

## A PORTA DE CHEGADA É A MESMA DE SAÍDA UM ESTUDO COMPARADO ENTRE GRACILIANO RAMOS E CÂNDIDO PORTINARI

Fábio José Santos de OLIVEIRA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nosso estudo busca, no relacionamento entre "Vidas Secas" (Graciliano Ramos) e uma série de pinturas de Cândido Portinari, depreender da forma mecanismos estilísticos ligados ao social, sem, no entanto, pretendermos estabelecer paralelos estritos entre ambos. Em nossa opinião, há algo em comum na obra dos dois artistas: o estabelecimento duma relação íntima entre um elemento ligado ao ambiente e às figuras humanas retratadas nas produções artísticas em questão. Seria dizermos que os personagens estão impregnados da essência de seu entorno. Nesse sentido, a diluição do homem por conta dessa relação com o ambiente corresponde, num aspecto maior, à sua própria diluição na sociedade. O que mais interessa nesse caso é o fato de como esse homem resiste a essas diluições, ou melhor, o modo como ambos os artistas (de maneira semelhante) expõem tal resistência.

**Palavras-chave:** Graciliano Ramos; Candido Portinari; literatura comparada.

**ABSTRACT:** Through the comparison of a Graciliano Ramos novel (*Vidas secas – Droughty lives*) and some paintings of Candido Portinari, our text intends to infer social aspects from the works structure of both artists. For us, there is something in common between them: the establishing of a deep relation between the ambient and the human figures featured in the referred artistic productions. We say the characters are full of the surrounding essence. Then the human diluting by reason of the relation with the ambient corresponds to the social diluting of this same man. In this case the most interesting is the fact of how this man resists to this diluting, that is, the way how both artists expose such man resistance.

**Key Words:** Graciliano Ramos; Candido Portinari; Comparative literature.

O objetivo de nosso texto é analisar a relação entre homem e ambiente em Graciliano Ramos (*Vidas secas*, especificamente) e em Cândido Portinari. Ao longo de nosso estudo, podemos perceber como essa interação aponta para o sufocamento e o opacamento dum homem muitas vezes subordinado ao arbítrio das decisões de que tem poder em nossa sociedade. Portanto, essa imbricação (homem/ ambiente), apesar de aparentemente só formal, demonstra mesmo em suas entrelinhas tais repercussões sociais. Começaremos por expor rapidamente os casos de Fabiano e sinha Vitória. Depois daremos continuidade com a análise de algumas pinturas de Portinari, que ilustram pictórica e plasticamente o caso de *Vidas secas*. Apesar de poucos e sucintos, são exemplos já de como o texto articularia isso que vem a ser o centro de nossa escrita.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/ USP). E-mail: [fabiolittera@usp.br](mailto:fabiolittera@usp.br).

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

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

“Efetivamente (...) devia ser ridícula” – Esse é um pensamento que é da própria sinha Vitória, talvez só agora se dando conta realmente do inusitado desses usos não-costumeiros. Meros modismos citadinos. Porém, o que a machuca mesmo é a opinião do marido, que é um dos seus e que também divide com ela dores e passos desengonçados. Se projetamos a cena para o futuro, que virá como morada na cidade, o que então irão dizer os que aí moram, não-dados a essa inadequação, seres de um espaço diferente (lembrando que, nesses termos, a diferença é sinônimo de sufoco)?

Confissão ou ficção (fazendo uso de conceitos de Antonio Candido), transparece na obra de Graciliano Ramos essa desconfiança em relação ao meio urbano (na verdade, no sentido de quem de tudo desconfia, ou melhor, de quem confia em pouca coisa). Esse senso de suspeita também ocorre em *Vidas Secas* (com Fabiano, no caso). Retraído por desconfianças de tudo e de todos, Fabiano recolhe-se consigo. E ele se “reconhecia inferior”. Mas semelhante julgamento de si passa por um conceito que vem de cima, dum sistema em que há os que mandam e os que obedecem. Opressão e submissão. É o que ocorre quando recebe o salário por seus serviços. E não esqueçamos que o patrão utiliza artifícios legais: são os juros o que rói o valor a pagar. Nesse sentido, a obra evidencia a ilegalidade dos que se

articulam com as complexas razões legais a fim de nunca perder seu tanto, usufruindo a mais do que por justiça deveria.

