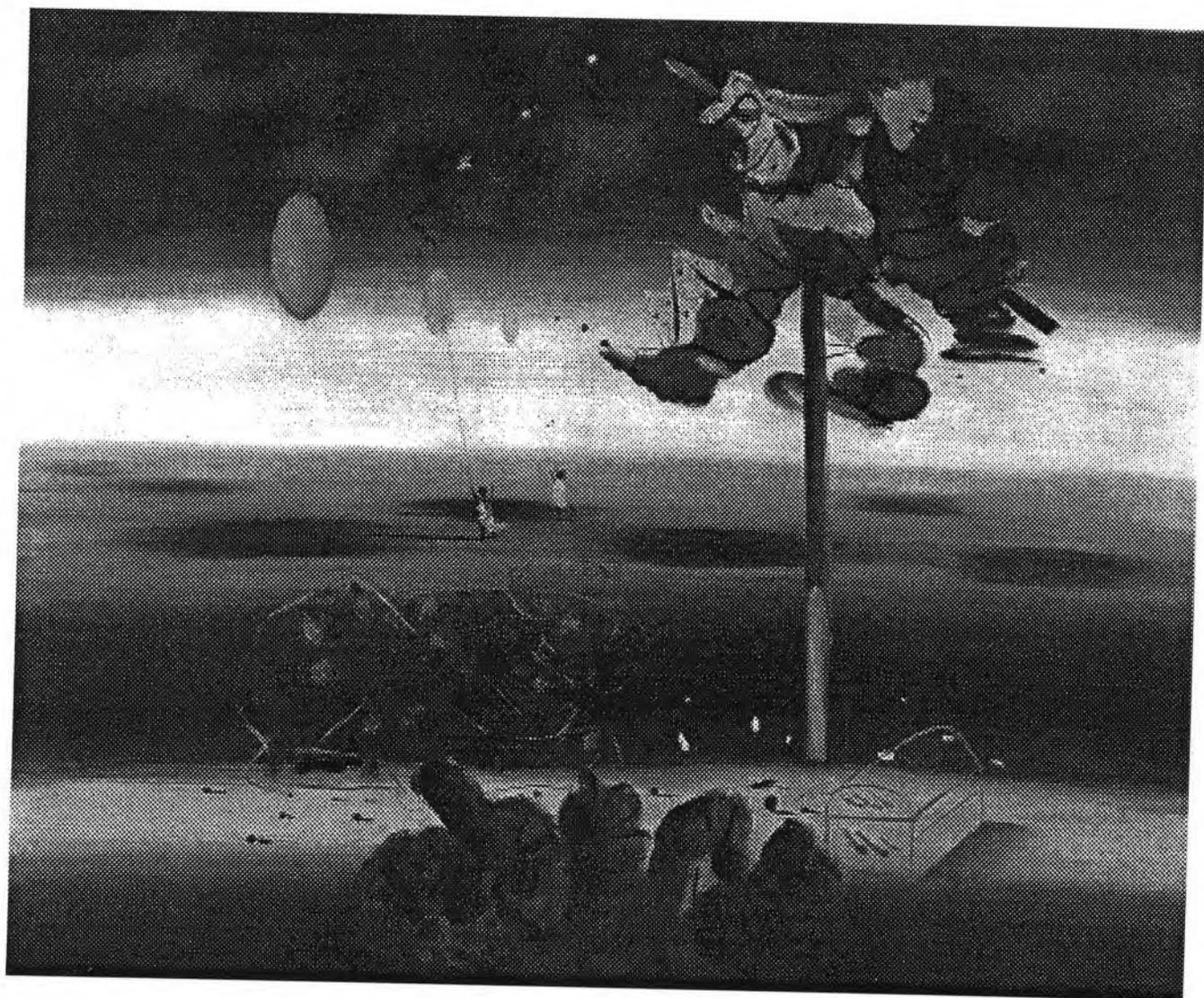


Ilustração 6

• ESPANTALHO E BOI EM PAISAGEM

• 1940 • óleo/tela • 80x100 cm

zonte marcado, e para os lados, não havendo limites laterais. Está criado o “mundo da planície”, “o mais indiferenciado dos universos”, “mundo sem desenho”, mundo que “tem uma riqueza em profundidade, em altura, em volume, sem ostentação”⁶⁸.

No contraste entre o grupo que se destaca à frente e as figurinhas distantes e nos balões que diminuem criando perspectiva, o espaço se aprofunda ainda mais. As crianças, habitantes do longínquo, se miniaturizam e pontuam o universo, abrindo-se a trocas a serem realizadas com ele, por meio do gesto expansivo. Com os braços lançados para o alto, soltam a pipa e os balões, e estes sobem calmamente, ampliando o movimento de verticalidade das próprias crianças, presas ao chão, mas aspirando ao céu. Elas liberam seus sonhos, pretendem espalhar essas peças de devaneio para seu destino vago, e querem seguir com elas rumo à amplidão que pode se espriar, ativando os devaneios de vôo, devaneios que desde a infância se fazem presentes.

“Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar vôo”⁶⁹. O vôo da liberdade, da falta de limites, que dá a consciência da relatividade dos fatos, dos conceitos e normas, pela possibilidade de movimentos inexecutáveis quando se tem os pés no chão. E logo, nós também queremos desprender nossos pés e pegamos carona com os objetos voadores.

A pipa e os balões sobem no céu azul, varam o ar e se dispersam rumo às alturas em tranqüila solidão. Não se trata de um vôo rasante, mas um vôo para cima que “desprende tão facilmente o sonhador do mundo agitado”. Do alto se “miniaturiza o universo” que cai, dessa forma, sob nosso domínio⁷⁰, como uma exterioridade que pode ser observada de longe, sem envolvimento, e que ganha, deste ângulo, um aspecto de curiosa irrealidade. O universo é, assim, um brinquedo manipulável.

Pipa e balões transportam o sonhador para as alturas, mas realizam a viagem em diferentes peculiaridades, em vôos com diferentes pesos. Os balões flutuam no vazio e em seu *vôo imóvel* vivem o dilema de se tornarem leves ou continuarem pesados⁷¹, aproximando, assim, imaginação aérea e imaginação terrestre, elevando uma imagem terrestre e soltando-a no espaço. Em seu arredondamento, eles formam núcleos ovais de sonhos

comprimidos, focos de vida suspensos no ar, isolados em individualidades: uma gravidez que supera a gravidade. Ali encontramos o refúgio que vem com o “signo do bem-estar suave, cálido, *jamaís atacado*. É um verdadeiro absoluto de intimidade, um absoluto do inconsciente feliz”⁷².

Ventre, ovo, casulo, o balão nos abriga e acalenta nossa “imaginação minuciosa”, que nos convida “a nos ensinuarmos em toda casca para nela viver o verdadeiro retiro, a vida enrolada, a vida ensimesmada, todos os valores do repouso”⁷³. E então repousamos em tranqüilidade, preparando-nos para o momento de um amanhecer revigorado.

Já a pipa singra os ventos com uma alegria mais descomprometida, pois, “escutando as lições da imaginação aérea, se fez leve (...) e vibrante”⁷⁴. O vôo é sua matéria e ela é o próprio desenho, o registro do vôo. Buscando o céu com movimentos de liberdade, ela conduz a liberdade, por uma linha, à criança que a empina e também a nós, sonhadores, provendo-nos com a “volúpia do puro”, em que se aglomeram “impressões de ligeireza, vivacidade, juventude, pureza”⁷⁵.

Alcançando o céu com a pipa, contudo, o nosso ritmo é contaminado pela lentidão da noite que baixa escurecendo o azul. Antes que a noite se feche e escureça as cores por completo, a área de encontro entre céu e terra se ilumina, intensificando este encontro com impulsos de expansão, pois “é da essência imaginária da claridade estender-se, difundir-se para longe dos confins onde uma primeira olhada a limitava”⁷⁶.

Por sobre essa área, o azul vem “compacto e duro”, fazendo do céu “um azul consolidado, uma abóbada pintada”⁷⁷, um céu condizente com os devaneios de um sonhador terrestre que hesita frente à total dispersão. Mas se o céu não se solta completamente na leveza da matéria aérea, algumas nuvens tênues se fazem presentes, acrescentando a ele movimentos de ascensão. Ascensão que se desenvolve vagarosa no “tempo da noite”, “tempo que repousa”, onde podemos viver o “movimento que transcendeu suas finalidades e encontrou a verdadeira matéria da lentidão”⁷⁸. A lentidão da noite, por sua vez, caminha junto ao silêncio que “aumenta a profundidade dos céus. Tudo se harmoniza nesse silêncio e nessa profundidade. As contradições se apagam, as vozes discordantes se calam”⁷⁹.

Marco da profundidade do céu, as estrelas o fazem ainda mais alto e atraem para as alturas os balões e a pipa, ali fixando, por fim, os nossos sonhos que vagavam pelo espaço. Nutrindo-se dos sonhos, elas nos retribuem em brilho, como preciosidades a nós ofertadas, as quais retiramos da profundidade do infinito para acolhermos na profundidade do nosso íntimo.

Situadas atrás do espantalho, as estrelas afastam mais o fundo, distanciando-o deste estranho ser que se destaca em primeiro plano e quer nos manifestar algum tipo de perplexidade. O primeiro espanto, aquele que aparece ao observador ingênuo, sinaliza a curiosidade e temor frente as surpresas da vida. A figura do espantalho tem essa marca em Portinari, pois por ele foi vista pela primeira vez com o susto que se tem frente a uma coisa impossível, um ser desfigurado e incompreensível que surge num lugar improvável⁸⁰. A curiosidade e incompreensão ficam como que incorporadas a esse ser que agora é sonho e símbolo e guarda em si o assombro.

O clima mágico da tela vem atrelado às reminiscências. Sobre o fundo longínquo do passado sem data, a infância retorna, “o passado vem à tona para aflorar no presente”⁸¹. E aflora na forma de espantalho, que se insere na categoria dos “objetos-lembranças”, aqueles que “põem em ordem o passado. À imobilidade condensada associam-se as mais longínquas viagens num mundo desaparecido”⁸².

No mundo desaparecido, o mundo tênue da memória, o sonhador vive o recolhimento e a solidão. O espantalho, objeto imóvel e abandonado, partilha desta solidão e cristaliza, em sua massa desajeitada, tristezas e saudades. Pobre em essência e pela confecção pictural, toca o sonhador por sua insignificância, sua existência de ser que quase não é, de objeto desgastado e inútil, sujeito ao acúmulo de poeira e a se dismantelar ao vento. “As coisas imóveis e mudas jamais esquecem: melancólicas e desprezadas, elas recebem a confiança daquilo que trazemos de mais humilde, de mais ignorado no fundo de nós mesmos”⁸³. Confirmaria-o, Portinari:

*As almas penadas, os brejos e as matas virgens
Acompanham-me como o espantalho,*

Que é meu auto-retrato
Todas as coisas
Frágeis e pobres
*Se parecem comigo.*⁸⁴

Como uma contradição, o objeto que deveria afugentar, acaba por recolher e pela especificidade da elevação se transforma em um ninho, um ninho de nostalgias. “É ao mesmo tempo uma solidão particular e uma adesão a uma vida aérea nitidamente dinâmica”⁸⁵, ou seja, é uma constância de trocas entre o interior e o exterior, que o espantalho, em seu ser mal definido, de palha e trapos, de pinceladas econômicas e traços dinâmicos, bem realiza.

Ser destinado à amplidão, imóvel, mas grudado no céu, guardando vastos campos, guarda para nós a imagem da imensidão. “Para aquele que se eleva, o horizonte se alarga e se ilumina. O horizonte é para ele a imensa auréola da terra contemplada pelo ser elevado”⁸⁶. Porém, mesmo com sua tendência à elevação, aspirando ao mundo dos ventos e encontrando na solidão o mundo da amplidão, ele não pode se largar completamente no espaço, e um vínculo firmemente vertical o prende à terra. “Com efeito, não existe subida eterna, não existe elevação definitiva. De fato, *a verticalidade nos esquarteja*; põe em nós ao mesmo tempo o alto e o baixo”⁸⁷. O alto é uma vitória de retidão que mesmo um ser dilacerado, um farrapo crucificado, conquista frente ao chão. Mas embaixo está a terra, cujo impulso primeiro para a posterior elevação o sonhador terrestre não pode negar.

Na terra, a corda se enrosca e se movimenta violenta, figurando-se como o animal terrestre por excelência, aquele que como uma raiz viva liga-se à intimidade subterrânea: a serpente. “Para todo sonhador que se entrega dinamicamente às suas imagens, uma corda é uma serpente. Ela ondula e estrangula. Vê-la dá angústia”⁸⁸. Da corda-cobra ao extremo do espantalho se toma toda a dimensão vertical da tela, direção na qual vivemos, então, um movimento que vai do enrolamento à liberação, enrolamento que já dava mostras de seu desejo de expansão.

A verdade é que os sonhadores, em seus devaneios de ascensão, “triunfam da carne rastejante”⁸⁹, abandonam a vida réptil para se prover das alegrias do ar. Assim, do “uni-

verso retorcido, desse pensamento em contorção que não compreendemos por não reconhecer sua tortura primeira, sai esse *princípio aéreo*”, como uma “emanação que permanece dolorosa. Torna-se, contudo, livre e ereta, mas conserva a dor primitiva de seu endireitamento”⁹⁰.

Já a terra, que suporta e prepara a germinação de toda essa movimentação, se estende plácida, banhada pelo poente, mas manchada com áreas escurecidas que propiciam a reserva dos mistérios. De outro lado, as áreas escuras ressaltam, pelo contraste, a aparição da luz, que assim se faz mais enfática. A luz, por sua vez, cria, para as crianças e pedrinhas, sombras alongadas que se espreguiçam sonolentas, desfrutando da lentidão da horizontalidade e guardando em si provisões de sonhos escondidas da claridade, onde nós, espectadores, podemos nos refugiar para sonhá-los.

Pedras, boi e baú, são também componentes do diversificado grupo que pousa sobre a terra e se articula à frente da tela. As pedrinhas, grãos do recolhimento miniaturizado, são um paralelo opaco e terrestre das estrelas; se as estrelas elevam o céu, as pedras marcam a terra em sua função de base. Menos concretos, mais etéreos, o boi e o baú são seres terrestres que se contaminam do princípio aéreo e ambigualmente ganham alguma leveza, ainda que pesados sobre o solo. Fantasmas de uma existência, o boi retém o silêncio enquanto o baú guarda os segredos. E nós, no baú, nos juntamos aos segredos, atraídos pelo mundo transparente que nos promete não apenas enxergar através, mas enxergar além. Transcendendo a materialidade terrestre, as linhas do invisível ao mesmo tempo que fecham, abrem, revelando com crueza verdades mais íntimas.

