
ENTRE SÍMILES E TRAÇOS, O HOMEM
Between similes and strokes, the man

Fábio José Santos de Oliveira¹

RESUMO: Objetivamos com este ensaio analisar comparativamente o romance *Vidas secas* de Graciliano Ramos e alguns quadros do pintor Cândido Portinari. Interessa-nos aqui o fato de ambos relatarem, a seu modo e de acordo com sua própria arte, o homem imbricado em tramas estruturais que, no que toca à imagem, parecem deformá-lo, reforçando, no nível do conteúdo, o sufocamento que ele enfrenta ou tem de enfrentar socialmente. O mais interessante, porém, é o fato de que Graciliano Ramos e Cândido Portinari se assemelham também ao representarem a resistência desse homem diante das marcas de sufocamento.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos; *Vidas secas*; Candido Portinari; literatura comparada.

ABSTRACT: In this essay we aim to analyze comparatively the novel *Vidas secas* (*Barren lives*) by Graciliano Ramos and some paintings by the Brazilian painter Cândido Portinari. We consider that both, through their artistic way and according to their own art, describe the man connected to a structure that seems to suffocate him in relation to the image, meaningfully reinforcing the oppression that he faces or has to face socially. However the most interesting is that both Graciliano Ramos and Cândido Portinari are similar when they represent the resistance of this man in front of the oppression marks.

KEY WORDS: Graciliano Ramos; *Vidas secas*; Candido Portinari; comparative literature.

*O que sobrou do que nos tiraram é o que fecunda a nossa
espera.*

José de Souza Martins, *A sociabilidade do homem simples*

*Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele*

¹ Doutorando da Universidade de São Paulo.

*começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.*

João Cabral de Melo Neto, *O cão sem plumas*

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

Facilmente observamos que esse fragmento de *Vidas secas* está marcado pela lembrança de uma discussão recente. Como produto de zanga momentânea, o marido diz, e a esposa confirma mesmo ofendida. Para além desse embate, o ser “como papagaio”, que é a comparação posta em jogo, não apenas se adequa ao jocoso da situação (o desengonço no uso do calçado), mas também demonstra de igual modo o quanto é profunda a ligação do personagem referido (sinha Vitória) com os costumes que são os da família e que, portanto, divergem dos da cidade, ainda assim tomados, nesse instante, como modelo para uso pessoal. O ser “como papagaio” expõe o quanto eles estão distantes desse outro modo de vida, o urbano, que, digamos de passagem, não é visto por Graciliano Ramos como melhor ou preferível. Simplesmente é uma mostra prévia dos estigmas de sufoco por que possivelmente sinha Vitória e Fabiano passarão na cidade, já que é essa a perspectiva a ser adotada no final da obra, quando eles decidem partir rumo ao Sul. “Efetivamente [...] devia ser ridícula” — esse é um pensamento da própria sinha Vitória, talvez só agora se dando conta realmente do inusitado desses usos não costumeiros. Porém, o que a machuca mesmo é a opinião do marido, que é um dos seus e que também divide com ela dores e passos desengonçados. Se projetamos a cena para o futuro, que virá como morada na cidade, o que então irão dizer os que aí moram, não dados a essa inadequação, seres de um espaço diferente (lembrando que, nesses termos, a diferença é sinônimo de sufoco)?

Confissão ou ficção (fazendo uso de conceitos de Antonio Candido), transparece na obra de Graciliano Ramos essa desconfiança em relação ao meio urbano (na verdade, no sentido de quem de tudo desconfia,