Não é à toa, portanto, que as ações de Fabiano estejam subordinadas às decisões arbitrárias do patrão. É claro que essa submissão mesma a tais decisões ocorre não só com o patrão (*vide* também o caso do soldado amarelo). Fabiano é um indivíduo cujos direitos falham, porque ainda vigora no país o alarme da injustiça político-social. Num país onde os poderosos mandam e os fracos, não vendo alternativas, apenas obedecem, visto que precisam daqueles de algum modo, e tal parece ser a sina. Formalmente, as vontades de Fabiano falham diante do arbítrio do patrão, à semelhança de seus raciocínios, que falham diante da menor dificuldade reflexiva. A vida lhes é dificultosa e cheia de entraves da mesma forma como os pensamentos encontram dificuldades até para se mostrarem mínimos. E eles se embaralham feito os de sinha Vitória. Feito os meninos (seus filhos) brincando na lama e no estrume fofo. Indistinação. Quase a não-haver fronteira entre um e outro, demonstrando assim uma existência arbitrária, no mesmo passo do jugo de quem manda dentro dessas circunstâncias. Em *Vidas secas* e em *Portinari*, a aproximação do homem à face do ambiente vai de acordo com a denúncia dessa diluição social do indivíduo, haja vista o predomínio da arbitrariedade do desejo alheio, ou seja, dos que representam o latifúndio, dos que representam o poder estatal.

Tendo isso em conta, já podemos entender os motivos de uma afirmação como esta: “Você é um bicho, Baleia.” (Ramos, 2003, p. 20)<sup>2</sup>. Eis que também Baleia e Fabiano se confrontam. Bichos. Nesse sentido, mais do que o destaque para a constante humanização de Baleia, “... que era como uma pessoa da família, sabida como gente” (Ramos, 2003, p. 34), revela-se mesmo a posição de Fabiano, que, não sendo digna de um ser humano, estaria, pois, em nível abaixo do da humanidade. Um pouco abaixo de homem, igual a animais. E o que poderíamos suspeitar ser um rebaixamento de excluídos pelo autor simplesmente a fim de rebaixá-los, mostra-se sob a forma de instrumento de simpatia pelas criaturas que retrata. Um discurso que não é o seu, pois bem, mas o de uma condição social própria à região onde a narrativa decorre.

Todos os recursos minguavam, e não havia o que chegasse. A família, que nada tinha, perdia assim o pouco que ganhava. Todos eles se encontram numa situação em que tudo está em falta. Já que o viver é ralo, sua fala também será. Mesmo a ligação com a metáfora do ser bicho se reforça com a presença dessa perspectiva, pois os bichos não falam: grasnam,

---

<sup>2</sup> Que vem como réplica a esta outra afirmação: “– *Você é um bicho, Fabiano.*” (Ramos, 2003, p. 19).

rincham, ladram, mugem – gritam, na tangência da aproximação. Não vêm à toa, por isso, as tantas representações animais ligadas a Fabiano, muito menos sua autodefinição como bicho. E assim o é porque afastados de outras pessoas, porque entocados na solidão da fazenda que habitam, porque oprimidos, porque são minguados seus pertences e posses.

