

RETIRO E RETIRANTES: CONFIGURAÇÕES DA MORTE NA POESIA DE PORTINARI

Retreat and vagrants: configurations of death in Portinari's poetry

Carlos Eduardo dos Santos Zago¹

RESUMO: João Cândido Portinari, renomado pintor brasileiro, lançou-se à escrita de poesia ao final da vida. Seus temas continuam a girar em torno de lembranças da infância, paisagens brasileiras e de questões sociais que sempre interessaram à sua obra plástica. Assim, este artigo busca identificar os recursos e procedimentos verbais de que o poeta se vale para re(a)presentar os retirantes e adaptar técnicas picturais. Por meio do jogo entre linguagens, percebe-se uma atmosfera melancólica em seus versos, sobretudo por meio de repetições estilísticas, tematização da morte e por uma espécie de projeção autoral que funde eu-lírico e objeto de representação. Entre os autores que sustentam as reflexões aqui apresentadas estão Sigmund Freud, Walter Benjamin e Anateresa Fabris.

PALAVRAS-CHAVE: Retirantes; Melancolia; Deus de violência; Morte; Portinari.

ABSTRACT: João Cândido Portinari, a renowned Brazilian painter, launched himself into writing poetry at the end of his life. His themes continue to revolve around childhood memories, Brazilian landscapes, and social issues that have always interested his visual arts works. Thus, this article seeks to identify the verbal resources and procedures that the poet uses to (re)present the vagrants and adapt pictorial techniques. Through the play between languages, a melancholic atmosphere is perceived in his verses, especially through stylistic repetitions, thematization of death, and a kind of authorial projection that merges the poetic speaker and the object of representation. Some of the authors who sustain the reflections shown here are Sigmund Freud, Walter Benjamin and Anateresa Fabris.

KEYWORDS: Vagrants; Melancholy; *Deus de violência*; Death; Portinari.

*Me darão a morte em noite de
Lua?
(Cândido Portinari)*

*PORTINARI
De um baú de folha-de-flandres no caminho da roça
um baú que os pintores desprezaram
mas que anjos veem cobrir de flores namoradeiras
salta João Cândido trajado de arco-íris*

¹ Doutor em Literatura e Vida Social, Professor Assistente Doutor do Centro Universitário do Sagrado Coração (UNISAGRADO, Bauru – SP).

*saltam garimpeiros, mártires da liberdade São João da Cruz
salta o galo escarlate bicando o pranto de Jeremias
saltam cavalos-marinhos em fila azul e ritmada
saltam orquídeas humanas, seringais, poetas de e sem
óculos, transfigurados
saltam caprichos de Nordeste – nosso tempo
(nele estamos crucificados e nossos olhos dão testemunho)
salta uma angústia purificada na alegria do volume justo e
da cor autêntica
salta o mundo de Portinari que fica lá no fundo
maginando novas surpresas.
(Carlos Drummond de Andrade)*

João Cândido Portinari (1903-1962) é um dos pintores modernistas brasileiros mais conhecidos e talentosos. Sua obra é marcada por uma gama diversificada de procedimentos e técnicas que perpassa as vanguardas e a pintura acadêmica, sempre (re)utilizada ao seu próprio modo para re(a)presentar temáticas sacras, sociais e matéria prima produzida por reminiscência da infância e de paisagens brasileiras. Comumente sua produção é desenvolvida por uma atmosfera advinda da memória, capaz de gerar forte carga expressiva, como Drummond percebe e registra no poema em que homenageia o artista².

Menos conhecida, entretanto, é sua arte literária – nova surpresa. Seu único livro, *Poemas*, foi publicado postumamente, em 1964, pelo editor José Olympio. Os textos nele contidos foram produzidos a partir do final da década de 1950, quando intoxicações exigiram de Portinari afastamento das tintas. Nesse momento, por meio da necessidade que leva a um forte impulso expressivo, caro aos grandes artistas, o pintor recorreu-se ao lápis como ferramenta de criação concreta e simbólica, embora sem abandonar, a contragosto dos médicos, a pintura.