ou melhor, de quem confia em pouca coisa).² Tal senso de suspeita também ocorre em *Vidas Secas* (com Fabiano, no caso). Retraído por desconfianças de tudo e de todos, Fabiano recolhe-se consigo. E ele se “reconhecia inferior”. Mas semelhante julgamento de si passa por um conceito que vem de cima, dum sistema em que há os que mandam e os que obedecem. Opressão e submissão. É o que ocorre quando recebe o salário por seus serviços. E não esqueçamos que o patrão utiliza artifícios legais: são os juros o que rói o valor a pagar. Nesse sentido, a obra evidencia a ilegalidade dos que se articulam com as complexas razões legais a fim de nunca perder seu tanto, usufruindo a mais do que por justiça deveria. Não é à toa, portanto, que as ações de Fabiano estejam subordinadas às decisões arbitrárias do patrão. É claro que essa submissão a tais decisões ocorre não só com o patrão (vide também o caso do soldado amarelo). Fabiano é um indivíduo cujos direitos falham, porque ainda vigora no país o alarme da injustiça social. Num país onde os poderosos mandam e os fracos, não vendo alternativas, apenas obedecem, porque também precisam daqueles de algum modo, e tal parece ser a sina. Formalmente, as vontades de Fabiano falham diante do arbítrio do patrão, à semelhança de seus raciocínios, que falham diante da menor dificuldade reflexiva. A vida lhe é dificultosa e cheia de entraves da mesma forma como os pensamentos encontram dificuldades até para se mostrarem mínimos. E eles se embaralham feito os de sinha Vitória. Feito os meninos (seus filhos) brincando na lama e no estrume fofo. Indistinção. E aqui já expomos nossa tese: em *Vidas secas* e em Portinari, a aproximação do homem à face do ambiente vai de acordo com a denúncia dessa diluição social do indivíduo, embora em Graciliano isso seja mais bem articulado, por isso mais visível.

Tendo isso em conta, podemos entender os motivos de uma afirmação como esta: “Você é um bicho, Baleia.” (RAMOS, 2003, p.20).³ Eis que também Baleia e Fabiano se confrontam. Bichos. Nesse sentido, mais do que o destaque para a constante humanização de Baleia, “que era como uma pessoa da família, sabida como gente” (RAMOS, 2003, p.34), revela-se mesmo a posição de Fabiano que, não sendo digna de um ser humano, estaria, pois, em nível abaixo do da humanidade. Um pouco abaixo de homem, igual a animais: “Eles não têm, por assim dizer, ‘mundo’, e estão presos, como Baleia, à trela do mundo à volta, ao meio-ambiente” (ROSENFELD, 1994, p.142). E o que poderíamos suspeitar ser um rebaixamento de excluídos pelo autor simplesmente a fim de rebaixá-los

² Cf. “Os bichos do subterrâneo” (CANDIDO, 2002; CANDIDO, 1992).

³ Que vem como réplica a esta outra afirmação: — “Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 2003, p.19).

mostra-se sob a forma de instrumento de simpatia pelas criaturas que retrata. Um discurso que não é o seu, portanto, mas o de uma condição social própria à região onde a narrativa decorre.

Além disso, todos os recursos minguavam, e não havia o que chegasse. A família, que nada tinha, perdia assim o pouco que ganhava. Todos eles se encontram numa situação em que tudo está em falta. Já que o viver é ralo, sua fala também será. Mesmo a ligação com a metáfora do ser bicho se reforça com a presença dessa perspectiva, pois os bichos não falam: grasnam, rincham, ladram, magem — gritam, na tangência da aproximação. Não vêm à toa, por isso, as tantas representações animais ligadas a Fabiano, muito menos sua autodefinição como bicho. E assim o é porque afastados de outras pessoas, porque entocados na solidão da fazenda que habitam, porque oprimidos, porque são minguados seus pertences e posses.