Até os desejos, que são aquilo que lhes sobra, mostram-se truncados por acontecimentos do dia-a-dia. Haja vista, como vimos, a própria sinha Vitória, no sonho teimoso da cama de lastro, arreliada ao discutir com o marido a dificuldade de se adquirir tal bem – uma ninharia, a bem dizer. Não podendo possuir concretamente o objeto, põe-se a devanear a sua aquisição. Entretanto, mesmo a delícia da vivência desse desejo por meio da expansão do devaneio, torna-se complicada, já que há os afazeres domésticos, as preocupações de sempre e de há-pouco:

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

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

mente nada mais é que o prolongamento da dissolução social deles todos, carentes que são de tudo, inclusive de pensamentos que sosseguem e sigam sem tantos entraves.

Findando aos poucos as recordações da briga recente, fica, no entanto, uma certeza que machuca, que incomoda: “Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de Fabiano molestara-a. *Pés de papagaio*. Isso mesmo, sem dúvida, matuto anda assim.” (Ramos, 2003, p. 43). Daí a pouco: “Outra vez sinha Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto do seu desejo.” (Ramos, 2003, p. 44). Novamente o fio do raciocínio é prejudicado. E nessa circunavegação do pensar, o próprio desejo se torna evanescente, e, por mais que o capítulo se finde com certa esperança (porque é o que lhes resta – sempre esperar), fica o aviso de que a realidade interfere e interferirá até no mais inatingível dos seres: os sonhos.

Portanto, sonhar seria um mecanismo único para eles, visto não conseguirem o alcance do desejo (mesmo que um sonho que não se articula direito). E a isso chegamos, porque persevera durante muito tempo na mente de sinha Vitória o lembrete da comparação com o papagaio, que, mais do que um desabafo em momento de zanga, demonstra as razões de sem- valia deles todos e o quanto penam em demasia no campo – um ensaio, uma prova dos sofrimentos a experimentar na cidade grande, lá chegando. Do mesmo modo que os retirantes de Portinari, retratados num instantâneo de impotência, mostram o passado e revelam o futuro, o símile do papagaio relembra a pouca valia desses seres esquecidos e ignorados, rememorando antigas tristezas, antecipando outras tantas dores.

O mais interessante aqui é que, apesar das animalizações todas, Fabiano e sua família vão resistindo a um lance de diluição mais profunda, que os tornaria assim personagens duma narrativa naturalista. Não há determinismos no romance. Podemos verificar isso nalguns momentos de clarividência por que passa Fabiano (por exemplo, quando preso e ao receber a paga com desconto). Essa mesma ausência de determinismos pode até ser verificada nesse sonho desengonçado de sinha Vitória, o qual, não obstante a rudeza, é um ponto ainda de apoio para que ela não seja tão bicho quanto o espaço a condena a ser. Deitar na cama de lastro é exigir um mínimo de conforto. Porém, não é tanto a questão do conforto que aí está em pauta, senão o fato de eles não serem bichos de verdade para suportar o desleixo de qualquer dormida. Nesses termos, a diluição pelo fato animalizador e/ ou coisificador encontra o seu contraponto. E o homem persiste (mesmo que nesses detalhes).

Imbricação e resistência semelhantes, encontramos também em Portinari.

No caso do pintor, o curioso, inicialmente, é que, com o tempo, ele vive a aventura de dissolver a paisagem e/ ou o homem nela exposto, nunca o fazendo completamente. Quer dizer, há instantes em que o ambiente se dissolve e parece aplacar também as figuras humanas. Estas persistem, porém. Para termos uma ideia mais precisa do apego deste pintor paulista à figura: analisando bem algumas suas telas abstratas, podemos perceber um ou outro traço delatando a presença, ainda que mínima, de um figurativo. O que a bem dizer lembra Graciliano Ramos, que, buscando um antípoda à caracterização do homem (a animalização ou a coisificação), consegue na verdade indicar mais precisamente o ser humano, uma vez que expõe os percalços de essência social que rodeiam a figura animalizada ou coisificada.