Portinari sofreu a primeira intoxicação em 1953 e, “Em 1956, o médico do pintor aconselha-o a afastar-se das tintas que viriam intoxicá-lo mortalmente” (AJZENBERG, 2012, p. 90). Sobre os “envenenamentos” e a morte, comenta Antonio Callado:

² Sobre o ecletismo de Portinari, influenciado por Pablo Picasso, comenta Fabris (1996, p. 110): Embora o artista espanhol lhe sugira soluções formais e espaciais, é sobretudo em sua concepção de criação que Portinari se reconhece, marcada pelo diálogo constante com a história da arte. O exemplo de Picasso leva Portinari a perceber a contemporaneidade de todos os estilos, desde que congeniais à visão do artista, e a colocar em discussão a validade de qualquer solução formal, passível de converter-se logo em fórmula. É dessa visão de arte que brota o ecletismo de Picasso e Portinari, igualmente interessados em realizar experiências com as mais diversas linguagens, em fazer da criação um terreno de constantes averiguações, que servem para confirmar a coerência de um projeto apenas aparentemente díspar.

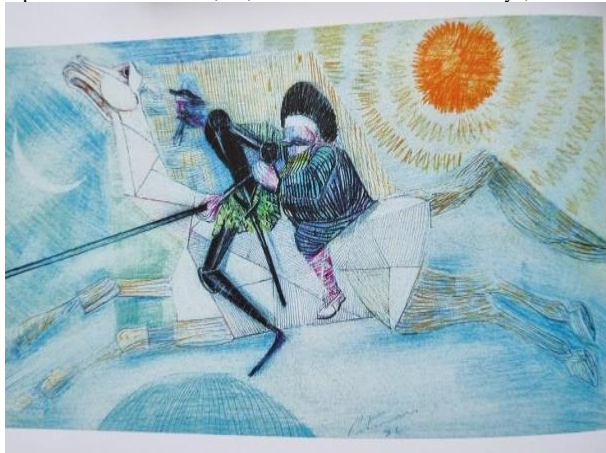
Não é acaso que Portinari tenha morrido de moléstia proveniente de tintas de óleo. Um fim de vida com mais que seu quinhão de desgaste terá tornado seu organismo mais vulnerável ao veneno antigo. Para ele, qualquer contato com certas tintas constituía perigo. Mas sua resposta ao primeiro envenenamento foi encomendar longos guantes de borracha – para continuar pintando. Era um estranho dândi, Candinho pintando em casa, com um de seus famosos coletes de brocado veneziano e suas luvas amarelas. O segundo envenenamento, é fora de dúvida, encontrou-o combalido. Talvez mesmo um tanto enamorado da morte, a perguntar, no fecho de um poema recente, poema bem de pintor: ‘A morte será colorida?/ Qual a cor do outro lado?’ (CALLADO, 2003, p. 177).

São desse período, por exemplo, os desenhos a lápis de cor dedicados ao cavaleiro da triste figura³, em que, segundo Ajzenberg (2012), vem à tona um lirismo capaz de expressar e assumir temas e formas reminiscentes da infância, como pode ser visto na representação de Rocinante em “Dom Quixote e Sancho Pança no Cavalão de Pau”, aludindo a dobraduras e ao brinquedo usado como título do desenho, que:

tem ainda a importância de indicar o grau de assimilação dos mais diversos processos expressivos por Portinari, sintetizando não só pesquisas plásticas a uma simplificação, que em nada diminui os aspectos essenciais da forma e mensagem (próprias de um artesão cuidadoso e de um verdadeiro criador), como também ideais pelos quais batalhou sempre, envolvendo a si próprio, o seu povo e a humanidade. Com esse momento lírico, síntese de sua vida, memórias de infância, lutas e posicionamentos políticos, procura manter os sonhos de liberdade, com recursos de traço e cor (AJZENBERG, 2012, p. 101).