5.7 - CONCHAS E HIPOCAMPOS (*ilustração 7*)

Quando o sonhador terrestre vem sonhar com as águas ele não se furta a misturar ali um pouco de terra e assim incrementa o devaneio de água com o devaneio da massa, ativando-o pela grande forma ondulante que se destaca na composição. A mão trabalhadora quer mais do que a água fluida que escorre entre os dedos e passa a sonhar uma água pesada, viscosa, aglutinadora, propiciadora de ensejos de amassadura. Desta forma, esta

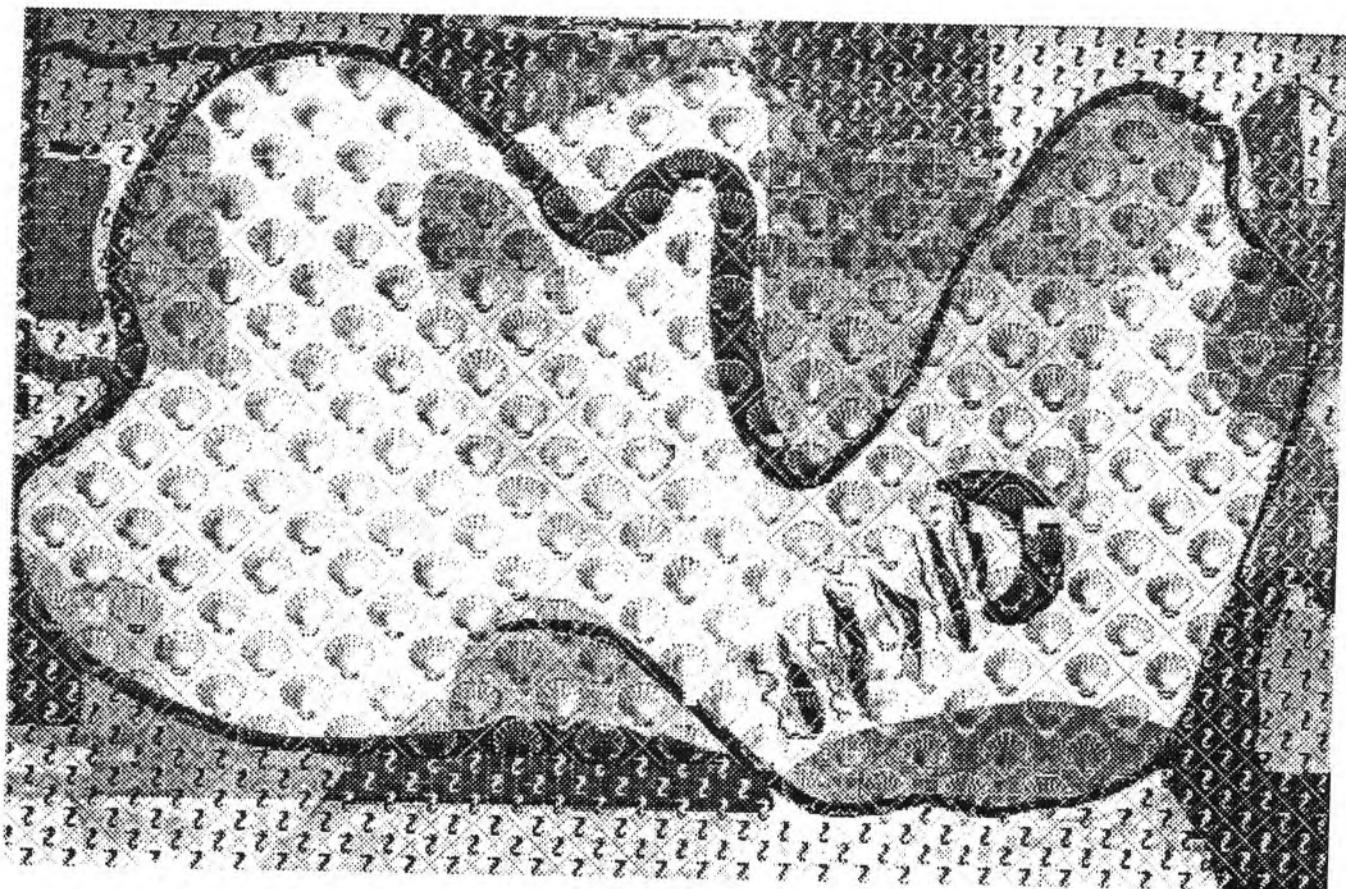


Ilustração 7

• CONCHAS E HIPOCAMPOS

• 1941-45 • painel de azulejos • 990x1510 cm

“mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde”⁹¹.

A massa transforma a força de nossas mãos num devir de criação constante, já que vem a ser uma força que age sobre uma matéria sempre em mutação. Matéria plástica, matéria sem finalização, conduz-nos aos sonhos mais íntimos da matéria, pois que nela as formas foram dissolvidas e a matéria em si permanece muito consistente, se oferecendo a nossa penetração pelo tato operoso. A modelagem, então, é sonhada como o trabalho por excelência que não se detém na superfície da matéria, mas antes, atinge-a na intimidade, atingindo, em decorrência, o íntimo do sonhador.

Na amassadura, não há mais geometria, nem aresta, nem corte. É um sonho contínuo. É um trabalho em que se pode fechar os olhos. É, pois, um devaneio íntimo. E depois, ele é ritmado, duramente ritmado, num ritmo que toma o corpo inteiro. É, portanto, vital. Tem a característica predominante da duração: o ritmo⁹².

Com o corpo todo envolvido na amassadura onírica, logo podemos concluir que “a participação é tão total que mergulhar a mão na matéria certa é mergulhar nela todo o ser”⁹³.

Os nossos devaneios da massa convergem, nesse painel, para uma forma fechada por uma linha, uma forma que, na verdade, é a linha. A linha não se comporta como um simples contorno mas, ao contrário, se submete ela mesma aos efeitos da modelagem, o que faz com que ela não apenas tenha um movimento ondulado, mas seja ondulada na própria espessura.

A linha surge decisiva, amarrando os elementos no plano e conferindo unidade à tela; uma linha orgânica onde podemos navegar “em amplas curvas de exploração”⁹⁴. Estamos iniciando um mergulho e, agora, aderindo à dinâmica das curvas, passamos a viver a expansão do movimento ondulado. “Às vezes, parece que a forma ondulada é suficiente para imaginar o movimento”⁹⁵.

Se a terra se uniu à água para temperá-la com alguma viscosidade, sabemos entretanto, que a última é certamente o elemento primordial do painel. E a água, além de aglu-

tinhar, dissolve, imprimindo um ritmo de dissolução, que vem anexado ao sonho do embalo tranqüilo. Embalando-nos no movimento das curvas, ocupamos todo o painel, que sofre pressão principalmente nas laterais e no limite superior, onde a movimentação é mais enfática. Tendendo especialmente para cima, com um direcionamento vertical, as ondas parecem querer alcançar o céu (que está fora do painel e que engloba, no mais das vezes com belos azuis, a arquitetura onde o painel está colocado) com o objetivo de estabelecer um diálogo azul.

Quando, entretanto, aprofundamos nosso mergulho o alto e o baixo se dissipam na pura liquidez. O espaço planificado do painel mantém imagens de envolvimento e aprofundamento e, então, mais do que o mar, temos aqui o volume da água sentido por dentro. “Procurar o alto, o baixo, a direita ou a esquerda num mundo tão bem unificado por sua substância é pensar não é viver – é pensar como outrora na vida terrestre, não é viver no mundo novo conquistado no mergulho”⁹⁶. E este mundo novo conquistado é da ordem do ilimitado, ilimitado que então se apresenta “facilmente ao nosso alcance. Basta sonhar com a profundidade pura, com a profundidade que não tem necessidade de medida para ser”⁹⁷.

Em busca da profundidade, os seres marinhos à direita do painel se posicionam numa diagonal decrescente, criando para nós um vetor de mergulho. Eles reforçam uma situação de tensão entre a expansão e a concentração, opondo um movimento afunilado às curvas da grande massa de água. Mas então nos apercebemos de que mesmo a linha que antes nos convidara à expansão ondulante também tem anseios de englobar e nos engole num núcleo fechado. O gigante marinho nos atrai com uma “voz maternal”⁹⁸ e nos acomoda no conforto de um grande ventre repleto de líquido, onde nada poderá nos machucar. Habitando essa “criatura-abrigo”⁹⁹, propiciadora dos devaneios de intimidade, próprios a se deflagram nos espaços protegidos, damos-nos conta da equivalência entre as “imagens que expressam (...) as profundezas que o homem sente em si mesmo, nas coisas ou no universo”¹⁰⁰. De uma profundidade a outra, prosseguimos, então, o nosso mergulho ao fundo do mar.

Vivendo o mar por dentro, participamos do sonho das águas através de “um espaço complexo, formado por uma superposição de planos que dão a sensação de um amplo espaço sem recorrer a uma representação ilusória de profundidade”¹⁰¹. A representação de

profundidade pela perspectiva é eliminada, mas, como já pudemos sentir, o pintor não se contenta com a superfície e nega o plano especialmente pela transparência. A transparência traz em si a vertigem de uma profundidade, pois por ela sempre haverá um além e, portanto, somos permanentemente instigados a ultrapassá-la. Pela transparência estamos diante de um meio que tem como imagem dominante o fato de ser atravessável, logo, não podemos simplesmente continuar diante dele, é preciso entrar.

As translúcidas formas vagas, irregulares, se espalham por toda a composição, em direção a todos os sentidos, sugerindo que com elas prossigamos até mesmo para fora do painel, para onde elas pretendem continuar. Alternando seus tons de azul, elas parecem estar sempre num movimento de dissolução, falando-nos desta potência da água, que dá o ritmo ao nosso mergulho. Não somos arrebatados pela correnteza, mas antes, a fluidez que nos abarca é da ordem do flutuar. Essa água criada para os nossos sonhos, muito mais se aprofunda do que corre, oferecendo a eles o mergulho e o se soltar no infinito.

Sob essa dupla perspectiva da profundidade e do infinito relacionamos os sonhos do fundo do mar com os de outros espaços como o céu ou mesmo o deserto. A proximidade com esse “nada profundo”¹⁰² que é a imensidão azul aérea é mais imediatamente aceita, mas também o grande espaço do deserto, com seus horizontes longínquos, transportam-nos para um mundo em dissolução. Esses imensos espaços plenos em profundidade trazem a marca diferenciadora das matérias com que configuram suas imagens, mas se unem no apelo aos devaneios de libertação dos laços que nos amarram no mundo cotidiano. Assim, “mudando de espaço, deixando o espaço das sensibilidades usuais, entramos em comunicação com um espaço psiquicamente inovador”¹⁰³. Tomamos, então, a consciência de que o mergulho que empreendemos nesse painel não se distancia muito dos que já realizávamos em outras obras de Portinari e concluimos que, mesmo nos trabalhos em que ele representa uma suposta realidade, uma cena conhecida, os sonhos da imensidão são tinta fundamental a preencher os suportes. E, podemos constatar, os sonhos vão além da experiência: o pintor nunca esteve no fundo de um oceano.

Voltemos, contudo, à água, o elemento que aqui nos guia. Cercados por todos os lados por esta matéria que se adere a nós, acabamos por sonhar uma osmose que faz com

que o líquido invada também nosso interior, a exemplo dos planos que se interpenetram, convertendo-nos numa matéria fluida. Mergulhadores mergulhados, vivemos a imensidão com um ondular mole. A massa em que, de início, mergulhamos a mão e que nos integrou por completo a ela, amenizou seus sonhos de força durante o mergulho na matéria principal, a água, mas esta não se abstém de densidade, fazendo com que nossa incursão seja preponderantemente vagarosa.

O universo submarino, vivido em sua lentidão especialmente nas grandes formas ondulantes e na transparência dos planos, é, porém, de alguma forma agitado pelo movimento ininterrupto das diagonais que organizam conchas e cavalos-marinhos, incrementado ainda por um jogo de positivo e negativo dessas figuras. Esses habitantes marinhos criam um fervilhar na calma das águas e se destacam como formas definidas neste mundo indiferenciado. O gigante, percebemos, não vive apenas de sua imensidão indefinida, mas é contido em cada pequeno elemento que o compõe, pois que “o *pequeno* é a estrutura íntima do grande”¹⁰⁴.

Os cavalos-marinhos, sem qualquer detalhamento de superfície, só contorno e uma tinta espalhada, concentram o nado em sua forma curva. A nós, que nos propomos a sonhar qualquer detalhe, não nos escapa, porém, a permanência de olhos, que não se submetem à simplificação total e se configuram nas partículas mais reduzidas da composição, pontos de contato com essas vidas condensadas.

As conchas, em seu desenho simples e duro, apesar de participarem do movimento da trama diagonal, acrescentam ao painel sonhos de estaticidade, em meio à mobilidade geral. Mesmo ostentando um traçado simplificado elas se constituem como firmes moradas, moradas que para bem resguardar providenciam um volume conseguido à custa de sombreados, garantindo um espaço mais convidativo à introversão, ao aconchego. Assim, entre tanta fluidez e transparência que vivemos no painel, as conchas se revelam como pequenos abrigos que mantêm oculta a intimidade ainda por se revelar. “Nesse refúgio a vida concentra-se, prepara-se, transforma-se”¹⁰⁵. E, então, logo estará pronta para abandonar o repouso e enfrentar com coragem as imensas possibilidades que se abrem à luz vibrante do dia.

5.8 - O SACRIFÍCIO DE ABRAÃO (*ilustração 8*)

Habitado à potência da matéria terrestre, o pintor agora reivindica os poderes do ar violento para auxiliá-lo na desarticulação das formas. Ele toma emprestado a essência dinâmica dos ventos poderosos e agita os cabelos, deforma os corpos com a marca da inquietude, desloca contornos e suspende elementos terrestres, mesmo a despeito deles não perderem seu peso.

A desarticulação das formas vem acompanhada pela desarticulação do espaço, o qual passa a viver pelo tempo, pelo movimento, seccionado, que é, em uma profusão de instantes, configurados nas intercomunicáveis áreas de tons chapados. O espaço se torna dúbio, não se deixando medir, por estar em constante transformação. “Parece que o vazio imenso, encontrando de repente uma ação, se converte numa imagem particularmente clara da cólera cósmica”¹⁰⁶.