Até os desejos, que são aquilo que lhes sobra, mostram-se truncados por acontecimentos do dia a dia. Haja vista, como vimos, a própria sinha Vitória, arreliada ao discutir com o marido a dificuldade de se adquirir uma cama de lastro — uma ninharia, a bem dizer. Não podendo possuir concretamente o objeto, põe-se a devanear a sua aquisição. Entretanto, mesmo a vivência desse desejo, por meio da expansão do devaneio, torna-se complicada, já que há os afazeres domésticos, as preocupações de sempre e de há-pouco:

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

Ou seja, a realidade tomou já o espaço da memória. Aquela primeira ideia, tão insistente e que lhe agitava os pensamentos, desaparece como por descuido, deixando-lhe a recordação de que havia algo que a preocupava e que se dissipou da lembrança. Os pensamentos não param e se misturam; bem dizendo, se entrechocam, uma vez que o fio do raciocínio não segue com fluidez. Ele trava a todo instante e já não há balizas para ele. Reparemos nas duas imagens que surgem quase ao mesmo tempo à mente de sinha Vitória: “panelas” e “bebedouros”. A primeira indica a satisfação da sobrevivência imediata (porque a referência era sobre fazer a comida). A segunda indica a preocupação com uma sobrevivência em nível mais amplo (uma vez que o bebedouro acabava por servir de termômetro às complicações

do tempo). Para sinha Vitória, não há como considerar o fato mínimo simplesmente como mínimo, porque toda a vida deles está marcada por ausências e dificuldades que nem ameaçam se resolver. Quando ameaçam, na verdade se protelam. Vigora então a própria dificuldade de articulação do fio reflexivo em meio a tantas esperanças e desesperanças. Mesmo sinha Vitória, que, segundo Fabiano, era “mais atilada” que ele próprio, encontra muitas vezes dificuldade em fixar um raciocínio que preste, em virtude dos entraves advindos da situação social a que está submetida toda a família. Nesse sentido, a mente nada mais é que o prolongamento da dissolução social deles todos, carentes que são de tudo, inclusive de pensamentos (por vezes truncados) que sosseguem e sigam sem tantos entraves:

Deste modo, prisioneiro dos obstáculos físicos e sociais, Fabiano, na elaborada prosa de Graciliano Ramos, tende a apresentar principalmente a vida interior, mais do que o resultado de seus feitos, pois a sua vida exterior não passa de um rosário de renúncias e submissões. (LUCAS, 1999, p.112)

Findando aos poucos as recordações da briga recente, fica, no entanto, uma certeza que machuca, que incomoda:

Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de Fabiano molestara-a. *Pés de papagaio*. Isso mesmo, sem dúvida, matuto anda assim. (RAMOS, 2003, p.43 — grifo nosso)

Daí a pouco: “Outra vez sinha Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto do seu desejo” (RAMOS, 2003, p.44). Novamente o fio do raciocínio é prejudicado. E nessa circunavegação do pensar, o próprio desejo se torna evanescente, e, por mais que o capítulo finde com certa esperança (porque é o que lhes resta, sempre esperar), fica o aviso de que a realidade interfere e interferirá até no que poderia parecer inatingível: os sonhos.

Portanto, sonhar seria um mecanismo único para eles, visto não realizarem o desejo (mesmo que um sonho que não se articula direito). E a isso chegamos porque persevera durante muito tempo na mente de sinha Vitória o lembrete da comparação com o papagaio que, mais do que um desabafo em momento de zanga, demonstra as razões de sem-valia deles todos e o quanto penam em demasia no campo — um ensaio, uma prova dos sofrimentos a experimentar na cidade grande, lá chegando. Do mesmo modo

que os retirantes de Portinari, retratados num instantâneo de impotência, mostram o passado e revelam o futuro, o símile do papagaio lembra a pouca valia desses seres esquecidos e ignorados, rememorando antigas tristezas, antecipando outras tantas dores, uma vez que o papagaio era sinal também de fiasco por ter sucumbido, ou melhor, ter sido devorado num período de forte estiagem, quando Fabiano, sinha Vitória e os meninos já não tinham mais com que se alimentar.