³ Carlos Drummond de Andrade dedica vinte e um poemas à série de desenhos sobre o personagem de Cervantes. Eles compõem a parte “Quixote e Sancho, de Portinari” do livro *As impurezas do branco*, de 1973. Em 2005, foi publicado *O cavaleiro do sonho*, em que os desenhos de Portinari aparecem juntos a uma adaptação do romance espanhol realizada por Ana Maria Machado para público infanto-juvenil.

Figura 1: *Dom Quixote e Sancho Pança no Cavalho de Pau*, 1956.
(Desenho a lápis de cor sobre cartão, 24,5 X 42 cm. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro – RJ)



Fonte: MACHADO; PORTINARI, 2005, p. 38.

Como no desenho, em seus poemas – a que chamo de utilização simbólica do lápis - parece ocorrer algo parecido. Neles, porém, o impulso experimental recai na tentativa de assimilar à linguagem verbal técnicas, procedimentos e recursos expressivos da pintura. Desse modo, este texto buscará analisar os esforços de Portinari poeta para desenvolver não só o recorrente tema dos retirantes, pintado ao longo de sua produção plástica, mas também recursos da linguagem poética que possibilitam efeitos próximos aos picturais. Para isso intentar-se-á não só a demonstração de *ut pictura poesis*, mas do experimento do artista em busca de uma nova linguagem, que não deixa de demonstrar certa atmosfera melancólica ao flertar com a morte.

COM LICENÇA POÉTICA

Portinari, ao decidir que se tornaria poeta publicamente, pediu ao amigo José Olympio que seu livro saísse sem ilustrações, assumindo uma postura cujo anseio era impedir que o brilhantismo do pintor, pelo excesso de luz, bloqueasse a visão da possível força de seus poemas como obras autônomas:

quando chegou o momento de apresentar ao público os versos que lhe foram inspirados pelas saudades da infância e por tristezas do fim da vida, recusou as sugestões de valorizá-los

com a arte em que reinava supremo. Era, no país do dá-se-um-jeito, o inimigo de qualquer acomodação (CALLADO, 2018, p. 9).

Manuel Bandeira investe no desejo do amigo artista. Embora reconheça que os temas de sua pintura permanecem os mesmos em sua poesia, esta

seria válida pelo que encerra de aguda e generosa sensibilidade, de registro fiel da vida brasileira no interior. Assim é que ela tem duplo interesse e importância para nós: com valor intrínseco, fundamenta, explica, de certa maneira completa a obra do pintor, a obra poética de um homem que viveu sempre, desde menino, “entre o sonho e o medo” (BANDEIRA, 2018, 12).

O valor intrínseco dos poemas é valorizado também por Marco Lucchesi, que, além de reconhecer os pronunciamentos de Bandeira, acrescenta outro mote para se adentrar aos textos de Portinari, vendo-o “[...] como grande leitor de poesia, capaz de absorver os elementos fundadores da literatura brasileira no século XX” (LUCCHESI, 2018, p. 14).

Por outro lado, parece inevitável lembrar-se das telas de Portinari quando se lê alguns de seus poemas, não só por compartilharem as mesmas temáticas, mas também por produzirem, a partir de suas imagens, sensações parecidas. Assim o artigo buscará aproximar um fragmento de sua poesia à parte de sua obra pictórica. Desse modo, não se pretende manifestar oposição nem duvidar da autonomia de sua produção literária, mas demonstrar a tentativa de reinvenção dos seus recursos técnicos – o que pode contribuir para a leitura dos poemas.