O cosmo revoltado, avassalado pela energia circulante, explode o espaço nos movimentados recortes geométricos que, desenhados principalmente em retas inclinadas, se expandem indiferenciadamente para todos os lados. O espaço, perdendo suas indicações claras de perspectiva e sendo preenchido pelas diversas áreas entrecortadas, nos carrega em sua expansão que se dá principalmente no sentido da planificação, mas que, por vezes, nos ilude e já não sabemos se as diferentes diagonais nos manterão mesmo no plano ou acabarão por direcionar uma profundidade.

Profundidade certamente há, ainda que o vazio do espaço cúbico tenha sido preenchido e estirado na superfície da tela. Se o jogo dos recortes é ambíguo, alguns outros elementos optam claramente pela manifestação da profundidade: os troncos em perspectiva e a sombra dos dois personagens principais sinalizam um chão, mesmo nesse espaço desarticulado e, partindo dos personagens em primeiro plano, cria-se um sentido de aprofundamento com o animal e a bicicleta, situados em planos sucessivos. De maneira mais sutil, a transparência também age no sentido de um aprofundamento. Não se constituindo em matéria aérea ou fluida, pela dureza das formas e densidade dos tons, os recortes, entretanto, usam de certa transparência, indicando uma superposição que nos permite sonhar o atravessamento, convidando-nos a irmos em busca dos mistérios do



Ilustração 8

• O SACRIFÍCIO DE ABRAÃO

• 1943 • têmpera/tela • 200x150 cm

além, sobre os quais fazemos apenas vagas imagens, visto que diferentes véus se interpoem entre nós e eles.

Pela transparência, também, o fundo se mistura às figuras e as áreas recortadas invadem os personagens, estabelecendo uma relação de convívio e ambigüidade do fora e do dentro. O exterior trespassa o interior dos personagens, fazendo-nos sonhar uma continuidade imediata onde se alternam um interior exteriorizado e um exterior interiorizado. Nada pode permanecer estanque. Tudo é movimento e imensidão.

Mesmo se mesclando com o fundo, mesmo perdendo o volume criado pelo claro-escuro, os dois personagens principais se destacam em primeiro plano e se configuram numa solidez que, abalada pelas forças dinâmicas circulantes, ainda conservam, em suas formas volumosas e abruptas, o peso e vigor próprios aos sonhos terrestres. A linha aparece com função destacada na configuração dos personagens, pois agarra, entre texturas e transparências, o movimento que é tanto interno quanto externo, criando, com um traço bailarino, um impulso de expansão da força que sobe na vertical e se estende na horizontal, ocupando amplamente estas duas dimensões. E o traço vai mais além, acentuando a força expansiva pelo delineamento de ossos e músculos que, aparentes, se mostram como, respectivamente, pura resistência e energia.

Partindo do plano frontal, seguindo o percurso de aprofundamento, deparamo-nos com elementos que, também neles, manifestam-se motivação terrestre e aérea: o animal voador e a bicicleta. O vento violento, com esforço, mantém suspenso o animal que, de pernas para o ar, participa da desordem. Ele não pretende facilitar o trabalho do vento se tornando leve e flutuando suavemente, mas desprende contornos, oferecendo vazios ao ar e multiplica pernas, multiplicando, assim, o movimento.

Afastando-nos e, ao mesmo tempo, elevando-nos mais, encontramos a bicicleta, que não aceita se liberar completamente do solo e providencia um chão particular com as sombras que a ela dão base. Subimos na bicicleta e podemos sentir o chão e o ar. Por baixo uma estrada, um atrito; em cima a brisa que renova o rosto e as idéias, em cima uma esvoaçante forma ondulada, uma matéria aérea anexada ao objeto cuja essência é o movimento.

Acompanhando o animal e a bicicleta, constatamos que, além de contribuírem com a expansão do movimento e se posicionarem com um sentido de aprofundamento, eles elevam o espaço. Elevação que será realizada mais convictamente pelo eixo vertical que o personagem da direita configura. Este, ainda que ajoelhado, alonga seu gesto às alturas e vara a composição, em vias de varar um peito. Não é à toa que a base para este erguimento é uma sombra absolutamente negra; “para um autêntico sonhador do interior das substâncias, um canto de sombra pode evocar todos os terrores da vasta noite”¹⁰⁷. Não é à toa que as cores foram varridas da tela, eliminando o conforto e a distração que elas poderiam trazer, em benefício da expressão mais pura do movimento violento. A tinta, assim como as formas, sonha a luta e o faz por meio do confronto do preto com o branco, estabelecendo contrastes ou um se infiltrando no outro, transformando-se nos diferentes cinzas. Ainda um pálido ocre sujo vem acrescentar alguma aspereza ao embate e esquentar muito sutilmente o sofrido abraço.

Apesar de toda a movimentação da tela ser fundamentalmente expansiva, o abraço, que se dá num intrincado nó, propicia-nos, igualmente, sonhos de entrelaçamento, de enroscamento, sonhos voltados para dentro. Na direção desses sonhos, também nos orientará o quase monocromatismo. Se a falta de cores privilegiou o movimento, ela age, ainda, no sentido de uma interiorização, já que as superfícies, desprovidas de suas peles coloridas, ficam desprestigiadas. Com o desprestígio das superfícies valoriza-se mais o que está por dentro delas e que, assim, pode ser mais facilmente alcançado. Do mesmo modo, se a linha negra dinamizou a expansão das formas, ela, por outro lado, ainda nos levará por sonhos de uma intimidade torturada, pois, sentimos, à grandeza e exagero externos corresponde uma agitação íntima.

Esse traço que delinea os personagens, mas “não é nunca um simples perfil, nunca um preguiçoso contorno, nunca uma forma imobilizada”¹⁰⁸, ondula em contorções que carregam os personagens e a nós à vertigem dos sonhos labirínticos. “As contorções do sonhador, seus movimentos contorcidos na matéria do sonho, têm *por esteira um labirinto*”¹⁰⁹. O labirinto é a angústia, é a dúvida íntima frente aos caminhos a serem seguidos, a insegurança quanto aos passos a serem dados. Estamos perdidos, com medo

de não mais nos encontrarmos. Por entre corredores estreitos, seguimos nesse mundo obscuro, como se percorrêssemos um mundo subterrâneo, sem luz porque sem clareza. Para vencer as dificuldades de locomoção nesse mundo opressor, o corpo pode ser então, como na tela, uma linha negra que serpenteia, pois

o indivíduo torna-se realmente a matéria afilada. Em certos devaneios, podemos falar realmente de um labirinto dinâmico. O indivíduo experimenta então um doloroso estiramento. Ao que parece, é o movimento difícil que cria a prisão estreita, que prolonga a tortura. Nesse devaneio de labirinto ativo, encontra-se a sinonímia da torção e da tortura¹¹⁰.

E a tortura se abate, ainda, sobre os personagens como traços cortantes, incisões que, violentas, pretendem atingir a fundo, atingir a intimidade, deixando marcas indeléveis.

Marcadas também são as áreas que cobrem os personagens como vestimentas, os troncos à direita da tela e alguns recortes do fundo. As texturas construídas com pontos ou traços repetidos diferenciam as superfícies, garantindo a elas um movimento interno. À grande expansão geral, as pequenas marcas opõem um devaneio do fervilhar contido, devaneio da intimidade das substâncias, concentradas em seus reduzidos grãos.

Nos troncos, as marcas dão uma textura à casca, fazendo com que a madeira não se quede como uma matéria indiferente. E nós, ao nos mobilizarmos pela matéria viva, logo somos atraídos pelo tronco mais destacado e seu cilíndrico volume, propício a um esconderijo. Quando tudo parece estar prestes a se romper fazendo revelações, quando a violência do movimento parece querer tudo arrastar ou quebrar, o tronco se apresenta como uma reserva do oculto. Neste espaço cheio de escuro, além da proteção da concentração, o negro preserva nossos segredos de virem à luz.

Também o menino da tela guarda profundezas, medos e mistérios, mergulhados numa sombra sobre o rosto. Mas se por acaso nos ocorresse que o perfil de sombra que se desenha sobre seu rosto poderia ser uma máscara, nós, que estamos em busca dos sonhos, imediatamente perceberíamos o engano, pois a verdade é que “o que a vida clara nos ensina mascara as realidades oníricas profundas”¹¹¹

5.9 - FAMÍLIA DE RETIRANTES (*ilustração 9*)

A noite vem apagando as cores, vem na trilha da jornada silenciosa dos retirantes, vem envolvê-los em seu sono. Do alto de sua escuridão desce degradando os tons de azul, até atingir uma faixa luminosa no horizonte distante: é a luz que se esvai do dia e dá seus últimos brilhos aos personagens, aos objetos, ao solo.

A gradação dos tons no céu em direção ao esfumaçado, não só faz o longínquo, como traz em si um componente de sonho, pois é em si um movimento gradual rumo ao que suavemente se espalha, se dispersa, em convites ao vago dos devaneios. Dispersão que, no sentido da largura, nem mesmo as montanhas detêm, visto que estas se intimidam frente ao espaço imenso, assumindo proporções modestas e colorido frágil, participando, isto sim, na criação da profundidade.

Até a lua sobe tênue no céu. Pálida, bola de massa sem cor flutuando, ela se coloca como observadora inatingível. Ela é a promessa de luz, mas se comporta às avessas, impregnando-se de noite em seu aspecto sujo. Mais altas que a lua, também povoando o céu, as estrelas se posicionam como discretas sentinelas, que ali estão mas quase não estão. Ainda assim, em suas frágeis aparições, mesmo quase não podendo ser vistas, elas não perdem a tenacidade de eternas moradoras da amplidão.

Destronando lua e estrelas, as aves de rapina apinham o céu. Elas o engrandecem espalhando asas nas distâncias, ou seja, emprestando ao céu a dinâmica do vôo, que é um mergulho nos espaços infinitos, mas, de outro lado, elas vêm pesadas sobre os personagens. “Se a luz suave e o movimento feliz produzem realmente, nos devaneios, o movimento azul, a asa azul, o pássaro azul, inversamente algo de sombrio e de pesado se acumulará em torno das imagens dos pássaros da noite”¹¹². Os urubus, não sendo, no sentido estrito do termo, “pássaros da noite”, assumem na tela este valor e auxiliam a noite a derrubar o escuro sobre os retirantes, ameaçando abater até mesmo a luz fria que resplandece nos corpos.

Sob o céu vasto, morada de lua, estrelas e aves, se estende uma faixa mais estreita de solo, mas que também quer crescer para fora das laterais da tela. No chão, a luz que aí se espria ganha nova concretude, iluminando a matéria terrestre, não mais se dissolvendo como matéria rarefeita. Ela ilumina a terra seca, uma terra fatigada, que expõe o seu



Ilustração 9

• FAMÍLIA DE RETIRANTES

• 1944 • óleo/tela • 190x180 cm

desgaste em restos de vida decomposta, em vidas indefesas que se extinguem, atacadas e mutiladas. À terra estéril, também se lhe tiram os princípios vitais e, assim, emergem no solo pedras duras, angulosas, *ossos da terra* que se correspondem, pelo devaneio, com fósseis de seres vivos.

Depois da morte do ser vivo, os princípios materiais acumulados pela vida, sobretudo *o ar e a água*, são os primeiros a desaparecer. O terceiro princípio material, o fogo, dissipa-se em parte, em seguida; todavia uma outra parte do fogo vital pode dissimular-se e o reencontramos nas pedras duras. Essas pedras duras, resíduos condensados ao extremo, são portanto fósseis de ser vivo, fósseis, não mais na forma, mas na própria matéria¹¹³.

Estendendo os sonhos de pedras, descobrimos uma íntima comunicação entre as pedras nos primeiros planos e as montanhas no horizonte. A substância das montanhas distantes e inacessíveis é mais facilmente sonhada através da pedra que se pode ter nas mãos, que informa mais diretamente sobre a rigidez, a resistência. “É participando do devaneio petrificante, desanimando um pouco as paisagens e os objetos, que nos apercebemos de que o *jogo amplificante* que vai do cascalho à montanha não é uma simples mudança de escala, um simples aumento geométrico das formas”¹¹⁴.

De todo modo, das pedras, passando pelos montinhos que se dirigem ao fundo, chegando às montanhas, desenvolve-se um movimento crescente de ascensão. Se as pedras marcam o chão, as montanhas tocam o céu e, apesar de sua aparência sutil, elas, ainda assim, dão conselhos de resistência e de reerguimento.

O grupo sofrido aceita os conselhos e estanca frente a nós sem esmorecer. Contra todas as adversidades os personagens se erguem, valendo-se principalmente da força de ascensão do explícito eixo central que sobe pelo menino de roupa verde, a mulher carregando o bebê, até atingir o cume na enorme trouxa branca. A trouxa, quase encostando no limite superior, se configura como vértice da pirâmide, cuja base se estende em toda a largura da tela. Pressionado os limites da tela, num movimento de expansão, temos por outro lado a concentração, pelo abrigo da pirâmide que mais uma vez reúne os personagens coesos, “ligados contra a fluidez exterior”¹¹⁵.

Firmes, os personagens não se curvam frente às dificuldades e não vagam distraídos, mas antes, fazem da marcha o seu combate¹¹⁶. Os retirantes são caminhantes, a cada passo vão conquistando mais uma fração do espaço em que se deslocam. O deserto vive, assim, pelos personagens, não como o signo do vazio, pois “a imensidão no deserto vivido repercute numa intensidade do ser íntimo”¹¹⁷. Poderíamos mesmo dizer que os personagens, ao mimetizarem o deserto, constituindo-se em areia e pedra pelas formas endurecidas, as cores desbotadas, a aspereza das superfícies, reforçam a relação entre ambiente e habitantes, criando com eles próprios um deserto dentro do deserto.¹¹⁸

Estancando sua caminhada e se solidificando em matéria pétrea, os retirantes cravam o tempo com um instante perene e relacionam intensidade íntima com intensidade de destruição, aproximando-se, assim, tudo e nada como extremidades máximas do ser, que se unem num instante de plenitude. “Essa vida repentinamente suspensa é diferente de uma decrepitude. É o próprio instante da Morte, um instante que não quer passar, que perpetua o seu pavor e que, imobilizando tudo, não traz o repouso”¹¹⁹.

Pelo devaneio petrificante, o devaneio que já sonhou com pedras e montanhas na paisagem, devaneio da família dos devaneios terrestres, o sofrimento sem repouso dos retirantes ganha peso e consistência. “Expressando-se através de imagens materiais, através de imagens terrestres, parece que os sofrimentos humanos tornam-se mais pesados, mais negros, mais duros, mais turvos, em suma, mais reais. O realismo terrestre torna-se então uma sobrecarga”¹²⁰.

