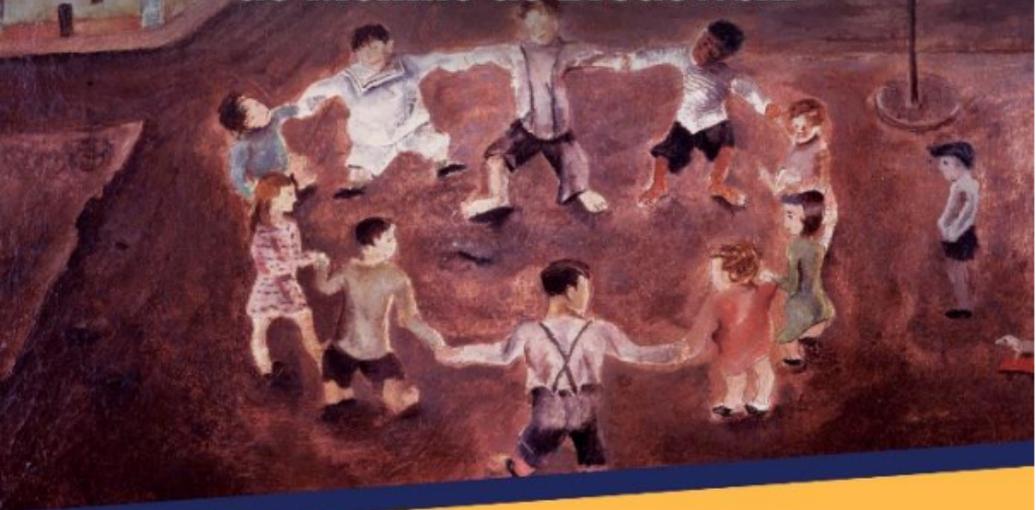


LIVRO DIGITAL

*Esboço para  
uma Poética  
de Portinari*

O Sonho Azul e o Coro Dionisíaco  
do Menino de Brodowski



JACIR BRAZ DE VICENTE

LIVRO DIGITAL

*Esboço para  
uma Poética  
de Portinari*

O Sonho Azul e o Coro Dionisiaco  
do Menino de Brodowski

JACIR BRAZ DE VICENTE

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Vicente, Jacir Braz de

Esboço para uma poética de Portinari [livro eletrônico] : o sonho azul e o coro dionisiaco do menino de Brodowski / Jacir Braz de Vicente. -- 2. ed. -- Brodowski, SP : Ed. do Autor, 2021.

ISBN 978-65-990557-2-0

1. Artes 2. Literatura - História e crítica 3. Portinari, Candido, 1903-1962 - Crítica e interpretação I. Título.

21-70350

CDD-809

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Literatura : História e crítica 809

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

**DIREITOS RESERVADOS:**

É proibida a reprodução total ou parcial da obra, de qualquer forma ou por qualquer meio, sem autorização prévia ou por escrito do autor.

A violação dos Direitos Autorais (Lei Nº 9610/98) é crime estabelecido pelo Artigo 48 do Código Penal.

1ª Edição - 2020

2ª Edição (digital) - 2021

Imagem capa: Roda Infantil, 1932

Pintura a óleo/tela, 39x47 cm, Brodowski, São Paulo, Brasil

## GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

**João Doria**

Governador do Estado

**Rodrigo Garcia**

Vice-Governador do Estado

**Sérgio Sá Leitão**

Secretário de Cultura e Economia Criativa

**Cláudia Pedrozo**

Secretária Executiva de Cultura e Economia Criativa

**Frederico Mascarenhas**

Chefe de Gabinete de Cultura e Economia Criativa

**Leticia Nascimento Santiago**

Coordenadora Interina da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico - UPPM

**Davidson Panis Kaseker**

Diretor do Grupo Técnico de Coordenação do Sistema Estadual de Museus - GTCSISEM-SP

## ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA – ACAM PORTINARI

**Washington Luiz Aissa**

Presidente

**Angelica Fabbri**

Diretora Executiva

**Luiz Antonio Bergamo**

Diretor Administrativo Financeiro

## MUSEU CASA DE PORTINARI – BRODOWSKI

**Cristiane Maria Patrici**

Gerente de Unidade

## ESBOÇO PARA UMA POÉTICA DE PORTINARI O SONHO AZUL E O CORO DIONISÍACO DO MENINO DE BRODOWSKI

**Edição**

Museu Casa de Portinari / Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari (ACAM Portinari)

**Autor**

Jacir Braz de Vicente

**Capa e Projeto Gráfico**

Jonathas L. Miguel

**Agradecimentos**

João Candido Portinari - Cessão de Imagens  
Projeto Portinari - Arquivos

## *Apresentação*

Com muita alegria, aceitei o honroso convite de Jacir para leitura e apresentação dessa sua obra, um ensaio acadêmico que traz um passeio pelas paisagens criativas de Portinari, brilhantemente delineadas, capítulo a capítulo.

Doutor em estudos literários e profundo conhecedor dos diferentes modelos teóricos da disciplina, Jacir propõe, no “Esboço para uma Poética de Portinari. O Sonho Azul e o Coro Dionisíaco do Menino de Brodowski”, um estudo, análise e interpretação da poesia e da pintura de Candido Portinari, tendo os pés fincados no mesmo chão de terra roxa do artista. Candinho,

como Portinari era conhecido em Brodowski, e Jacir são conterrâneos, possibilitando, ao autor do ensaio, o estudo a partir da mesma terra natal, somando rigor e apuro técnico com identidade, aspectos que arrebatam todos os interessados, iniciados e iniciantes, pela arte de Portinari.

Do trabalho artístico de Candido Portinari, há, ainda, muito a se dizer. Como pintor, tornou-se mundialmente conhecido, mas, como poeta ainda está por ser desvelado, contrariando suas próprias palavras:

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

Aí reside a importância da presente publicação, que faz um mergulho na essência da arte de Portinari, pintor poeta e poeta pintor, o menino e o seu povoado, o homem e o seu tempo, a humanidade no particular e o local no universal.

Para Jacir, a poesia - paisagem literária - e a pintura - paisagem colorida das telas - dialogam e convergem num encontro de sentidos afins.

O fio com o qual o texto é alinhavado é forte e perceptível, a ponto de garantir a unicidade da obra tecida em capítulos que se encaixam sucessivamente, de forma a guiar o leitor pelo roteiro do passeio proposto. O roteiro é transparente o suficiente

para deixar evidentes as paisagens artísticas de Portinari e reluzente na medida para se compreender o trabalho sofisticado do pesquisador Jacir de revelar o poeta e o pintor que, entre o lápis e o pincel, entre as palavras e as cores, viajou para dentro de si e para tantos outros territórios exteriores, familiares e desconhecidos, transitou no seu tempo e para além dele. Assim, o ensaio conduz a um passeio inesquecível para ser feito não apenas uma vez, mas muitas outras vezes.

Esse ensaio literário é, sem dúvida, uma referência de informação e aprofundamento no conhecimento da arte do “Menino de Brodowski”, notadamente de sua

poesia, e consolida o autor no rol dos grandes estudiosos, especialistas e intérpretes de Candido Portinari.

*Angelica Fabbri*

*Diretora do Museu Casa de Portinari / ACAM Portinari*

*Brodowski – Abril / 2020*

## Índice

Agradecimento.....	11
Homenagem às Minhas Mães.....	14
Uma Palavra ao Leitor.....	27
1. A Recepção Estética.....	37
2. O Menino de Brodowski.....	62
3. O Menino Caipira.....	84
4. Uma Poética da Terra de Portinari.....	113
5. <i>Baile na Roça</i> como Festa Popular, Coro Dionisíaco e Ruína Alegórica.....	156
6. A Sombra e a Viagem Órfica do Menino de Brodowski.....	182
7. Os Meninos nas Ruas do Povoado.....	218
8. O Sonho Azul do Menino de Brodowski.....	251
9. Considerações Finais.....	273
Sobre o Autor.....	282
Homenagem.....	286
Bibliografia.....	288

## *Agradecimento*

Antes de tudo, quero externar, aqui, a minha admiração e respeito que, há muitos anos, Angélica Policeno Fabbri vem desempenhando junto ao Museu Casa de Portinari. Trata-se de um sujeito apaixonado, é mais que um profissional, mas um verdadeiro sacerdote em sua função. Se Portinari é um sujeito coletivo, a alma do antigo povoado, pode-se dizer que Angélica é a alma do Museu. Agradeço em nome de todo cidadão brodowskiano.

O trabalho, presumo, deve ser árduo, já que, entre nós, não se educa pela arte, uma vez que, em sua própria terra, Portinari é

pouco conhecido e circulam considerações populares e infundadas. E assim, parafraseando Cora Coralina, a função de um Diretor Artístico é remover pedras e plantar flores, como foi meu trabalho nas escolas ao insistir no senso estético.

Espero, humildemente, que o meu estudo contribua para introduzir possíveis leitores ao universo simbólico de Portinari. A vida pode e precisa ser mais poética. Somos cidadãos da “Nossa Jerusalém”, de Portinari. Agradeço, então, a forma afetiva, carinhosa, com que fui acolhido, recebido. O meu muito obrigado!

Quero também manifestar a minha admiração e respeito por Jonathas Levy Miguel, o primeiro leitor deste estudo e que deu forma. Eu o conheço do segundo grau. Era centrado, responsável, diferente de seus pares. Hoje, tornamo-nos amigos, e também irmãos. Muito obrigado pelo trabalho criterioso, paciente e criativo!

## *Homenagem às Minhas Mães*

*“Sunt lacrimae rerum”.*

*Virgílio*

Reverencio o eterno feminino da Grande Mãe Cósmica na ternura de muitas mães que a vida me deu. Eu reverencio Rosa Furlan de Vicente, Regina Maura de Souza Barbosa, Rosa Bianchi e Silvia M. Carvalho. O feminino, mais próximo da inspiração, da intuição, do divino, muito difere do intelecto frio. A alma é feminina e emana a verdadeira sabedoria. Se o intelecto olha para o exterior, a alma sonda o

mundo interno, subjetivo. E a arte, certamente, também faz o mesmo.

Antes de tudo, uma comunidade humana é harmoniosa quando ocorre a interação das três gerações, uma visão triangular, tripartida, e o triângulo é o símbolo de uma lei espiritual. Temos as crianças que estão chegando, os idosos estão partindo e os adultos em posição intermediária. As pessoas maduras trazem uma longa experiência de vida e, em sua relação com os netos, lhes transmite a chamada sabedoria ancestral. Deixam do lado de cá quando vão para o lado de lá. E a harmonia se manifesta quando se incorporam as novas

aquisições técnicas da mente, mescladas com a sabedoria primordial. Eis o segredo da sociedade tradicional, a arte de bem viver.

As minhas mães eram e são narradoras, contavam e contam o que vem de longe no espaço e no tempo, transmitindo mitos, lendas, com normas, valores e ensinamentos espirituais. Na sociedades simples, eis o papel ou função do ancião tribal, aquele que interliga as gerações, assegurando a unidade da comunidade. Na psicologia arquetípica de Jung, o narrador da sabedoria ancestral carrega o facho, a tocha da sabe-

doria, dando respostas coletivas às perguntas e questões humanas, sem narcisismo ou egoísmo, pois o sujeito é plural. A cultura popular, tão estilizada por Portinari, é mais densa e profunda do que os preconceitos sociais. Fui e sou o ouvinte de vários narradores.

A certa altura da redação deste estudo, minha mãe deixou o lado de cá, indo para o lado de lá, passando pela transição. Quanta dor! Quanta saudade! Como dói! As grandes almas não morrem, transcendem, continuam vivas em nossa memória e aqueles que nos amam não querem o nosso sofrimento. Dizem os indianos que

o único bálsamo para a dor é a compreensão. Senti as lágrimas das coisas, o lamento invisível da condição humana e que o Deus do meu coração me faça compreender!

A memória do idoso lúcido é um cofre, um baú, repleto de coisas preciosas. Filha de imigrantes italianos, Rosa Furlan de Vicente era simples, humilde, despojada, delicada como um cristal, frágil fisicamente, mas interiormente forte. Recebera dos meus avós a rica cultura popular do Lácio. Na colônia do antigo sítio São José, onde cresceu, havia o baiano Dioniso, um contador de histórias para as crianças. Rosa,

então, era uma síntese da sabedoria ancestral de italianos, africanos e índios, culturas diversas se fertilizando e, talvez, eu tenha sido o seu último ouvinte.

Apenas para exemplificar, o nosso Natal era aurático, sem consumo, sem presentes, mas com roupa nova, e uma aura sacralizada. E minha mãe nos contava, divinizando a data. Num tempo muito antigo e quando o homem não fazia o mal, as pessoas e os animais conversavam, se entendiam. Tornando-se mau o homem, os animais deixaram de fazê-lo, mas, quando nasce a Criança Divina, ocorre, de novo, a comunhão dos seres senscientes. Para que

não falassem mal do homem, nossos animais domésticos deviam ser bem tratados. Tínhamos, assim, um Natal mítico e como foi gratificante provar de sua companhia tantos anos! Em minha infância, nosso Natal era um mito cosmogônico, do início, do começo, das origens, remontando à criação do mundo. Minha mãe era um cosmo. Sou imensamente grato às dádivas que a vida me deu!

Nosso Natal era um rito e, no ritual, o tempo profano, cronológico, do relógio, fica suspenso, e entra-se no tempo sagrado, da consciência, além de espaço e tempo e mesmo os alimentos são ritualizados. Meu

pai trazia vinho tinto, nozes, avelãs, amêndoas. É bom lembrar aqui que os deuses bebem vinho tinto. E, nos dias que precedem o Natal, a casa rescendia a figo, pê-sego, cidra com gengibre. Era um Natal caipira, com odores e sabores europeus, ainda vivos em minha memória. Entrava-se no tempo da consciência, no tempo da eternidade.

Minha mãe insistia que uma ninhada de ovos deveria nascer na noite de Natal. A galinha era colocada para chocar no dia de Santa Bárbara. Se um ovo nascesse precisamente à meia-noite, teríamos, então, um

galo músico, aquele que canta o nascimento da encarnação divina. Nunca tivemos, é claro, um galo músico, mas vale a pena examinar o sentido simbólico do galo. Na escuridão, ele canta, anunciando a luz do dia e o galo música cantaria, quase que ininterruptamente, a chegada da Criança Divina na gruta do coração do homem, estabelecendo uma nova ordem, um novo mundo.

Muitas religiões reverenciam Deus em sua manifestação feminina. Além de Rosa, a vida foi e é generosa comigo e gratidão é uma forma de amor, pois posso dizer que a Prof<sup>a</sup> Regina Maura de Souza Barbosa foi e

é um espelho, um exemplo a ser imitado e um ideal a ser perseguido. Hoje, não sou órfão, tenho Regina do lado de cá. Filho de lavradores, fui como que resgatado da minha condição humilde. Fui seu aluno no último ano ginásial, no segundo e terceiro anos do clássico e na UNESP. Fui e continuo a sê-lo. A D. Regina sempre me disponibilizou os seus muitos livros a quem não podia comprá-los, em sua generosidade. Dentre suas inúmeras qualidades, é um ser humano que dá a mão, estimula, eleva o outro e, o que é extraordinariamente belo,

vibra com o bem e o sucesso do seu semelhante. Regina Maura mostrou-me o Norte, o ideal!

A vida me deu mais de uma Rosa. Rosa Bianchi, em 2018, foi para o lado de lá. Em uma fase de mudanças, transformações, há mais de trinta anos, em busca de rumo, direção, Rosa Bianchi me introduziu no rico, denso e profundo universo da sabedoria espiritual da Índia. A vida começou a ter sentido, as perguntas foram sendo respondidas, o equilíbrio foi restaurado e o que era caos se tornou um cosmo. Achei, então, um caminho de conhecimento e, até hoje,

tento trilhar, tendo me tornado um estudioso da sabedoria oriental. A minha gratidão às Rosas que, de forma enigmática e sincrônica, têm perfumado a minha vida.

A minha última homenagem é à Prof<sup>a</sup> Silvia M. Carvalho, de quem fui aluno de Mitologia e orientando no doutorado e ainda posso privar do seu conhecimento e amizade. Silvia conta, com mitos, a história do mundo, das sociedades simples, a Idade de Ouro, até hoje. O homem é colocado em seu percurso existencial a partir do paleolítico, com uma visão ampla, abrangente, universal. O sujeito é sempre coletivo, grupal, já que o mito é elaborado por um nós,

a comunidade humana, sem narcisismo, egoísmo.

Volto a reverenciar o eterno feminino, ou seja, Deus em sua manifestação feminina, capaz de produzir pessoas de beleza sublime, pois, para aprender, aprendi a me curvar diante daqueles que sabem mais.

## *Uma Palavra ao Leitor*

Em nossa prática educacional, colocávamos como meta o senso estético. O nosso objetivo de estudo era, é claro, o texto literário. Este, por sua vez, dialoga com outras séries artísticas e as séries se fertilizam, se completam, e mesmo se explicam. A arte faz quase sempre as mesmas perguntas e cada época oferece respostas às questões humanas. Em Portinari, temos o pintor e o poeta, textos figurativos que se iluminam, se explicitam, em interação uns com os outros.

Se a arte desenvolve o conhecimento intuitivo, não podemos, por outro lado,

desprezar a educação da razão. O estudo da sintaxe, a organização discursiva, a ordem, a coordenação e subordinação das ideias, entre outros fatores, ensinam a pensar, e quem não pensa é pensado pela mídia, coisificado. Quem pensa tem livre arbítrio, faz escolhas conscientes, é de fato um cidadão e, no modelo capitalista, enfatiza-se somente a produção. Portinari pode nos ensinar a pensar o real e vislumbrar uma outra realidade. Uma língua recorta o real, insere-nos em um modelo de mundo, enfim na comunidade que nos dá a sensação de pertença. Portinari seria, então, uma voz

dos filhos de Brodowski, conferindo identidade a todos, com palavras, mas sobretudo com cores. O menino de Brodowski nos confraterniza com a família humana local, nacional e universal.

Na sociedade atual, denominada pós-moderna, há vários anos circulam palavras que espelham uma nova maneira de ser: multicultural, policultural, interdisciplinar, transcultural, e assim por diante. Diríamos, então, que a nossa abordagem conecta, interliga, dois sistemas figurativos, a saber, a paisagem literária, ou a poesia, e a paisagem colorida das telas. Mais conhecido como pintor, com o uso das tintas, e

menos conhecido como poeta, com o uso das palavras, temos séries artísticas em interação dialógica, em um encontro de textos afins.

Em nossa leitura, utilizamos, de forma eclética e, intencionalmente, diferentes modelos teóricos. Recorre-se, intuitivamente, a uma corrente crítica que ajude a interpretar. Os diferentes modelos teóricos não são, na verdade, divergentes, mas complementares. O Formalismo Russo, por exemplo, gera o Estruturalismo e este, a Semiótica, ou Semiologia, e assim por diante. Uma abordagem eclética de alguns textos de Portinari é passível de crítica, mas uma

nova forma também traz um novo conteúdo e não se pode correr o risco de se colocar uma obra já clássica em uma fôrma, o que seria mutilá-la, pois um novo sentido precisa de uma forma também nova.

O termo poética, do título, é de largo uso e de longa tradição. Cada estética de época tem, pois, a sua poética. Cada grande autor, também, tem a sua poética. Os procedimentos retóricos, construtivos, os mecanismos de significação, as paisagens verbais e pictóricas, entre outros, constituem a nossa acepção de poética. Ao denominar uma poética de Portinari, que-

remos dizer que o poeta-pintor, ou o pintor-poeta, tem traços únicos, idiossincráticos, que o distinguem dos demais, afirmando a sua identidade, unicidade, o que o torna diferente dos outros.

Na vasta, complexa e plurissignificativa obra de Portinari, os sentidos, ou significados, proliferam em uma gama de formas e cores. O leitor, em sua leitura, em seu estudo, como que se encontra diante do umbral, o espaço sagrado, de uma paisagem onírica e é o nosso objetivo encontrar entradas de leitura. O termo isotopia, da semiótica, significa percurso de sentido em

um texto, ou vários textos, através de determinados procedimentos construtivos. Assim, é nossa intenção rastrear o significado do azul, o baile, ou coro de Dioniso, e o menino, ou a criança. E, se a arte é, sobretudo, uma linguagem da alma, infere-se, pois, que o homem é mais que um animal racional. Ele é, acima de tudo, um animal simbólico e nada mais do que a arte para comprová-lo.