Vejamos, por exemplo, “Jeremias” [1943]<sup>3</sup>. Executada para decoração da Rádio Tupi de São Paulo/ SP, essa têmpera (assim como as demais da série) opera com um dado singular: nela convivem o figurativo e o abstrato. Não é difícil suspeitar que essa pintura (e as outras da coleção da qual faz parte) tem inspiração em “Guernica” (1937), de Picasso. Todavia, se atentarmos bem a elas, perceberemos que não há cubismo de forma estrita (a deformação é antes das formas que dos ângulos e das proporções). Em “Jeremias”, a figura do profeta é recortada em vários pontos por retas que se cruzam e formam bases geométricas, sem que nenhuma das partes do seu corpo se desloque ou se amplie em demasia (como é a lógica do cubismo). Com efeito, o esforço todo da têmpera é expressivo. Os bagos de lágrimas caindo dos olhos do profeta são sólidos, porquanto o objetivo plástico é menos o registro duma dor que de sua profundidade. Além disso, essa dor, mais que bíblica, extrapola raias históricas e alcança a contemporaneidade do pintor brasileiro, fazendo supor nas telas o impacto psicológico da Segunda Guerra ou de angústias nacionais da própria época. Afora isso, vale a observação de que o fundo da pintura é um composto abstrato (por mais que, aqui ou ali, existam alguns traços de profundidade).

Portanto, por mais picassiana que aparente ser essa têmpera, há nela diferenças evidentes. A que nos interessa de forma mais precisa é a do fundo abstrato portinariano, que não se revela no pintor espanhol. Observando bem as figuras do primeiro plano em “Guernica”, vamos descobrindo que o esforço do quadro é fazer com que elas não estejam tão à frente quanto suporíamos à primeira vista. Isto é, a própria noção do que seja estar em primeiro plano bamboleia diante da quebra dos ângulos e da reconfiguração das formas. É evidente que sobrevive na tela uma ideia de profundidade (que lá existe), mas uma profundidade com anseio de primeiro plano. Percebemos o que está atrás numa

---

<sup>3</sup> Cf. Anexo, prancha 01.

tridimensionalidade cambaleante. Percebemos também que o fundo é tão figurativo quanto as próprias figuras à frente. Em Portinari, o fundo se torna abstrato ao tempo em que o figurativo de primeiro plano persiste (e persiste com acentuada teimosia; contudo, singelamente). Quanto à tendência picassiana de o fundo tender a se igualar ao que está adiante, no pintor brasileiro a coisa se inverte: a figura, atingida pela já vista ânsia pictórica de dispersão, tende a um sumiço (nunca a realizar-se de fato) no plano do entorno. Assim, em Portinari, ainda que não consigamos captar o que há figurativamente no fundo de certos quadros, descobriremos, sem maior esforço, a presença dum figurativo em primeiro plano, se não humano plenamente, ligado a ele ao menos por companhia.

Renegando teimosamente a totalidade das concepções abstracionistas, facilmente compreendemos as queixas portinarianas se consideramos sua preocupação primeira: o homem.<sup>4</sup> Temos, à baila disso, um pintor ligado ainda a preceitos antigos da pintura, mas que não escapa à possibilidade de também ser considerado moderno (como Graciliano, aliás).

E o que eles teriam de moderno? O combate academicista que se percebe na segura escrita de Graciliano e na segura plástica de Portinari. A isso colabora a “deformação”. Ambos deformam, a fim de demonstrar o lado certo, o ângulo que de fato deveria ser verificado. Nesse ponto também importa sobremaneira a interação homem/ ambiente. Já vimos que em Portinari a deformação do ambiente e a do homem se imbricam, ainda que exista aquela convivência inusitada do figurativo num plano abstrato; em outras palavras, do tradicional num plano tendendo a moderno. Lembremos que essa questão também se apresenta em Graciliano Ramos. Basta-nos lembrar que quando Graciliano explora a relação entre ambiente e homem, ele o faz lançando o homem numa proximidade animalesca que não é nova – ela já existia, por exemplo, no Naturalismo. Ocorre que essa perspectiva é atualizada aos novos tempos. Isto é, já não importa tanto o caricaturesco naturalista (e seu ranço por demais biológico), senão reclames de alcance social, que são também de cunho político (sem querermos dizer panfletário, claro). Nesse sentido, ele jamais poderia ser citado como naturalista, pois sua escrita é já dum realismo crítico. Assim como Portinari, apesar do que há de tradicional e do que lhe falta do avanço vanguardista, não deixa, a nosso ver, de ser moderno no sentido pleno do termo.