Mas o sonhador terrestre não se contenta em enrijecer os personagens numa matéria espessa. Face a esta resistência adquirida por eles, a imaginação vai mais adiante e investe contra ela através da energia que quer se manifestar. “Parece que a imaginação que vai trabalhar *esfola* o mundo da matéria. Tira-lhe os tegumentos para ver bem as linhas de força”¹²¹. Na tela, a espessa linha negra é a grande representante da força, surgindo como um elemento exagerado, denso, um traço firme e decidido. A pele castigada é marcada por sulcos profundos, escalavrada por traços que marcam tão fundo que atingem o íntimo de cada um, como se pudéssemos ver, também através de uma pele imaterial, seus sofrimentos contados numa escrita dura. Dos possantes e volumosos trabalhadores de *Café* aos des-

carnados flagelados de *Família de retirantes*, dá-se uma inversão, onde o que era protegido fica agora exposto. A força interna, auxiliada pela imaginação ativista que ataca a matéria, explode sua contenção e não pode mais permanecer oculta.

Apesar de terem sua substância ferida, os personagens não se mostram alquebrados, decaídos, o que indica que é mesmo uma ruína íntima que se instala. O pintor, sonhando agora um “pessimismo da matéria”, veicula “imagens da discórdia íntima”¹²², já que, mais do que externamente, o sofrimento se infiltra no ser.

O ser, costuma-se repetir, está *minado* por dentro. Mas essa aniquilação íntima, a imaginação a designa como uma substância ativa, como um filtro, como um veneno.

Em suma, a imaginação substancializa a destruição. Ela não pode satisfazer-se com uma demolição, com um desgaste exterior¹²³.

Portanto, aqui, quando nossa imaginação se encontra com a do pintor na substância destruidora, ela viverá um movimento de introversão que não traz a marca do aconchego, mas, sim a da angústia.

Pouco pode restar de aconchego a esses seres tão despojados. Com seus sonhos endurecidos, guardados entre os pertences na trouxa que se eleva aos céus, os retirantes estampam máscaras pálidas onde sobressaem expressivos olhos, bolas negras, pontos de acesso ao interior martirizado. Alguns olhares não se lançam mais no infinito, mas, penetrantes, se dirigem a nós. E nós, não nos furtamos a encarar o velho rosto cujo olhar nos traz “uma perspectiva das profundezas” e onde encontramos “no fundo do ser, não sei qual história longínqua de um ser que esquece o presente”¹²⁴.

5.10 - PRIMEIRA MISSA NO BRASIL (*ilustração 10*)

Para configurar a celebração de um ritual sagrado Portinari constrói em pedra e luz um espaço reservado, um cenário que prima pela artificialidade, ainda que a narrativa do fato originário da pintura ressaltasse justamente a profusão da natureza. Silenciada a

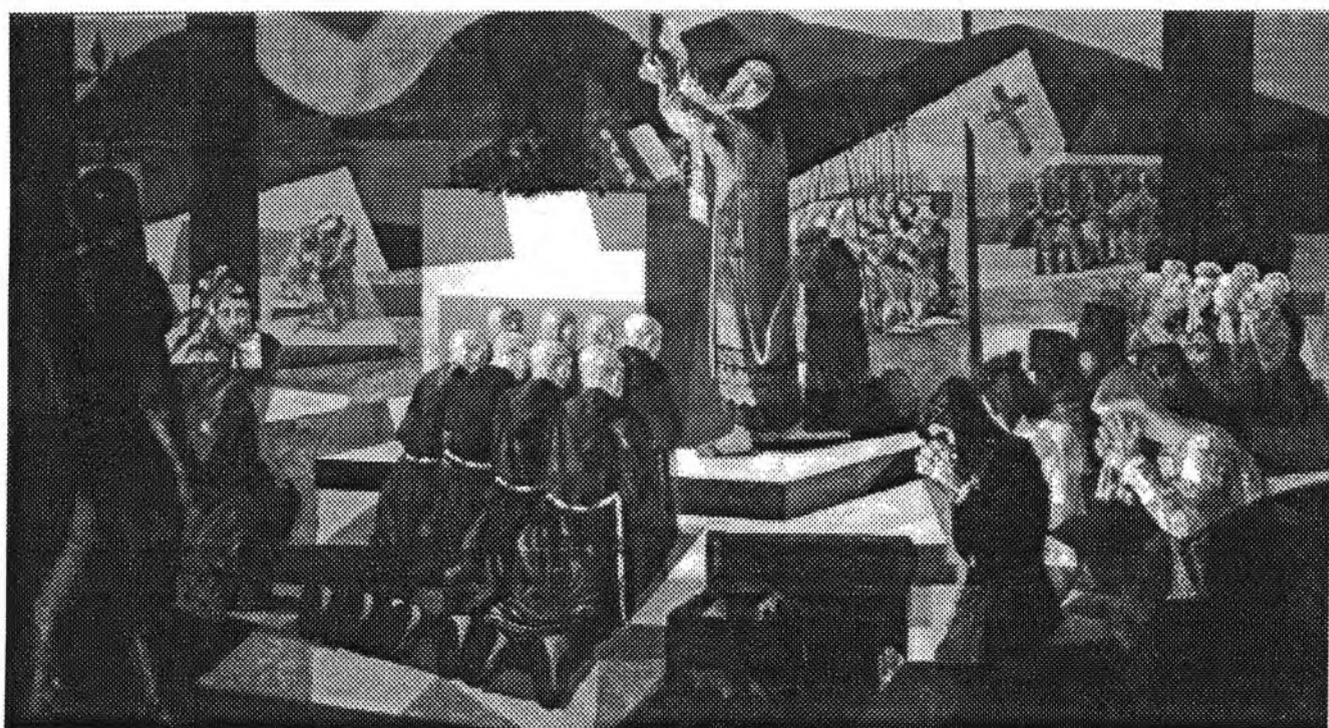


Ilustração 10

• PRIMEIRA MISSA NO BRASIL

• 1948 • têmpera/tela • 266x598 cm

natureza na simplificação das formas e na sua transformação em simples geometria, uma textura pétrea se espalha pelas pinceladas marcadas, endurecendo toda matéria. O mundo petrificado parece querer se constituir num mundo à parte, um mundo fora da vida do universo, que não corre na seqüência de uma duração, já que, imobilizado, imobiliza também o tempo¹²⁵.

As cores, porém, querem-se vibrantes e dinamizam a composição com os recortes geométricos, sendo a cena global construída por essa geometria multicolor de polígonos entrecortados que organizam a composição e traduzem luzes intensas. As cores jogam alegremente, dançando seus contrastes pela tela, experimentando, além de texturas, luminosidades e transparências, numa aproximação com o vitral. Os recortes geométricos brincam de mudar as cores do que atravessam e de ir para frente e para trás, participando, a um só tempo, de mais de uma figura, situadas em planos diferentes da composição. A fragmentação e a combinação das cores serão, portanto, as principais responsáveis pelo movimento na obra.

Dentro desse espaço lúdico, subsiste, contudo, a indicação da perspectiva pela presença de diferentes planos, podendo-se destacar três momentos compósitos: a cena central, os grupos que se distribuem ao seu redor e o horizonte definido pela faixa de mar e as montanhas. Mesmo retalhado, temos um solo plano que nos permite caminhar até o fundo, passando por entre os personagens que se reduzem gradativamente. Mas, ultrapassando o amplo local do ritual nos deparamos com a impossibilidade de seguir muito além, pois que mar e céu foram petrificados junto às montanhas, constituindo-se os três como uma única superfície planificada. Percebemos, então, que uma parede circunda o nosso templo, uma parede que apenas dá notícias de um além, mas não quer atrair para a profundidade infinita, visto que o momento a ser vivenciado deve ser centralizado.

Esse momento centralizado e imobilizado é o momento da iluminação, momento de transição da sombra à luz. Em toda volta da tela os tons são mais escurecidos, deixando brilhar ao centro cores-luzes, amarelos reluzentes que douram o templo improvisado por tintas. Para chegarmos à luz, destaca-se uma passagem que se desenha como uma curiosa sombra curva no canto inferior direito da tela, uma porção de trevas que nos recolhe

junto aos mistérios ainda não revelados. Chamados a abandonar a sombra, mergulhamos na luz, que não se trata de uma simples luz que quer definir bem os contornos e a realidade cotidiana, mas uma luz que acende a realidade mais ampla do sonhos, uma luz que eleva. “O sonhador tem a impressão de banhar-se numa luz que o transporta. Realiza a síntese da leveza e da claridade. Tem consciência de ser libertado ao mesmo tempo do peso e da escuridão da carne”¹²⁶. No ritual a que o pintor nos integra, a luz brilha potentes amarelos salpicados de azul que, como um ar colorido, sopra em vários pontos, agregando-se a diferentes superfícies. Na verdade, “quando seguimos os devaneios de ascensão (...), ficamos impressionados com a constância das correlações luminosas. Poder-se-ia dizer que o zênite imaginário humano tem uma tonalidade azul e ouro”¹²⁷.

A bandeira, por exemplo, reúne em si um pouco da atmosfera azulada, nesse cenário onde o ar parece escasso. Mesmo indicando a presença da atmosfera, entretanto, ela também se imobiliza e, mais do que tudo, almeja a verticalidade que, em destacada haste azul, alcançará o céu. As montanhas, as lanças, as árvores, o sacerdote, serão outras tantas verticalidades a nos conduzirem nessa expansão para cima.

As montanhas nos elevam numa verticalidade doce, modeladas que são com a suavidade da colina. “Nela nada mais pesa sobre a terra feliz; por ela nada se arremessa muito longe, muito depressa no espaço. A colina nos colocou em equilíbrio entre o céu e a terra”¹²⁸.

Também as árvores, na essencialidade de troncos retos que nascem no chão e se estendem para fora da tela, realizam traços de união entre céu e terra, sendo que por elas seremos levados realmente para longe. Se “a árvore, na paisagem, é o eixo em que o sonhador passa mais normalmente do terrestre ao aéreo”¹²⁹, esses troncos transformados em plenas verticalidades, mais diretamente o farão. Além disso, os troncos, como colunas planas, edificam esse lugar sagrado, cuidando para que a expansão seja mesmo apenas para cima, demarcando bem o local para evitar dispersão nas laterais. Juntam-se a eles, alguns personagens que, querendo centralizar o evento, mas querendo também a grandeza da composição, desenham suas formas junto aos extremos laterais da tela, empurrando sua força expansiva ao máximo onde pode chegar.

Ainda com a preocupação de centralidade, o guarda que, rigidamente ereto, posiciona-se na lateral esquerda da tela e aponta sua lança para o alto, serve de anteposto às sombras para que ao centro as cores possam vibrar melhor. Em oposição a ele, um guardião da outra coluna, à extrema direita, também eleva sua lança, num gesto agora enfático, sonhando com o próprio corpo um impulso de ascensão. Ao fundo, novas lanças. Estas se agitam reunidas, destacando-se, em seu azul, do grupo homogêneo e descorado que as sustenta, como se quisessem apoiar a elevação do cálice, executada pelo sacerdote.

O ato consagratório, a elevação do cálice, é, finalmente, o gesto principal do painel e do movimento de expansão vertical. Uma faixa, marcada pelo baú, se abre na composição, onde sobressaem os oficiantes da cerimônia, posicionados sobre um patamar elevado em um pequeno degrau. O degrau sendo pequeno, a elevação fica mesmo por conta do sacerdote, que se estica como um tubo cilíndrico e prolonga o movimento pelo erguimento dos braços que querem levar o cálice ao céu. Para o sacerdote melhor se elevar, pela verticalidade e pela luz, o personagem a suas costas se encolhe numa sombra, deixando o contraste manifestar sua força.

Delineando-se, de forma mais contundente, um eixo vertical que impulsiona o cálice para cima, uma linha reta é nitidamente marcada pela aresta do altar que se encontra com a cabeça de um monge. Visualmente, esta linha segue para cima, dividindo o cálice ao meio, e para baixo, pela aresta do baú, definindo, aproximadamente, a centralidade da cena. Para o centro, todas as forças convergem e se estenderão por esse eixo vertical.

O cálice marca o vértice da composição e o ápice do rito vivido, consumando no gesto do sacerdote (acima de todos os outros personagens) o momento de entrega de que todos participam e ao qual também nós aderimos, aderindo especialmente à expansão vertical, que abre os limites superior e inferior do quadro: para cima, o cálice erguido parece querer tocar o céu de verdade, o que está fora da tela, e receber e distribuir graça indiscriminadamente; para baixo, o baú derrama toda um novo mundo que salta e se espalhará para muito além daquele pequeno núcleo. Se o cálice quer beber do ar, o baú, por seu lado, pesa sobre a terra, convidando-nos ao aprofundamento. Nessa abrangente extensão vivemos uma imagem própria aos “grandes sonhadores da verticalidade”, ima-

gem “em que o ser aparece como desdobrado ao mesmo tempo nos destinos da altura e da profundidade”¹³⁰.

O mergulho para baixo, mais até do que pelo verde derramado que empurra o limite inferior da tela, acontece dentro do próprio baú que, mesmo aberto, conserva em si as trevas, detentoras da profundidade sem fim. De todo modo, o baú agora não mais se queda calado, como em tantas outras telas do pintor, como, por exemplo, na tela *Retirantes*, incluída em nossa seleção. Em alguns de seus estudos para esta pintura, Portinari ainda reluta em abrir o baú e, com ele silencioso, inerte, procura sua posição no espaço. Mas o pintor opta enfim pelo baú aberto, já que o momento é mesmo de revelação e esta se dá pela força da imagem poética do “objeto que se abre”, que condensa em si a infinitude do espaço sem interior ou exterior, onde “tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido” e onde “uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade”¹³¹.

Ao lado do baú, uma surpresa se prepara para nós. O pesado grupo de monges que, ajoelhados sobre uma superfície laranja, entoam tons sóbrios, são também chamados à ascensão. O jogo dos polígonos entrecortados que aqui suporta este grupo, unido à luminosidade circundante, trabalha para que os monges levitem sobre um tapete voador descolado do chão. Então nos damos conta de que “a alma pertence a dois mundos, um do peso, outro da luz”¹³².

Assim como o grupo dos monges é coeso e introspectivo, também os outros personagens se reúnem em grupos enimesmados e fazem dos corpos suas próprias conchas. Ao fundo, o devaneio de petrificação retirou cores e articulou os personagens em blocos pouco expressivos. Esses personagens são ainda abrigados por recortes piramidais que propiciam uma estabilidade, mas não deixam de apontar um movimento para cima.

Nos grupos laterais a dureza da pedra se faz mais cortante e a matéria acaba por ser atingida em sua intimidade, pois que a textura pétrea é ferida por traços negros ou de cores fortes. Aos olhares, só resta a interrogação, já que a carne transformou-se em pedra e a pedra, caindo doente, aguarda o momento de sua recomposição, anseia pela placidez que pode conduzir a intimidade à transcendência, anseia por acompanhar o cálice.