Feitas as considerações anteriores, ou a moldura, em um tipo de rito de passagem, e parafraseando Umberto Eco, sentimo-nos no limiar de um outro mundo, uma

outra realidade. Convidamos, então, o leitor a fazer conosco um passeio aos bosques figurativos do universo simbólico de Portinari e, juntos, decodificar apenas, e somente, alguns sentidos.

*Lá vai Candinho!  
Pra onde ele vai?  
Vai pra Brodowski  
Buscar seu pai.*

*Lá vai Candinho!  
Pra onde ele foi?  
Foi pra Brodowski  
Juntar seu boi.*

*Lá vai Candinho!  
Com seu topete!  
Vai pra Brodowski  
Pintar o sete.*

*Lá vai Candinho  
Tirando rima  
Vai manquitando  
Ladeira acima.*

*Eh! Eh, Candinho!*

*Muita saudade*

*Para Zé Cláudio*

*Mário de Andrade.*

*Se vir Ovalle*

*Se vir Zé Lins*

*Fale, Candinho*

*Que eu sou feliz.*

*Ouviu, Candinho?*

*-Diabo de homem mais surdo...*

*Vinícius de Moraes*

- 1 -

*A Recepção Estética*

*“A obra de arte é promessa de felicidade”.*

*Walter Benjamin*

*“Clássico não é um livro que necessariamente possui estes ou aqueles méritos; é um livro que as gerações humanas, premidas por razões diversas, leem com prévio fervor e misteriosa lealdade.*

*Jorge Luis Borges*

Uma vez produzida, e entregue ao público, ao leitor, ou ao receptor, a obra de arte entra em um círculo de comunicação. Têm início, então, as leituras, ou concretizações, ou seja, o trabalho de interpretação.

Resenhas em jornais e resenhas especializadas, trabalhos acadêmicos, e mesmo a relação corpo a corpo de leitor para leitor, atribui sentidos, significados e ocorre, então, o processo de decodificação. É um percurso do produtor para o leitor.

Assim, há algumas décadas, a obra de Portinari encontra-se em um círculo de comunicação. Muitos sentidos já foram apontados e muitos, ainda, serão apontados pela recepção futura, ou o que se denomina fortuna crítica. Portinari produziu em um contexto rotulado de moderno e, hoje, fala-se em pós-moderno. Não se trata

de uma ruptura, mas há uma ideia de continuidade, de permanência e superação. O pós-moderno refaz, reelabora, ritualiza procedimentos construtivos em uma cadeia ininterrupta.

A nossa tradição cultural privilegia o autor, o produtor artístico, em detrimento do leitor. Este, no entanto, é de capital importância, pois um texto que espera ser lido é morto, sem vida e só adquire sentido em interação com o destinatário. As obras de arte, no geral, trazem molduras, uma tentativa de contactar o leitor, procurando adesão. Com a adesão do leitor, surge um tipo de contrato, um pacto, na tentativa de

estabelecer um círculo de comunicação. E o que era potencial torna-se real. As molduras, então, correspondem a verdadeiros ritos de passagem e permitem as entradas, por parte do leitor, nas múltiplas camadas textuais.

No clássico estudo sobre as funções da linguagem, Roman Jakobson menciona a ênfase no emissor, no receptor, no código, no referente, na própria mensagem e segue, sem explicitar muito, uma certa função mágica. Todo texto artístico não deixa de ser um espaço mágico, uma outra terra, com outras leis de organização. A ciência, por exemplo, explica menos o perfume da

rosa que a magia, uma hipertrofia dos órgãos dos sentidos. Talvez, o cerimonial, ou mito, que busca o contato ou adesão é fáptico e tem algo de mágico.

As várias camadas de significação, ou sentidos, remetem para a própria natureza do discurso artístico. No Ocidente, temos, entre os gregos, o primeiro conceito, de Aristóteles, para quem a arte é mimese, ou representação. O objeto artístico não é cópia do real, mas semelhante, verossímil. Efeitos de realidade podem ser detectados, mas recriados, transfigurados. Não apenas o belo, mas o feio também pode ser objeto

de representação, pois esteticamente elaborado torna-se belo. E aquilo que é belo, apresenta harmonia, temperança, equanimidade, justiça.

Ao tentar apresentar os traços fundamentais que caracterizam o artístico, o teórico grego, ou ainda Aristóteles, lança mão do discurso histórico. A História, que hoje é tida como ciência entre nós, procura ser fiel, verdadeira, fidedigna, isto é, ela procura contar, relatar, aquilo que realmente acontece ou aconteceu. Diferentemente, e por ser verossímil, o discurso poético relata aquilo que poderia acontecer e, ao transfi-

gurar a realidade, torna-se mais verdadeiro, mostra melhor os fatos, mais profundamente, sem que tenha a pretensão de ser verdadeiro. Assim, ao exercer a liberdade, ao recriar o real, a realidade mimetizada é mais real que o real, uma outra realidade que afirma e nega dialeticamente.

No caso de Portinari, e de Brodowski, podemos ainda recorrer aos gregos para entender a função do artista em nossa comunidade. Por ser daqui, inserido e planejado em nossa pequena cidade, Portinari pode e deve plasmar o nosso modelo educacional. Sabemos das dificuldades, pois

um ideal tão elevado é utópico e utopia, etimologicamente, significa lugar nenhum, um ideal que não existe em parte alguma. As utopias são dos grandes sonhadores e podemos, devemos, ousar sonhar. Na cidade ideal da cultura clássica de Santo Agostinho e de Platão, e nova geração deve ser educada pela arte.

Por que educar com a arte? Porque, desenvolvido o senso estético, o receptor se aproxima da Beleza, da Harmonia, da Justiça, da Verdade, sem interesses egoístas e particulares. Se a nossa política é patrimonialista, onde a classe dirigente governa para si, podemos pensar em uma estética

ideal, que governe para o bem de todos e de tudo, o que seria uma verdadeira revolução, sem ideologias partidárias e armas. A sabedoria, então, seria instalada.

Em qualquer época, em qualquer tempo, a arte responde às perguntas colocadas pelo homem. E queremos, neste estudo, rastrear algumas respostas dadas por Portinari. Se a vida em sociedade é desumana, ou feia, baseada na exploração do homem pelo próprio homem, em relações humanas injustas e iníquas, o espaço artístico é humano, justo, solidário, uma verdadeira comunidade humana que nega uma outra.

Hoje, em uma sociedade de tecnocratas, regida por ideias de produção e tecnologias, o que é um recorte pós-moderno do capitalismo, educar através da arte é de importância primordial. Temos um excesso de técnicos desumanos, sem sensibilidade, coisificados, em uma sociedade do descarté, na qual o próprio homem tornou-se o primeiro a ser descartado. É preciso devolver ao ser humano a sua unicidade, individualidade, pois excesso de tecnologia produz seres humanos em série, mortos, iguais e a arte devolve ao homem o seu verdadeiro humanismo.

O sonho de um ideal, ou o ideal utópico, não é algo de fácil realização. Dificilmente atingimos o ideal, mas chegamos mais perto, elevamos nossa consciência e nos tornamos melhores do que éramos antes. Todas as grandes aquisições da sociedade foram idealizadas e sonhadas antes. Em vez de habilidades puramente técnicas, repetitivas, a educação com arte desenvolve os nossos órgãos dos sentidos. Se a técnica atrofia a percepção, a arte desenvolve, amplia e, assim, podemos ver mais, podemos ouvir mais, podemos contemplar mais. O ser humano pode ser educado para

um Bem Maior, beneficiando os seus semelhantes, mas beneficiando, sobretudo, primeiro a si mesmo.

Retornemos à natureza da linguagem artística ou estética, já mencionada várias vezes em parágrafos anteriores. Muitas são as correntes críticas, ou modelos teóricos, desenvolvidos sobretudo no século passado. Todas, no entanto, têm algo em comum. Palavras ou imagens conceituais, da ciência, opõem-se a outras metaforizadas, o conotativo opõe-se ao denotativo, o estranhamento opõe-se à automatização, o poético opõe-se ao fossilizado, o plural ou plurívoco opõe-se ao inívoco, o motivado

opõe-se ao sentido congelado de dicionário, e assim por diante. É importante observar, também, que os sentidos são vários, plurais, mas nunca infinitos e o trabalho de interpretação deve recorrer sempre ao texto poético. A proliferação de sentidos fascina o bom leitor, mas também intimida o leitor incipiente.

Apenas para exemplificar, tomemos o item lexical árvore. Em um livro de botânica, tido como científico, significa, mais ou menos, um ser do reino vegetal. Em textos poéticos, no entanto, os sentidos podem proliferar. Na mística judaica, poderá

significar a árvore da vida, ou seja, o próprio homem, talvez o primeiro símbolo da condição humana. Entre os hindus, o homem tem suas raízes no céu, no empíreo, isto é, em Deus. Uma árvore sem folhas é esteticamente motivada, representa uma pessoa triste, deprimida, sombria. Já uma árvore verde com flores vermelhas representa uma pessoa apaixonada, sendo o vermelho a cor ígnea da vida. Uma árvore amarela poderá ser o desencanto, a apatia, a indiferença, uma ausência da pulsão de vida.

Dentre os movimentos de vanguarda europeus, é significativa a obra *O Retrato*

*de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, um meta-discurso ou metapoesia sobre a vida da obra de arte. A personagem faz um pacto com o diabo, desejando ficar sempre jovem e faz um retrato. Curiosamente, à medida que o tempo passa, o retrato sofre mudanças, é o mesmo e outro, uma bela metáfora que sugere que, a cada leitura, a identidade da obra não permanece a mesma. As imagens cambiantes do retrato correspondem, no geral, ao sentido também cambiante conforme o contexto. Temos, então, a categoria da diferença.

Do contexto de produção, de onde emerge a obra de arte, ao contexto de recepção, espaço da leitura, a visão de mundo não é a mesma. Um conjunto de normas, valores, ideias, crenças, mitos, constitui o que se chama ideologia. Quando normas e valores estéticos mudam, alguns autores são esquecidos e outros revisitados. Eis a categoria da obra de arte, também dependente da ideologia. Quanto mais rica em sentidos, mais próxima é a obra de arte da imortalidade. É o que se denomina, em antropologia, de recorte cultural.



Brodowski - 1958

Pintura a óleo/madeira - 65,5 x 100 cm - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Há, também, de cunho marxista, um outro conceito de ideologia de grande eficácia. Trata-se da ilusão, da falsa realidade, pois, em vez de mostrar o real, mostra-se o fenômeno. Tal conceito é caro aos nossos

políticos, uma forma admirável de conservar o poder. Entre nós, o candidato mostra ao eleitor o fenômeno e esconde a realidade, pois, no Brasil, não temos ainda uma república, um país muito jovem. Muitos estudiosos, teóricos da arte, têm uma ideia belíssima. A grande obra de arte é uma república, ela deseja o Bem de todos para todos, ou seja, ela desmascara o fenômeno e aponta o real, o que é facilmente visível, perceptível, nos quadros sociais de Portinari. A arte é, pois, uma lição de humanismo que educa e reeduca o homem.

Roland Barthes, o estudioso francês do sentido do texto artístico, se debruça também sobre a leitura. Ele chega a mencionar o leitor ideal, aquele que entra em conjunção, em comunhão com o sentido mais básico e primordial, que seria a *poiesis*, uma palavra helenizada. Depois de fruir esteticamente a obra, e de volta ao mundo real, a vida se torna poética. A vida, assim, pode e deve se tornar uma meditação, um estado de contemplação: podemos sentir, pensar e agir poeticamente. Poeticamente, também, podemos e devemos ir ao encontro com o outro. É uma força transformadora que

instaura uma verdadeira comunidade do homem com os demais seres sencientes.

Para o trabalho interpretativo, principalmente três fatores são de fundamental importância, a saber: a sensibilidade, os modelos ou correntes de crítica e o conhecimento de mundo.

O primeiro elemento ocorre quando a pessoa tem órgãos dos sentidos lapidados. Há pessoas, para as quais a vida é uma meditação, um estado de contemplação, um termo com conotações místicas. A pessoa se encanta, se extasia, se maravilha, vê, percebe, formas, cores, o colorido das flores, dos pássaros, sente odores, ouve a música

do vento, ou seja, insere-se euforicamente na natureza, que é, para um hindu, o corpo imanente de Deus, porta que se abre para o corpo transcendente. Para outras pessoas, a vida é em branco e preto, tudo é inodoro, insosso, disfórico, sem pulsão de vida. Uma pessoa assim, dificilmente se encanta com uma obra de arte, mas a arte poderá reeducá-la.

O segundo elemento é o método crítico, o instrumental de trabalho. Em um tipo de arqueologia do saber, no século passado, proliferaram teorias críticas. Seria o século de ouro da crítica, mas lembre-

mos, os modelos e modismos críticos passam e as grandes obras de arte permanecem. O Formalismo, o Estruturalismo, a Nova Crítica, a Escola de Frankfurt, a Escola Morfológica Alemã, são alguns exemplos, entre outros. Todos têm algo em comum: é o texto que deve ser interpretado e não a biografia ou vida em sociedade. Há modelos críticos mais adequados e menos adequados. É a sensibilidade do crítico que escolhe o melhor modelo de apoio, pedido pelo próprio texto. Muitas vezes, corre-se o risco de colocar a obra de arte em uma forma e se esquece que toda grande obra é uma nova forma para um sentido novo.

Por último, temos o conhecimento de mundo. O leitor mais maduro, mais experiente, mais culto, está melhor aparelhado. Dados do contexto cultural, e mesmo da vida do autor, contribuem muito para elucidar, iluminar o texto. Uma peça de teatro grega, por exemplo, é inimaginável em Brodowski. Portinari é síntese e escoadouro de várias tendências, como os movimentos artísticos de vanguarda, a problemática social da segunda geração moderna. Enraizado em Brodowski, o particular, ele adquire um estatuto universal de todo o país, ultrapassando a nossa terra.

Ele é do seu tempo e projeta uma nova ordem de sociedade.

- 2 -

*O Menino de Brodowski*

*“A história é uma ficção controlada”.*

*Agustina Bessa-Luís*

*“A paisagem onde a gente brincou a primeira vez não sai mais da gente e eu, quando voltar, vou ver se consigo fazer a minha terra”.*

*Portinari*

É forte, intensa, a presença de Brodowski na obra de Portinari. Nossa pequena cidade é um intertexto que o pintor-poeta, ou o poeta-pintor, visita e revisita em seu percurso existencial e artístico, o

que muito nos envaidece, pois o local, regional, torna-se nacional, e universal. Afirma-se, com frequência, que toda grande obra de arte parte de sua gente, de seu povo. O nosso real é estilizado, transfigurado, mimetizado, adquirindo vida própria e independente.

Muito diversa, no entanto, é a nossa Brodowski de hoje, comparada com aquela de várias décadas atrás. A sociedade, hoje, é rotulada de pós-moderna, complexa. Há cidadãos que incorporam cegamente a ideia de progresso linear, mas há outros que têm uma percepção saudosista, nostálgica, de um mundo que não existe mais.

Câmeras, muros altos, cercas elétricas, condomínios, caracterizam nossa paisagem urbana atual, o que mais afasta do que aproxima um ser humano do outro. Mas há, também, uma outra concepção de tempo. É o tempo cíclico, mítico, recorrente, calcado no ritmo da natureza.

Outra, no entanto, é a Brodowski da época de Portinari, e também do pintor-poeta. Nela, ecoa, ressoa, algo da sociedade simples, algo de comunidade, com a partilha e comunhão de seus membros. Tínhamos grandes propriedades e pequenas propriedades, a roça, densamente povoada. A cidadezinha era um tipo de presépio com

uma pequena igreja. Casas com cercas vivas, com muros baixos, ou sem muros, com praças e ruas para todos, o que aproximava, facilitava o contato do eu com o outro. E a estação ferroviária era o principal meio de comunicação com o mundo externo.

Com muita pertinência e lucidez, Izvetan Todorov compara o homem do passado com o de hoje, denominado desenraizado. As pessoas, normalmente, tinham um ciclo vital completo no mesmo local. Nasciam, cresciam, eram educadas, trabalhavam enraizadas no mesmo espaço humano. Eis o que era a chamada sociedade



Crianças Brincando - 1957

Pintura a óleo/tela - 97 x 129 cm - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

tradicional. As famílias tinham história e estória, e raras eram as pessoas que deixavam seu espaço de origem. Poucos eram os filhos da terra natal que migravam. Tal era, então, a prática social quase que comum a todos.

Diferentemente, no mundo capitalista pós-moderno e globalizado, as pessoas são desenraizadas. Um número bastante significativo de pessoas muda de cidade, de estado, de país, de continente. Hoje, a sociedade tradicional de Brodowski como que minguou, diminuiu, e nossa cidade recebeu e continua a receber pessoas dos mais diversos lugares. Assim, mesmo uma cidade como a nossa, ingressa no mundo pós-moderno e globalizado. Mudam-se os meios de produção, a infraestrutura e as práticas sociais são outras. Muitos viviam

do cultivo da terra, pouquíssimos hoje cultivam a terra em uma agricultura mecanizada.

Em busca de sua mestria da arte, Portinari mudou de cidade, de estado, de país, de continente, em aperfeiçoamento contínuo, como um parnasiano que aspira à perfeição, mas sempre voltou para Brodowski, ou estava voltando. Longe daqui, desejava o retorno e, assim, Brodowski é a sua casa. Portinari, então, é aqui ancorado, enraizado. Não há como não reconhecer nossa cidade em seus jardins de palavras e imagens. A cidade se funde com o pintor-

poeta, ou o poeta-pintor, em um processo dialético em contínua interação.

Sabe-se, é do conhecimento de todos, que um grande artista tem uma percepção privilegiada, é extremamente sensível, chegando, muitas vezes, a ter experiências místicas, extrassensoriais. Diríamos que ele é mais que sensível e a sensibilidade aguçada o torna um sensitivo. Contam-se casos, fatos assim, de Fernando Pessoa, Murilo Mendes, Hilda Hilst, Thomas Mann, entre outros. É como um eu que transborda, que não cabe em si, ele é também o eu e o tu, ou o outro.

O sujeito artístico, ou poético, é um tipo de eu coletivo, síntese da alma de todos, porta-voz de sonhos, de aspirações, da comunidade de origem. Nós, brodowskianos, como Portinari, somos todos meninos de Brodowski. O sujeito artístico é uma voz que não se cala, ele dá respostas, aponta soluções aos problemas sociais de determinado momento. Se acreditarmos, metaforicamente, que o artista é inspirado, podemos dizer que os deuses falam através dele, dando rumo, direção, às inquietações humanas. Muitas vezes, a feiúra do real é

transfigurada em beleza. Essa alma coletiva, de todos, e que inclui todos, traz a poesia à vida.

Não somente entre nós, brodowskianos, os textos artísticos de Portinari são clássicos, e clássico é aquilo que está além dos modismos, que não envelhece, que é velho e sempre novo. Com muita pertinência, Ítalo Calvino diz que não posso dizer que não conheço um clássico. Posso dizer que estou lendo, olhando, estudando, conhecendo. O máximo que posso dizer é que comecei a decodificá-lo. Caso contrário, colocamo-nos à margem, sem a sensação de pertença à comunidade. O estético,

assim, nos confere identidade em um plano mais elevado, além da história, que pretende buscar a veracidade, pois diz mais sem mesmo que queira dizê-lo.

Cândido Portinari nasce na fazenda Santa Rosa, próxima a Brodowski, em 1903. D. Domingas e Seu Batista, ambos imigrantes italianos do Vêneto têm doze filhos e Cândido é o segundo do casal. Da fazenda, a família muda-se depois para o povoado, onde desenvolve trabalho artesanal. Cada sujeito do conhecimento vê o mundo a partir do lugar, do espaço que ocupa na vida social. Temos, então, as primeiras ins-

tâncias de observação, a primeira percepção que se grava profundamente quando se olha o mundo pela primeira vez. O olhar sensível do pintor e do poeta vai, ao longo da produção artística, visitar a pequena Brodowski da época.