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

Imbricação e resistência semelhantes encontramos também em Portinari. No caso do pintor, o curioso, inicialmente, é que, com o tempo, ele começa a dissolver a paisagem e/ou o homem nela exposto, mas nunca o fazendo completamente. Ou seja, há instantes em que o ambiente se dissolve e parece aplacar também as figuras humanas. Estas persistem, porém. Analisando bem algumas de suas telas (digamos assim) mais abstratas, podemos perceber um ou outro traço delatando a presença, ainda que mínima, de um figurativo. O que a bem dizer lembra Graciliano Ramos, que, buscando um antípoda à caracterização do homem (a animalização ou a coisificação), consegue na verdade indicar mais precisamente o ser humano, uma vez que expõe os percalços de essência social que rodeiam a figura animalizada ou coisificada.⁴

⁴ Temos de clarificar aqui, não sem tempo, nosso uso da palavra “abstração”. Sabemos que o termo é escorregadio, tanto podendo definir a plástica da pintura e suas lutas contra ou a favor da representação, bem como os movimentos na pintura que tomaram voga pouco após as primeiras vanguardas do século XX. Nesse sentido, usamos o termo com um caráter fortemente adjetivo, mas não desconsiderando sua essência primeira de significação, tanto geral e relativa à lida da pintura. Mais pontualmente, fazemos uso do termo a fim de indicar com maior precisão alguns momentos da palheta de Portinari em que o embate entre a representação ou não da figura reflete em suas obras, em boa parte, as discussões artísticas de sua época e as tensões devidas a elas, ou,

Vejam, por exemplo, “Jeremias” (1943).⁵ Executada para decoração da Rádio Tupi de São Paulo, essa têmpera (assim como as demais da série) apresenta um figurativo com lances numa abstração mais propriamente dita. Não é difícil suspeitar que essa pintura (e as outras da coleção da qual faz parte) tem inspiração em “Guernica” (1937), de Pablo Picasso. Todavia, se atentarmos bem a elas, perceberemos que em Portinari não há cubismo de forma estrita (a deformação, por exemplo, é antes das formas que dos ângulos e das proporções). Em “Jeremias”, a figura do profeta é recortada em vários pontos por retas que se cruzam e formam bases geométricas, sem que nenhuma das partes do seu corpo se desloque ou se amplie em demasia (como é a lógica do cubismo — simplificando aqui seus conceitos artísticos). Com efeito, o esforço todo da têmpera é expressivo. Os bagos de lágrimas caindo dos olhos do profeta são sólidos, porquanto o objetivo plástico é menos o registro numa dor que de sua profundidade. Além disso, essa dor, mais que bíblica, extrapola raízes históricas e alcança a contemporaneidade do pintor brasileiro, fazendo supor nas telas o impacto psicológico da Segunda Guerra ou de angústias nacionais da própria época. Afora isso, vale a observação de que o fundo da pintura é um composto mais abstrato (ainda que, aqui ou ali, existam alguns traços de profundidade).

Portanto, por mais picassiana que aparente ser essa têmpera, há nela diferenças evidentes. A que nos interessa de forma mais precisa é a do fundo (digamos) abstrato portinariano, que não se revela no pintor espanhol (ainda que neste também transpareça um debate sobre a abstração). Ocorre que o plano de discussão plástica é diferente em ambos os pintores. Observando bem as figuras do primeiro plano em “Guernica”, vamos descobrindo que houve na produção do quadro um esforço para fazer com que elas não estivessem tão à frente quanto superioríamos à primeira vista. Isto é, a própria noção do que seja estar em primeiro plano bamboleia diante da quebra dos ângulos e da reconfiguração das formas. É evidente que transparece na tela uma ideia de profundidade (que lá existe), mas uma profundidade tendendo a primeiro plano. Percebemos o que está atrás numa tridimensionalidade cambaleante. Percebemos também que o fundo é tão figurativo quanto as próprias figuras à frente, ou ainda, que a abstração do fundo e a do, se ainda podemos dizer, primeiro plano estão equilibradas, porque passam pelo mesmo viés de ataque artístico. Em Portinari, o fundo é

ainda, devidas a concepções inquebrantáveis de pintores com formação ainda ligada à Academia, como era seu caso. No que se refere a um estudo profundo da palavra “abstração”, sugerimos: HARRISON, 1998, p.185-262.