5.11 - COLHEITA DE CAFÉ (*ilustração 11*)

Mesmo quando a carne esmorece e os volumes minguam, mesmo os corpos perdendo sua exuberância saudável e otimista, demonstrando fragilidade e as penas sofridas, os trabalhadores de Portinari ainda se sustentam pela energia do trabalho. O sonho do trabalho que se dirige contra a matéria resistente não permite a queda, não permite a desistência, fazendo-se permanente o movimento da vontade que não pode ser vencida, que quer vencer o mundo e acaba por ativá-lo através de suas intervenções.

E é por esse ritmo que o trabalho obtém ao mesmo tempo a sua eficácia objetiva e a sua tonicidade subjetiva. A temporalidade do *contra* recebe aqui eminentes inscrições. A *consciência do trabalho* aí se precisa simultaneamente nos músculos e nas articulações do trabalhador e nos progressos regulares da tarefa. Assim a luta do trabalho é a mais *cerrada* das lutas; a duração do gesto do trabalhador é a mais plena das durações, aquela em que o impulso visa mais exatamente e mais concretamente seu alvo¹³³.

E o alvo aqui é uma natureza ladrilhada, solidificada, transformada em pura resistência, pois que a matéria perdeu suas formas diversificadas, esfriou suas cores e ganhou a simples configuração de retas que se cruzam. O mundo agora é feito de retas, logo, o mundo é duro. A matéria não se curva, não ondula, apenas resiste inflexível e se dinamiza junto ao trabalho. Mas, “não se poderia imaginar gratuitamente uma resistência”¹³⁴ e, portanto, os trabalhadores também se imbuem da resistência contra a qual eles lutam. A resistência pinta nos corpos fragilizados uma força manifesta: as expressões faciais endurecem e se fecham, os gestos se desempenham decididos e os pés se mantêm seguros ao solo, ainda que a terra se faça multicolor e inquieta.

Quando tudo endurece, também os objetos, mesmo os que gostaríamos de eleger para nossos sonhos de recolhimento, tornam-se rígidos e bloqueiam nossa entrada. Ainda assim, o saco carregado à direita e o outro à esquerda, ganham uma textura diferenciada do restante da tela, demonstrando um apreço do pintor por esses objetos de interior protegido pelo conforto do volume curvo. Mas, a hostilidade aqui é realmente a força vencedora e como que engessa o grande e largo saco que o trabalhador de branco



Ilustração 11

• COLHEITA DO CAFÉ

• 1960 • óleo/madeira • 229x260.5 cm

no canto direito segura e transforma o outro saco, o que o tabalhador da esquerda levanta, em apenas um peso, mais do que um volume.

Os corpos, assim, precisarão suportar um peso esmagador que as matérias endurecidas pelos sonhos imprimirão sobre os ombros. “Contemplar o universo com uma imaginação das forças da matéria é refazer todos os trabalhos de Hércules, é lutar contra todas as forças naturais opressoras com esforços *humanos*, é por o corpo humano em ação contra o mundo”¹³⁵. E os corpos se curvam, encolhem-se, concentrados no trabalho, e convergindo resistências para ir contra essas forças adversas. Se na pintura o personagem ergue um saco de café, podemos, contudo, sonhar um destino cósmico para sua força empregada, assim como, por outro meio, sonhou o pintor:

Homens rudes e outros frágeis
Carregando nos ombros o volume
*Pesado deste mundo.*¹³⁶

O fato é que esse trabalho representado em tintas é um trabalho potencializado pelo sonho, um trabalho que vai além de um objetivo imediato, trabalho que “põe o trabalhador no centro de um universo e não mais no centro de uma sociedade.”¹³⁷.

Nesse sentido, permite-se que façamos uma relação do trabalho pintado com o trabalho do pintor. Ambos são trabalhos que requisitam a mão, onde o trabalhador vai por si mesmo investigar o íntimo das substâncias. Lá estão os trabalhadores por inteiro, que não dão ordens, mas executam, lutam com a matéria e por isto sabem o gosto do processo de transformação. Se os personagens da tela intervêm sobre a matéria e pretendem com ela interagir aplicando uma força, sabemos que esta força é, finalmente, uma força de criação. Por eles, o pintor sonha seu próprio trabalho de artesão, que se envolve com a matéria e quer retirar dali o poder de trazer novas vidas para o mundo. Nada deve permanecer intocado, tudo pode ser recriado por uma ação.

Confirmando uma proximidade, os trabalhadores da terra se correspondem bem com o pintor de temperamento terrestre. Tanto uns como o outro são provocados e impulsionados pelos devaneios da resistência material. Tanto uns como o outro

sonham o espaço vasto onde possam se expandir, em especial o campo plano que se estende ao infinito.

Nesta tela, mesmo o espaço tendo sido esquadrinhado, transformado em retas e cores chapadas, o pintor ainda quer para ele uma profundidade e um tectonismo. Podemos vislumbrar três regiões que se organizam num sentido de aprofundamento, delimitadas pelas formas geométricas, pelas cores e pela distribuição dos personagens: nos primeiros planos, três figuras se destacam em cores mais claras; no campo central, cercado por diagonais que são as principais a criarem o chão e a profundidade, as figuras se caracterizam como uma massa menos individualizada, de cores menos luminosas; e, finalmente, o terceiro campo é o fundo, demarcado pelo horizonte oblíquo.

Se, chegando ao fundo planificado em tons de verde temos dificuldades para ultrapassá-lo, um aprofundamento mais enfático se dá pelas diagonais limítrofes do campo central que prosseguem para fora da tela, abrindo a lateral direita para um além desconhecido. Aqui, entretanto, nosso percurso não é claramente definido, já não deslizamos em tranqüilidade para um fundo distante, mas antes, nos perdemos em meio a uma expansão veloz que segue em diferentes direções.

A energia que circula pelo espaço se comunica, assim, com a energia dos trabalhadores, a energia do trabalho. Então, apesar dos sonhos de dureza que fomos levados a sonhar, a imaginação do movimento vem, junto às cores vivas e delicadas, trazer alguma leveza. Leveza com a qual interage a verticalidade, desempenhando seu papel de impulso à ascensão. Se os personagens não alcançam o céu, se nem uma árvore ou uma bandeira aparece para nos levar às alturas, ficará a cargo do próprio espaço se concentrar em uma vertical marcada e luminosa que, posicionada à direita da tela, próxima ao centro, realizará a expansão que ignora limites inferior ou superior. Construída principalmente em amarelo e num laranja muito vibrante a estreita faixa vertical se destaca e sobe esguia e determinada por entre toda a fragmentação.

Em nosso alongar nesse eixo luminoso, sentimos, contudo, a tentação de, inversamente, miniaturizarmo-nos para podermos nos encaixar nos quadradinhos laranjas e descobrirmos as alegrias dessas pequenas concentrações que brilham estabilidades pon-

tuadas em meio ao movimento. Em verdade, também a movimentação geral se desenvolve a partir de concentrações, mas, no caso, o caráter predominante será a inconstância. O espaço compartimentado gera núcleos de concentração que se formam e se transformam pelas interseções, pelas transparências, numa dinâmica lúdica onde a surpresa é constante. A organização do espaço vai além da estrutura e valoriza a evolução, o contraste, a diferença, pelos quais nos deixamos levar como peça do jogo que se desenrola em colorido e mágico tabuleiro. Saltando de casa em casa vivemos as pequenas porções de um mundo que crescerá ao infinito, se desdobrando em retas que jamais se deterão em uma moldura. Então experimentamos muito imediatamente a vertigem de um mergulho que nos coloca entre concentração e expansão, que nos mostra a participação do pequeno no grande, que nos descortina a existência de um mundo dentro de outro mundo dentro de outro mundo...

NOTAS:

¹ FABRIS, op. cit, 1996, p. 48.

² BACHELARD, op. cit., 1993, p. 60.

³ id., *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990a, p. 215.

⁴ ibid., p. 103 e 104.

⁵ id, op. cit., 1993, p. 57.

⁶ id., op. cit, 1989, p. 104.

⁷ id., op. cit, 1990, p. 40.

⁸ id., op. cit, 1994a, p. 61.

⁹ PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. *Diário da Noite*. São Paulo, 7 dez. 1934.

¹⁰ BACHELARD, op. cit, 1988, p. 104.

¹¹ id., op. cit, 1993, p. 35.

¹² id., op. cit, 1988, p. 136.

¹³ ibid., p. 100.

¹⁴ Para Bachelard a imaginação reprodutora, em oposição à imaginação criadora, vincula-se restritamente à percepção e à memória, isto é, nela a função imaginativa se dá apenas pela combinação de imagens do real percebidas ou lembradas. – id., op. cit, 1991, p. 3.

¹⁵ id., op. cit, 1990, p. 22.

¹⁶ ibid., p. 158.

- ¹⁷ id., op. cit, 1993, p. 24.
- ¹⁸ ibid., p. 64.
- ¹⁹ ibid., p. 178.
- ²⁰ ibid.
- ²¹ id., op. cit, 1994, p. 79.
- ²² ibid., p. 60.
- ²³ ibid., p. 79.
- ²⁴ id., op. cit, 1993, p. 75.
- ^{24a} PORTINARI, op. cit, 1964, p. 43.
- ²⁵ BACHELARD, op. cit, 1991, p. 22.
- ²⁶ ibid., p. 208.
- ²⁷ id., op. cit, 1990, p. 86.
- ²⁸ id., op. cit, 1994, p. 82.
- ²⁹ ibid., p. 57.
- ³⁰ id., op. cit, 1990, p. 244.
- ³¹ id., op. cit, 1990a, p. 208.
- ³² ibid., p. 213.
- ³³ id., op. cit, 1990, p. 244.
- ³⁴ FABRIS, op. cit, 1996, p. 70.
- ³⁵ BACHELARD, op. cit, 1991, p. 83.
- ³⁶ ibid., p. 23.
- ³⁷ ibid., p. 19.
- ³⁸ ibid., p. 105.
- ³⁹ ibid., p. 282.
- ⁴⁰ ibid., p. 293.
- ⁴¹ id., op. cit., 1990a, p. 218.
- ⁴² ibid., p. 217.
- ⁴³ id., op. cit., 1994a, p. 61.
- ⁴⁴ id., op. cit., 1991, p. 105.
- ⁴⁵ id., op. cit., 1990, p. 226.
- ⁴⁶ ibid., p. 245.
- ⁴⁷ id., op. cit., 1993, p. 200.
- ⁴⁸ ZILIO, op. cit., p. 93.
- ⁴⁹ BACHELARD, op. cit, 1991, p. 130.
- ⁵⁰ id., op. cit., 1993, p. 200.
- ⁵¹ ibid., p. 91.
- ⁵² id., op. cit., 1990, p. 126.
- ⁵³ id., op. cit., 1993, p. 240.
- ⁵⁴ id., op. cit., 1989, p. 130.

⁵⁵ id., op. cit., 1990, p. 143.

⁵⁶ Em um capítulo do seu *A poética do espaço*, Bachelard reflete sobre as imagens poéticas da intimidade reservada, em que o homem sonha com esconderijos para os seus segredos, dentre as quais se destaca a do cofre. – id., op. cit., 1993, p. 87.

⁵⁷ ibid., p. 97.

⁵⁸ ibid.

⁵⁹ id., op. cit., 1990a, p. 165.

⁶⁰ id., op. cit., 1994, p. 83.

⁶¹ FABRIS, op. cit., 1996, p. 70.

⁶² BACHELARD, op. cit., 1990, p. 34.

⁶³ PORTINARI, op. cit., 1964, p. 94.

⁶⁴ BACHELARD, op. cit., 1990a, p. 187.

⁶⁵ ibid.

⁶⁶ id., op. cit., 1990, p. 130.

⁶⁷ ibid., p. 131.

⁶⁸ id., op. cit., 1990a, p. 85.

⁶⁹ id., op. cit., 1988, p. 94.

⁷⁰ id., op. cit., 1993, p. 179.

⁷¹ id., op. cit., 1990a, p. 106.

⁷² id., op. cit., 1990, p. 116.

⁷³ ibid., p. 15.

⁷⁴ id., op. cit., 1990a, p. 61.

⁷⁵ ibid., p. 69.

⁷⁶ ibid., p. 202.

⁷⁷ ibid., p. 163.

⁷⁸ ibid., p. 185.

⁷⁹ ibid., p. 51.

⁸⁰ Antônio Bento narra como Portinari lhe contara seu primeiro encontro com um espantalho: “Ele nunca se esqueceu do pânico que o assaltaria quando, em certa manhã de sol quente, acompanhado de Paulino, seu irmão mais velho, e de outro meninos de seu grupo, arriscara-se a uma caminhada maior pelos campos vizinhos. Distraído por qualquer motivo, distanciou-se dos companheiros. Estava a alguns quilômetros de sua aldeia. Ficou com medo de encontrar-se perdido ou abandonado. (...) Ficou perplexo e paralisado quando, bem perto dele – e pela primeira vez em sua vida –, viu uma espécie de gigante esfarrapado, que se ergueu, abrindo os enormes braços. (...) Sua reação inicial, segundo recordava, foi de espanto, pois jamais vira um mendigo tão feio (...)” – BENTO, op. cit., p. 162.

⁸¹ BACHELARD, op. cit., 1993, p. 150.

⁸² Bachelard dedica um capítulo de *A poética do espaço* aos cantos, imagens do recolhimento solitário que leva o sonhador a se deparar com as coisas velhas e abandonadas, por meio das quais se dá uma incursão do devaneio ao mundo do passado, passado tão longínquo que é quase o inexistente, é a lembrança do esquecimento. – ⁷⁴ id., op. cit., 1993, p.151.

⁸³ MIŁOSZ apud BACHELARD, op. cit., 1993, p. 151.