Por várias razões, ou motivos, a história e ou estória de Portinari se mescla, se funde, se interliga com outras histórias, também de meninos de Brodowski. Os narradores desse mundo antigo, do início do século passado, não se encontram mais entre nós. Como num rito, em minha memória cultural, sobram fragmentos, estilhaços das narrativas. Hoje, conto o que

vem de longe, no espaço e no tempo. Meus avós, tios e tias, também contavam o que vinha de longe, no espaço e no tempo. A minha mãe, extremamente lúcida, e com noventa e quatro anos, é a única testemunha viva. As várias narrativas, assim, parecem ser variações de uma única narrativa.

Vicente e Maria, meus avós paternos, eram imigrantes italianos. Eles se diziam “romagnolli” e vieram da Itália para a fazenda Santa Rosa. Meu bisavô, na Itália, era carroceiro. Assim, pelo lado paterno, meus avós foram vizinhos do S. Batista e D. Domingas. Todos eram meeiros, colonos na plantação de café. Meu pai João nasceu

na fazenda Santa Rosa e lá experimentou as primeiras percepções da vida. Em minha memória, ressoam ainda vozes do meu pai-narrador. Assim, na mesma fazenda cresceu o menino João.

Bem semelhante é a narrativa dos meus avós maternos: Felício e Santina, eram também imigrantes italianos. Ele, de Treviso, no Piemonte, e ela, “marchezã”. Minha bisavó era viúva e veio com as três filhas. As minhas avós Maria e Santina se conheceram no navio e se tornaram amigas para sempre. Vieram para o Juca Pinto, atual Bom Retiro, muito próxima da Santa Rosa.

Todos eram, de modo geral, camponeses europeus e traziam nas veias uma cultura oral milenar profundamente gravada. A travessia do Atlântico era trágica, pois os mortos eram atirados ao mar, recebiam uma sepultura sem a terra dos ancestrais. Trágicas também eram as razões da imigração. Na família da minha avó Maria não havia sal para a polenta. A minha bisavó Rosa tinha um menino, tio de minha mãe, que cuidava de uma plantação de trigo. O menino dormiu, os carneiros invadiram a plantação e o proprietário o surrou tanto que não recuperou mais a consciência. Na vinda para o Brasil, o filho fora deixado em

um tipo de hospital para alienados. Os imigrantes, então, deixam uma terra mítica de figueiras, vinhas, em busca de uma outra terra também mítica, farta no imaginário, mas onde se tornaram trabalhadores alugados.

Da fazenda Santa Rosa, meus avós paternos mudaram-se para o sítio Harmonia, comprado a prazo de um velho e grande proprietário chamado Ferreirinha. A antiga fazenda Harmonia, divisando com as fazendas Parnaíba e Esperança, foi dividida em três lotes entre trinta e quarenta alqueires de terra. Os outros dois lotes couberam

às famílias Leone e Mantoani, também vindos da Itália. Os imigrantes, assim, deixam de ser meeiros, ou parceiros, e se tornam pequenos proprietários, com um tipo de economia de subsistência. Foi onde eu e meus irmãos nascemos. E a história e estória das famílias italianas se completam, têm paralelos.

É interessante lembrar, aqui, as colocações de Giambattista Vico, pensador napolitano do Séc XVII, sobre a linguagem. Esta divide-se, em linhas gerais, em três épocas. Primeiramente, tem-se a linguagem dos deuses, do mito, das origens, do começo. Segue-se a linguagem dos heróis, onde

Vico insere a poesia, a estética, pois guarda elementos da idade anterior. A terceira e última é a linguagem dos homens, regida pela política, pelas instituições, pelas leis humanas. Depreende-se que as linguagens artísticas conservam algo do sagrado, sendo a linguagem conceitual a própria dessacralização.

Ao chegarem ao Brasil, meus avós tinham por perto de dez anos. Os pais eram adultos na plenitude da vida e, em suas narrativas, contavam de uma terra de reis, rainhas, condes, viscondes, marqueses, enfim, uma fase heroica. Assim, sonhavam com a aquisição de bens onde se “juntava

dinheiro com o rastelo”, segundo minha avó Maria. A viagem no navio é heroica. A nova terra também é heroica. E desejavam, sobretudo, o retorno. No imaginário são imagens meio míticas, arquetípicas. É um tipo de retorno ao mundo dos deuses.

São fragmentárias as informações dos pais de meus avós. Liberato e Elizabetta são os pais de meu avô paterno. Pascoal e Concetta de minha avó paterna. Domingos e Luísa de meu avô materno, Rosa de minha avó materna, pois Giusepe, o marido de Rosa, morrera na Itália. São vozes antigas, distantes, que silenciaram, se calaram na noite da memória. É como se “era uma

vez...”. É como se “houve um tempo em que...”

E tudo isso nos faz refletir sobre o papel, a função que a arte tem na vida em sociedade. Parece perigoso dizer que a arte é eterna, imortal, indestrutível, pois ela sofre o desgaste do tempo, como tudo, mas é menos mortal, mais duradoura, permanece por mais tempo. As gerações passam e as obras de arte, a suprema realização, ficam, apontam para um mundo que não existe mais, pois a roda da vida mói sem cessar.

Assim, os imigrantes italianos plantaram em Brodowski, não apenas pés de café,

mas o menino Candinho, um sujeito poético, coletivo, um tipo de alma grupal. Candinho, simbolicamente, realiza o sonho mais profundo de todo imigrante. Ele emigra, ele faz o caminho de volta, ele leva Brodowski para o Brasil, para a Itália, para a Europa, para os Estados Unidos...

- 3 -

*O Menino Caipira*

*“Vim da terra vermelha e do cafezal”.*

*Portinari*

*“Nosso interesse está no que foi lembrado,  
no que foi escolhido para perpetuar-se na  
história de sua vida”. \**

*Ecléa Bosi*

A epígrafe, do próprio Portinari, já nos diz muito. O poeta-pintor, ou o pintor-poeta, não nega a sua origem, as suas raízes. O local de nascimento, assim, tem algo de mágico, eufórico. É uma forma de saber quem é, de onde vem, o que é, ou seja, é a

construção da própria identidade, unicidade. Nos versos, ressoa um tipo de voz inaugural, de começo, das origens, um espaço como que mítico que confere sentido. Trata-se de um reconhecimento de si enquanto semelhança e diferença, um eu que insere o outro. E poderíamos acrescentar, é um eu que se torna grupal, coletivo.

Na linguagem coloquial de hoje, no entanto, o termo caipira tem conotações disfóricas. Designa uma pessoa rude, grosseira, sem refinamento. É o jacu, o cafuçu, o jeca, enfim alguém sempre marginalizado de forma preconceituosa, em uma sociedade complexa, segmentada em classes,

são divisões sem o senso de comunidade, mas os versos de Portinari amorosamente referenciam o lugar onde veio ao mundo pela primeira vez, um mito de fundação. Não há, aqui, a dicotomia entre cidade e campo, ou cidade e roça. O sujeito poético se sente profundamente ancorado no mundo que será simbolizado por ele.

As grandes realizações estéticas emergem, principalmente, do popular, da alma coletiva. Em Shakespeare, por exemplo, temos a voz do povo, a alma da Inglaterra. Como na poesia de Portinari, Villa-Lobos estiliza o trenzinho caipira. Na maturidade

da vida, em *As Pequenas Memórias*, Saramago retorna à casa dos avós, no inverno, aquecendo os bacorinhos. Guimarães Rosa percorre o interior anotando hábitos, lendas, costumes, palavras, a flora, a fauna, para elaborar o “sertão que está em toda parte” em um “corpo de baile”. Em Portinari, também, o baile na roça se aproxima da dança cósmica rosiana.

O popular, a alma coletiva, então, é o intertexto ou ponte que faz a conexão com o erudito, aquilo que se torna clássico, que se alça além de espaço e tempo, que transcende as limitações. Diferentemente, a mídia, um problema de atualidade, massifica

multidões, produz a estagnação, pois lida apenas com informação. Etimologicamente, o culto é o trabalhado, reelaborado, lapidado, refinado, e a comunicação de massa, descartável, mutila a transcendência da condição humana e a grande arte pode devolver ao homem o que ele tem perdido.

Em nossa sociedade complexa, não há uma única comunidade, pois diferentes segmentos têm necessidades culturais também diferentes. Nas camadas sociais mais simples, há uma nostalgia, uma saudade, de uma prática social em estado de disso-

lução. A música sertaneja, muito forte entre nós, referencia um tipo de paraíso perdido, da Idade de Ouro. São ruínas de um mundo antigo, uma miragem que esquece as privações de uma realidade calcada apenas no essencial, sem a cultura do descarte atual.

A cultura caipira é ambígua, ambivalente, ela é permanência e superação. Não só a música sertaneja, mas as festas juninas em voga provam-no. Tem-se a impressão de que no mês de junho não é vergonhoso ser caipira, como nos demais meses do ano. A pessoa é caipira, sem admiti-lo conscientemente, embora as manifestações

atuais sejam uma paródia, uma recriação de algo antigo. Muda-se a prática social, a infraestrutura e, conseqüentemente, a superestrutura é outra como consequência natural.

O termo caipira é de ampla acepção, significa inicialmente, o interior em relação à capital, mas também aquele que mora no campo, a roça, em relação a qualquer cidade. A palavra designa sobretudo o Estado de São Paulo, mas também abrange o Norte do Paraná, o Sul de Minas e parte de Goiás e Mato-Grosso. Assim, todo aquele que mora no interior é um caipira, como

também todo aquele que não mora na cidade. No Norte do país, temos o sertanejo e, no Sul, o gaúcho. Assim, caipira e sertanejo fazem referência ao interior com práticas sociais diferentes.

A língua coloquial, falada pelo caipira, tradicionalmente tem recebido a atenção da filologia, o estudo da língua enquanto manifestação cultural no espaço e no tempo. Amadeu Amaral, por exemplo, em *O Dialeto Caipira*, faz um levantamento exaustivo e minucioso da língua do homem da roça. Não se trata, é claro, da norma culta, mas de um estrato de língua

falada por pessoas iletradas, que não passaram pelo processo de escolarização ou que tiveram rudimentos de alfabetização. Curiosamente, o português caipira, assim, tem traços arcaizantes desaparecidos em Portugal.

Há décadas atrás, com o êxodo rural e o conseqüente crescimento das cidades do interior, esse tipo de linguagem vem lentamente se dissolvendo e encontra-se em vias de extinção, pois os povoados transformam-se em cidades, a escolarização aumenta, os meios de comunicação passam a imperar e o resultado é um tipo de lingua-

gem homogênea de uma nova prática social. A chegada do imigrante italiano mescla sua língua original com a fala popular, produzindo um tipo de linguagem arcaizante e macarrônica. O italiano, então, confere ao português uma grande gama de palavras e estruturas, o que, ainda hoje, nós, habitantes do interior, ainda ouvimos. “Lançol”, “fisso”, “pramode”, “prele”, “prela”, “antonce”, “ridico” (forma paroxítona da proparoxítona “ridículo”), com o sentido de sovina, são alguns exemplos de permanência. Somos, então, acaipirados.



Crianças Brincando - 1960

Pintura a óleo/tela - 60 x 72 cm - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Com certa distância no tempo, e com algumas transformações naturais, nós, brodowskianos, pertencemos ao mesmo sistema modelizante de mundo de Portinari. Se, para Descartes, o homem é um

animal racional, para Cassirer, o ser humano é um animal simbólico, o que caracteriza a noção de cultura e o que, também, se aproxima bastante da arte, onde predomina o conhecimento intuitivo em vez da pura e fria razão. Enquanto animal simbólico, traço distintivo da própria humanidade, o homem recorta o real, dá-lhe forma, estrutura a linguagem, instaurando a cultura.

Para conceituar cultura, Claude Lévi-Strauss, mais conhecido e divulgado entre nós, menciona o contínuo e o descontínuo. Este é a presença do homem, com a lingua-

gem, artefatos, o cultivo da terra, as simbolizações, enfim, tudo que é o resultado de uma práxis social. Aquele, por outro lado, é a natureza intacta, sem presença humana, com todos os seres vivos seguindo leis naturais, sem livre arbítrio. Entende-se por cultura, então, um recorte do descontínuo no contínuo. Embora tenhamos uma cultura como um todo coeso, o corte, ou segmento caipira, é mais próximo do descontínuo. Na área das ciências humanas, Lévi-Strauss rompe com o tradicional e preconceituoso ao dizer que não há culturas superiores e inferiores, mas somente diferentes,

o que também se aplica à parte caipira do país.

No século passado, novas abordagens, novos estudos, têm feito mudanças drásticas na teoria do conhecimento. Também entre os franceses, a produção teórica e prática de Michel Foucault nos convida a ver a história de uma forma nova, inusitada. Não mais a história da classe dominante, dos vencedores, como único viés e o próprio Foucault historia a loucura, a sexualidade, na cultura ocidental. A partir de então, seguindo as pegadas por ele deixadas, surgem estudos sobre a vida privada, a

mulher, a criança, enfim daqueles que não tinham voz social no passado.

Seguindo as pistas deixadas por Foucault, podemos repensar a nossa história oficial transmitida nas escolas, com fundo ideológico. A versão dos fatos pode ser vista a partir do índio, do negro e, também, do caipira. Este, sobretudo, nos interessa e adquire estatuto estético. A obra de arte desvenda, desnuda, aquilo que a história oficial vela, esconde, a falsa consciência da ideologia oficial. E por ser simplesmente verossímil, diz mais, como já dissemos anteriormente, e com base no conhecimento

intuitivo, apontando o real em vez do fenômeno.

Antes de Foucault, e entre nós, *Parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, é um clássico admirável sob a perspectiva do caipira. O estudo reúne várias áreas das ciências humanas, como a História, a Sociologia, a Antropologia, e a pesquisa acompanha o nosso homem da roça desde o Brasil colonial até as décadas de trinta e quarenta, no século passado. Sabe-se que Candido tinha simpatia pelo socialismo e o pesquisador deixa de lado os donos das sesmarias e fazendas, modelos da época do capitalismo rural.

Ainda na colônia, forma-se o caboclo. A ele junta-se o negro e, no século XIX, e início do XX, chegam imigrantes, principalmente de Portugal e da Itália, com a abolição dos escravos. Surgem os arraiais, os povoados, as freguesias, que geram as pequenas cidades. O objeto de estudo, então, é o homem sem história, sem documentos da classe dominante, daqueles que, pela sobrevivência, se colocam a serviço da classe dominante. São pessoas anônimas, sem vozes sociais, mudas para os relatos oficiais. Com os imigrantes, vem a família de Portinari. Com os imigrantes, vem a minha família e muitas outras.

Esse rico patrimônio espiritual, e com o qual ainda hoje podemos aprender muito, é descrito com base nos mitos, nas lendas, nas superstições, nos casos, nas danças e no encontro comunitário da freguesia com rezas, novenas, terços, promessas. A vida real, embora poetizada pela arte, não era um idílio, uma geórgica, mas guarda a partilha, a comunhão da sociedade simples, onde os bens essenciais eram de todos e para todos, o que muito diverge da sociedade complexa, hierarquizada.

Era uma economia simples, de subsistência, não havia ainda onde vender os produtos. Por isso, o caipira foi tachado de

indolente, preguiçoso. Quando os povoados, normalmente de uma rua, se transformam em diminutas cidades, como ocorreu com Brodowski, surge uma economia urbana de mercado, bem rudimentar. O caipira produz produtos brutos, em troca de outros, manufaturados, e o excesso é levado para a cidade de São Paulo.

Hoje, com a natureza toda degradada, o caipira nos ensina muito. Interferia-se um mínimo na natureza, tirava-se da natureza o mínimo, ocorrendo quase que um equilíbrio perfeito entre os universais simbólicos – Natureza e Cultura. Se Lévi-Strauss define cultura como o descontínuo

no contínuo, o universo simbólico caipira referencia um modelo de mundo onde a oposição tem uma pequena margem. O referente é quase uma Idade de Ouro, uma imagem arquetípica, do início, do começo, em sua pureza original, ainda não degradada. Trata-se de uma apologia à economia de punção, a vida restrita ao essencial, sem o descarte.

No passado, as mudanças culturais eram graduais, mais lentas, mais próximas do ritmo da natureza, com os seus ciclos. E o universo caipira permaneceu o mesmo, com pequenas mudanças, por muito

tempo. Hoje, na sociedade tecnológica, informatizada, muda-se rapidamente, pedindo a aquisição de novas habilidades para que se possa participar da sociedade complexa. Carrinhos, carroças, cavalos, charretes, raramente circulam entre nós. Muda-se a práxis social, muda-se também o recorte cultural.

Com a industrialização, e conseqüente mecanização da agricultura nas décadas de sessenta e setenta, principalmente do século passado, ocorre quase que um êxodo rural. Meeiros, colonos, trabalhadores humildes, deixam as fazendas e migram para

a periferia da cidade e, lentamente, se inserem no novo tipo de vida como mão de obra desqualificada. O carro, o telefone, a geladeira, a televisão, a luz elétrica, o fogão a gás, tornam-se os novos objetos de desejo.

Hoje, moradores da cidade, entre sessenta e oitenta anos, são os últimos informantes vivos do universo caipira, da roça, onde tiveram a infância e a adolescência e, se as primeiras impressões são as que mais fortemente se gravam, temos, então, os últimos narradores das ruínas do passado. Ocorre a oposição entre permanência e superação e a cultura popular do caipira é um

exemplo forte, fortíssimo, de resistência. Todos como que, ainda, aspiram ao baile na roça, uma dança de fragmentos da memória cultural. Eu, por exemplo, vim do Sítio Harmonia para a periferia de Brodowski, onde moro ainda hoje, com catorze anos. Para mim, a paisagem caipira tem, ainda, fragmentos de um idílio, de uma geórgica virgiliana, ressoa, ainda, a família que abrange pessoas, plantas e animais.

Em estudos das artes representativas, distingue-se, por vezes, o regional do sertanista. Este significa uma ausência de envolvimento, com a cultura, os hábitos, os

costumes, é apenas um enfeite, um ornamento, em um espaço próximo do descontínuo, sem a integração do homem. O regional, por outro lado, ancora o homem em um tipo específico de cultura, inserindo o ser humano em uma prática social concreta, palpável, verossímil, estilizando a linguagem e suas simbolizações. Coelho Neto, por exemplo, tem seus seres de ficção dissociados das paisagens artísticas em que passeiam, as raízes locais estão ausentes com nomeações vagas, indefinidas, imprecisas. É a fronteira, o limiar, o limite, que marca a presença humana.

Nas artes representativas, Portinari não é o único artista com textos figurativos sobre o homem do campo, crianças, povoados. No discurso literário que antecede o moderno, o caipira é uma figura forte, constante, iterativa, em Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato. Este é muito mais conhecido, divulgado pela recepção estética. Lobato estiliza a paisagem do campo, com mais colorido, mais odor, mas, em relação à figura humana, ou seja, o caipira, o autor é progressista, crítico, mordaz, ferino. Jeca-Tatu, a personagem típica, sai do universo ficcional e circula no mundo real. Censura, também, e sobretudo, a produção

rudimentar, sem integrar o ser humano à paisagem natural.

Assim, o Jeca-Tatu é o tipo de caipira desalentado, apático, tem a esperteza de rato, vive na miséria da sua tapera, é resistente a toda sorte de progresso. O autor chama-nos para uma realidade rural, tornando-se tema das artes plásticas, do ensaísmo. Diferentemente de Antonio Candido, Lobato não observa a economia de subsistência, o regime de solidariedade, as trocas simbólicas. A personagem de *Urupês* teve enorme êxito e tornou-se símbolo popular calorosamente discutido. O Jeca-

Tatu, ainda, tem um filho, o Jeca-Tatuzinho, imagem intensamente disfórica do interior do país na época.

Menos lido e pouco conhecido, o que depende de normas e valores, Valdomiro Silveira tem a melhor realização estética do caipira. A personagem é sempre o homem simples, pobre, ou pequeno proprietário, e nunca o fazendeiro, representante do capitalismo rural. Ao exaltar a sua ascendência cabocla, é um excelente observador da vida, costumes, hábitos, linguagem, tipos de habitante do interior paulistano, chamado caboclo, mixuango, tapiocano ou tabaréu.