---

<sup>4</sup> Quando fazemos uma afirmação como essa, não queremos dizer que os pintores ligados ao Abstracionismo estão isentos de uma preocupação com o homem. É que, como em Portinari isso se torna a tônica do trabalho artístico, sua obra invariavelmente acaba por ser orientada com a guia desse princípio. Ou seja, a ambivalência entre “abstrato” e “figurativo” presente nele é, de fato, fruto da preocupação com a figura humana. Preocupação que não se nega, no caso, a ser social também.

Talvez já seja bem perceptível que o modo como eles fazem acontecer a deformação a que nos referíamos anteriormente está diretamente ligado ao tipo de arte que executam, estando esta relacionada de qualquer modo à nossa própria realidade. Realidade de complexos antagonismos, em que o moderno convive sem impedimentos com o que é antiquado<sup>5</sup>. O que podemos falar do processo de industrialização brasileiro da primeira metade do século XX? “[Uma] aparência de fisionomia moderna a um quadro cujo fundo, no entanto, era essencialmente colonial nas suas manifestações específicas.” (Sodré, 1963, p. 49). É bem verdade que essas contradições do Brasil não fizeram de Portinari e Graciliano esperançosos da superação delas, como ocorrera com nossos primeiros modernistas<sup>6</sup>. Tais crenças não fazem parte do projeto portinariano, o mesmo valendo para o escritor de *Vidas Secas*.

Também interessante é que, em Portinari, a perspectiva do figurativo e do abstrato já estava presente antes da *Série Bíblica*<sup>7</sup> e continuaria no futuro, quando de suas telas mais cristalinas, influenciadas elas pelo cubismo do francês Jacques Villon. É de influência, por exemplo, da referida cristalinidade de Jacques Villon, o quadro “Meninos brincando no balanço” (1960)<sup>8</sup>. Aqui suspiram novamente as tais malhas geométricas. É como se o quadro se dividisse numa primeira feitura de balão em origami. De cima a baixo descem duas diagonais, uma vindo da esquerda, outra da direita. Esse esquema maior produz quatro triângulos grandes, dentro dos quais se desenham outros tantos triângulos menores e também retângulos, losangos e outras figuras da geometria. Depois que tudo é repartido, as cores quentes dominam as bases geométricas, dando a resultar um fundo de caráter abstrato que não prejudica o figurativo de primeiro plano: os três meninos que brincam meio a esmo em seus respectivos balanços. O curioso é que (vemos bem) as crianças sobrevivem aos traços passando ao seu redor em busca da construção dos planos coloridos. Os meninos são afetados por tais traços, mas também pela cor e pela tonalidade que vêm de fora. O mundo abstrato que envolve as crianças brincantes passa por elas e as afeta sem que, no entanto, sejam por ele dominadas por completo. É claro que nisso servem como paralelo as buscas portinarianas de outrora. Do mesmo modo que no caso de Picasso, a inspiração advinda de Villon se

---

<sup>5</sup> Nossa literatura, por sinal, é profícua em contradições como essa. Quanto a elas não nos prolongaremos. Vamos apenas deixar (não por nossa boca, mas pela do crítico Roberto Schwarz) exemplos claros disso (considere-se somente que pouco antes ele expunha também o caso de Mário de Andrade): “– Com os ajustes de cada caso, haveria observações semelhantes a fazer sobre a Antropofagia de Oswald de Andrade, a esplêndida prosa de Manuel Bandeira nos anos 30, o localismo universalista da primeira poesia de Drummond e Murilo Mendes, todos descobrindo e inventando conexões fortes entre o legado colonial e a modernidade.” (Schwarz, 1997, p. 143). Os mesmos ajustes, digamos de passagem, têm de ser também aplicados a Portinari (e Graciliano, que também entra no caso).