- ⁸⁴ PORTINARI, op. cit., 1964, p. 79.
- ⁸⁵ BACHELARD, op. cit., 1990a, p. 217.
- ⁸⁶ *ibid.*, p. 55.
- ⁸⁷ *ibid.*, p. 158.
- ⁸⁸ *id.*, op. cit., 1990, p. 206.
- ⁸⁹ *id.*, op. cit., 1990a, p. 79.
- ⁹⁰ *ibid.*, p. 80.
- ⁹¹ *id.*, op. cit., 1989, p. 14.
- ⁹² *ibid.*, p. 112.
- ⁹³ *id.*, op. cit., 1991, p. 67.
- ⁹⁴ ZILIO, op. cit., p. 111.
- ⁹⁵ BACHELARD, op. cit., 1990, p. 241.
- ⁹⁶ *id.*, op. cit., 1993, p. 210.
- ⁹⁷ *ibid.*
- ⁹⁸ *id.*, op. cit., 1989, p. 120.
- ⁹⁹ Bachelard encontra nos devaneios da imaginação material da água uma leitura das imagens da água do mar como uma água materna e, neste sentido, aparecem as expressões “voz maternal” e “criatura-abrigo” relacionadas ao mar. – *ibid.*
- ¹⁰⁰ *id.*, op. cit., 1990, p. 133.
- ¹⁰¹ ZILIO, op. cit., p. 111.
- ¹⁰² BACHELARD, op. cit., 1990a, p. 170.
- ¹⁰³ *id.*, op. cit., 1993, p. 210.
- ¹⁰⁴ *id.*, op. cit., 1989, p. 117.
- ¹⁰⁵ As conchas e os ninhos são ressaltados por Bachelard como imagens elementares de habitação, imagens do refúgio protegido. – *id.*, op. cit., 1993, p. 130.
- ¹⁰⁶ *id.*, op. cit., 1990a, p. 231.
- ¹⁰⁷ *id.*, op. cit., 1990, p. 58.
- ¹⁰⁸ *id.*, op. cit., 1994, p. 55.
- ¹⁰⁹ *id.*, op. cit., 1990, p. 165.
- ¹¹⁰ *ibid.*, p. 183.
- ¹¹¹ *ibid.*, p. 160.
- ¹¹² *id.*, op. cit., 1990a, p. 74.
- ¹¹³ *id.*, op. cit., 1990, p. 211.
- ¹¹⁴ *id.*, op. cit., 1991, p. 224.
- ¹¹⁵ *id.*, op. cit., 1990, p. 88.
- ¹¹⁶ Em *A água e os sonhos* Bachelard relaciona as imagens da marcha à pura vontade de poder, à luta sem outro opo-
nente senão os elementos. – *id.*, op. cit., 1989, p. 168.
- ¹¹⁷ *id.*, op. cit., 1993, p. 209.
- ¹¹⁸ O devaneio de um deserto dentro de um deserto nos vem de um trecho de Henri Bosco (*Hyacinthe*, pp.33-34) citado em nota de rodapé por Bachelard: “(...) e eu era o deserto no deserto.” – *id.*, op. cit., 1993, p. 209.

¹¹⁹ id., op. cit., 1991, p. 168.

¹²⁰ ibid., p. 102.

¹²¹ ibid., p. 59.

¹²² id., op. cit., 1990, p. 56.

¹²³ ibid., p. 53.

¹²⁴ id., op. cit., 1994, p. 34.

¹²⁵ id., op. cit., 1991, p. 165.

¹²⁶ id., op. cit., 1990a, p. 119.

¹²⁷ id., op. cit., 1991, p. 315.

¹²⁸ ibid., p. 284.

¹²⁹ id., op. cit., 1990a, p. 219.

¹³⁰ ibid., p. 108.

¹³¹ id., op. cit., 1993, p. 98.

¹³² id., op. cit., 1990a, p. 108.

¹³³ id., op. cit., 1991, p. 18.

¹³⁴ ibid., p. 19.

¹³⁵ ibid., p. 286.

¹³⁶ PORTINARI, op. cit., 1964, p. 86.

¹³⁷ BACHELARD, op. cit., 1991, p. 25.

6 O POETA DE IMENSIDÕES • *Espacialidade poética em Portinari*

Percorrendo uma a uma as pinturas da seleção que procurou ser uma amostra de algum modo significativa da produção de Portinari, permitimo-nos nos aproximarmos delas com uma abertura até certo ponto ingênua, para que pudéssemos nelas encontrar as forças pulsantes de criação, o devaneio poético em ação. Para tanto, ultrapassamos algumas camadas de informações, relativas por exemplo ao estilo, à contextualização das obras no processo histórico, às narrativas expressas nas mesmas; informações sem dúvida relevantes, mas que fogem à limitação de nosso trabalho e que não se conjugariam bem com nossos propósitos. Não pretendíamos abarcar o todo, mas destacar uma parte, um componente da criação artística do pintor, trazendo à luz o que consideramos como forças primárias desta criação. Por isto, precisamos nos abster da complexidade, para que, pela simplicidade, as imagens poéticas sobressaissem em sua ligação original com a imaginação.

Efetuamos, então, uma leitura sonhadora das pinturas, conduzidos pela atuação da imaginação material, leitura esta que levantou uma série de imagens relacionadas ao importante tema imaginário da poética do pintor que merece ser agora tocado de forma mais efetiva: a espacialidade poética. Seguindo este propósito, vamos neste capítulo organizar e aprofundar algumas das reflexões que foram se desprendendo ao longo da leitura das obras, almejando uma maior amplitude de conscientização de suas repercussões. Retomando o encaminhamento já sinalizado no capítulo 4 e desenvolvido no seguinte, partiremos de uma abordagem inicial da imaginação material, a qual nos levará, enfim, aos devaneios dirigidos aos espaços, que nos parecem estar no cerne da *poesia pictural* do pintor. Buscaremos aqui o apoio de palavras poéticas de Portinari, que acreditamos reforçar as imagens vislumbradas nas telas, utilizando-nos delas como suporte à construção do nosso fio de reflexão.

Refletindo sobre imaginação material, encontramos na forte ligação de Portinari com seus sonhos de infância um caminho pelo qual ele alcança sua “matéria natal”, a terra. Na primeira tela em que nos detivemos, *Circo*, este vínculo fica bem claramente definido, quando o pintor, ao reacender sonhos infantis, cria para sua obra um personagem principal que é exatamente a terra, a terra aconchegante, a massa marrom avermelhada que se estende amplamente tomando quase toda a composição.

O pintor, que, em especial, “aceitou a solicitação da imaginação da matéria terrestre” para a constituição de sua obra pictórica, quando quis descansar um pouco dos pincéis e os substituiu pela pena, manteve-se próximo aos elementos e transitou, por maneiras diversas, entre água, terra, fogo e ar. De todo modo, frente à natureza abertamente evocada em seus poemas, ele nos confia que sua matéria primordial é mesmo a terra, pois que a terra, de tanto ele a reter entre as mãos sonhadoras, já o impregnou como poeira. A terra é quase nada, mas é seu bem maior e é sua própria substância.

*No dia de lua nova te
Levei a poeira vermelha do
Meu povoado, era só o que tinha...¹*

Assim, não nos surpreende o fato desse pintor sonhador, que tem na terra o alimento e o produto de seu trabalho, ter sonhado a fundo os devaneios da matéria densa e pesada. Entre cores densas, texturas ásperas, volumes consistentes, formas solidamente definidas, arranjos estáveis, podemos considerar o peso como um traço predominante que se delinea pelos diferentes processos picturais, nas diferentes composições que observamos. Ainda que o pintor vá sonhar a água, como em *Conchas e hipocampos*, ele não se deixa levar pela leveza da fluidez total e constrói uma grande forma fechada que se define como uma massa da qual podemos sentir o peso. Também quando o ar se faz mais presente, este não consegue vencer de todo a gravidade. Em *Espantalho* o ar levanta pipa e balões, movimentando o espantalho, contagiando boi e baú com a transparência, mas apenas a pipa e os balões se desprendem da terra e mesmo estes últimos sobem ainda pesados. Em *Abraão*, o ar violento desarticula formas e espaço, mas já a possante definição dos personagens principais garante o peso terrestre frente a leveza aérea.

Ao apontarmos o peso como uma constância na pintura de Portinari, ressaltando, para sua reafirmação, os exemplos em que ele talvez pudesse ser menos imediatamente percebido, pensamos atingir aquele devaneio que anteriormente indicamos como sendo o primeiro a ser sonhado pela imaginação terrestre: o devaneio da resistência material. A matéria pesada é firme e resistente, de uma resistência que se distingue em diferentes caracteres. O pintor de temperamento terrestre pode imaginar a resistência modelando personagens em barro, como em *Café*, ou os petrificando e depois investindo contra eles, como em *Família de retirantes*. Mas, sendo mais otimista ou mais pessimista, o universo do imaginário terrestre, de qualquer forma, sempre oferece alguma resistência e, portanto, para bem sonhá-lo, imprime-se em nós um sonho de força que poderá lidar com a matéria densa e pesada que as telas nos oferecem. E se as pinturas nos incitam a imaginariamente colocar a *mão na massa*, algumas delas vão mais além e explicitam esta força de ação pela força do trabalho representado, como podemos constatar em *Lavrador*, *Café*, *Gado* e *Colheita de café*.

Sonhando a força nos encontramos com uma dinâmica expansiva que rege também o sonho da amplidão dos campos. Desde a tela *Circo*, já podíamos destacar um sonho recorrente do sonhador terrestre, que é, exatamente, o do grande campo plano que se prolonga indefinidamente, como notamos na maioria das telas de nossa seleção.

A grande extensão plana é um solo que muitas vezes gosta de se condensar em pequenas pedrinhas para marcar bem que não se trata de uma extensão indiferente; é um chão onde baús pousam sua estabilidade, um chão com que os pés estabelecem um contato estreito, encontrando ali a sustentação. Mesmo quando o espaço pictural se organiza em grandes recortes de tons uniformes como no painel *Gado*, eliminando a representatividade de um solo, os objetos e personagens requisitam um chão apenas sugerido para sustentar o seu peso. Assim como em *Abraão*, onde o espaço tenta, pelos movimentados recortes geométricos, se aproximar mais do plano da superfície da tela, o chão também não é de todo esquecido, permanecendo manifesto especialmente pela sombra dos personagens principais e pelos troncos deitados.

Mas, além de dar base ao peso, os solos planos querem, mais do que tudo, expandir-se

amplamente. Constatamos, então, que diferentes imagens, transitando entre os devaneios da matéria resistente e da imensidão terrestre, levam-nos a um movimento imaginário expansivo, um movimento imaginário de extroversão, que se trata de um dos dois pólos da imaginação da matéria terrestre.

Vivendo esses devaneios, o pintor nos conta em palavras que, ainda que encantado pela magia das formas, que determinam o seu ofício, busca com as formas e para além delas o invisível.

*Quando ainda a força estava
Em mim, quando suave como
Um pedreiro sobre andaimes
Enchendo os muros do que não via e via²*

Para trabalhar pelo devaneio a matéria rude e pesada é preciso aplicar forças de um pedreiro. Mas, mal a imaginação parte para o trabalho da matéria, acontece uma transformação e, por um desses processos imaginários de convivência da ambigüidade, a força se suaviza. O pedreiro, ao subir os andaimes, se torna suave e, assim, o poema nos mostra como a imaginação pode produzir

imagens de dominação mais tranqüila. Encontramo-las em geral em cima de um promontório frente ao mar, em cima da torre de atalaia frente à cidade, em cima da montanha frente à terra infinita. Trazem elas nuances múltiplas à psicologia da altura. Um estudo sobre as imagens da terra deve levar em consideração essas imagens tiradas de um lugar elevado. Encontraremos aí um tipo de contemplação. Parece que essa contemplação engrandece a um só tempo o espetáculo e o espectador. Ela dá orgulho de ter grandes projetos e desperta a idéia de imensidão³.

Da altura melhor se contempla a vastidão dos campos tão apreciada pelo sonhador terrestre, o sonhador que tem na terra a principal imagem da amplidão. Com imaginação panorâmica ele busca o longínquo, o infinito. Sendo Portinari sensibilizado pelos devaneios contemplativos, ele demonstra claramente esta sensibilidade na tela *Lavrador*,

em que se veiculam imagens expansivas de força e contemplação, a última suavizando a primeira. Na tela, o pintor concretiza muito definidamente a relação entre contemplador e contemplado, posicionando um poderoso trabalhador no alto do morro, para que ele mais grandiosamente se comunique com a imensidão. E a imensidão assim sonhada, para implementar seu crescimento se preenche de silêncio, oferecendo essa matéria densa como um meio para propagação das ondas de devaneio.

*Quantas vezes montado
Nas árvores fazia grandes
Viagens. O silêncio no campo
Nos transportava para longe.
Entrávamos no mundo
Desconhecido. A imaginação
Varava as nuvens e o vento.⁴*

O que vivenciamos nas telas, agora o poema reitera. A ampla espacialidade que nelas observamos faz parte dos sonhos do pintor, que a define em diferentes configurações, mas sempre almejando a vastidão onde a imaginação pode se espalhar. Se a vastidão é, como ressaltamos acima, na maior parte das vezes, por ele explicitada na vastidão da terra, é pela atitude contemplativa que ela se afirma. Contemplação não como recepção passiva de impressões do exterior, mas como um movimento em direção a este exterior, um movimento em direção à imensidão. Contemplação que, na verdade, responde a uma necessidade natural da imaginação, isto é, considerando-se o *abrir-se à imensidão* um impulso intrínseco da imaginação, a contemplação se dá como uma atitude que efetua este impulso.

Percebemos, então, como imaginação contemplativa e imaginação terrestre se conjugam em Portinari na instauração dos movimentos imaginários de extroversão, movimentos que a contemplação torna mais extensivos. Assim, caracterizando-se, por fim, um *movimento expansivo que tende à imensidão*, já não estamos mais necessariamente diante de um solo extenso e mesmo o sonhador terrestre poderá sonhar a amplidão em outros espaços, como por exemplo, no fundo do mar. Chegamos, por essa via, a um dos

dois pontos principais que buscamos salientar na obra de Portinari, a dinâmica de expansão dos espaços picturais, que realizam em imagens poéticas o impulso da imaginação ao imenso.

Pelas leituras que empreendemos das obras, acompanhamos o engrandecimento dos espaços picturais, buscando observar como eles se comportavam nos sentidos da largura, altura e profundidade. Deixando-nos levar nestas direções, constatamos que as pinturas de Portinari nunca se acomodavam em modestas proporções, tendendo sempre à expansão.

Na grande maioria das pinturas, com exceção de *Circo* e *Espantalho*, uma força expansiva se imprime pelas figuras que gostam de se espalhar em toda a extensão da largura da superfície pictural, posicionando suas formas possantes bem próximas às laterais. Desta maneira, as formas pressionam as laterais, denotando uma força que quer forçar os suportes a crescerem para poder contê-las. Em alguns casos, porém, como em *Café*, *Gado* e *Primeira Missa*, as figuras alocadas nas extremidades limitam a continuidade das áreas definidoras dos espaços para além das molduras, privilegiando, assim, a verticalidade e o sentido de aprofundamento. Mas em boa parte das obras, essas áreas têm liberdade para se expandir completamente, como, por exemplo, em *Espantalho* ou *Conchas e hipocampos*.