Os contos regionais de *Os Caboclos* (1920), *Nas Serras e das Furnas* (1931), *Mixuangos* (1937) e *Leréias* estilizam a terra natal com a sua gente. O juiz paulista e homem público, caipira de coração e cultura, apresenta uma adesão, uma aderência ao mundo narrado, com quadros de paixões elementares, tendência para o patético e trágico, no registro de costumes interioranos. A mesma adesão, a mesma aderência, também vamos encontrar no poeta Portinari, mas também no pintor.

- 4 -

*Uma Poética da Terra  
de Portinari*

*“Gostava daquela cidadezinha. Era a minha Jerusalém”.*

*“Pedi ao anjo as asas emprestadas. Sobrevoei meu povoado”.*

*“Oh! Estrada do paraíso”.*

*“Caminhei além...para lá do paraíso”.*

*Portinari*

Os poemas de Portinari, no conjunto, produzidos em um tempo posterior, com a sensação de uma vasta obra já realizada e entregue ao público, constituem um tipo de roteiro, de itinerário, é como uma chave

de leitura, do próprio autor, um guia para o leitor. É como se o pintor, metamorfoseado em poeta explicitasse as fontes, os pré-textos, ou proto-textos, e entregasse à recepção estética pistas, percursos de sentido. A obra *Poemas* assemelha-se, então, a um projeto do conjunto, de importância significativa para o trabalho interpretativo.

Mais conhecido como pintor, e menos conhecido como poeta, estabelece-se, no entanto, uma interação, um dialogismo entre ambos. Os quadros intertextualizam os poemas. Estes intertextualizam os quadros e as duas séries artísticas, ambas artes representativas, participam de um universo

figurativo, coeso, coerente, amalgamado. É como se apenas o texto pictórico não bastasse, transbordasse, e vem o poeta para completá-lo. Ou, o poeta apenas não basta, transborda, e o pintor lhe dá continuidade.

Os poemas de Portinari privilegiam a infância. O modelo teórico de Freud, também, recorre à infância, período em que as primeiras impressões são profundamente marcadas e duram a vida toda. O sujeito poético Portinari repete exaustivamente a palavra “sonho”. Não há como negar a presença de aquisições freudianas em textos artísticos. Se, no passado, a arte era, sobretudo, representação do mundo, a estética

moderna tende a representar o mundo subjetivo, interior. Em movimentos artísticos de vanguarda, como o Expressionismo, o Surrealismo, as obras sondam, exploram, as camadas interiores da consciência. Já dissemos, em páginas anteriores, e é bom repeti-lo, no trabalho interpretativo do artístico, o que interessa é a obra e não a pessoa, pois esta seria objeto de estudo da psicanálise.

Para interpretar, decifrar, o sentido de um sonho, Freud elabora um tipo de exegese, hermenêutica textual, que traz, em seu bojo, uma preciosa contribuição para o estético. O sonho resulta de uma complexa

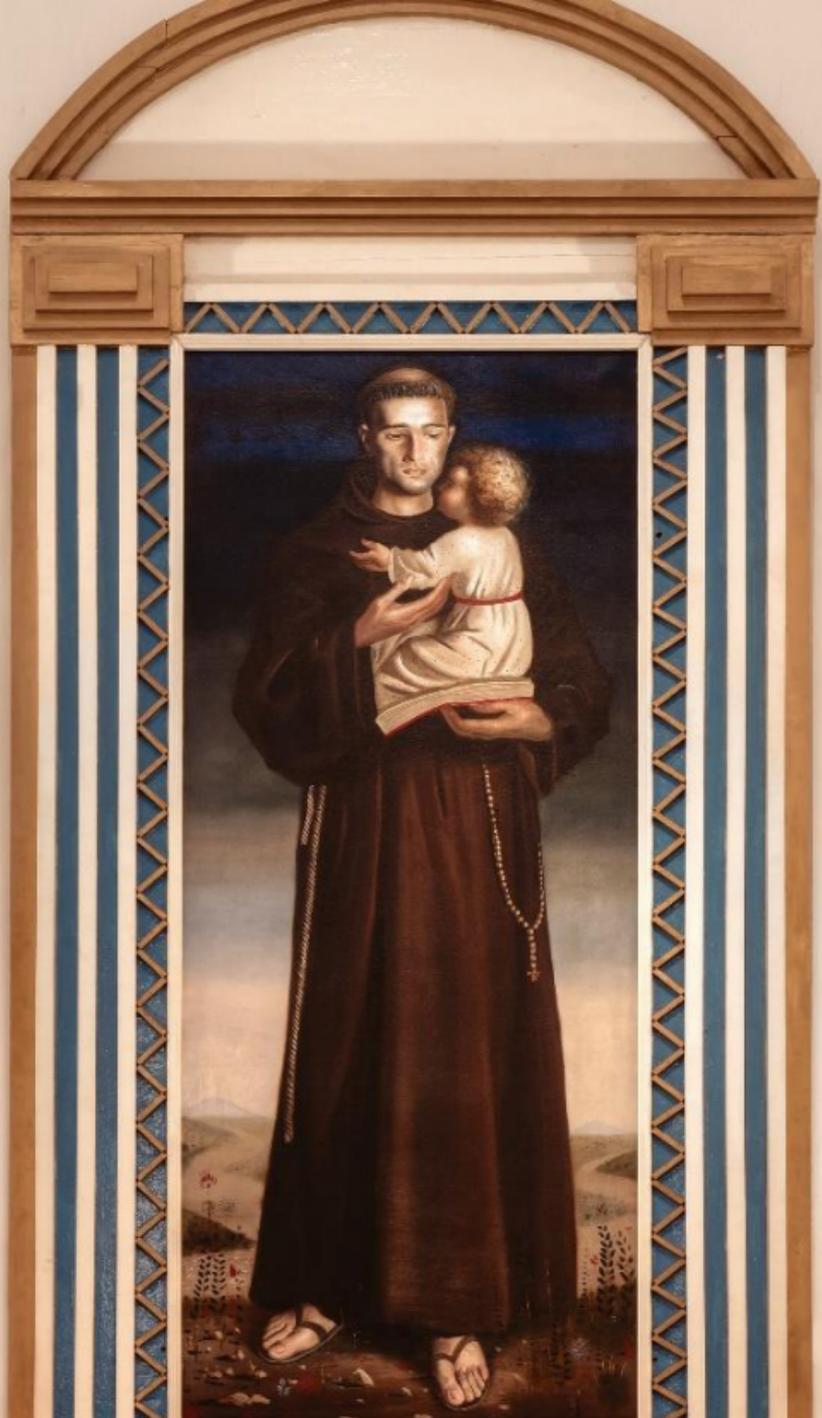
e intrincada rede de relações com procedimentos de condensação. Esta significa que um significante condensa vários significados, uma pluralidade de sentidos e desfazer a ambiguidade não é tão simples como parece de início. Sempre há um outro sentido, diverso do primeiro.

As condensações constroem, assim, metáforas e metonímias. Freud não distingue metonímia de sonédoque, o que era comum nas poéticas clássicas. A metáfora é uma substituição no eixo paradigmático. Na frase Aquiles é um leão, temos vários semas comuns, pois ambos são reis, mas

um é humano e o outro, animal. Em Portinari, a “minha cidadezinha” é Brodowski, sem ser nomeada, mas reconhecida por nossa memória cultural e, também, qualquer pequena cidade do interior, uma vez que a metáfora é calcada na semelhança, na similaridade. A metonímia, por sua vez, é a parte pelo todo, ou o todo pela parte, o mais pelo menos, ou o menos pelo mais. A “minha cidadezinha” é qualquer pequena cidade do interior paulista, ou do país. E o mesmo pode ser dito da estrada de ferro. Como metonímia, ela é a Antiga Mogiana e como metáfora, a estrada da vida, que nos

leva para um outro plano, uma outra dimensão.

Freud faz, ainda, uma outra observação, no que é secundado por Anton Etrenzweig, seguidor do pai da psicanálise, o que é muitíssimo pertinente em relação a Portinari. As condensações básicas, fundamentais, não se encontram nas estruturais centrais, mas nas margens, nos detalhes como que inúteis na periferia do texto. Se Portinari é, acima de tudo, um grande pintor, seus poemas são, de início, periféricos e representam entradas de leituras textuais, dos grandes painéis pictóricos.



Santo Antônio - 1942

Pintura a óleo/tela – 200 x 78 cm (aprox.) – Brodowski, São Paulo, Brasil

Por isso, é nossa opinião que “O Menino e o Povoado”, mas não somente, é metapoesia, metadiscurso, tem função metalinguística na obra do conjunto de Portinari. As imagens saem dos poemas e se transformam em quadros, painéis. O pintor-poeta e o poeta-pintor se casam, tocando a transcendência da condição humana. Como resultado, temos bosques figurativos. A lua, por exemplo, não é cheia, mas “vestida de noiva”. E a obra de arte se torna sonho de vigília.

Versos brancos, com algumas rimas finais e outras internas, estruturam o poema, e com número diferente de sílabas, o que é

um forte traço de Modernidade, da poética da época. A temática parece recuar para o início do século passado, ao figurativizar uma nesga, um pedaço de terra do interior, mas, em momento algum, se menciona o termo caipira, talvez devido às conotações pejorativas. “Era a minha Jerusalém”, isto é, o povoado é sagrado, sublime, aurático, nas palavras de Walter Benjamin, pois insiste em permanecer.

Por outro lado, o tema da infância enquanto fase de alegria, do sonho, da felicidade, um tipo de paraíso perdido, liga o poema à tradição da lírica da língua. Na cultura clássica, por exemplo, a infância

nunca é tema e remete para um tempo inútil, perdido. Já, entre os românticos, em sua poética, os primeiros anos conferem alegria, felicidade, ou seja, trata-se do mito, que se dissolve no homem adulto, mas a eles os autores sempre voltarão de forma iterativa, repetitiva.

O texto “O Menino e o Povoado” não tem apenas um tema, mas várias instâncias de observação podem ser instauradas e cada ângulo desnuda uma rede complexa de tematização. A primeira impressão é a de uma paisagem literária pré-moderna, o que é adequado ao contexto do autor e também revisitado pelo sujeito poético.

Para todo o texto, o tempo tem importância fundamental. Ao tempo debreado, ressoam intertextos do idílio, o que é adequado ao regional, até mesmo o *locus amoenus* da poética clássica, os elementos cósmicos e primordiais, do ponto de vista de uma filosofia perene.

Dada a impermanência das coisas, dado o fluxo da vida, o tempo é tema universal e sempre despertou o interesse de artistas, filósofos, pensadores. Bergson e Heidegger são apenas alguns exemplos. A duração da vida é tripartida. O passado já não é mais, ou é na medida em que é ainda percebido como presente. O futuro ainda não

é e o presente, o *hic et nunc* dos antigos, é fugaz, transitório, de difícil apreensão. Enquanto tema, as obras de arte têm oferecido respostas.

No poema de Portinari, uma metáfora temporal corta o texto em dois fragmentos. O passado, o tempo do enunciado, é longo, demorado, descritivo, é um tipo de “lá”, “naquele tempo”, na “fazenda”, e no “povoado”, mas, no presente da enunciação, o sujeito poético está “só neste quarto, /faço uma incursão no passado”, “sou o prisioneiro eu mesmo”, provavelmente em terra estrangeira, desenraizado, e se reencontra

consigo mesmo e com a sua gente, “a minha cidadezinha”. Como observa Harald Weinrich, a metáfora temporal dá sentido à vida, ao estar no mundo. Da disjunção presente reencontra-se com a conjunção no passado.

Na temporalização, entre o sujeito narrante, ou enunciador, e o sujeito narrado, ou enunciado, coloca-se o “mar”, palavra várias vezes repetida. O “mar” é a ponte, a conexão entre presente e passado. O sentido se constrói com a oposição entre um presente disfórico, o “só neste quarto” e um passado eufórico. Enquanto símbolo, “mar” pode significar o absoluto, Deus, a

inconsciência coletiva, ablução. A criatura humana navega no oceano da vida. O sujeito navega para a “minha Jerusalém”, a cidade sagrada e centro do mundo no imaginário ocidental.

Com base nas considerações sobre o tempo de Heidegger, Emil Staiger discorre sobre os gêneros literários e cada um deles representa uma maneira de ser, de estar no mundo. O narrativo recorta fatos, acontecimentos que ocorreram em um tempo delimitado. O gênero lírico funde o sujeito com o objeto, ou com as coisas do mundo e, por último, o dramático projeta o futuro.

O poema “O Menino e o Povoado” é densamente, intensamente lírico, mas é também lírico-narrativo, pois relata um passado que não morreu, continua vivo na instância presente da enunciação. Os tempos verbais, normalmente no imperfeito, ressoam como presente. E nem falta, também, o projeto de futuro, figurativizado na plataforma da estação, que leva o viajante para o novo, o desconhecido, o insólito.

Para o leitor maduro do poema, o que é conhecimento de mundo, o sujeito poético é verdadeiramente uma alma coletiva, plural. Ele fala de si e do outro. Ele se torna o outro, reconhecido pelos meninos de

Brodowski. A sua infância é, também, a nossa infância. Na espacialização de caráter narrativo, são óbvios os efeitos de sentido, cunhados por Roland Barthes, ou seja, o real transfigurado, pois o povoado é um “lugar arenoso no meio da terra roxa/cafeeira”, onde se toma “banho de areia” com “o vento”. Muitos dos leitores, também, conheceram as ruas sem pavimentação, “o céu estrelado e o vento”.

Os efeitos de realidade reiteram vários topônimos, também do conhecimento de todos, os quais o menino contacta com os “companheiros”, palavra magistralmente escolhida, pois sugere comunhão, partilha.

O real de Brodowski é poetizado com “Adão”, “Olhos d’Água”, “Furquim”, “Arraial do Silva”, “Santo Antônio”, ou seja, a “cidadezinha” e os seus arredores, chegando mesmo a mencionar “a terra vermelha de Jardinópolis”. Enquanto narrativa lírica, funde-se com o objeto e dele se distancia, o enunciador confessa “num pé de café nasci”, e deixa a fazenda para o povoado com sete anos.

Dentre os efeitos de realidade, dos quais fala Roland Barthes, que remetem para o real de uma práxis social, está “aquela arvona”, mencionada no presente da enunciação e substituição metafórica

para “mangueira”, mais de uma vez presente no texto. O meu pai, como já disse, nasceu na colônia da Fazenda Santa Rosa, e como narrador do que é longe no espaço e tempo, contava que para cada casa da colônia havia uma mangueira. Eis a “mangueira” de Portinari plantada no “Paraíso”, no jardim o Éden do menino-poeta. No sítio onde nasci, gleba da terra da antiga fazenda Harmonia, também havia uma mangueira junto à casa. Na fazenda Parnaíba, também, uma mangueira para cada casa das duas colônias. Em Portinari, a mangueira é mais que verossímil, é fidedigna.

Do aqui e agora, as “mangueiras” e “árvores” permanecem “petrificadas”, insistem em permanecer na “retina”, são imagens que não se apagam de um passado que, liricamente, reverbera no presente. Muito poeticamente, a árvore é denominada “babá” das crianças e, à sua sombra, o menino e os “companheiros” brincavam, os galhos tornavam-se em trapézio e as crianças se metamorfoseavam em malabaristas de circo. É o *sermo humilis* a que se refere Eric Auerbach. Não temos o choupo, o álamo, o carvalho, árvores nobres nas poéticas européias e, diga-se de passagem, a mangueira nem é planta da nossa flora,

mas nativa da Malásia e, poeticamente, enraizada no “povoado”.

No poema, como um todo, “mangueira” é mais que uma substituição metafórica, é um símbolo, e todo símbolo é luminoso, numinoso, transfigurador, pois como o “lume na casa do lavrador”, veicula algo de sagrado. Na mística hindu, o homem é uma árvore com as raízes no empíreo. Na mística judaica, também, o homem é uma árvore, com os pés plantados na terra e a cabeça, no céu, ou seja, uma conexão entre matéria e espírito, o mundo dos homens e o mundo dos deuses. Assim, a “mangueira” de Portinari, plantada no

“paraíso”, o “povoado” remete para a infância, antes da queda, ainda no jardim do Éden, já que, em tom confessional “mais tarde tratei com os | homens: e a tristeza veio e| permaneceu – nunca mais me alegrei”. Quando criança, sem o corrupção do mundo adulto, o sujeito artístico tinha os “bichos, as árvores, as águas”, “o céu estrelado e o vento”, como que sugerindo um paraíso perdido, em um clima poético de nostalgia. Esse mundo humilde, o *sermo humilis* de Auerbach, é divinizado, sacralizado por Portinari e, também, transcendência da dor humana.

Para nós, os receptores, o narrador lírico nos relata a sua infância, como também a infância da cidade. Ele, por sua vez, “quando o sol descia”, “Dona Iria portuguesa | contava-nos histórias”. Não há apenas um ouvinte, mas ouvintes, no plural, pois “estávamos todos em sua casa” e “cada um de nós se imaginava o herói”. Eis a educação da criança na sociedade simples e tradicional. O imaginário infantil é modelado, plasmado, humanizado, pelas vozes ancestrais. Dona Iria é um tipo de ancião tribal, velho sábio.

No presente da enunciação, “as histórias estão em minha lembrança – embaralhadas”. Ao consultar a memória “em algum lugar numa | História da Dona Iria”, que corresponde a “qualquer coisa branca e azulada”, imagem que sugere pureza e felicidade, depara com os relatos de outras gerações. Assim, não apenas a “mangueira” é uma imagem arquetípica, mas as histórias, por sua vez, são os arquétipos que fecundam ricamente o mundo interior, subjetivo, da nova geração. Dona Iria, então, carrega aquilo que Jung denomina o Facho da Sabedoria, facho que recebemos de Portinari ao relatar, enquanto sujeito

plural, a nossa infância, a nossa identidade cultural, conferindo-nos a sensação de pertença. O “eu” se desdobra em um “nós” que vive ainda hoje, mesmo de forma fragmentária.

O *sermo humilis*, de Eric Auerbach, ao qual já nos referimos, se faz presente em todo o corpo do poema. Por duas vezes, a palavra “ternura” é atualizada: “sentimento de ternura, desejava abraçar os viajantes”. Um movimento e comunhão com os demais seres humanos, o outro. E essa “ternura”, como no São Francisco do Museu Casa, se estendeu aos pequeninos e humildes seres vivos que nos cercam, de

modo a construir uma família de pessoas, plantas e animais. “Passarinhos”, diz o poema, “cada um zelava de uns quantos”, “nenhum os maltratava”. “Levávamos alimento para eles”. A relação com a natureza é mais que bela, é sublime. As “velhas mangueiras”, já mencionadas, floriam e ninguém lhes atirava pedras, pois “das flores nasciam os coraçõezinhos”.

Sem dúvida, a recepção da obra de Portinari nos convida a repensar, hoje, a nossa relação com a Mãe Natureza devastada. E nos convida, também, a entender a função educativa, formativa, da arte, como que-

riam os clássicos. O poema transborda humanismo, profundamente humana é a relação do sujeito poético com as demais criaturas, a relação é mais que humana, é poética. Cabe, assim, à grande obra de arte a nobre função de estetizar a vida, torná-la poética, sem agressão, sem violência. É um mundo paralelo que nos devolve à realidade melhores do que éramos até então.

Cronologicamente, o pintor Portinari é moderno, filia-se à geração que explora uma temática social, denominada, na historiografia das artes, Neorrealismo. Temos, então, trabalhadores rurais retirantes, a guerra, a paz, com forte influência dos

movimentos de vanguarda. O poeta, no entanto, é mais tradicional, como que recua ao início do século passado. Não temos, ainda, a cidade, mas o “povoado”, um “para lá do paraíso”, onde praticamente não se menciona a exploração de homem pelo homem, em uma paisagem que não é demais rotular de um idílio pré-moderno.

Nos estudos dos temas artísticos, construídos com imagens ou figuras, Greimas aponta os universais simbólicos e os figurativos. Os universais simbólicos se baseiam em Lévi-Strauss e o sentido é elaborado com base na oposição Natureza vs Cultura. Na infância do sujeito poético,

muitos veem pobreza mas, mais profundamente, a vida é mais próxima da Natureza que da Cultura: “as roupas eram baratas”, e os “habitantes não usavam sapatos e nem roupas brancas”, em um tipo de simbiose dos universais, pois “só os simples se alegrarão”.