⁵ Todas as pinturas descritas neste artigo podem ser visualizadas no site www.portinari.org.br ou no *Catálogo Raisonné* produzido pelo Projeto Portinari.

mais abstrato que o figurativo de primeiro plano (que é preservado pelo pintor). Quanto à tendência picassiana de o fundo tender a se igualar ao que está adiante, com o pintor brasileiro essa lógica se inverte: a figura, atingida pela já vista dispersão pictórica, tende a um sumiço (nunca a realizar-se de fato) no plano do entorno. Assim, em Portinari, ainda que não consigamos captar o que há figurativamente como fundo em certas pinturas, descobriremos, sem maior esforço, a presença dum figurativo em primeiro plano, se não humano plenamente, ligado a ele de algum modo:

Para compreender o significado de tal completude, é necessário relacioná-lo com o paralelo com Picasso estabelecido por Mário de Andrade. Se o pintor espanhol está sempre em busca de soluções novas, abrindo portas, formulando um “convite”, Portinari, ao contrário, é tradicional, elabora uma lição, fecha portas. E tudo isso tem um valor positivo: “Nas suas melhores obras Portinari dá a sensação calma do círculo. Completo e decisivo”. (FABRIS, 1995, p.19)

Não é difícil compreender essa posição de Portinari ao renegar com relutância as concepções abstracionistas se consideramos sua preocupação primeira: o homem.⁶ Nesse sentido, tanto Graciliano Ramos quanto Cândido Portinari deformam a fim de demonstrar o lado certo, o ângulo que, para eles, deveria ser verificado.

Em Portinari, também é interessante o fato de essa ambivalência entre figurativo e abstrato ocorrer ainda antes da *Série Bíblica*⁷ e continuar no futuro, quando de suas telas mais cristalinas, influenciadas elas pelo cubismo do francês Jacques Villon. É de influência, por exemplo, da referida cristalinidade de Jacques Villon o quadro “Meninos brincando no balanço” (1960). Aqui se sobressaem novamente as tais malhas geométricas. É como se o quadro se dividisse numa primeira feitura de balão em origami. De cima a baixo descem duas diagonais, uma vindo da esquerda, outra da direita. Esse

⁶ Quando fazemos uma afirmação como essa, não queremos dizer que os pintores ligados ao abstracionismo estão isentos de uma preocupação com o homem. É que, como em Portinari isso se torna a tônica do trabalho artístico, sua obra invariavelmente acaba por ser orientada segundo esse princípio. Ou seja, a ambivalência entre “abstrato” e “figurativo” presente nele é, em grande medida, fruto da preocupação com a figura humana. Preocupação que não se nega, no caso, a ser social também: “Não pretendo entender de política. Minhas convicções, que são fundas, cheguei a elas por força da minha infância pobre, de minha vida de trabalho e luta, e porque sou um artista. Tenho pena dos que sofrem, e gostaria de ajudar a remediar a injustiça social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo” (PORTINARI apud BALBI, 2003, p.12).

⁷ Por exemplo, o afresco “Borracha” (1938).

esquema maior produz quatro triângulos grandes, dentro dos quais se desenham outros tantos triângulos menores e também retângulos, losangos e outras figuras da geometria. Depois que tudo é repartido, as cores quentes dominam as bases geométricas, dando a resultar um fundo de acentuado caráter abstrato que não prejudica o figurativo de primeiro plano: os três meninos brincando meio a esmo em seus respectivos balanços. O curioso é que o desenho das crianças não é prejudicado pelos traços e planos coloridos. O mundo abstrato que as envolve passa por elas e as afeta sem que, no entanto, sejam por ele dominadas por completo. É claro que nisso servem como paralelo as buscas portinarianas de outrora. Do mesmo modo que no caso de Picasso, a inspiração advinda de Villon se reconfigura na palheta do pintor brasileiro (o que é de fato positivo, haja vista não negar as inspirações — sempre existentes — e não recusar-se a retrabalhá-las, interpretá-las ao seu modo e realidade):