Mudando o direcionamento de nossa movimentação pelas pinturas, destacamos a verticalidade como um importante sentido de expansão, que ora se manifesta menos expressivamente, como em *Circo*, ora mais, como em *Primeira Missa*. A verticalidade, além de abrir as obras no sentido da altura, cria a *visão de cima*, reforçando o olhar panorâmico, veicula a *vontade de aprumo* e, especialmente, revela-se como uma imagem poética que realiza união entre terra e céu, o profundo que se abre para o infinito.

Se em algumas telas a verticalidade é fortemente marcada por pessoas eretas, tal como em *Lavrador*, *Família de retirantes* ou *Primeira Missa*, em outras ela assume diferentes figurações, umas bem definidas como um eixo vertical e recorrentes mesmo em obras que não constam da nossa seleção. Entre elas destacamos a bandeira, que aqui aparece duas vezes, em *Circo* e *Primeira Missa*; o tronco esguio, que exemplificaremos com

Café, chamando a atenção para a peculiaridade do personagem que o sobe, imagem que igualmente se repete em outras telas, e, ainda, o espantalho, o qual foi personagem principal de um número muito grande de pinturas de Portinari. Mas, lembremos, nem só figurativamente se constitui a expansão vertical, pois podemos segui-la também nas abstrações das curvas de *Conchas e hipocampos* ou do estreito eixo de *Colheita de café*.

Buscando continuamente expandir o espaço pictural, o pintor faz uso, ainda, do sentido de profundidade, valendo-se principalmente dos recursos de criação de perspectiva a partir de pontos de fuga bem sinalizados, da gradação de tonalidades do fundo, especialmente do céu, e da diminuição escalonada de elementos. O carinho de Portinari pela profundidade fica bem claro no exagero de distâncias que ele cria em alguns trabalhos, como *Café* ou *Retirantes*, e pelo fato dele a sugerir mesmo quando procura trabalhar mais no plano das superfícies picturais, como em *Conchas e hipocampos* e *Abraão*. Através desse aspecto ele pretende acrescentar uma dimensão às telas, dimensão que não é intrínseca, mas que precisa ser inventada; pretende, então, inventar uma “terceira dimensão” que, mesmo não se configurando explicitamente, fica definida por um sentido de mergulho, por um direcionamento para se ultrapassar a superfície. A conclusão é que a criação da profundidade age não apenas na expansão dos espaços, mas como atração para dentro das pinturas, atração que, exercida sobre nós, quer nos oferecer muito concretamente um sentimento do profundo.

Instauram-se, assim, pelas obras, convites para mergulhos em direção ao imenso. Tomemos exemplos bem diferentes como *Circo*, *Espantalho*, *Conchas e hipocampos* e *Colheita de café*, e veremos que os quatro, com apelos desiguais, incitam-nos a não nos determos exclusivamente no plano do suporte. E, ao aceitar esta provocação, pulamos para dentro e logo estamos nos espalhando amplamente nos vários sentidos de um espaço que nos leva à imensidão. A partir dessas considerações, gostaríamos de sublinhar um grande interesse despertado pelo painel *Conchas e hipocampos*, visto que ele se destaca no grupo de nossa seleção, e mesmo na obra global de Portinari, como um tipo de solução que mais se afasta da representação figurativa e mais se aproxima da planificação do espaço. Entretanto, apesar de se tratar de uma experiência do pintor que atingiu um resulta-

do bastante singular, verificamos nela os mesmos impulsos expansivos do espaço e a mesma dinâmica imaginária que nos atrai ao mergulho e ao se soltar na vastidão.

Após refletimos sobre a expansão do espaço pictural, faz-se agora o momento de lembrarmos que para Portinari a espacialidade ampla não vive sozinha, ele não sonha o espaço indeterminado unicamente em si mesmo, mas em uma contraposição a núcleos de algum modo mais fixos. Ele não nos oferece apenas a amplitude para nossos devaneios expansivos, mas também centros para os devaneios concentrados. Centros que não se definem geometricamente e sim pela própria concentração, pois que toda concentração se faz de centro da amplidão, dinamizando-se, por uma espécie de tensão, a relação entre os dois tipos de espaço.

Ao longo do nosso trajeto por entre as obras, pudemos nos inserir em diferentes espaços imaginários de recolhimento, vividos em imagens que propiciavam a concentração. Para termos uma visão de conjunto, iremos, a seguir, reunir todas as obras, retirando de cada uma delas apenas uma imagem desse tipo de espaço; ao fazê-lo poderemos sentir como, de fato, uma semelhança imaginária percorre uma diversidade de configurações na diversidade da obra do pintor. Temos, por exemplo, as casinhas em *Circo*, os troncos em *Lavrador*, o balde de boca larga e interior escuro em *Café*, o baú fechado em *Retirantes*, a cabaça em *Gado*, os balões em *Espantalho*, a grande forma fechada que se define apenas por uma linha ondulante em *Conchas e hipocampos*, o abraço que cria um nó em *Abraão*, a pirâmide que agrupa os personagens em *Família de retirantes*, o baú aberto em *Primeira Missa* e o quadradinho laranja em *Colheita de café*.

Se o espaço pictural invariavelmente tende à expansão, fica claro que ele nunca cresce absolutamente livre, pois há que se levar em consideração as retenções que fazem parte de sua constituição, esses núcleos concentrados que com ele interagem.

Vejamos como num poema Portinari também expressa essa interação da expansão com a concentração:

*O zunir dos postes telefônicos nas estradas
perdidas, no silêncio completo e*

*Eterno, limpa minha imaginação e
 Clareia meus olhos; espremido dentro de um
 tronco – salvei-me na casa das arapuás
 Engoli o mel e saí. Rasteiras as
 Sombras das nuvens me perseguiam.
 Minha alma saiu de mim correndo
 O céu jogou-lhe uma pedrada
 Ela voltou fechei-a em meu baú”³*

Se os postes telefônicos crescem nas estradas sem fim, é recolhido dentro de um tronco que o pintor vai usufruir da imensidão. Mal nos damos conta e ele já passou do centro da árvore para a casa das abelhas, absorvendo seu espaço íntimo, absorvendo este “espaço-substância” que é o mel. Mas, “quem sonha com mel sabe bem que o mel é um poder que sucessivamente concentra e irradia”⁶, e então o sonhador não se contém mais nos limites da concentração e sai. Logo, porém, o peso das nuvens quer refrear o movimento de expansão, mas a alma escapa à sua força opressiva. O céu, contudo, faz-se mais enfático e ela acaba por voltar para a proteção do baú.

Curiosamente, o sonhador, ao se deparar com a vastidão do espaço que os postes e as estradas criam, elege um centro para participar melhor desta vastidão. Retomando, ainda uma vez, a noção de imaginação contemplativa, notamos, agora, que a contemplação é uma expansão que pede um centro, ou seja, a imaginação, seguindo seu impulso rumo à imensidão, dialeticamente sente necessidade de interiorização, concentrando-se em pontos em que o sonhador mergulha em si mesmo para melhor comungar com o universo. Assim, assumimos que a imaginação contemplativa não só cria imagens de imensidão exterior, como acaba por definir uma dinâmica de trocas entre estas e imagens de intimidade concentrada. Podemos dizer, então, que a imaginação contemplativa, confrontando dois universos, o externo e o interno, levou-nos, agora, ao outro pólo da imaginação da matéria terrestre, aquele que produz imagens de recolhimento. Resta-nos, pois, desenvolvermos um pouco mais a reflexão sobre o movimento imaginário de introversão, relacionando-o ao movimento imaginário de extroversão, para compreendermos melhor como os dois movimentos podem ser reunidos pela espacialidade poética.

Seguindo o poema encontramos alguns espaços de intimidade protegida, assim como antes já o fizéramos nas telas. Nelas percebêramos que o pintor ativa devaneios da *vontade de habitar*, ativa o impulso de se *viver* um espaço, de concentrar uma intimidade dentro dos limites protetores de espaços sonhados. Refletindo-se sobre interioridade, há que se levar em conta os espaços louvados, esses que, recebendo do sonhador um valor de intimidade a partir dos movimentos imaginários de introversão, seja uma casa ou um baú, alargam suas dimensões objetivas. Como coloca Bachelard, “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e a reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”⁷.

Depois de tantos devaneios que as telas nos propiciaram, descobrimos que onde a imaginação sonha uma intimidade a marca do engrandecimento é constante, pois “toda riqueza íntima aumenta ilimitadamente o espaço interior onde ela se condensa”⁸. Então, este espaço condensado tanto se expande que acaba por transbordar para a vastidão do exterior, intercomunicando-se com ela. E é neste sentido que quando a poesia vem expressar a espacialidade percebida e matizada pela imaginação ela veicula imagens poéticas com a tonalidade da imensidão, seja nos vastos ou reduzidos espaços. “Portanto, poderíamos dizer, no estilo filosófico, que a imensidão é uma *categoria* da imaginação poética e não somente uma idéia geral formada na contemplação de espetáculos grandiosos”⁹.

Não é apenas a *percepção* dos espaços amplos que fornece uma idéia de imensidão, da qual um artista posteriormente fará uso, mas, ao contrário, a imaginação contemplativa, conforme discutimos mais acima, já se estabelece a partir de um impulso natural da imaginação para o imenso, podendo-se afirmar, conseqüentemente, que pela contemplação “o espetáculo exterior vem ajudar a revelar um grandeza íntima”¹⁰. A intimidade, por sua vez não se mantém encerrada, alimentando apenas seu próprio mundo. Ao contrário, direciona sua grandeza para a exterioridade, fazendo, assim, com que esta cresça ainda mais, a ponto de podermos dizer que ela é “ampliada pela contemplação”¹¹.

Como vamos concluindo, interior e exterior não são definidos pela imaginação como realidades opostas e isoladas em espaços estanques, pois ela supera a oposição for-

mal e aproxima estes dois mundos que realizam trocas contínuas de funções. Se a imensidão do mundo revela uma grandeza íntima no ser concentrado, este, por sua vez, transborda forças íntimas para a imensidão do mundo. Assim, pelo devaneio, o interior e o exterior abrigam tanto o íntimo quanto o ilimitado, logo, pelo devaneio, podemos viver uma espacialidade poética, cujo sonho é, justamente, o de um íntimo que é imenso e uma imensidão que é íntima. E então podemos definir a espacialidade poética como uma espacialidade “que vai da intimidade profunda à extensão indefinida”¹².

Em Portinari, como pudemos constatar nas telas, a espacialidade poética se manifesta na relação entre os amplos espaços picturais (imagens do mundo imenso) e os elementos que os ocupam e são portadores de espaços de intimidade imaginada (imagens dos seres concentrados). Com movimentos básicos contrários de introversão e extroversão, percebemos como eles se encontram unidos pelo diálogo poético em que os termos da conversação são intimidade e imensidão. Neste diálogo, faz-se importante destacarmos também um terceiro termo que amarra ainda mais os outros dois: o aprofundamento.

Ao acompanharmos os movimentos expansivos dos espaços picturais, chamamos a atenção para a atração que o sentido de profundidade das obras exerce sobre nós, instigando-nos a mergulharmos nelas, a fim de participarmos mais integralmente da imensidão.

Por outro lado, quando, com movimentos imaginários de introversão, partimos em busca das imagens de intimidade e entramos nos espaços dos devaneios concentrados, foi através de um *devaneio mergulhante* que descemos na intimidade e encontramos finalmente a imensidão. O mergulho é o aprofundamento que vai em direção ao imenso. Não basta entrar, é preciso aprofundar para atingir a intimidade, para atingir as profundezas¹³. E este foi nosso movimento ao vivenciarmos nas telas as imagens de intimidade concentrada. Imagens variadas, que nos levam a refletir com Bachelard:

Se imagens tão diversas convergem de uma maneira tão regular para significações oníricas vizinhas, não é por sermos arrastados por um verdadeiro sentido de aprofundamento? Nós somos seres *profundos*. Ocultamo-nos sob superfícies, sob aparências, sob máscaras, mas não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos. E a profundidade é em nós (...) uma transcendência¹⁴.

Pelo *devaneio mergulhante*, descobrimos, então, que a profundidade, além de estar nos espaços picturais, está também nos espaços de intimidade imaginada e que ambos exercem sobre nós uma força de atração. E percebemos, ainda, que se os espaços picturais nos atraem para o *interior das telas*, podemos sonhar as obras como abrigos onde a profundidade cria um espaço propício a encaixarmos uma intimidade e, assim, a tela em si torna-se um espaço concentrado que somos chamados a habitar. Mergulhando nelas, deparamo-nos com o imenso, onde encontramos novos abrigos que nos prometem novas profundezas. E nós, seguimos estas imagens de aprofundamento, mergulhamos em nós mesmos, indo em direção ao “fundo do sem fundo”¹⁵. “Muitas vezes acreditamos estar descrevendo apenas um mundo de imagens no exato momento em que descemos a nosso próprio mistério”¹⁶.

Portinari, com sonhos de criança criou uma curiosa imagem de aprofundamento, conforme narra Antonio Callado:

Tinha uns cinco ou seis anos o garoto quando sentiu pela primeira vez que aquele mundo de Brodowski precisava ser completado pelo mundo do espírito. Foi nesse tempo que pela primeira vez tomou lápis e desenhou conscientemente. Antes, como todo mundo, terá feito rabiscos.

Mas nessa época fez pela primeira vez um desenho que iria repetir vezes incontáveis:

– Eu fazia uma maçã, dentro da maçã fazia uma mesa e em cima da mesa punha outra maçã. Pintei isto não sei quantas vezes.¹⁷

E por que não relacionarmos este sonho infantil com os sonhos do pintor adulto que cria uma obra como um baú, convidando-nos a nele entrarmos em busca dos segredos que, então descobrimos, estão encerrados em um outro baú?