DEUS DE VIOLÊNCIA

Os versos que serão analisados fazem parte de “Deus de violência”, longo poema retirado de “A revolta”, parte do livro em que Portinari rememora imagens e personagens da infância que se (re)atualizam na vida adulta e provocam indignação. Ao mesmo tempo expressam um tom melancólico junto à escolha da morte como tema privilegiado. Acusam, ainda, diferenças sociais que flagram homens miseráveis, pois agredidos por um sistema perverso, e tematizam certa doença, tanto do indivíduo quanto do corpo social. É assim que as mazelas humanas e coletivas desdobram e se

condensam em duas figuras marginalizadas, os leprosos e os retirantes⁴.

Ao longo do poema, intercalam-se revoltados lamentos líricos e descrições de seres à míngua, produzindo uma espécie de (com)paixão, que ora busca aproximação do eu-lírico com as figuras apresentadas ora denuncia a distância existente entre eles. A abertura do poema, como um prólogo, serve de apresentação geral, tanto do ponto de vista temático quanto estrutural e estilístico:

- [1] Estou com vida mas estive sempre à espera
 - [2] De viver. Não sei porque estou isolado e só
 - [3] Sentimos a inutilidade em existir. Se houver Deus
 - [4] É de violência; nos deixa apodrecer ainda caminhando
 - [5] É o dono de moléstias pavorosas. Alimenta
 - [6] As dores dos recém-nascidos, do homem, da mulher,
 - [7] Do velho e do cão. Há repetição de ruídos
 - [8] Furacões, lamento de crianças com fome
 - [9] Andamos, mal-encarados, e com o pensamento
 - [10] Em enganar alguém. Desconfiados, temerosos
 - [11] Das doenças incuráveis. Ignoramos
 - [12] Já estarmos inscritos numa dessas doenças fatais.
- (PORTINARI, 2018, p. 128)

Abruptamente a voz lírica instaura uma atmosfera melancólica⁵. O sujeito, que se demonstra apenas por meio da desinência verbal, estiliza sua espera de viver pelo *enjambement*. Valendo-se do recurso na passagem do verso um ao dois, proporciona a expectativa tanto do período verbal quanto do leitor à espreita de um sentido, que só se completa na linha seguinte. A vogal tônica /i/ de *vida* e *estive* (1) forma um eco. Este ajuda a compor a imagem de um eu ensimesmado, uma vez que o verso não constrói rima, ou seja, não produz uma abertura sonora que encontre respaldo para fora de si,

⁴ Ao longo deste artigo, a representação dos retirantes será privilegiada, mas, para que não fique apenas como sugestão abstrata, segue a passagem em que os homens com lepra vêm à tona: Quem seriam aqueles três rasgados/E sem cara? Vinham a cavalo./Mais próximos não davam a impressão de gente,/Mas de três volumes se movendo como bandeiras/Esfarrapadas. Rentes a mim, estenderam/algo como uns braços, com vestígios/de dedos, segurando uma caneca de folha./Eram restos de três criaturas/Espavorosas carregando a lepra./Vinham das bandas do Triângulo. Os sons/que emitiam eram como/Sombras de palavras./Meu pai chamou-os/para o almoço. Sentaram-se à nossa mesa./Nós crianças olhávamos intimidados/Depois confraternizados. Quando se foram,/Perguntamos: - Que santos/são aqueles? (PORTINARI, 2018, p.129)

⁵ Que repõe uma das tônicas da poesia de Manuel Bandeira, “A vida que poderia ter sido e que não foi”. Aliás, o poeta modernista parece uma das principais influências poéticas para os versos de Candido Portinari. Embora não caiba neste estudo, creio que seria frutífera uma pesquisa que buscasse as referências do primeiro no segundo.

antes ecoa em seu próprio interior.

No verso seguinte, o período inaugural se completa. “De viver” (2) provoca, entretanto, uma complexidade rítmica, pois o verso passa a conter o fim de um período e o início de outro, quebrando a harmonia bem ritmada do dodecassílabo anterior, que apareceu acentuado nas sílabas 4, 8 e 12: “Es/ tou/ com/ vi/ da/ mas/ es/ ti/ ve/ sem/pre à es/pe/ra”. Dessa maneira, “viver” isola-se entre os versos, e o modo infinitivo aponta para um tempo inexistente, portanto utópico.