<sup>6</sup> Cf. Schwarz (2002)

<sup>7</sup> Por exemplo, o afresco “Borracha” [1938].

<sup>8</sup> Cf. Anexo, pranchas 02.

reconfigura na palheta do pintor brasileiro (o que é de fato positivo, haja vista não negar as inspirações – sempre existentes – e não recusar-se a retrabalhá-las, interpretá-las ao seu modo e realidade).

Só lembrando, a simpatia de Portinari por planos geométricos já vem de antes. Acontece que há momentos em que eles adquirem não apenas coloração vítrea (à maneira de Villon), mas também tonalidades que são uma espécie de meio-termo entre a “escuridão” excessiva de antes e a “claridade” excessiva do final. Citaríamos “Árvore da vida” [1957 (59)]<sup>9</sup>.

O que nos chama a atenção nessa tela não é nem uma suspeita de cristalinidade (que a bem da verdade não se afirma precisamente), mas a composição meio a mosaico de pequenos azulejos, na realidade pequenos bloquinhos coloridos. E são os quadrados em cores que nos interessam: eles dominam o fundo e escondem o figurativo que possivelmente representam. Além disso, fazem parte das crianças e das árvores. É como se esses meninos estivessem ligados ao ambiente (por semelhança de preenchimentos) e, contudo, dele estivessem libertos (ou quase), uma vez que grassam certa flexibilidade na tela. Não estão enfeixados na malha geométrica do fundo. Estão meio à solta (haja vista os contornos ainda nítidos). A um só tempo, estão presos e libertos, tal a insistência pessoal pela junção do figurativo e do abstrato. As crianças são figuras sem face e um tanto dispersas. E isso porque a ação não é conjunta. Decerto, transparece ainda certa intranquilidade: há na tela um divertimento sem o haver, há ações sem as haver de fato. Mesmo os meninos que pisam o chão dão a ver algo estranho, porque jazem na verdade sobre um fundo que pictoricamente está na vertical. As árvores, que se demonstram nítidas em seus galhos, já em seu caule começam a se igualar mais ao espaço, por equilíbrio dos próprios pequenos quadriláteros. Enquanto isso, a árvore da direita quase some, e só as cores para a dizerem ainda visível. Aliás, tal como os meninos o são, embora num outro grau. Entretanto, a lógica para eles é a da presença, pois tanto as cores quanto as linhas os preservam.

Tal embate entre presença e ausência pode ser depreendido até melhor em “Meninos com estilingue” (1959)<sup>10</sup>, onde os figurativos, que são crianças, penetram a selva escura de um emaranhado de formas geométricas. As cores aqui são mais afins e tendem mesmo ao negro. E isso é tão evidente quanto o é a percepção de que o figurativo humano é preservado por desejo. O ambiente se transforma plenamente, mas o humano é preservado. Percebamos que entre o que supomos árvores em planos geométricos trafegam ilesos os meninos. Mas é

---

<sup>9</sup> Cf. Anexo, prancha 03.

<sup>10</sup> Cf. Anexo, prancha 04.

claro que não ilesos por completo: aqui ou ali são afetados por pequenos planos pertencentes também ao espaço. Sem desconsiderar ainda que alguns deles são tracejados à semelhança das três (supostamente) folhas de palmeira, à direita.