Muitos críticos acusam Portinari de não ter criado estética própria, brasileira, parecendo esquecer a situação artística do Brasil na época modernista, seu diálogo com os vários ismos europeus. Nesse sentido, deve ser lembrado um elemento apontado por Jean Cassou: antes de criar uma estética, é preciso criar uma imagística. E o que caracteriza realmente a arte de Portinari é a procura de uma imagística nacional, em que o temático e o formal se fundem para expressar uma realidade brasileira. O fato de o artista ter-se servido de elementos formais estrangeiros, aos quais, entretanto, deu uma fisionomia própria, não invalida a expressão de Portinari, pois, através dela, se configuram tipos e situações específicas, forma-se um repertório iconográfico, surgem soluções formais e técnicas, de caráter indubitavelmente brasileiro. (FABRIS, 1990, p.38-9)

Só lembrando, a simpatia de Portinari por planos geométricos já vem de antes. Acontece que há momentos em que eles adquirem não apenas coloração vítrea (à maneira de Villon), mas também tonalidades que são uma espécie de meio-termo entre a “escuridão” excessiva de antes e a “clareza” excessiva do final. Citamos, como exemplo, “Árvore da vida” [1957 (59)]. O que nos chama a atenção nessa tela não é nem uma suspeita de cristalinidade (que a bem da verdade não se afirma precisamente), mas a composição meio em mosaico de pequenos azulejos, na realidade pequenos blocos coloridos. E são esses quadrados em cores que nos interessam: eles dominam o fundo e escondem o figurativo que possivelmente representam. Além disso, fazem

parte das crianças e das árvores. É como se esses meninos estivessem ligados ao ambiente (por semelhança de preenchimentos) e, contudo, dele estivessem libertos (ou quase), uma vez que grassam certa flexibilidade na tela. Não estão enfeixados na malha geométrica do fundo. Estão meio à solta (haja vista os contornos ainda nítidos). A um só tempo, estão presos e libertos, tal a insistência pessoal pela acentuação do abstrato nalguns pontos e noutros não. As crianças são figuras sem face e um tanto dispersas. E isso porque a ação não é conjunta. Decerto, transparece ainda certa intranquilidade: há na tela um divertimento sem o haver, há ações sem as haver de fato. Mesmo os meninos que pisam o chão dão a ver algo estranho, porque jazem na verdade sobre um fundo que plasticamente está na vertical. As árvores, que se demonstram nítidas em seus galhos, já em seu caule começam a se igualar mais ao espaço, por equilíbrio dos próprios pequenos quadriláteros. Enquanto isso, a árvore da direita quase some, e só as cores para a mostrarem ainda visível. Aliás, tal como os meninos o são, embora num outro grau. Entretanto, a lógica para eles é a da presença, pois tanto as cores quanto as linhas os preservam.

Tal embate entre presença e ausência pode ser depreendido até melhor em “Meninos com estilingue” (1959), onde as figuras, que são crianças, penetram a selva escura de um emaranhado de formas geométricas. As cores aqui são mais afins e tendem ao negro. E isso é tão evidente quanto o é a percepção de que o figurativo humano é preservado por desejo. O ambiente se transforma plenamente, mas o humano é preservado. Percebamos que entre o que supomos árvores em planos geométricos trafegam ilesos os meninos. Mas é claro que não ilesos por completo: aqui ou ali são afetados por pequenos planos pertencentes também ao espaço. Sem desconsiderar ainda que alguns deles são tracejados à semelhança das três (supostamente) folhas de palmeira, à direita.