A titubeação do sujeito frente à vida ainda se manifesta estilisticamente ao final do segundo verso, particularmente pela ausência de pontuação, fato que lhe oferece dupla leitura: o termo “só” pode ser reforço semântico da palavra isolado ou equivalência do advérbio somente quando ligado ao verso três. Do mesmo modo, a ambiguidade da palavra parece expressar os descaminhos do sujeito vacilante entre a negação do saber e a transformação da pessoa verbal, uma vez que esta transita do singular para o plural. Nesse jogo o sujeito continua oculto, mantendo uma postura em que se vela e revela; mesmo o nós, coletivo, só se demonstra por meio da desinência verbal.

É assim que a vida que poderia ter sido e que não foi potencializa-se, passa-se para a “inutilidade em existir”, comungada agora entre o nós não revelado. A suspensão da vida, no terceiro verso, ainda encontra paralelo no período que aí se inicia, justamente por manter-se irresoluto, como a própria ideia semântica da condicional metafísica voltada à (não) existência de Deus. A situação aguda, mais uma vez, ganha expressão estilística pela assonância em /i/ - tônica da palavra “sent^{ti}mos”, espalha-se em “inutilidade”, para voltar a ser sílaba forte em “exist^{ti}”.

O som que ecoa, somado ao *enjambement*, parece demonstrar a lacuna da (in)existência – “*Se houl/ver/ Deus?*” – e apresenta a concretude do pessimismo na sequência do período (4). Como a própria vida, a possibilidade do ser sagrado é marcada pela negatividade da violência permissiva, que conduz ao apodrecimento em plena caminhada. Imagem que, por um lado, será uma das marcas de representação dos retirantes, sobretudo por meio do gerúndio, como será visto mais adiante, mas que, por outro, não deixa de evocar a própria condição do artista. É preciso lembrar que este a cada nova pincelada mais se arriscava: foi o seu mais brilhante caminho artístico, a pintura, que lhe aproximou da morte, como apontado no início deste texto.

Desse modo, a palavra que mais se apresenta ao longo da estrofe inicial é “doença”: repetida nos versos onze e doze, já se demonstrava por meio do sinônimo “moléstia” no quinto, quando, inclusive, começa a oferecer mais elementos que podem sugerir a projeção de Portinari em seus personagens, quase que a revelar o nós oculto. Vê-se, por exemplo, a

repetição do *enjambement*. A nova suspensão que a técnica proporciona junto ao verbo “alimenta” cria expectativa de novas possibilidades, mas os sexto e sétimo versos, que complementam o período, jogam tudo ao chão: o que se nutrem são as dores de homens, mulheres, recém-nascidos, velhos e cães, não à toa figuras simbólicas caras à representação dos retirantes e que expandem o mal-estar do início da vida ao fim, passando pela infância e velhice, masculino e feminino, pelo homem e pelo bicho. Logo a extensão do período em três versos parece mimetizar o prolongamento da dor.

O sétimo verso replica a sensação do mal-estar em imagem sonora. Desse modo, o ruído - concretizado pela duplicação da consoante /r/ em “Há repetição de ruídos” – é um som que açula e se opõe ao conceito clássico de beleza. O mesmo descompasso, no oitavo verso, estende-se e se projeta em calamidades sociais e naturais. É assim que os “furacões”, por meio da aliteração, ganham correspondência na “fome”, enquanto esta provoca os lamentos infantis ecoados ao longo do verso por meio das assonâncias nasais: “Furacões, lamento de crianças com fome”.