A vida é pautada pelo ritmo da Natureza e os “companheiros” têm “os pés e os lábios rachados” “pela lâmina do inverno”. O tempo do chamado progresso, da tecnologia, da mente, do capitalismo, é linear, em linha reta, em detrimento do passado e, poderíamos acrescentar, desumano. Mas a percepção temporal pela consciência, pela

alma, como no mito, e também no poema, é espiralado, em curvas, no ritmo das estações. E as estações, por sua vez, são claramente delineadas, em comunhão com a natureza. Em Portinari, Natureza e Cultura quase se tocam, em um todo sem fronteiras.

Com a obra de Portinari, podemos aprender muito e questionar, em sua recepção de hoje, os valores atuais. Para Walter Benjamin, a verdadeira obra de arte é única, inimitável, aurática, em oposição à produção em série da tecnologia. A criança, embora precise aprender a manipular os artefatos de nossa cultura, corre o

risco da mesmice, da ausência de criatividade. E o menino-poeta confessa que “não tínhamos nenhum brinquedo comprado” e, por isso, “fabricávamos nossos papagaios, piões, diabolô”. Aqui, está o artífice, o artesão, sem o uso de produtos em série, aqui está, conotativamente, a natureza da arte, daquilo que a diferencia da técnica, pois a grande obra de arte cria, plasma, uma nova técnica, marca a sua unicidade, como o mencionado azul de Portinari. A “nossa pobreza” nos une à natureza e nos faz transcender o contexto histórico e social.

No estudo dos temas, elaborado por Greimas, as imagens figurativas são calçados no modelo fenomenológico de Gaston Bachelard. É a chamada filosofia eterna, de Aldous Huxley. A vida é tecida por quatro elementos cósmicos e primordiais, a saber, o fogo, o ar, a terra e a água. Para Bachelard, nas pegadas deixadas por Freud, a obra de arte é um sonho de vigília. É um tipo de estado onírico, mas consciente, desperto. Por duas vezes, temos, no poema, a palavra “elemento”, pois o menino e os “companheiros” brincam com os elementos e, ao mesmo tempo, a palavra sonho é

exaustivamente repetida. Parece que o modelo teórico e sua concretização se fundem em um todo orgânico.

Mais uma vez, então, os universais simbólicos Natureza e Cultura estão amalgamados. No homem, a terra é o corpo físico, o ar está nos pulmões com a respiração, o fogo na eletricidade corpórea e a água em nossos líquidos. Assim, qualquer imagem pertence a um dos elementos e pode ser associada a quase todos os seres existentes. Nas estações do ano, por exemplo, a terra é a primavera, o verão é o fogo, o ar é o outono e a água é o inverno. Quando o poeta se sente “só neste quarto”, o elemento ar,

reflexivo, filosófico, se faz “uma incursão no passado”, ele retorna à “minha Jerusalém”. Em Brodowski, ou seja, na terra de infância, é primavera eterna, a Idade de Ouro do mito, e o sujeito poético foi “além do Paraíso”, o Éden.

Greimas observa, também, que em toda grande obra de arte há um mito. Em Portinari, então, há mais de um pré-texto ou substrato mítico. Para E. M. Mielecki, no século XX, com o progresso da ciência e da tecnologia, e quando se esperava a morte do mito, para muitos uma linguagem irracional, eis que ele ressurgiu, com

toda a sua força e pujança, nas obras de arte mais significativas.

No pensamento mítico, tudo é metamorfose, tudo se transforma e o homem conta a sua história. Os temas, na arte, são praticamente os mesmos e cada nova e grande obra de arte é uma variação de um complexo mítico, o que liga o homem com a natureza e os demais seres humanos, no espaço e no tempo, um tipo de uma verdadeira república da arte, estabelecendo uma comunidade. A obra de arte, então, intertextualiza mitos e, cada uma de suas variações, para Lévi-Strauss, é um caso de bricolagem. É como se o mito não morresse,

insistisse em permanecer vivo, pois, no fundo mais fundo da consciência, ele nos mostra o caminho, o rumo, a direção. Filósofos e historiadores têm tentado, inutilmente, depreciar o mito, mas a ele o homem sempre volta em busca do sentido da vida.

Na concepção mítica da vida, e em sentido profundo, está o eixo do mundo, o *axis mundis*, o centro da circunferência, a espiral. A comparação, à primeira vista, parece ousada, mas, na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o eixo do mundo é a Jerusalém celeste, não como imagem messiâ-

nica, de fim de mundo, mas como iniciação ao divino. A imagem, por sua vez, é calcada em São João, o discípulo mais amado. E, na Idade Média, a pirâmide social está invertida, pois aquilo que as pessoas julgam o ser, é apenas o parecer. Eis um modelo canônico da cultura italiana e de todo o Ocidente.

Para Portinari, enquanto sujeito poético, o povoado, a pequena Brodowski, em seu nascimento, é a “minha Jerusalém”, e, na maturidade da vida, a ela retorna depois de tratar “com os homens” e “a tristeza veio e permaneceu”. Brodowski é, então, um ninho, um presépio, um nascedouro. Como

um todo, a obra de Portinari é canônica. Por que, então, às vezes, é depreciado em sua própria terra? E no país? Com certeza, a causa é a falta de sensibilidade, a falta de cultura, a falta de senso estético, pois temos um modelo educacional cheio de falhas, imperfeito, que não forma cidadãos. Cidadão é aquele que, de fato, conhece a sua terra, a sua gente, a sua comunidade e com ela se identifica, de forma fraterna. Em Brodowski, Portinari é uma voz coletiva, a alma de todos nós.

Por ser “minha Jerusalém”, a pequena Brodowski é sagrada e relaciona-se, assim, ao campo semântico da luz, que é, nada mais

ou nada menos, o fogo como elemento cósmico, primordial, associado também ao conhecimento. É o elemento espiritualizado. Temos, então, “as casinhas de beira de estrada” “percebidas apenas pelo tênue fio dum luzezinho...”, “a luzinha na casa do lavrador”, “a chuva de ouro” da “locomotiva”, “o céu com seus milhões de lumes” e “na lâmina do inverno íamos nos aquecer perto do fogo, que nessa estação permanecia aceso”.

O poema utiliza “lume”, “lumezinho”, latinismo numinoso, do terreno do sagrado. Este, por sua vez, implica rito, ritual, e não há rito sem o elemento fogo. Victor

Chklovski tem uma concepção ritual da obra de arte. A hierarquia, ou a estratificação social, é abolida e os membros da comunidade entram em comunhão, sem divisão social. Não é difícil perceber, em Portinari, a busca do outro, a suspensão das hierarquias e a comunhão de todos, em um tempo mítico, não cronológico. Simbolicamente, a obra de arte é um rito e passagem, ela suspende as barreiras sociais, as estratificações, instaurando uma nova ordem, que engloba todos os homens e as pequenas criaturas do mundo.

Enamorar-se, também, é um rito de passagem individual, normalmente correlacionado com a figurativização do elemento fogo. São os primeiros passos, os primeiros ensaios de conjunção, entre o masculino e o feminino. A disjunção, parece, ocorre devido à idade, pois “cada um de nós tinha namorada” “sem ela saber”, “nossos olhos contemplavam a mais bela”, ou seja, as primeiras manifestações da adolescência. “Aos sete ou oito anos”, continua o poeta, “tive uma namorada branca, branca” e, ainda, “namorei tantas meninas e ninguém soube”. A fusão lírica, assim, e embora presente, é mais intensa com as

coisas do mundo do que com uma menina individualizada, mas fica patente o forte desejo de união com o outro.

- 5 -

*"O Baile na Roça" como  
Festa Popular,  
Coro Dionisiaco e  
Ruína Alegórica*

*“Os sanfoneiros vão a cavalo  
Onde os noivos os esperam, A sanfona  
Alegra os namorados”.*

*“O baile esta vez não era  
De sanfona. O dono era  
Importante”.*

*“O som da  
Música do baile vaga no espaço  
Ou no assobio dos namorados”.*

*“Sumiram a maioria dos meus amigos,  
As músicas da sanfona do Gorbelim”.*

*“Nos Olhos d’Água  
A sanfona do Gorbelim se ouvia  
A noite inteira”.*

*-Portinari*

À primeira vista, o quadro *Baile na Roça* parece meio solto no conjunto da obra e Portinari. A obra como que destoa dos painéis, de outros textos figurativos estigmatizados pela dor, pela exploração, pois figuras humanas bailam, dançam, ao som de uma sanfona, tão repetida na poesia. Na vida humilde, é um tipo de pausa, de alegria, de felicidade, enfim, um momento de transcendência do referente e do conjunto dos quadros. A tela é mais que bela, é sublime. É uma verdadeira estética do sublime, um grau de perfeição inigualável!



Baile na Roça - 1923

Pintura a óleo/tela - 97 x 134 cm - Brodowski, São Paulo, Brasil

É nossa opinião, então, que o quadro aparentemente periférico, é mais do que central, é uma chave de leitura que possibilita o ingresso do leitor no universo simbólico de Portinari. É uma porta de entrada que permite o acesso ao bosque figurativo

em um transbordar efusivo do humanismo. Os figurantes do quadro parecem encantados e encanta-se também o receptor na magia do bailado. Nós, receptores, somos convidados a dançar, a bailar, como que suspensos no ar. Deixamos o elemento terra e tocamos o sublime. Pensamos, assim, que a obra de Portinari é uma dança e um convite sutil para que se dance também.

E para que haja baile, é preciso que bailemos com o outro e, também, com os outros. Que eu saia do meu mundo interior, subjetivo, e me torne intersubjetivo, em comunhão com os meus semelhantes. Não

bailamos sozinhos, é preciso deixar de lado o egoísmo, o narcisismo, e nos entrelaçar com os demais, em um tipo de rito de passagem, para um outro plano, uma outra dimensão da condição humana. O quadro paira, sobrevoa, palavra cara ao sujeito poético do “povoado”. O eu se faz um nós de enamorados pela vida.

O termo roça, presente no título do quadro, curiosa e significativamente, não aparece na poesia. Entre nós, do interior, e há décadas, o termo roça tem duas acepções, na linguagem falada. A primeira delas refere-se ao ambiente rural, com trabalhadores braçais, em oposição aos moradores

da cidade, sentido mais próximo da Natureza que da Cultura. A segunda acepção, mais restrita, e própria dos moradores dos sítios e fazendas, referencia um trecho da terra com determinado tipo de plantação. Não é esta a acepção utilizada por Portinari, pois o poeta menciona “cidadezinha” e “povoado”. O termo roça, e que nos interessa muito, intertextualiza a linguagem popular, é a voz das pessoas simples e humildes na obra de Portinari, o que, em nossa opinião, é uma forte entrada ao mundo simbólico do artista.

Na poesia, o conteúdo é popular, cai-pira em parte, o que não ocorre com a

forma. Aqui, os traços populares estão ausentes. Portinari-poeta é um tipo de síntese de nossa lírica. Ele tem a liberdade formal e concisão dos modernos, o cuidado com a língua, como as imagens raras dos parnasianos, as metáforas com “anjos” que “sobrevoam” no céu dos simbolistas e mesmo o mito da infância feliz e pura dos românticos. Ancorada em Brodowski, a obra dilata no espaço e no tempo, a caminho do nacional e do universal.

No capítulo anterior, mencionamos alguns efeitos de realidade e o baile em si é repetido e ritualizado várias vezes. Na paisagem da “cidadezinha”, sem “luz elétrica”,

“ruas de areia”, “cisternas”, o circo iluminado a “carbureto”, os “cavaleiros” e os “troles” dos mais abastados, o “baile de gente rica”, Portinari coloca, com clareza, o seu ângulo de observação. Anagramaticamente, a palavra povoado contém povo, que é o ponto de vista, o recorte ideológico do autor. É explícito, então, o ângulo de observação instalado. Os carros de bois e os sinos ressoam no céu da “cidadezinha”. O “baile” como que convoca o povo com o som da “sanfona”.

O poema privilegia as aglomerações populares. Os mais ricos, abastados, representantes do incipiente capitalismo rural,

são indireta e implicitamente mencionados. O povo, então, é a grande personagem. Para os trabalhadores rurais, a folga, o descanso, é o fim de semana e o encontro com o outro. No sábado, ocorre a “varrição dos terreiros”, com a incineração das folhas secas e ciscos e, para o encontro, há as “roupas endomingadas”.

Os jogos lúdicos infantis ocorrem com os “companheiros”. A “pracinha Santo Antônio”, a “plataforma da estação”, a “missa”, a “reza”, ou terço, com “pipoca”, “quentão”, “rapadura”, são os espaços abertos da interação social. É um eu que se dissolve em um nós, ressoando comunhão,

comunidade, e o baile, tão repetido, é o ápice, o apogeu, um tipo de rito de passagem, um convite para uma nova ordem, uma nova dimensão.

O quadro *Baile na Roça* emerge da noite, do escuro. É meio amarelado, meio cor de terra, meio pastel, mas a cor, à primeira vista, de relance, é o dourado, cor do rito, pois não há ritual sem o fogo, dos elementos o mais sagrado, espiritualizado. Podemos ver o sanfoneiro, os casais, mas não vemos lampiões, lamparinas e lanternas. Simbolicamente, então, trata-se de um baile ritual, uma festa do povo, e este é o sujeito de uma nova história, a sugestão de

uma nova ordem, tão cara às ideias humanitárias de Portinari.

A teoria estética de Mijail Bajtin, teórico russo, tem páginas memoráveis sobre a cultura popular. Esta é o principal intertexto, ou carnavalização de toda grande obra de arte. Ao escolhê-la, Portinari deixa transparecer o seu viés ideológico. Ele se junta a uma voz coletiva, enquanto portavoz, propondo mudanças, transformações, em um baile que não segrega, não exclui, mas reúne, pois nem falta ao povoado uma “estrada azul”. O baile é dourado, o sonho é azul, cores do terreno do sagrado, e temos então uma entrada ao universo artístico de

Portinari. É um percurso de leitura rica e sutilmente construído. O dourado do quadro e o “lume”, “lumezinho”, da poesia, ou seja, o numinoso, a dança ritual.

A carnavalização, de Bajtin, é a defesa, na arte, ou o viés ideológico, que se debruça sobre os pobres, os fracos, os oprimidos, aqueles que normalmente não têm voz social, e a arte lhes dá a palavra. À classe dominante, que detém o poder nas mãos, não interessam as mudanças, pois o estado vigente, calcado na desigualdade e na exploração, lhe assegura privilégios e tudo se faz por mantê-los, conservá-los. Mesmo

que simbolicamente, assim, a arte sugere uma verdadeira república democrática.

À cultura popular, ou carnavalização, na concepção de Bajtin, a arte volta, pois precisa ser revitalizada, relida, em busca de novos sentidos. A tradição, a origem, é sempre mais forte no popular, pois corresponde a um tipo de acervo de uma real experiência de vida, a verdadeira práxis social, menos verdadeira na classe dirigente. A cultura popular, assim, é um patrimônio espiritual, que os nossos artistas modernos, e Portinari entre eles, souberam estilizar e transfigurar.

Na vida em sociedade, diferentemente, o carnaval tem outro sentido. As regras sociais são suspensas, o interdito deixa de sê-lo momentaneamente, o mendigo se transforma em príncipe mas, terminado o carnaval, cada um dos figurantes, dos atores, retorna ao seu lugar de origem. Há uma trégua, uma descarga terapêutica das tensões sociais, a hierarquia é questionada e o poder transfigurador se dilui. Se o baile de Portinari é meio dourado, levemente dourado, a cor do sagrado, ele é, segundo Walter Benjamin, aurático, único, sem reprodução mecânica, e permanece como ruína alegórica, segundo o modelo estético do

mesmo autor, pois referencia um mundo longe, distante, que insiste em existir. Na roça, os bailes não existem mais, mas, em Portinari, ouvimos ainda a sanfona a tocar, dançamos com os casais, tornamo-nos figurantes do corpo de baile, pois morre-se menos na arte.

Benjamin retoma a alegoria em seu sentido etimológico de “dizer o outro”. Revaloriza esse conceito contrapondo-o ao de símbolo, e procura mostrar como o conceito atinge uma dimensão ontológica da obra de arte. Dizendo o “outro”, a obra manifesta uma abertura. A alegoria costuma ser entendida como uma representação

concreta de uma idéia abstrata. Assim, o alegórico quer dizer alguma outra coisa além dele próprio e não aquilo que, à primeira vista, parece. Mas, ao mesmo tempo, há uma relação entre o que aí aparece e o seu significado subjacente. Nessa medida, talvez se possa dizer que a alegoria aponta o próprio cerne da obra de arte. Por isso, em *Baile na Roça*, essa outra coisa pode ser lida como uma dança que instaura uma nova ordem.

Já aura é a aparição única de algo distante. É exemplificada pela iridescência que se constitui em torno de algo olhado contra o sol. É um termo proveniente da

esfera mística e aponta para a origem religiosa da arte. O algo distante pode atravessar as categorias de espaço e tempo. O baile ocorre à noite e a iridescência das luzes como que ofusca a visão em um jogo de claro e escuro, sendo este o elemento que dá vida ao outro. Os casais são figuras claras, meio douradas, que emergem do escuro noturno. O jogo entre luz e sombra vela e desvela, mostra e oculta. Não há, então, como não considerar *Baile na Roça* uma obra aurática.

A obra enquanto ruína é um legado do passado, pois sempre há um hiato de tempo entre autor e leitor. A ruína, resto de

um mundo que já foi e já se foi, aproxima-se do documento por não ter a intenção de testemunhar propositalmente o passado. Na arte, a ruína é um índice do que foi, resto do pretérito, presentificada em presentes posteriores. Os clássicos da arte, como a obra-prima de Portinari, é uma ruína transformada em monumento. *Baile na Roça* desvela o real que os senhores do capitalismo rural ocultam, mas propõe uma nova realidade.

Com a mecanização da agricultura e o conseqüente êxodo rural, as sanfonas silenciaram na roça e, hoje, ainda, são ouvi-

das em bairros e bares populares. Na cidade, foram substituídas por conjuntos mais sofisticados. Menino e adolescente estive em bailes na roça. Portinari, a nossa alma coletiva, e seus companheiros estiveram em bailes na roça. Namoraram sem que seus pares soubessem. Hoje, *Baile na Roça* é um retorno ao passado, essencial não só pelo fato dele constituir o presente, pois a Benjamin importa como o presente reconstrói o passado e o presente é capaz de lamentar a felicidade perdida no passado. Sua realização poderia não trazer a felicidade almejada, mas a sua frustração dá a dimensão da felicidade possível. E a

obra de arte é o registro disso, correspondendo, portanto, às ruínas das potencialidades não construídas na história. Na linguagem de Greimas, o baile é mais que figurativo, ele é figural, é uma imagem numinosa que insiste em não desaparecer, pois, mantido o registro, mantém-se a promessa de felicidade. E, enquanto prática social, o baile continua a existir apenas no espaço artístico. E, ainda, enquanto ruína alegórica, é o enigma de uma esfinge.

Como é do conhecimento de todos, na Grécia, principalmente, e mais do que na cultura latina helenizada, estão as raízes, as ruínas da cultura ocidental. Cada época,

cada período histórico, reelabora, relê, revisita os clássicos. Para os gregos, a obra de arte é beleza, ou estética, e traz consigo harmonia, verdade, justiça, ética, equanimidade. Tais idéias, então, fertilizam a cultura ocidental. O legado grego, por isso, é permanência e superação. E, através do mito, elaboram um tipo de linguagem para tentar apreender o sentido do estético, o que é uma metalinguagem da própria natureza do artístico.

Assim, na visão grega de mundo, que é transformar o caos social em cosmo, tarefa primordial e fundamental da obra de arte,

são significativos, sobretudo, três princípios estéticos: o apolíneo, o dionisíaco e o órfico, todos baseados em complexos míticos. Ao órfico, retornaremos em um capítulo posterior. Se os alemães se dizem herdeiros e continuadores dos gregos, Nietzsche se detém e esmiúça o apolíneo e o dionisíaco e se abstém de tecer considerações sobre o orfismo. Dessa forma, e mais do que nunca, e sempre, os mitos continuam vivos e cada grande obra de arte é uma nova versão, uma variação de um mito antigo, o chamado conceito de bricolagem, que é também um intertexto, de Lévi-Strauss.