Disso não é difícil deduzirmos que em Cândido Portinari há muitas ocasiões nas quais a ação pictórica e plástica estabelece um exercício entre o figurativo e o abstrato. Tal embate já presente na série de inspiração picassiana, diríamos que aqui reconhece também outras configurações, que fazem desse traço de pintura mais do que desejo de não se apropriar inteiramente duma influência alheia. Tanto é assim que na Série Bíblica, esse detalhe, embora evidente, é passível de despercebimento, dada a confusão de linhas, a compenetração cubista das formas e a expressividade dos tons. Um conjunto que, pela força deformadora do todo, tende a chamar a ver o cuidado pelos horrores propositais. Na fase cristalina, a limpidez da tela dá a entender, obviamente, a malha cubista que se insinua, porém ela mesma não é suficiente para ofuscar a contradição mais nítida entre o figurativo do primeiro plano e a abstração geometrizarante do fundo disperso. Essa característica é perceptível ainda nas telas onde não há somente placas geométricas, mas também, em paralelo ao “expressionismo” anterior, uma distorção de formas que garante, pela segurança na dispersão dos corpos pelo espaço, a evidência de que aí o não-figurativo também se faz presente.

Como afirmamos há pouco, o otimismo aparentemente nítido em virtude do clareamento dos tons, ao mesmo tempo em que desafoga um pouco dos nós no que se refere à tenebrosidade anterior, garante uma preocupação temática que direta ou indiretamente aparecerá por escolha própria. Em muitas dessas telas de derradeira fase, o conjunto às vezes resulta em trabalhos que parecem não ser tão bem satisfatórios esteticamente se temos por vista os resultados anteriores. Não obstante, não negamos o caso de essas telas representarem, ainda assim, um esforço de preservação do humano, que é o esforço mesmo de preservação do figurativo. O ambiente se dissolve ou se demuda, segue rumo ao desaparecimento, porém o homem está lá; se não inteiro, preservado. Algo semelhante às animalizações e coisificações em Graciliano. É bem verdade que diversos na aparência, mas iguais em sua base. Dessa forma, desenha-se no espaço da obra de ambos um mundo opacado e de ofuscamento. O que se dá a ver na impotência mesma das figuras portinarianas diante de sua diluição no espaço (muito embora elas se preservem) e na impotência da família de Fabiano, de quem sequer os pensamentos se firmam com precisão, dado o travamento não-raro constante, e que, malgrado isso, resiste por conta de forças ainda que mínimas.

## REFERÊNCIAS

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

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 91 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

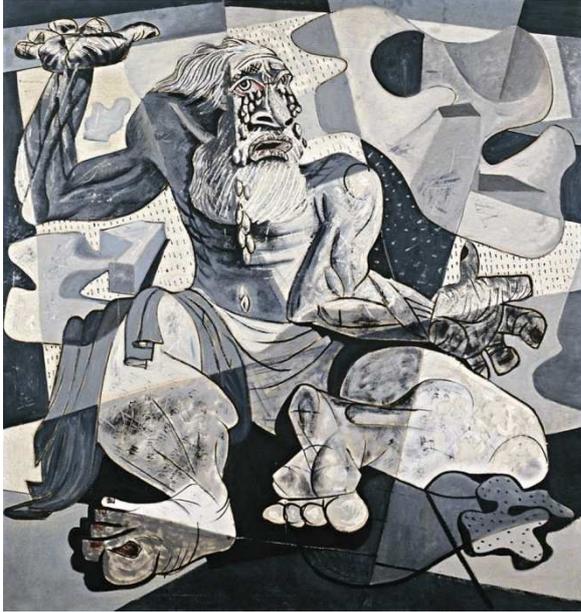
SODRÉ, Nelson Werneck. **Introdução à revolução brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** 3 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANEXO<sup>11</sup>

**Prancha 01**



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

**Prancha 02**



**“Meninos brincando no balanço”** (1960)  
Óleo sobre madeira  
46 x 37.5 cm  
Coleção particular. Rio de Janeiro/ RJ

**Prancha 03**



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

**Prancha 04**



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

<sup>11</sup> Todas essas pinturas podem ser visualizadas no [site www.portinari.org.br](http://www.portinari.org.br).