O som nasal persiste nos próximos versos. Logo parece caminhar junto com o *nós* (não) revelado - mistura do sujeito lírico com as figuras apresentadas. Segue até desembocar em um som aberto e roufenho, repondo a aparência grotesca da fome, do ruído, do furacão e do cão. Assim mostra-se no nono verso - “Andamos, mal-encarados, e com o pensamento” - para escancarar-se na primeira parte do verso dez: “*Em enganar alguém*”.

Portanto a atmosfera melancólica ganha marcas estilísticas que se reafirmam durante a estrofe. A repetição parece ser a mais emblemática, seja ela percebida no sujeito que reproduz seu estado de alma nos elementos naturais e nas figuras que evoca, seja nos recursos poéticos que se reproduzem.

Walter Benjamin, por exemplo, reflete sobre as marcas melancólicas para depois compreendê-las na arte renascentista e barroca, sobretudo alemãs. Nesse movimento, o pensador aponta a repetição como uma de suas marcas, seja pela ânsia quase inesgotável por contemplação ou pela imagem de ruminação creditada ao anjo da gravura de Albrecht Dürer, em que “[...] os instrumentos da vida ativa estão espalhados pelo chão como objeto de um estéril ruminar” (BENJAMIN, 2011, p.146).

Freud, por sua vez, sugere a melancolia como um processo de luto que não se finda, portanto repetitivo. No luto: “[...] a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto” (FREUD, 2014, p. 49), o que se torna impossível para o melancólico, justamente porque nele o objeto funde-se ao próprio sujeito⁶.

⁶ Ao comporem o verbete Melancolia, Roudinesco e Plon (1998, p. 507) comentam tais aspectos:

A própria denúncia da fome e da má condição dos caminantes parecem ser também a projeção lírica do artista que funde o eu e seu(s) objeto(s) de representação. Assim sendo, o eu-lírico de Portinari perde-se no objeto, por isso é sempre desinencial, mesmo quando se (com) funde com o nós oculto.

A melancolia agrava-se, de doenças incuráveis (11) passa para a fatalidade do último verso, em que o *nós* já está inscrito. Estado que remete à arte, à pintura que grava e à palavra que escreve⁷. Desse modo, o artista e seu tema perdem-se para se tornarem objeto estético. Essa fusão dar-se-á de forma ainda mais radical na passagem em que os retirantes são descritos, quando a primeira pessoa quase abandona o poema.

OS RETIRANTES ENTRE A PINTURA E A POESIA

- [1] Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos
- [2] Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos
- [3] Doloridos como fagulhas de carvão aceso

- [4] Corpos disformes, uns panos sujos,
- [5] Rasgados e sem cor, dependurados
- [6] Homens de enormes ventres bojudos
- [7] Mulheres com trouxas caídas para o lado

- [8] Pançudas, carregando ao colo um garoto
- [9] Choramingando, remelento
- [10] Mocinhas de peito duro e vestido roto
- [11] Velhas trôpegas marcadas pelo tempo

Enquanto o sujeito, no trabalho do luto, consegue desligar-se progressivamente do objeto perdido, na melancolia, ao contrário, ele se supõe culpado pela morte ocorrida, nega-a e se julga possuído pelo morto ou pela doença que acarretou sua morte. Em suma, o eu se identifica com o objeto perdido, a ponto de ele mesmo se perder no desespero infinito de um nada irremediável. [...] Existe um dado invariável na estrutura melancólica, como mostrou Freud. Ele reside na impossibilidade permanente de o sujeito fazer o luto do objeto perdido. E é isso, sem dúvida, que explica a presença do famoso “temperamento melancólico” nos grandes místicos, sempre ameaçados de se afastar de Deus, nos revolucionários, sempre à procura de um ideal que se esquiva, e em alguns criadores, sempre em busca de uma auto superação.