NOTAS:

- ¹ PORTINARI, op. cit., 1964, p. 53.
² *ibid.*, p. 96.
³ BACHELARD, op. cit., 1991, p. 299.
⁴ PORTINARI, op. cit., 1964, p. 60.
⁵ *ibid.*, p. 67.
⁶ BACHELARD, op. cit., 1993, p. 207.
⁷ *ibid.*, p. 19.
⁸ *id.*, op. cit., 1990, p. 40.
⁹ *id.*, op. cit., 1993, p. 203.
¹⁰ *ibid.*, p. 197.
¹¹ *ibid.*, p. 214.
¹² *ibid.*, p. 206.
¹³ *id.*, op. cit., 1990, p. 198.
¹⁴ *ibid.*, p. 197.
¹⁵ *ibid.*, p. 198.
¹⁶ *ibid.*
¹⁷ CALLADO, Antonio. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 18.

do bastante singular, verificamos nela os mesmos impulsos expansivos do espaço e a mesma dinâmica imaginária que nos atrai ao mergulho e ao se soltar na vastidão. 97

Após refletimos sobre a expansão do espaço pictural, faz-se agora o momento de relembrarmos que para Portinari a espacialidade ampla não vive sozinha, ele não sonha

7 | CONCLUSÃO

Tudo está em seu lugar. Os homens, as paredes, as ruas, a natureza. Tudo parece claro como se a máquina do mundo rodasse suas engrenagens com perfeição e a nós só nos restasse repetir gestos para a manutenção do funcionamento regular esperado. Mas eis que para além das regras estabelecidas e automatizadas, para além das restrições, encontramos com o vasto dos sonhos despertos que nos acordam para as riquezas ilimitadas do potencial criador. Então a poesia aparece e vem em nosso apoio, vem nos contar das coisas que estão desde sempre em nós, mas que precisam ser continuamente descobertas. Então, quando a pintura de um pintor sonhador vem nos trazer poesia, abrindo-nos aos devaneios que ampliam a realidade mais palpável e aprofundam o nosso estar no mundo, nós nos entregamos a eles, mergulhando em busca de novos tesouros que, adquiridos, jamais poderão nos ser tomados. Tesouros que não são posse, mas antes, brilho; não são poder, mas cores novas para nossos dias.

Aceitando esses desafios de prospecção, a história da arte, procurando lidar com a face mais fugidia do objeto de sua história, precisa ter a coragem de contar com outras vias de conhecimento que não só as provenientes da razão, exercitando sua habilidade para tratar a arte sem diminuí-la. Ao se refletir sobre a presença da imaginação poética na obra de arte, possibilita-se a revalorização do objeto artístico em sua ligação com a subjetividade, tornando-se forçoso que se relativize as afirmações exclusivamente objetivas, oriundas de pensamentos com tendência ao rigor racional e pretensões científicas. Não se trata aqui de desconsiderar a importância da construção racional para o historiador da arte, mas de apontar que este deve estar apto a rever padrões absolutos para avaliação de uma obra estabelecidos nos limites de uma visão historicista. Se o trabalho artístico, o trabalho com formas e cores, não pode ser vinculado estritamente ao pensamento, já que nele também intervém a imaginação, ele não pode, da mesma maneira, ser

explicado em sua amplitude apenas pelo pensamento de época e seus possíveis determinantes. Portanto, considerando-se que não se consegue apreender definitivamente um percurso artístico, considerando-se que a singularidade sempre escapa às explicações causais, há que se abrir um espaço na reflexão do historiador da arte para que ele se defronte com os fatos que não se limitam ao condicionamento histórico, de forma que possa posicionar seus objetos a partir de uma visão mais ampla quanto a suas origens e repercussões. Assim, guiando seus estudos sem desprezar nenhum aspecto, sem desejar dominar o objeto do estudo, mas dando voz a ele, a história da arte fica mais apta a realizar com profundidade suas funções básicas de proporcionar um enriquecimento da fruição e uma maior compreensão do homem, produzindo um material que poderá ser amplamente utilizado, especialmente pela crítica da arte.

Foi com esse espírito que acreditamos ser válido nos lançarmos ao empreendimento de iluminar a poesia na obra do pintor Cândido Portinari, pedindo auxílio à filosofia, mais especificamente à fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard. Nesta nos deparamos com um meio de irmos ao encontro da poesia *participando* dela, promovendo uma relação da nossa imaginação com a do pintor, confirmando a comunicabilidade das subjetividades. O que poderia parecer uma simples proposta de fruição, pretende, contudo, que o sujeito vá além do encanto primeiro com a obra e, ultrapassando certa passividade, coloque-se junto ao criador, tomando, assim, consciência da criação. Para tanto, não basta *devanejar com* o pintor, mas sim se *conscientizar* dos devaneios que ganham vida em imagens poéticas.

Na obra de Portinari ressaltamos a forte presença das imagens poéticas provenientes da imaginação da matéria terrestre e, acompanhando-as, fomos levados a vivenciar a dinâmica de uma espacialidade que combina expansão e concentração, espacialidade que se destaca, por fim, como central na poética do pintor. Pudemos constatar que em sua pintura, por diferentes configurações, Portinari *dá intensidade* aos valores da exterioridade e aos da interioridade, expandindo os espaços picturais nos sentidos da largura, altura e profundidade e contrapondo a estes imagens que propiciam os devaneios de concentração. Sonhando esta contraposição pudemos sentir como, na verdade, ela instaura uma

interrelação entre os dois tipos de espaço, um agindo sobre o outro no sentido do crescimento: os espaços picturais, tendendo ao imenso, ajudam a revelar uma imensidão íntima nos espaços concentrados e esta imensidão íntima transborda para os espaços picturais, incrementando seu engrandecimento. Seguindo, ainda, os caminhos que o *poeta de imensidões* nos oferece, descobrimos a importância que ele confere aos devaneios mergulhantes, valorizando a profundidade como força de atração para o imenso; profundidade dos espaços picturais, profundidade das imagens de intimidade concentrada: profundidade em nós.

Mas não nos deteremos mais em discorrer sobre as repercussões das imagens poéticas de Portinari, pois acreditamos já tê-lo realizado de forma conclusiva no capítulo anterior. Quisemos apenas fazer um breve resumo, apontando as pontes que encontramos para alcançar a poesia do pintor, alcançando imagens fundamentais que ele renovou e lhes deu nova capacidade de nos atingir.

Gostaríamos de, ainda nesta conclusão, redimirmo-nos de possíveis reduções efetuadas na condução de nosso tema. Com o intuito de elaborar uma mensagem para compartilhar algumas reflexões talvez tenhamos recaído em simplificações que não se adequem exatamente ao potencial múltiplo da imaginação e suas manifestações diversificadas e mesmo muitas vezes divergentes. Precisamos trabalhar com a convergência, mas ainda assim esperamos não termos nos distanciado do propósito de valorizar o papel da imaginação e da poesia na obra de Portinari. Cientes de nossas limitações, empenhamo-nos em superar a dificuldade de tratar um tema vago por definição, procurando, de um lado, não cair na arbitrariedade, amarrando as reflexões, e de outro, tendo o cuidado de não amarrar muito forte para não imobilizar o substrato da reflexão, o qual, pelo contrário, quer-se sempre móvel.

E antes de chegarmos ao ponto final, ponto que finalizando na realidade marcará o início de uma vida, pois que entregará o nosso trabalho à vida, pedimos licença para tecermos alguns comentários não diretamente ligados à nossa proposta, comentários muito rápidos que indicam nosso posicionamento sobre a obra de Portinari de maneira mais geral. Acreditamos que o pintor nos deixou uma poética de caráter universal em

tipologia particular, brasileira. Uma tipologia brasileira não é em si um valor, isto é, não é determinante para o interesse por uma obra plástica, mas não a vemos, contudo, como um fator desprezível, pois pode abrir os olhos, de uma maneira mais sensibilizada, para o que está ao nosso redor. Mas, ainda na questão formal, a contribuição de Portinari certamente não se resume à construção de uma tipologia brasileira. Se por vocação e condições contextuais o pintor não desempenhou um papel de revolucinar a arte com pesquisas dos meios picturais, agindo de forma mais contundente em termos de inovações, rompendo drasticamente com códigos passados, ele, entretanto, abre espaço, com suas experimentações, para a afirmação dos novos códigos que vinham sendo elaborados para a pintura, novas possibilidades da linguagem do pincel. Possibilidades com que o homem parece estar sempre envolvido, inventando uma atuação pessoal no mundo, imbuído do desejo de criar preciosidades que dizem dos tesouros do mundo.

Bem, mas a tarefa a nós destinada foi mesmo apenas sonhar a obra de Portinari. Sonhando com o pintor encontramos como ele os tesouros num baú, baú que antes de nós outro aventureiro já havia descoberto, deixando-nos a seguinte notícia:

*De um baú de folha de flandres no caminho da roça
um baú que os pintores desprezaram
mas que os anjos vêm cobrir de flores namoradeiras
(...)
salta o mundo de Portinari que fica lá no fundo
maginando novas surpresas.¹*

NOTA:

¹ ANDRADE, Carlos Drummond apud PORTINARI, Antonio. *Portinari menino*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS:

- ABRIL CULTURAL. Portinari. *Gênios da Pintura*, São Paulo: Abril, nº. 6, 1967.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari / organização, introdução e notas de Annateresa Fabris*. Campinas, SP: Mercado de Letras - Autores Associados / Projeto Portinari, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994a.
- _____. *O direito de sonhar*. Introdução de José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BARNET, Sylvan. *A short guide to writing about art*. Nova Iorque: Harper Collins, 1993.
- BENTO, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 1980.
- BERNIS, Jeanne. *A imaginação: do sensualismo epicurista à psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

- BORNHEIM, Gerd A. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. São Paulo: Globo, 1998.
- CALLADO, Antonio. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DAGOGNET, François. *Bachelard*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* São Paulo: Moraes, 1992.
- DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- DIONÍSIO, Mário. *Portinari: 1903-1962*. s.l.p., Artis, 1963.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- _____. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LANDUCCI, Lelio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Editorial Penguin, 1947.
- LURAGHI, Eugenio. *Disegni di Portinari*. Torinto: Ilte, 1955.
- LUZ, Angela Ancora da. *A fabulação trágica de Portinari na fase dos retirantes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985.
- MARTINS, Luís. *Portinari*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1972.
- PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PORTINARI, Antonio. *Portinari menino*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- PORTINARI, Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- _____. *Portinari: o menino de Bodósqui*. Rio de Janeiro: Livroarte Editora, 1979.
- PROJETO PORTINARI (Rio de Janeiro). *Portinari*. Rio de Janeiro: s.d., mimeo.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

ULSON, Glauco. *O método junguiano*. São Paulo: Ática, 1988.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

PERIÓDICOS:

ANDRADE, Mário de. Cândido Portinari. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v.20, p. 64-93, 1984.

COMO trabalham e sonham os nossos pintores. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 nov. 1934.

PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. *Diário da Noite*. São Paulo, 7 dez. 1934.

SEABRA, Maria do Prado. O imaginário. *Presença Filosófica*. Rio de Janeiro, v.2, p. 61-64, 1977.

CATÁLOGOS:

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Portinari*. Rio de Janeiro: 1939.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Portinari*. Rio de Janeiro: 1972.

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

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Portinari leitor*. São Paulo: 1996.

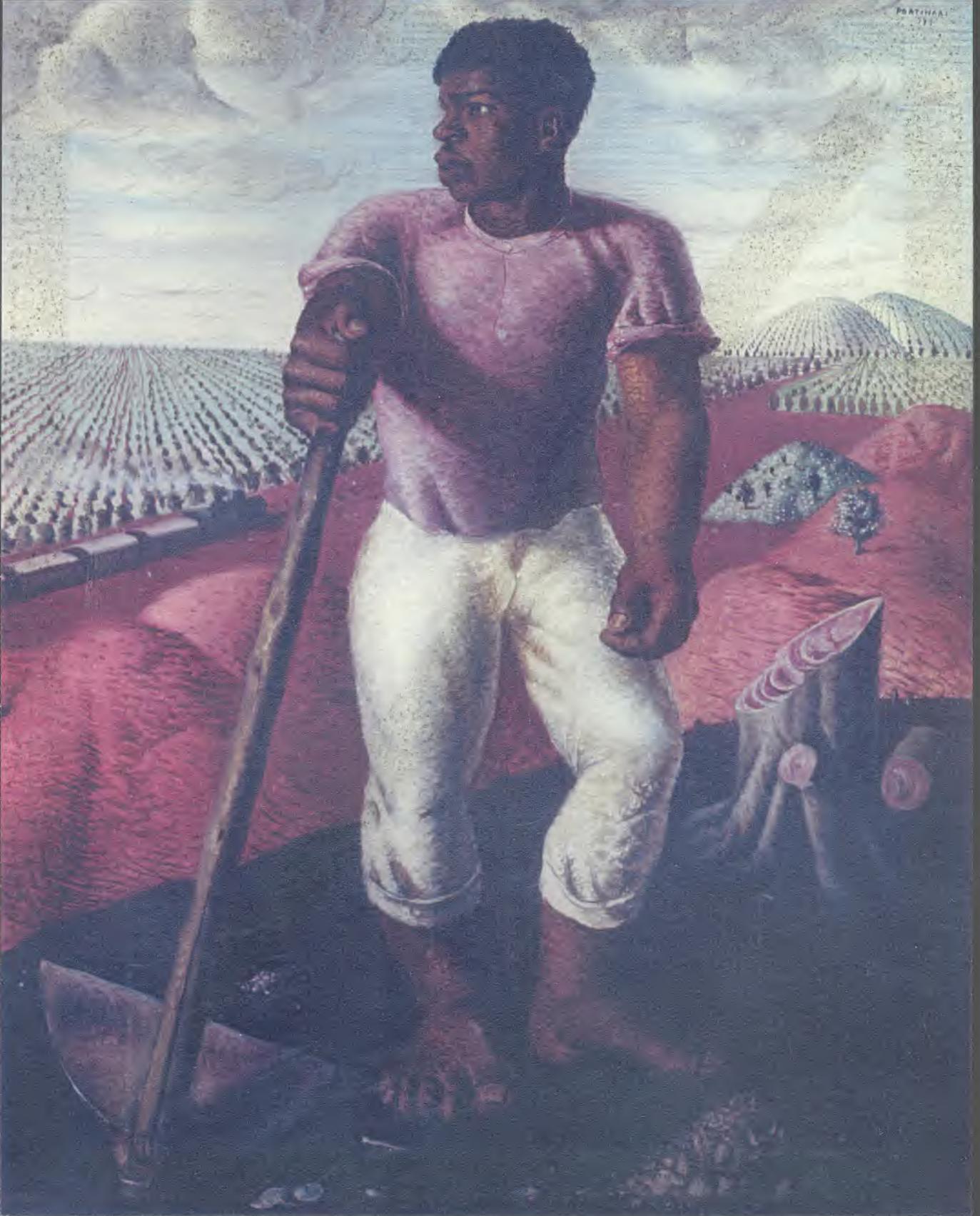
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Portinari: retrospectiva*. São Paulo: 1997.

MONOGRAFIA E DISSERTAÇÃO:

TÁVORA, MARIA LUISA LUZ. *O Lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro, 1990. Dissertação. Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

LUZ, Angela Ancora da. *História e póiesis*. Rio de Janeiro, 1994. Monografia. Departamento de história - Universidade Federal do Rio de Janeiro.





PORTINARI
1971