Apolíneo e dionisiaco são conceitos que podem ser detectados na arte mas, também, nas práticas sociais. Quando a obra de arte sugere mudança, transformação, ela é dionisiaca. Em uma sociedade hierarquizada, dividida em classes, os senhores do poder têm uma historiografia oficial que justifica as coerções sociais com suas leis, forma de não perder o controle, o domínio sobre os demais. É apolínea a política patrimonialista no país, pois governa para os seus pares. Tradicionalmente, uma religião de estado também é apolínea, pois é excludente e casar o poder espiritual com o temporal não dá bons resultados. Se

Apolo é a luz do dia, masculino, autoritário, Dioniso é a noite, feminino, sem exclusão, que insere aqueles que normalmente são segregados.

Em nossa opinião, o princípio dionisíaco, com pequenas variações, é a carnava-  
lização de Bajtin. Ao elaborar o conceito, o teórico russo começa com a sátira meni-  
péia dos antigos. É a festa popular dos ex-  
cluídos. O *Baile na Roça* é uma festa popu-  
lar, carnava-  
lizada. Dentre outros elemen-  
tos, a noite e a dança configuram o dioni-  
síaco e são libertárias. É um rito de passa-  
gem, a luz emerge da sombra, do escuro da

noite, e uma nova ordem é proposta simbolicamente, o que é coerente com ideias humanitárias e o viés ideológico de Portinari. No rito, casais apaixonados, enamorados, “embriagados”, celebram a república da arte. O quadro é, então, intensamente, profundamente, aurático e reverbera.

- 6 -

*A Sombra e a  
Viagem Órfica  
do Menino  
de Brodonski*

*“Parecia chuva de ouro  
Que a locomotiva nas noites  
escuras espalhava,  
Enchendo o espaço de fagulhas”*

*“Onde está aquele eu que ficou  
no povoado?”*

*“Todas as coisas  
Frágeis e pobres  
Se parecem comigo”.*

*“A morte será colorida?  
Qual a cor do outro lado?”*

*“Os anjos dos arredores  
Vinham me acompanhar  
com seus violinos”*

*Portinari*

*“O mal é uma necessidade...para o progresso e evolução, tanto como a noite é necessária para a produção do dia, e a morte para a produção da vida, a fim de que o homem possa viver para todo o sempre”.*

*H. P. Blavatsky*

Em nosso passeio pelas paisagens figurativas de Portinari, deparamos com luz e sombra, o claro e o escuro, o dia e a noite, o positivo e o negativo, o bem e o mal. A

vida, assim, para que seja completa, apresenta dois lados, os opostos, os contrários, que de forma dialética, se afirmam, se negam, pois são, simultaneamente, antagônicos e complementares. É a chamado união dos opostos, a unidade que surge da dualidade e o menino de Brodowski nos oferece uma solução estética.

O leitor ingênuo, apressado, simplório, corre o risco, em nossa opinião, de interpretar mal a produção de Portinari. Pode chamá-lo, apressadamente, de triste, depressivo, desencantado, mas, para que eu possa conhecer a luz, faz-se necessário confrontá-la com a sombra, o escuro. Eu

não saberia o que é o bem sem experimentar o mal, pois, assim, a vida seria incompleta e, metafisicamente, aquilo que se denomina mal é um estágio passageiro, transitório, para que um bem ainda maior se manifeste e, em tudo, Portinari é humano, profundamente humano.

Na presente leitura, é nossa intenção, o que já foi dito, apontar sentidos, significados, com base no estudo de procedimentos retóricos, construtivos, figurativos, em Portinari. Assim, pela temática, parece pertinente dividir a obra *Poemas* em duas partes, ou dois blocos. A divisão não é simples, pois o que é insinuado, sugerido, em

uma parte, é desenvolvido na outra. Como um todo, *Poemas* traz uma unidade temática densamente intertextual, intrincada, mas a divisão é operacional em nossa leitura.

O poema “O Menino e o Povoado”, que foi objeto de estudo do quarto capítulo, tem um tom alegre, lúdico, eufórico, descontraído, e constitui a primeira parte. Diferentemente, “Aparições”, “Os Inventariantes”, e “Deus de Violência”, do segundo bloco, e também os demais, apresentam uma tonalidade disfórica, meio sombria, enfim saturnina. Os dois blocos, é claro, se completam. Se o primeiro bloco

referência o passado ainda presente, o segundo mescla o presente com fragmentos do passado. Assim, o gênero é lírico-narrativo.

De um ponto de vista da evolução da consciência, temos vida ou morte, luz ou trevas. O disfórico representa um anti-eu que há em nós e que um dia temos de enfrentar, ou mesmo várias vezes, sob formas diferentes, na medida em que ampliamos a consciência. As mesmas provações se reproduzem, periodicamente, num nível mais elevado e de forma diferente. E Portinari enfrenta o lado sombrio, os medos, os

fantasmas e transmuta-os em obras de arte, ou seja, Beleza.

Se rastrearmos o percurso do sujeito poético, ele é testado pela doença, pelo desaparecimento de entes queridos. Ele muda de cidade, de país, de hábitos de vida, tendo de se separar de “irmãos”, “irmãs”. São muito fortes as imagens dos mortos a caminho do cemitério. São tantas as mortes a serem vencidas, tantos triunfos a conquistar e viver, ainda assim – não na tristeza ou na inconsciência beata, mas consciente da luta constante, experimentando separações, desagregações das con-

dições de vida que nos são caras e cujo desaparecimento cede lugar a outras formas de vida, a dor humana torna-se beleza artística estilizada.

No primeiro bloco, predomina o vento. No segundo bloco, o sujeito é passional, patêmico. Os “lampiões” produzem “sombras”. Sente que “o medo e a morte viviam / em meu povoado” e confessa que “a tristeza secou-me / deixando-me sem ação”. O Pardo é o primeiro rio que conhece e tem “as margens” “povoadas de almas penadas”. No rio da infância, há “senhores de escravos” “em grande barco negro”. A “tempestade”, o “furacão” e “relâmpagos”

povoam o segundo bloco e “as ventanias à noite” “davam...um medo comprido”. É um turbilhão de emoções de um sujeito poético sensível, perceptivo, e atento ao tratamento desumano de seus semelhantes.

Na obra de Portinari, a sombra, o aspecto inconsciente do ser humano, é pessoal, mas é, sobretudo, social, ou coletiva. E cabe ao sujeito poético apontar as feridas, as cicatrizes do ser humano, e por um sujeito sempre ao lado dos simples, dos oprimidos. É intrigante, é bela, e sublime, a imagem do “navio negro” “às margens do rio”, o fluxo da vida. Já do outro lado, os

oprimidos retornam e cobram danos recebidos. E emerge a voz “das almas penadas”.

Portinari nasceu bem no início do século passado e pôde observar os resultados das relações iníquas entre proprietários e escravos. É o chamado capitalismo rural, ainda muito vivo na época. E a cultura popular, segmento com o qual Portinari se identifica, pois era a sua camada social, é rico em imagens fantasmáticas que depreciavam a exploração do nosso semelhante. A cor do escravo transfere-se para o branco, o opressor. Censura-se, explicitamente, essa pecha, essa mácula, de uma práxis.



Santo Antônio - 1941

Pintura mural a têmpera – 180 x 75 cm – Brodowski, São Paulo, Brasil

O “navio negro” é como que uma ruína alegórica que insiste em não desaparecer. É uma metáfora, mas também uma alegoria. Hoje, ainda, entre os mais velhos, nas fazendas, em Brodowski, e também em antigas propriedades rurais abertas à visitação, são muitos os relatos das vozes das antigas senzalas, vozes que não se deixam calar. Nas ruínas das senzalas,   noite, ouvem-se gritos de dor, ouve-se o som de correntes, ouve-se o som da chibatada e o vagido das crianças atiradas aos porcos. A cultura popular, então, censura, acerbamente, a cultura oficial dos donos do poder. Do outro lado, escravos d o gargalhadas e as almas

penadas perseguem os opressores. São as assombrações. Fica, assim, evidente, o recorte social de Portinari. Se, para Walter Benjamin, o “navio negro” é uma ruína alegórica, para Jacques Lacan, é uma imagem fantasmática, e a obra de Portinari o resgate de práticas sociais desumanas.

“Todas as coisas / Frágeis e pobres”, confessa o sujeito poético, “se parecem comigo”. Repete-se e completa-se uma temática do primeiro bloco. Aqui, há a comunhão com as plantas e os animais, um tipo de dissolução do eu com as coisas do mundo, o que é uma visão de mundo que

abrange todos os seres. É oportuno lembrar que, no pensamento mítico, pessoas, plantas e animais são os membros da família. No segundo bloco, assim, estão presentes as criaturas humanas humildes, com as quais confraterniza. As imagens, então, serão de dor, sofrimento. Já apresentamos uma leitura do “baile”, que é um tipo de pausa para a alegria, a felicidade, uma dança ritual, dionisíaca, que instaura uma nova ordem, uma nova sociedade.

O poema “Deus de violência” é um tipo de paroxismo da dor da condição humana. O poeta quer saber, procura entender a ra-

ção do sofrimento e, numa apóstrofe de beleza sublime, clama ao Criador, o Um sem Segundo dos orientais. Parece que crescer, evoluir, ampliar a consciência, implica, necessariamente, uma parcela de dor. O poema guarda traços do Credo Cristão. Sobese ao céu. Desce-se ao inferno. Só assim a vida se apresenta completa. Atentamente examinado, o poema é um tipo de iniciação à verdadeira natureza da condição humana, figurativizando seres humanos estigmatizados, crucificados.

Segundo os orientais, ainda, mais práticos em relação ao universo subjetivo, o

ser humano tem consciência, inconsciência e supraconsciência. Tornar-se consciente é doloroso, é um trabalho de parto. A pessoa tem que dar à luz a si mesma, para que possa se conhecer e a arte é um instrumento que permite um mergulho profundo em si mesmo. Com referência à temática da dor, os russos mencionam o lamento invisível das coisas, os latinos, as lágrimas das coisas. Assim, Portinari tem a grandeza dos grandes clássicos, imagens sublimes transformadas em quadros transcendententes. Por isso, a grande obra de arte é a consciência dilatada, ampliada, a dor, em seu paroxismo, transforma-se em êxtase,

transmuta-se. O apogeu da dor, assim, passa a ser o seu contrário, a inconsciência transforma-se em consciência e, quando se compreende a dor, ela, praticamente, deixa de doer. A sombra torna-se luz, a ignorância torna-se conhecimento. Mal interpretado, Portinari é triste, depressivo. Bem examinado, Portinari é profundamente consciente. Ele encontra respostas para a alienação e a inconsciência coletiva.

É óbvio, evidente, o recorte que Portinari faz do social. Ele repete, reitera, a simpatia que sente pelos seres humildes, como pessoas, bichos e plantas, mais próximos

da Natureza que da Cultura. “Três rasgados e sem cara” são os leprosos a cavalo. Cavaleiro e cavalo se confundem, ocorre o “confraternizados”, depois de partilhar o alimento, símbolo de comunhão. E o sujeito poético pergunta: “Que santos são aqueles?” e “seriam dois reis?” Temos, então, a sublimação, a metamorfose, também transcendência da dor da condição humana.

“Todas as coisas / frágeis e pobres”, diz o poeta, “se parecem comigo”. Desfilam, então, os retirantes, com “alpercatas”, “pés informes”, “olhos de catarata”, “homens de...ventre bojudo”, “velhas trôpegas”,

“mocinhas” com “cacos de dentes”. A seca, então, semeia a morte. São “fantasmas movendo-se / sem existência”. Mas, eis que, de repente, “as mocinhas de dezesseis anos” “ressurgirão no azul do céu vestidas de Lua”. De novo, então, a metamorfose, a transcendência. *Retirante Grávida*, de 1945, e *Retirantes*, de 1955, são alguns exemplos.

A temática da seca fertiliza várias obras de arte, sobretudo na segunda geração moderna, também chamada Neorrealismo. Em Portinari, temos o tema tanto no pintor como no poeta, um diálogo, um intertexto que estiliza a dor humana causada

pela natureza inclemente. José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e João Cabral são alguns exemplos. Obras fortes, significativas, abordam o tema. A própria natureza, muitas vezes chamada o corpo imanente de Deus, mostra-se hostil ao homem. Explica-se, então, a grande apóstrofe do sujeito poético de “Deus de violência”.

Trata-se de um contexto cultural normalmente denominado de obra de arte como resistência. Deseja-se um mundo melhor, mais humano, sem a exploração do homem pelo homem. Em determinada

época, as obras de arte respondem às perguntas colocadas pelo homem. Os autores, no geral, têm um certo engajamento político e Portinari é um deles. Por propor uma sociedade mais justa, o que é tarefa de toda grande obra de arte, ideias de esquerda, socialistas, são colocadas como respostas para a condição humana, o que faz parte das normas e valores do momento histórico. Mas, em Portinari, em nossa opinião, a dor humana não tem apenas uma causa social, ela é mais profunda, é cósmica, existencial.

Pode-se afirmar, assim, que Portinari transcende o contexto, o que lhe dá um intenso tom universal. Portinari é de sua geração e vai além dela. Diante da inclemência da natureza e das desigualdades e injustiças sociais, e como a refeição partilhada com os leprosos, o poema é o exercício da compaixão, que, etimologicamente, significa sentir com, colocar-se ao lado de, enfim uma verdadeira comunhão. Em nossa cultura, e mesmo no discurso religioso, termos como dó, piedade, misericórdia, têm uma carga semântica disfórica. Aqui, o outro, o nosso semelhante, é colocado em uma posição subalterna, o que não é o caso

de Portinari. Os problemas não são meramente sociais. O mal nem sempre parece resultar do erro. E ele se pergunta. Que erro teriam cometido as crianças? Manifesta-se, então, a compaixão. Vale lembrar, também, que compaixão, em nossa cultura judaico-cristã, é uma tradução melhor para “chesed”, do hebraico, entrelaçando o eu com o outro, e o outro com o eu, um tipo de “socialismo” espiritualizado e não a vida como uma mera consequência de uma prática.

Diante da dor, do sofrimento, o sujeito tem dificuldade em se inserir no contexto, sente-se “sobressalente em tudo”. Pensa

“ter vindo por engano”, pois “o que todos tiveram não tive”. E chega, por fim, à conclusão de que “o material usado para me fabricarem estava destinado a realizar folhas...ou água”. O poema, então, atinge uma dimensão cósmica, primordial, existencial, pois, se a vida é tecida pelo quatro elementos, a chamada filosofia perene, o poeta se transmuta, passa por uma metamorfose, tocando a essência da vida, tocando aquilo de que a vida é feita. O poema, ou o quadro, é a forma, a resposta.

No geral, a obra de Portinari denuncia a exploração do homem pelo próprio homem, mas há uma outra dor, talvez mais

elevada, mais profunda, que é o próprio existir, o estar no mundo. A natureza, por sua vez, também parece conspirar contra o homem, fazendo-o sofrer. O sujeito poético menciona a “ventania”, o “uivo do vento”, a “chuva de pedra”, a “seca” e o menino sensível se assusta, sente-se intimidado, e tenta saber, entender. É um tipo de lamento invisível, a conflagração dos elementos, pois, se os elementos tecem a vida, eles também têm um lado destrutivo.

Os elementos são mesclados com seres imaginários da cultura popular. A ventania é um tipo de dança de “almas penadas”. E o lado, o aspecto sombrio, manifesta-se,

sobretudo, à noite. A Mula-sem-Cabeça, o Saci-Pererê e também outros seres das crendices, superstições, povoam a imaginação fértil do menino, ancorado, enraizado, no contexto cultural, no recorte de mundo a que pertence, o que torna a obra da sua terra, da sua gente. À noite, o real se desrealiza e temos, então, um outro mundo.

Mais de uma vez, em capítulos anteriores, mencionamos o apolíneo e o dionisíaco, princípios estéticos calcados em complexos míticos dos gregos. Na Grécia, como se sabe, estão muitos dos fundamen-

tos da cultura ocidental e, em suas considerações míticas, caberia a tarefa de educar o homem com a arte. Dada a sensibilidade do artista, a arte mergulha, ainda entre os gregos, mais profundamente na condição humana. Ela vai além das diferentes práticas culturais, pois é permanência e superação de uma longa tradição humanista, com suas raízes no próprio mito.

Assim, o princípio apolíneo é um instrumento de dominação da classe dominante. Engloba os políticos, a burguesia liberal, os juristas, as religiões e, nos dias atuais, a produção massificada. Salvo raras

exceções, é o que ocorre. O apolíneo segrega, divide, fragmenta a sociedade. Há governantes e governados, dirigentes e dirigidos, ou seja, como diria Hegel, senhores e servos. Aqueles que detêm o poder em mãos, tão ao gosto do capitalismo, mostram o fenômeno e camuflam a realidade. Na cultura massificada, quem não pensa é pensado, transformado em coisa, sem identidade.

De forma consciente ou inconsciente, vimos tentando demonstrar a presença do dionisíaco em Portinari. É um princípio estético que engloba todos, sem divisão de governantes e governados, de senhores e

servos, mas cuja proposta é estabelecer uma sociedade onde entram os humildes, os marginalizados, enfim uma verdadeira comunidade, tão sonhada pelas religiões. Cabe ao dionisiaco, então, desvendar o fenômeno e mostrar a realidade, sem manipulações ideológicas, o que é uma tarefa sublime da grande obra de arte e Portinari é um exemplo vivo.

Na complexa, densa e profunda cultura grega, há outros complexos temáticos e míticos. Se o mito é uma resposta coletiva às perguntas do homem desde o início em sua Casa Terra, e decorrente do uma práxis

social, bela é a história de Orfeu, um instrutor, ou herói civilizador, que humaniza, educa, os seres humanos, ao som da lira, símbolo sublime da arte. Ao som da lira, pessoas, plantas e animais, encantados, extasiados, deixam o mundo imanente e ingressam em um outro, transcendente. Quando contemplada, vista em meditação, a arte, então, com seu acordes, nos leva a uma viagem ao lado de lá.

O princípio órfico, então, estilizado pelas vanguardas artísticas, principalmente da França, e em relação aos demais, é mais sutil, de difícil percepção. Assim, é órfica a relação entre o lado de cá e o lado de lá, o

mundo dos vivos e dos mortos, o plano da matéria e do espírito, o reino dos homens e o reino da natureza, o mundo masculino e a metade feminina, em um regime de trocas simbólicas. Já mencionamos, neste estudo, seres imaginários da cultura popular, como o lobisomem, o Saci-Pererê, a Mulassém-Cabeça, habitantes de um mundo paralelo referenciados pelo sujeito poético. É a viagem ao outro lado no recorte regional, ponto de partida e de retorno para outras viagens.

Se certos contextos artísticos privilegiem normas e valores, estabelecendo as-

sim cânones estéticos, como é o caso do órfico nas vanguardas francesas, pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, e em sentido lato, que toda obra de arte é órfica, e que ajuda, em parte, a explicitar a natureza do artístico. A arte desrealiza o real, transfigura, metamorfoseia o real e a exploração do homem, as injustiças sociais, as relações humanas iníquas, ou seja, o que é feio, que repugna, uma vez poetizado, transmuta-se em Estética, Beleza, Harmonia, Ética, Justiça, devolvendo o leitor a uma percepção mais humana do real. Também em sentido lato, toda obra de arte é engajada.

A poesia de Portinari apresenta índices, marcas, pistas, do princípio órfico. Repete-se, mais de uma vez, que o “povoado”, tem “céu azul”, com “nuvens brancas” e, também, uma “estrada azul” onde “anjos” e “anjas” tocam “seus violinos”. Os poemas, então, como que se desmaterializam, deixam o telúrico, tornam-se sutis, deixam o inferativo, ou o elemento terra, e se dissolvem no superativo, o elemento ar, próprio do órfico. É uma viagem da terra ao ar, do terrestre ao celeste, ou, talvez, da matéria ao espírito. São imagens ascensionais, que sublimam, elevam, transcendem.

E o trenzinho caipira passeia no meio da plantação, é a “chuva de ouro” da “locomotiva”. Entre os modernistas, o tema do trem como viagem também é estilizado, na poesia, por Manuel Bandeira e Ascenso Ferreira. Na música, Villa-Lobos transforma as onomatopeias do trem em notas musicais. E a estação, lugar de parada e partida, de encontro das pessoas, sugere a viagem ao distante, ao desconhecido, enfim a própria viagem da vida, o percurso existencial.