Disso não é difícil deduzirmos que em Cândido Portinari há muitas ocasiões nas quais a ação pictórica e plástica estabelece um exercício entre o figurativo e o abstrato. Tal embate já presente na série de inspiração picassiana, diríamos que aqui reconhece também outras configurações, que fazem desse traço de pintura mais do que desejo de não se apropriar inteiramente duma influência alheia. Tanto é assim que na Série Bíblica esse detalhe, embora evidente, é passível de desapercibimento, dada a confusão de linhas, a compenetração cubista das formas e a expressividade dos tons. Um conjunto que, pela força deformadora do todo, tende a chamar a ver o cuidado pelos horrores propositais. Na fase cristalina, a limpidez da tela dá a entender, obviamente, a malha cubista que se insinua, porém ela mesma não é suficiente para ofuscar na pintura seus graus de abstração, geometrizando no fundo disperso. Essa característica é perceptível ainda nas telas onde não há

somente placas geométricas, mas também, em paralelo ao “expressionismo” anterior, uma distorção de formas que garante, pela segurança na dispersão dos corpos pelo espaço, a evidência de que aí acontece uma abstração mais visível.

Como afirmamos há pouco, o otimismo aparentemente nítido em virtude do clareamento dos tons, ao mesmo tempo em que desafoga um pouco dos nós no que se refere à tenebrosidade anterior, garante uma preocupação temática que direta ou indiretamente aparecerá por escolha do próprio pintor. Em muitas dessas telas de derradeira fase, o conjunto às vezes resulta em trabalhos que parecem não ser tão bem satisfatórios esteticamente, se temos por vista os resultados anteriores. Não obstante, não negamos o caso de essas telas representarem, ainda assim, um esforço de preservação do humano, que é esforço paralelo, segundo parece ser, ao de preservação da figura. O ambiente se dissolve ou se demuda, segue rumo ao desaparecimento, porém o homem está lá; se não inteiro, preservado. É claro que, sobre o significado social que as telas alcançam, não podemos ignorar os matizes que asseguram uma profundidade maior a telas como “Jeremias”, uma vez que suas diluições e preservações se encaixam sem maiores problemas com o fato da diluição e preservação humana em meio ao sufocamento social. O que destacamos, citando as telas portinarianas com crianças, não é o assunto da opressão social sobre elas, mesmo porque, embora exista nalgumas, isso se mostraria exagerado nas telas mencionadas. A nós interessa o fato de que, num mundo de problemas e entraves sociais, a figura da criança é posta em tensão plástica e pictórica, como se isso representasse, em menor grau, as tensões próprias da sociedade. Algo semelhante às animalizações e coisificações em Graciliano. É bem verdade que diversos na aparência, mas iguais em sua base. Dessa forma, desenha-se no espaço da obra de ambos um mundo opacado e de ofuscamento. O que se dá a ver na impotência mesma das figuras portinarianas diante de sua diluição no espaço (e mesmo assim elas se preservam) e na impotência da família de Fabiano, de quem sequer os pensamentos se firmam com precisão, dado o travamento não raro constante, mas que, malgrado isso, resiste por conta de forças ainda que mínimas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BALBI, Marília. *Portinari: o pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Tese e antítese*. 4.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

FABRIS, Annateresa. História de uma amizade. In: ANDRADE, Mário. *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

HARRISON, Charles. Abstração. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LUCAS, Fábio. Particularidades estilísticas de *Vidas secas*. In: SEGATTO, José Antonio; BALDAN, Ude (Org.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

PORTINARI, Cândido. *Catálogo raisonné*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, Petrobras, Ministério da Cultura; s/d. vol. 1-5.

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

ROSENFELD, Anatol. Graciliano Ramos como poeta da seca. In: *Letras e leituras*. Organização de Nanci Fernandes e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

Data de recebimento: 24 fev. 2012

Data de aprovação: 30 maio 2012