Os poemas trazem as datas da enunciação, a saber, os últimos anos da década de

cinquenta e os primeiros de sessenta. O sujeito, então, faz uma viagem de volta à sua terra e sente-se “já na fila da última viagem” e “dói-me deixar-te”. Em outros momentos, temos o sujeito diante do mar, símbolo complexo, sendo o outro lado, um de seus significados. A leitura nos dá a sensação de que a vida se esvai e o artista que coloriu as nossas vidas pergunta se “a morte será colorida” e “qual a cor do outro lado”. E contemplar um quadro de Portinari é uma viagem que nos permite o acesso a um reino de Beleza, a uma experiência mágica, sem palavras que possam explicar, pois o sentir está além do verbo.

- 7 -

*Os Meninos nas  
Ruas do Povoador*

*“A chuvarada do meu povoado...  
Todos nós saíamos às ruas”.*

*“Nossa banda de música  
Marchávamos pelas ruas do povoado”.*

*“De fora da igreja, onde se  
aglomeravam as gentes”.*

*“Na pracinha frangos e perus  
ciscavam. Cães e cabritos...”*

*“Na pracinha de Santo Antônio...”*

*“...as andorinhas  
Enchiam a praça da igrejinha”.*  
*“Na plataforma da estação  
Esperávamos a chegada do trem...”*

*“Só nos restava  
A volta do coreto nos domingos”.*

*Portinari*

Embora datados em fins da década de cinquenta e início de sessenta, os poemas de Portinari, posteriores aos quadros, apresentam normas, valores, temas, da chamada segunda geração moderna, próximos do neorrealismo. Se a primeira fase moderna é iconoclasta, demolidora, tentando colocar o país no ritmo das vanguardas europeias, a segunda fase, a partir de trinta, é um período produtivo, de maturação, e mergulha, sobretudo, em uma práxis

social, caracterizada pela idéia de resistência.

Se a arte, de um modo geral, tem quase sempre os mesmos temas, cada contexto cultural, ou estética, dá uma resposta diferente, diversa. A visão de mundo, os valores ideológicos, as normas estéticas, não são estanques e pedem uma nova resposta às perguntas colocadas pelo homem. Portinari é solidário com os humildes, com os pobres, com aquelas criaturas que são objeto de exploração. A prática social, de forma implícita ou explícita, está presente, mas não só.

No capítulo anterior, mencionamos o tema da viagem, simbolizada pelo trem de ferro. Este decorre de uma prática social e serve de escoadouro dos produtos do país, para o porto. Na arte, o trenzinho é algo mais, ele não tem sentido unicamente mercantilista, trata-se, também, da estrada da vida, do percurso existencial. A pessoa embarca para um outro plano, um outro mundo, uma outra dimensão. A viagem, então, difere em Portinari, Ascenso Ferreira e Villa-Lobos. O instrumento da mercadoria na infraestrutura deixa de sê-lo e torna-se poesia.

Passada a fase heroica da modernidade, a criança, ou o menino, é um tema estilizado por vários autores. É um tipo de metáfora obsedante, um tema recorrente e, com certeza, pleno de significados. A repetição é um procedimento construtivo, retórico, que vela e desvela um percurso de sentido. Também, é muito significativo o fato de Portinari revisitar a infância em sua fase final. Portinari-poeta como que encontra o elo perdido, dá-nos um tipo de chave de leitura, deixa pistas para o trabalho interpretativo. Ele se junta a outros artistas, autores, em sua escolha temática. O estudo

comparativo, também, ajuda a detectar o sentido.

Na produção dos modernistas, a editora José Olympio é um ponto de encontro e divulgação de vários autores. Textos narrativos recebem, no geral, ilustrações. É interessante lembrar que a primeira edição dos *Poemas*, de Portinari, sai pela mesma casa.

O famoso ciclo da cana-de-açúcar, constituído por cinco narrativas, com as mesmas personagens, tem na obra de abertura o menino Carlos de Mello. José Paulino, o avô, é o proprietário do engenho Santa Rosa, lugar onde o menino, órfão,

passa a infância. A narrativa inicial é um elogio, uma apologia de um mundo patriarcal que se dissolve, se desfaz, com um certo saudosismo, sendo o narrador um tipo de contador de histórias. A antiga senzala é evocada e Carlos ouve o que contam e convive com crianças e adolescentes de origem humilde.

Comparado com os meninos de Portinari, Carlos é cheio de privilégios. Ele mora na casa-grande, com o avô, o tio Juca, a tia Maria. Tem acesso ao que há de melhor na época, embora circule entre o mundo dos senhores e dos trabalhadores. Por falta de opção, o trabalho é quase que gratuito. E é

junto às meninas do antigo engenho que ocorre o rito de passagem, o menino torna-se homem, o que não ocorre com meninos do mesmo segmento social. A escravidão do passado é algo que ainda não se dissolveu de vez e o tema é trabalhado com uma certa nostalgia.

Talvez, o mundo antigo é densamente figurativizado pelo elemento água, onde crianças e adolescentes crescem, brincam e dão os primeiros passos na arte de amar. As águas do rio Paraíba são límpidas, cristalinas, transparentes, o que sugere pureza, inocência, conjunção entre Natureza e Cultura. Na última narrativa do ciclo,

quando o mundo patriarcal do engenho já se desfez, o tio Juca é dono de usina e o rio torna-se sujo, poluído, com os dejetos da industrialização e deixa de ser o espaço da iniciação amorosa. Agora, temos a disjunção entre Natureza e Cultura. Enquanto Universal Figurativo, o elemento água simboliza emoção, sentimento, e serve como espelho da progressão narrativa.

Carlos faz Direito, herda o engenho Santa Rosa, tenta dirigi-lo com justiça, mas torna-se incapaz e o antigo engenho vai para as mãos de usineiros. Na usina, índice de industrialização, mecanização, as relações humanas experimentam um nível

maior de degradação. As pessoas perdem mais a própria identidade, são coisificadas e o símbolo é o rio Paraíba que cheira mal, sem presença humana.

Os romances que compõem o ciclo acompanham o percurso humano de algumas personagens, como Carlos, tio Juca e Ricardo. Este, por ter origem na bagaceira, é moleque, nome disfórico, e vai tentar a vida em Recife, onde se envolve com greves e o seu sonho de ascensão social não ocorre. Eis a idéia de resistência. Diferentemente, em momento algum, Portinari menciona a palavra moleque. Mesmo para

os segmentos sociais mais baixos, todos são meninos, com forte carga afetiva.

Como Lins do Rego, neto de senhores de engenho, o poeta Jorge de Lima, também descendente de grandes proprietários rurais, recorre ao tema da infância. Nos estudos sobre o sujeito do discurso, é comum afirmar que a visão de mundo depende do lugar que o enunciador ocupa na sociedade, ou seja, eu vejo o mundo do lugar em que estou socialmente inserido. Assim, Lins do Rego e Jorge de Lima têm algo em comum, pois emergem da aristocracia rural.



Futebol em Brodowski - 1958

Pintura a óleo/madeira - 35,5 x 27 cm - Brodowski, São Paulo, Brasil

Em um poema de Jorge de Lima, repete-se a temática da infância, e o sujeito do enunciado é um menino, termo com forte carga positiva. A primeira parte do texto enumera os presentes, índices de uma condição social abastada. Assim, “o menino impossível” recebe, dos avós, “brinquedos perfeitos”, como “um carrinho português”, uma “caixa de música checoslovaca”, um “polichinelo italiano”, “soldados de chumbo de Moscou”, entre outros. Ele é amamentado tanto pela “Mãe-Negra Noite” como pela Mãe Negra.

Como os meninos do povoado, o “menino impossível” confecciona os seus próprios brinquedos. É como se o brinquedo produzido em série perdesse sua magia, sua unicidade, uma vez que o brinquedo confeccionado é único, sem repetição, aurático, além da produção tecnológica. Como em Portinari, é um tipo de ensaio para a produção artística, pois uma nova idéia pede uma nova forma.

Se a arte é transfiguração, metamorfose, os “sabugos de milho mugem como bois”, os “tacos de pau” são os “cangaceiros com chapéus de couro”, as “pedrinhas”, transformadas em ovelhas, “balem”. Se a

obra também é um sonho em vigília, o menino “sonha dentro da noite inquieta”. E, na “boquinha da noite”, os sinos badalam, e surge a lua, símbolo da poesia, da miragem, da fantasia. A lua, então, não deixa de ser o astro dos poetas, e a infância é a própria poesia. A arte, assim, nos devolve a poesia da vida, sendo tornar a vida mais poética uma de suas funções.

Na maturidade, Jorge de Lima se converte ao catolicismo, sendo fraca, nele, a idéia de resistência. A produção artística de Graciliano Ramos, também de Alagoas, trabalha problemas sociais mesclados com conflitos interiores. Como Portinari, filia-

se à ideologia comunista e suas personagens urbanas ou do sertão nordestino apontam relações humanas mais justas. A idéia de resistência se casa com problemas de consciência.

Em Graciliano Ramos, o recorte ideológico é notório em *São Bernardo*. O fazendeiro Paulo Honório fora trabalhador alugado, torna-se grande proprietário e, por precisar de um herdeiro, casa-se com a professora Madalena, mulher idealista, sonhadora. A relação entre ambos é tensa. Ele é capitalista, acumula bens, e ela, socialista, distribui. O casal tem um filho, Madalena adoece e morre e talvez o menino

vingue. Morta, Madalena incomoda mais que viva. Assim, um confronto com a ideologia socialista, aquele que só acumula não consegue ter paz no mundo subjetivo. Graciliano Ramos sonda o mundo interior de seus atores, enfatizando os efeitos de posturas ideológicas.

A paisagem artística, tanto em Portinari quanto em Graciliano Ramos, figurativiza retirantes, migrantes, aqueles que, acossados pela intempéries da natureza e pelo mandonismo dos grandes latifundiários, colocam-se a caminho, estão na estrada sem rumo, sem direção. Ressalte-se,

de início, que a estrada é um espaço público de todos, não pertence a ninguém, não tem o estigma de propriedade. O sertanejo que migra, sem rumo nem direção, não sabe sequer para onde vai. Magro, cadavérico, e com poucos pertences, sem espaço social e existencial, o seu caminho, como em Portinari, é uma “via dolorosa”, sem saída, sem esperança, tema caro à geração moderna.

O romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, é um exemplo significativo da arte como resistência. Na abertura da narrativa, Fabiano, Sinhá Vitória, a cachorra Baleia, o Menino Mais Velho e o Menino Mais

Novo estão na estrada, sem rumo. Param em uma fazenda abandonada, chove. O patrão explora o trabalhador. Fabiano supõe que Baleia tem hidrofobia, elimina-a com um tiro e a cachorra agoniza em uma caatinga verde, cheia de preás. O fecho, como um círculo vicioso, repete a abertura: Fabiano, Sinhá Vitória, o Menino Mais Velho e o Menino Mais Novo estão novamente na estrada, espaço público.

A cachorra é nomeada e os meninos, no entanto, não recebem nome, é como se não existissem, não fossem seres. Ocorre, aqui, um tipo de estágio primário, indiferenciado, entre o humano e o animal, pois

o humano é animalizado e o animal, humanizado. Fabiano é desrespeitado pelo soldado amarelo, representante da lei, que deveria protegê-lo. Sinhá Vitória sonha com uma cama como a do Seu Manuel da Baladeira, pois nela se deitaria com ele. Todos conspiram contra Fabiano e os meninos sem nome, a nova geração é uma incógnita, uma imagem disfórica e sem esperança do país. Tem-se a vaga sensação de que estarão na estrada, sem pertences, sem rumo, sem direção. É um tipo de metáfora da pátria, sem governo.

Na obra de arte, o espaço é esteticamente motivado, isto é, não é gratuito, mas

significativo. Na escola semiótica de Tartu, na Estônia, Lotman, estudioso da construção do sentido em textos artísticos, distingue o espaço aberto do fechado. Este não é inclusivo, mas separa, segrega, divide, rotula o segmento social com privilégios, como a burguesia, os políticos, enfim a classe social dos dirigentes, como no princípio apolíneo por nós já mencionado. Executam as leis para que haja obediência, de forma não democrática. É o exercício do poder para que não ocorram mudanças. Já, uma obra de arte normalmente pede mudança, transformação, uma ruptura com o mundo estratificado.

Diferentemente, o espaço aberto não focaliza os espaços interiores, como a casa, nas paisagens artísticas externas, inclusivas, sem divisão, segregação. O coletivo, o povo, tem seu encontro nas ruas, nas praças, em logradouros públicos, sem distinção de classe. Pode-se afirmar, então, que o espaço aberto tem algo do princípio dionisíaco, sem o sentimento de posse, propriedade. A sensação de pertença fica suspensa, rompem-se as barreiras sociais e é aqui, justamente, que nasce o desejo de mudança, sonha-se com uma nova sociedade. Aqueles que pertencem à alta hierarquia tudo fazem, é claro, para que tenham em

mãos o governo, a direção. Enquanto exercício da liberdade, a obra de arte é um certo sonho socialista.

Não é difícil perceber o viés ideológico em alguns autores. Assim, Carlos, neto de senhor de engenho, tem a casa-grande como espaço fechado, embora circule pela bagaceira, onde estão os descendentes do tempo da escravidão. Já Ricardo, que nasceu e cresceu na bagaceira, um espaço aberto, de todos, vai tentar a ascensão social em Recife, mas continua à margem da sociedade. Os meninos de Graciliano Ramos seguem o pai e a mãe na estrada, são

retirantes na abertura, são retirantes no fecho da obra, num círculo sem saída, o que aponta o viés ideológico do autor. Assim, a arte procura humanizar o desumano normalmente aceito como normal pela maioria.

Em seus estudos fenomenológicos, Gaston Bachelard faz um estudo exaustivo, extenso, em filigranas, da casa, com quartos, janelas, corredores, escadas, portais, o fogão e ou a lareira, com a chaminé, conectando a matéria ao espírito. A casa, então, é uma miniatura, um microcosmo, do mundo interior, subjetivo, e espelha sentimentos, emoções. Corresponde, assim, a

um tipo de retrato enquanto lugar de repouso, paz, individualidade. O porão, por exemplo, é o *id* de Freud, o lado desconhecido de si mesmo, a inconsciência. O térreo, por sua vez, é o eu social, o *ego*, a imagem que a pessoa elabora de si mesma. Por último, o andar superior é o *superego*, isto é, a censura social que concorda ou discorda. Portinari menciona, rapidamente, o aconchego de casas humildes, mas, seus meninos, na maioria das vezes, estão em espaços abertos.

Por ser antropólogo, e fazer uma leitura social, cultural, outra é a concepção de Ro-

berto DaMatta. A casa é um espaço conservador, porque o tempo da residência, do casamento, da família, dos amigos e parentes é um tempo cíclico e repetitivo, que sempre volta na eterna oscilação da vida e da morte, dos batizados e casamentos, dos aniversários e favores. É um mundo marcado pelos ciclos da reciprocidade.

A rua, por outro lado, com suas leis impessoais e códigos que valem para todos, é um espaço onde somos minicidadãos com todos os deveres, e nenhum direito. Já a casa acena com tranquilidade, segurança, onde somos supercidadãos com todos os direitos e nenhum dever. O espaço da rua

e do trabalho é marcado pela história e pela ideia de progresso linear. Assim, o tempo da casa é cíclico e o da rua, linear. Outro, no entanto, nos parece ser o sentido da rua em Portinari.

Portinari-poeta não apresenta a complexa casa simbólica de Bachelard, miniatura do mundo, nem a residência do supercidadão de Roberto Damatta. Nota-se, quase sempre, quando mencionada, de uma casa pequena, diminuta, frágil, com goteiras nos dias de chuva e facilmente destelhada nos dias de tempestade com ventania, mas, quer seja da colônia ou da

fazenda, a “casa do lavrador” ou no povoado, nela há um “lumezinho aceso”, o que sugere ternura, calor, aconchego e pertence ao terreno do sagrado, é um latínismo que figurativiza a sacralidade do fogo.

Portinari-poeta privilegia a plataforma da estação, com embarque e desembarque de pessoas e produtos, o coreto, a pracinha ao redor da igrejinha e a rua. Nas palavras de Lotman, são aglomerações abertas. Na concepção de Nietzsche, é um espaço dionisíaco, popular, carnavalizado, tem algo de uma função ritual e social, é um tipo de

porta de entrada para uma nova ordem coletiva com a inclusão de gente humilde, também porta de entrada para o universo simbólico da obra de Portinari, sentido que estamos rastreando no aparentemente periférico. A substituição e a parte pelo todo, principalmente de pouco significado à primeira vista, são percursos dos sentidos fundamentais da obra.

Ainda hoje, em nossa cultura oral, um menino tem casa, ou está na casa, mas o moleque, pelo contrário, pertence à rua, o que é um termo pejorativo e preconceituoso. Já na época de Portinari, e Lins do Rego confirma em um de seus romances,

moleque tinha conotações disfóricas. E é interessante observar que em Portinari, nunca encontramos moleque, mesmo quando nas ruas e logradouros públicos. O item lexical menino, então, é euforicamente instalado. Principalmente nos textos pictóricos, algumas vezes temos criança. É o destino do novo, da nova geração, dos cidadãos do futuro, projeto para um país diferente.

Assim, textos literários e pictóricos instalam euforicamente o menino no espaço aberto, público, o que tem um tipo de função ritual, de mudança, transição, passagem. É oportuno lembrar, aqui, que em

Guimarães Rosa, temos “o diabo na rua, no meio do redemunho”, o que também é proposta para uma nova estrutura social.

*Futebol em Brodowski, Crianças Brincando, Brodowski Roda Infantil*, e a repetição temática de *Meninos Soltando Pipas* são alguns exemplos, entre muitos outros, que figurativizam meninos no povoado. Como componente da paisagem artística, a “Pracinha Santo Antônio” tem um forte efeito de realidade. A “revolta”, no texto literário, estrutura e sugere, numa linguagem simbólica complexa, cifrada, a proximidade e proposta, talvez meio consciente, de Portinari com a ideologia socialista,

pois a mudança, a metamorfose, a transformação, só pode emanar da rua, e não da casa. Esta sempre concorda, aquela discorda e propõe o novo.

- 8 -

*O Sonho Azul do  
Menino de Brodowski*

*“Imenso céu azul circula  
O areal...”*

*“...ver a estrada azul  
Voar do espaço...”*

*“Pelo azul. Perto das estrelas  
mais luminosas”.*

*“Vi um galo azul, azul”.  
Tive muitos cavalos  
Amarelos e alguns zebus azuis...”*

*“As mocinhas...  
Ressurgirão no azul do céu vestidas de lua”.*

*“Os inventariantes pedirão conta  
Das estradas azuis”.*

*“Pássaros ligeiros  
O firmamento de azul vão desenhando”.*

*“Lembro-me dos azuis  
Nas Montanhas...”*

*Portinari*

Nos textos figurativos de Portinari, quer sejam literários ou pictóricos, o autor emprega, de forma redundante, repetitiva, a cor azul. Nas palavras de Charles Mauron, estudioso francês de obras de arte, trata-se de uma metáfora obsedante, carregada de sentidos. Sabe-se que o azul é uma cor mística, transcendente e a obsessão de

Portinari pelo azul é uma chave de leitura que permite o ingresso em seu universo simbólico.

Não é tão simples conceituar a metáfora. É uma linguagem secundária em relação a uma primária, é uma linguagem bárbara, estrangeira, em relação ao uso cotidiano da língua, é um novo sentido não dicionarizado. É, também, uma substituição na cadeia paradigmática e quer dizer uma outra coisa. É, ainda, uma condensação de sentido não muito simples, à primeira vista, pois a carga semântica é intensa. O

azul, assim, é uma metáfora, um procedimento construtivo que permeia a obra do poeta e do pintor.

O emprego do azul é tão obsedante que o poeta menciona “um galo azul, azul” e “cavalos amarelos e zebus azuis”. São imagens com uma parcela da estética surrealista, aquela que mais se distancia do real, são imagens sem referente, que caracterizavam as estéticas tradicionais. Galos e zebus azuis são imagens que transfiguram com tamanha intensidade o real, que rompem com a tradicional idéia de representação. Galos e zebus azuis como que pairam no ar.

Os textos poéticos de Portinari têm uma paisagem mágica. Um céu azul com nuvens brancas ornamenta o povoado. São índices que norteiam o percurso de sentido. Do elemento terra, o imanente, transita-se para o ar, o transcendente. São imagens ascensionais, em direção ao espírito e vão do inferativo para o superativo. A percepção como que abandona as coisas baixas e paira suspensa no alto, que é a natureza da própria arte. O céu é azul e o branco reúne todas as cores.

Em muitas passagens, o menino do povoado também é cavaleiro. Das paisagens, a mais bela, com certeza, é quando monta,

cavalga, o arco-íris, imagem figural, mais que figurativa, pois remonta ao pré-texto bíblico, pois cada atualização de uma metáfora, de um símbolo, corresponde a um tipo de bricolagem, uma versão nova de um tema. Na linguagem simbólica, o arco-íris conecta a terra ao céu, a matéria ao espírito. No gênesis bíblico, tendo criado todos os seres, o Senhor do Universo rejubila-se e, o homem, que desceu à matéria, poderá retornar ao transcendente, o que não deixa de ser pertinente em relação a Portinari. Se o azul é uma cor mística, transcendente, o menino no povoado tem um caminho azul, uma estrada azul.

A obra de arte, assim, além do valor estético, é também um patrimônio cultural e espiritual. Símbolos espirituais se presentificam, pois são revisitados com novas versões. Alguns estudiosos, como Annie Besant, Leadbeater, Campbell e José Tolentino Mendonça, observam que, no Ocidente, por ter uma tradição espiritual dogmática e teológica, a linguagem da alma, diferentemente do Oriente, migrou para as obras de arte. Por ser um exercício da liberdade, um texto artístico relevante encontra novas formas para novos conteúdos. Não se coloca o artístico em uma fôrma, pois ele é sempre uma ruptura, uma inovação.



Santa Luzia - 1941

Pintura mural a têmpera – 161 x 55 cm – Brodowski, São Paulo, Brasil

Para interpretar complexos textos sagrados, ou artísticos, muitas vezes os mais antigos, mas nem sempre, os alemães dispõem de uma disciplina denominada exegese, ou hermenêutica. Assim, o trabalho exegético, ou hermenêutico, tem necessidade da língua, de alegorias, de símbolos, de mitos e certos códigos pouco conhecidos. É uma linguagem profunda que vela e desvela várias camadas de sentido, como se tivéssemos não apenas um texto, mas vários, em um tipo de escrita com superposições.

A “escada de Jacó” é um intertexto que casa o literário com o pictórico. Temos a

tela e, também, a referência no poema. Repete-se, em parte, o sentido do arco-íris. É, de novo, o percurso do imanente ao transcendente, do inferativo ao superativo, do humano ao divino, da matéria ao espírito. Por emanar da mística judaica, é uma variação da árvore da vida. O ser humano é uma árvore, ou um templo, com três colunas: a central, passando pela medula espinhal, o lado direito, ou masculino, e o esquerdo, ou feminino. A correta polarização da conjunção dos dois lados complementares e antagônicos eleva a consciência coluna acima, produzindo a conjunção

com o Criador. É uma imagem meio numinosa, capaz de encantar, extasiar e fascinar o pintor e poeta. O ser humano é, assim, um templo onde ele próprio faz o ritual, sem intermediários.

A locomotiva na plataforma da estação, ou o trenzinho no meio do cafezal, são imagens que remetem a uma viagem a outra realidade, ou seja, o plano espiritual. E o trenzinho exala fagulhas e chuva de ouro, imagens numinosas, arquetípicas, simbólicas, que remontam a uma linguagem figural, mais que figurativa. Um símbolo antigo reverbera, esparge luz, traço distintivo do espiritual.

As imagens de Portinari são uma nova versão de um símbolo muito antigo e universal, apesar dos efeitos de realidade da cor local. O sujeito poético ingressa no terreno do sagrado e ritualiza o carro da alma, a montaria que nos conduz do humano ao divino. Na Bíblia, o carro da alma é *merkabah*, ao lado do touro, da águia e do leão e junto com o homem, significando realização. Em um diálogo de Platão, e no Rig Veda, da Índia, o carro da alma é puxado por uma parilha de cavalos, sendo um branco e outro preto. O branco corresponde ao princípio masculino, o negro ao feminino e, quando equilibrados, no

mesmo ritmo, no mesmo compasso, o ser humano retorna à fonte que o emanou. Simbolicamente, em Portinari, a locomotiva, ou o trenzinho, é uma sugestão do retorno ao real, tendo sua partida no irreal. Passageiros, então, aguardam na estação. E um leitor de Portinari, então, pode ser um dos passageiros conduzido pelo artista,

Na simbologia espiritual, o carro é o número sete, significando a vitória do espírito sobre a matéria, pois o domínio físico, emocional e mental permite o acesso ao reino do espírito. É o número da entropia, das sete direções no espaço, a saber, norte, sul, leste, oeste, nadir e zênite. O

centro é a própria criatura, aquele que encontrou a essência em si mesmo. Quem encontra o centro de si mesmo, torna-se um templo, onde ele mesmo realiza o rito de fusão do humano com o divino. O centro ainda é um “axis mundo”, está dentro de mim e em toda parte, interligando-me com os demais.

O peregrino, ou o viajante de cosmo, deixa a plataforma da estação ou cavalga o arco-íris, em seu percurso. O arco-íris, também, é uma viagem simbólica da matéria ao espírito. Embora haja significados culturais para as cores, não deixa de haver,

no entanto, um certo consenso nas diferentes tradições espirituais. O vermelho é paixão, desejo, o laranja a libido, o amarelo o intelecto, conhecimento, o verde-esmeralda amor impessoal, o azul a espiritualidade, o lilás a santidade e o branco, o retorno ao Real. Assim, o viajante está de volta.

Em parágrafos anteriores, e em relação à escada de Jacó, já mencionamos a árvore da vida dos hebreus. Voltemos, então, ao diagrama. A via sacra tem sete estações, o lado direito e o esquerdo somam catorze, o dobro de sete. No diagrama, o espírito

desce à matéria através de degraus, estações, e retorna à fonte. Há um caminho de descida e um outro, de retorno. Na disjunção, o ser humano busca a conjunção. Temos, em Batatais, a Via Sacra da Igreja Matriz e, em Brodowski, a Capela da Nona, um tipo de miniatura. A pessoa, colocando-se com o rosto voltado para a porta de entrada simboliza, em sua anatomia simbólica, um microcosmo, uma miniatura, tornando-se um templo em que realiza o ritual. As igrejas parecem ter perdido certos códigos simbólicos e, em Portinari, eles velam e desvelam sentidos. Cabe ao

homem, então, tornar o seu corpo um templo, uma igreja, ou uma catedral, o que, muito sutilmente, e não de forma explícita, sugere a arte Sacra de Portinari. São sentidos, camadas de camadas, superpostas, são textos sob textos, o que permite vários níveis de leitura.

O povoado tem um céu azul com nuvens brancas. Há muitas abordagens para rastrear sentidos, significados e um deles é a alquimia, que o senso comum julga tratar-se de uma forma elementar, nascente, da química. É, na verdade, uma disciplina espiritual em que o sujeito do conheci-

mento depara com a *nigredo*, depois a *rugedo* e, por último, a *albedo*. As cores da alma e da arte se casam, se complementam. O negro é a cor da ignorância, do desconhecido, da inconsciência. Para poder mudar, se transformar, há necessidade do vermelho, pois pede mudança de estágio, domínio dos desejos. Ocorridas as mudanças, prevalece o branco, que equivale à realização do sujeito do conhecimento. Já mencionamos em Portinari, a *nigredo* ou sombra pessoal e coletiva, como também no ‘navio negro’ do capitalismo rural. Degustar uma obra de arte é um passeio em um mundo

de formas, cores, em que os sentidos proliferam, se multiplicam.

Antes de fechar este capítulo, é oportuno apresentar a distinção entre religiosidade e religião. Esta é dogmática, teológica, apenas o seu Deus é verdadeiro e a fusão com o transcendente ocorre através de uma classe sacerdotal, mediadora entre o humano e o divino.

Estudada por Emílio Durkheim, a religiosidade é participação mística, próxima da magia e do animismo. Não apenas o homem, mas todos os seres vivos têm alma, estabelecendo, de fato, uma conexão, fra-

ternidade, entre as criaturas. Aqui, o homem é atento ao ritmo do sol, da lua, das estações, à multiplicidade das cores e ao canto dos pássaros. Portinari mergulha na unidade da criação, na diversidade de suas expressões. Não é demais repetir a conjunção com os astros, os bichos, as plantas, ou seja, os reinos da Natureza, e a compaixão pelas criaturas que sofrem do Menino de Brodowski.

E uma última palavra sobre o azul, que, em Portinari, tem uma tonalidade especial, encontrada, mencionando apenas o próximo, na Capela da Nona, na Igrejinha Santo Antônio, na Matriz de Batatais. O

azul é a cor da Harmonia, da Serenidade, do Equilíbrio, da Temperança, da vitória do espírito sobre a matéria, mas, apresenta, ainda, um significado mais profundo. Nenhuma inovação, em qualquer que seja o campo de conhecimento, ocorre sem a concorrência do azul. Esse mundo mais humano, mais justo, mais ético, mais solidário, mais fraterno, isto é, a obra de Portinari é um sonho azul do menino do povoado, ou seja, de Brodowski.

- 9 -

*Considerações Finais*

*“A terra alimenta a todos”.*

*“E como nada pertence a ninguém...”*

*“Pobres criaturas, pobres lavouras,  
Um dia plantaremos sementes  
desta gente de paz”*

*Portinari*

*“Somos sonhos sonhando sonhos”.*

*Fernando Pessoa*

Chegamos, assim, ao término de um passeio em apenas uma parcela dos bosques figurativos de Portinari, ou também uma viagem a um mundo paralelo, regido

por uma gramática própria, com suas próprias leis construtivas, ou procedimentos retóricos. É um mundo regido pela Harmonia, Ética, Beleza. É mais que belo, é sublime e pode nos aproximar da *poiesis*, a verdadeira poesia da vida enquanto instrumento transformador.

Pensamos ter encontrado alguns percursos da leitura, mas sentimos ter apenas arranhado os textos, que aguardam outros passeios, outras viagens, de outros leitores.

Victor Chklovski, o formalista russo, lembra com pertinência, em seu recorte cultural, a função ritual da arte. Na produ-

ção, aquele que enuncia retoma fragmentos construtivos e temáticos das séries artísticas, através da estilização paródica, pois afirma e nega o que veio antes, sendo o mito o texto primordial. Na recepção estética, também, o leitor deixa o dia a dia, o cronológico, ingressa em um outro tempo, não marcado pelo relógio, que é o tempo da consciência, e que tem também função ritual. Esse tempo da consciência não tem a banalidade da vida cotidiana do trabalho, insossa, mecânica, o que explica, em parte, a função da arte.

Arnold Van Gennep, Louis Dumont e Roberto DaMatta estudam os ritos como

manifestações culturais. Quando realizados no interior da casa ou da igreja, como cerimônias religiosas, casamentos, batizados, aniversários, são ritos fechados e apolíneos, pois legitimam a estrutura social vigente, mais presa ao passado e sem a presença do povo. São hieráticos, hierarquizados. Uma parada militar, por exemplo, é um rito aberto e apolíneo, prende-se a um tempo histórico e os populares não são atores, apenas assistem ao cerimonial, sem a ideia de mudança, transformação.

Há, no entanto, ritos abertos, em um espaço público de todos, onde o sentimento de propriedade está ausente. A roça

do baile, um rito dionisíaco, é um lugar vago, indefinido, impreciso, onde populares dançam, bailam, e onde o levemente dourado, o signo do sagrado, emerge da sombra da noite. É uma reunião impessoal, anônima, sem distinção, uma celebração noturna. Outras aglomerações impessoais se presentificam na plataforma da estação, no coreto e na pracinha da igreja.

De um ponto de vista cultural, práticas sociais lúdicas também são ritos. Temos, então, ao ar livre, em um tempo não marcado pelo relógio, meninos nadando no córrego, meninos soltando pipa, meninos jogando, ou a pelada, meninos junto ao

circo, a ciranda, um tipo de dança. Para se transformar em homem, o menino tem diante de si o rito de passagem, sugestão de uma nova ordem, de uma nova estrutura social em construção na rua, espaço polisêmico de todos e para todos, simbolizando o homem do futuro.

Por fim, e à guisa de conclusão, vamos concluir o inconcluso, parafraseando Guimarães Rosa, para quem as coisas nunca estão prontas, elas estão sempre sendo feitas, em um processo contínuo. Citemos, ainda, Victor Turner, que observa que alguns rituais rompem determinada estru-

tura, ordem estabelecida, instaurando, legitimando, uma nova ordem, denominada por ele *communitas*, um mundo de todos e para todos. Talvez, esta é a comunidade de Marx, tão temida pelo senso comum e que tem a simpatia de Portinari. E mais uma última palavra, parafraseando agora Walter Benjamin, para quem a obra de arte é promessa de felicidade, é o que não foi, mas poderia ter sido, é o que não é, mas poderá sê-lo e é o que não será, mas poderá vir a sê-lo.

Caso se queira dar uma cor à felicidade, todos concordam que ela é azul. Eis, então, o sonho azul do menino de Brodowski, ou

Portinari, o sujeito plural e alma coletiva de nossa “Jerusalém”.

## *Sobre o Autor*

Nasci em 1951, no Sítio Harmonia, próximo a Brodowski, do meu avô Vincenzo, onde meu pai era meeiro. Era uma economia de subsistência de pequenos proprietários e lá morei até catorze anos e mudei-me, então, para uma chácara em Brodowski, onde moro até hoje. Conheci, assim, o mundo caipira da roça, quase o mesmo do menino Portinari, o que explica do porquê o presente trabalho. Sou, assim,

um informante vivo de um recorte cultural que deixou de existir com o êxodo rural.

Para poder estudar, trabalhei em sítios e fazendas como alugado. Hoje, sou professor aposentado. Fiz Letras na UNESP, em Franca, Mestrado na UNB, em Brasília, e Doutorado na UNESP, em Araraquara. A dissertação de mestrado é sobre o conceito de representação na arte. Tenho experiência docente na Rede Pública, Faculdades Claretianas, Barão de Mauá, CEARP. No momento, em minha casa, eu dirijo

um Centro Holístico de Filosofia Oriental.

A Poética do Boi, obra publicada, é a tese de doutorado com algumas mudanças. São símbolos espirituais atualizados em obras literárias e o Brasil, devido à prática social, reelabora mitos antigos. Uma era cósmica dura por volta de 2.400 anos. Taurus ocorre no neolítico, seguida de Aries, o Antigo Testamento. Depois, Piscis, o Novo Testamento e o homem tenta, no momento, ingressar em Aquarius. Eis o que parece complexo ao leitor de-

savisado. Assim, o Touro é, aproximadamente, uma imagem poética do Criador em um país com a criação de gado. O símbolo subjacente do estudo sugere que cabe ao homem domesticar o instinto, a matéria, e transcender rumo ao sagrado. Faz-se, então, necessária, a força do boi.

## *Homenagem*

O amor não é excludente: em vez de dispensar, inclui, acrescenta, adere. O amor foi inoculado em nós por Deus, no momento da concepção e, ao romper seus próprios limites, avança pelo mundo, ultrapassando fronteiras. Certamente, foi esse derramamento amoroso que levou Portinari a produzir a sua obra poética.

No presente trabalho, Jacir Braz de Vicente traz à tona a diversidade das motivações que nortearam a poesia de Cândido Portinari, diversidade essa com a qual ele própria se identifica, visto mostrarem-se ambos sensíveis à mesma, ou seja, às belezas naturais de Brodowski, torrão natal de

Candinho e Jacir, seus costumes e tradições...

Além de enriquecer as pesquisas literárias do país com o presente estudo sobre a poesia de Cândido Portinari, Jacir revela-se um profundo conhecedor das tendências culturais do mundo moderno, sendo dono de um estilo sóbrio e elegante. A identidade de sentimentos que marcam a personalidade de Jacir Braz de Vicente, como é a do seu ilustre conterrâneo, Cândido Portinari, firma-se, ao meu ver, como leit motiv para a execução do presente estudo.

*Regina Maura de Souza Barbosa*

## Bibliografia

- AMARAL, Amadeu. *O Dialeto Caipira*. São Paulo: Editora Anhembi, 1955.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. 7ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, notas, comentário, e apêndice de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. Lisboa: Estudos Cor, S/D.
- \_\_\_\_\_ *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_ *L'Eau et les Rêves*. Paris: José Corti,

1974.

\_\_\_\_\_ *La Poétique de l'Espace*. Paris: Presses  
Universitaires de France, 1974.

BAJTIN, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media  
y Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores,  
1974.

BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Seuil,  
1964.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERTRAND, Denis. *Précis de Sémiotique Litteraire*.  
Paris: Nathan, 2000.

BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 2ª Ed. São Paulo:  
Cultrix, 1967.

\_\_\_\_\_ *Memória e Sociedade. Lembranças de  
Velhos*. 4ª Ed. São Paulo: Companhia das  
Letras, 1994.

CALVINO, Italo. *Por que Ler os Clássicos*. 6ª Ed. São  
Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Os Parceiros do Rio Bonito*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- CARVALHO, Flávia Paula. *A Natureza na Literatura Brasileira: Regionalismo Pré-Modernista*. São Paulo; Hucitec: Terceira Margem, 2005.
- CARVALHO, Silvia Maria S. (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1990.
- CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHRLOVSKI, Victor. *Sur la Théorie de la Prose*. Lausanne: Âge D'Homme, 1973.
- COELHO NETO. *Sertão*. In: *Obra Seleta*, Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua*. 5ª Ed. Rio de

Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_ *Carnavais, Malandros e Heróis*. 6ª Ed.

Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DÓRIA, Carlos Alberto e BASTOS, Marcelo Corrêa.

*A Culinária da Paulistânia*. São Paulo:

Três Estrelas, 2018.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida*

*Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*.

São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EHRENZWEIG, Anton. *Psicanálise da Percepção Ar-*

*tística*. Rio de Janeiro: Zahar Editores,

1977.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo:

Martins Fontes, 1992.

FIKER, Raul. *Vico o Precursor*. São Paulo: Moderna,

1998.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade*

*Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GENNEP, Arnold van. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- GIUNTA, Andrea (comp.). *Cândido Portinari y el Sentido del Arte*. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores Argentina, 2005.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Maupassant. A Semiótica do Texto: Exercícios Práticos*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.
- HUIZINGA, Johann. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, S/D
- HUXLEY, Aldous. *The Perennial Philosophy*. London: Penguin, 2012.
- JUNG, Carl Gustav (org.). *O Homem e Seus Símbolos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

- JUNG, Carl Gustav. *Psychology and Alchemy*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_ *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LACAN, Jacques. *Écrites I*. Paris: Seuil, 1966.
- \_\_\_\_\_ *Écrites II*. Paris: Seuil, 1971.
- LEITE, S.H.T. de A. *Chapéus de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas: A Caricatura da Literatura Paulista*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.
- LOBATO, Monteiro. *Cidades Mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- \_\_\_\_\_ *Urupês*. 14ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- LOTMAN, Iury M. *La Struttura del Testo Poetico*. Milano: Mursia, 1976.
- MENDONÇA, José Tolentino. *Libertar o Tempo*. São

Paulo: Paulinas, 2017.

MIELLETINSKI, E. M. *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense\_Universitária, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid:

Alianza Editorial, 1973.

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

\_\_\_\_\_ *Poemas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

RICOEUR, Paul. *La Métaphore Vive*. Paris: Seuil, 1975.

SARAMAGO, José. *As Pequenas Memórias*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e Metamorfose: O Mito de Narciso*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.

SILVEIRA, Valdomiro. *Leréias*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_ *Mixuangos*. 1ª Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975.

\_\_\_\_\_ *Nas Serras e Nas Furnas*. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975.

\_\_\_\_\_ *O Mundo Caboclo*. Rio de Janeiro, José Olumpio; Brasília, INL, 1975.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 4ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

WEINRICH, Harald. *Le Temps*. Paris: Seuil, 1973.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London:  
Penguin Books, 1984.

## Parcerias:

 **ACAMPORINARI**  
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

 museu  
casa de  
**portinari**

  
**SÃO PAULO**  
GOVERNO DO ESTADO

| Secretaria de Cultura e Economia Criativa