⁷ Ao lembramo-nos de que Portinari produz seus poemas quando perde parte significativa de seu mundo ou do lugar em que ocupa nele, justamente porque a pintura passa a ser ameaça, o trecho de Maria Rita Kehl sobre a escrita parece iluminar um pouco mais o sentimento melancólico do artista. A psicanalista sugere que para não cair em estado de loucura, a escrita sempre aparece como recurso ao melancólico, ao “[...] sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem.” (KEHL, 2014, p. 27).

[12] Olhos de catarata e pés informes
[13] Aos velhos cegos agarradas
[14] Pés inchados enormes
[15] Levantando o pé da cor de suas vestes rasgadas

[16] No rumor monótono das alparcatas
[17] Há uma pausa, cai no pó
[18] A mulher que carregava uma lata
[19] De água! Só há umas gotas – Dá uma só

[20] Não vai arribar. É melhor o marido
[21] E os filhos ficarem. Nós vamos andando
[22] Temos muito que andar nesse chão batido
[23] As secas vão a morte semeando
(PORTINARI, 2018, p. 133)

Os vinte e três versos acima destacados recortam exatamente o momento em que ocorre a descrição dos retirantes em ‘Deus de violência’. São neles que reconheço - e é por meio deles que tentarei demonstrar - uma experimentação formal de Portinari, que mantém forte diálogo entre pintura e poesia, uma vez que reajusta técnicas e procedimentos das duas linguagens. Assim a fusão entre eu e objeto, anteriormente descrita, ganha duplicidade quando duas linguagens (con)fundem-se.

A recorrência mínima de ações e a predominância de verbos nominais produzem um caráter descritivo à passagem verbal, e é desse caráter que advém a primeira e horizontal possibilidade de aproximação das duas artes. Isso porque o intento do poeta parece ser o de compor uma imagética pormenorizada, sempre a partir de um olhar atento aos detalhes, que ganharão força expressiva a cada estrofe. Logo uma leitura mais verticalizada também poderá revelar nuances que aludem às representações dos retirantes e às técnicas utilizadas pelo pintor ao longo dos anos e que se refazem na linguagem verbal.

Na primeira estrofe, encontra-se a descrição da paisagem. Nela os personagens estão a caminhar constantemente, tendo em vista a utilização do gerúndio “vêm *vindo*” (1), que mais provoca o efeito de continuidade repetitiva do que de ação transformadora. O caminhar ainda parece ritmado pelas aliterações oclusivas, que se somam à sequência da fricativa /v/, compondo as sílabas tônicas dos vocábulos: “Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos”. As vogais tônicas sublinhadas reforçam o efeito das passadas duras, justamente pela vibração das nasais e gravidade dos /ou/ e /u/.

Entretanto o ritmo sofrerá modificações no segundo verso, salientando o detalhe dos pedregulhos, antecipados pelo primeiro sinal gráfico de pontuação, o ponto e vírgula - pedra imposta ao fluxo da leitura. O último verso da estrofe é todo destinado à descrição do pormenor da paisagem, que será, por comparação, aproximado a “carvão aceso”. Posto nas “terras escuras”, proporciona a predominância das cores preta e vermelha na composição da imagem. No mesmo período em que se dá a escrita dos versos, recurso semelhante aparece em um desenho/ estudo de Portinari, em que se vê representada a mesma temática. Feito a grafite e sanguínea, seu fundo é composto por linhas horizontais que intercalam as duas cores, fundamentais também para a composição dos retirantes e da escuridão do céu com suas aves agourentas em contraste com o sol rubro que despeja calor intenso:

Figura 2: *Retirantes*, 1955.

(Desenho a grafite e sanguínea sobre papel, 26 X 27 cm. Coleção particular. Rio de Janeiro – RJ)



Fonte: PORTINARI, 2018, p. 132.

Os pedregulhos se impõem, portanto, como elemento simbólico da paisagem e da áspera e seca vida dos retirantes, desse modo é igualmente de considerável valor para os recursos poéticos. Se o elemento mineral interliga os versos dois e três pelo procedimento do *enjambement*, é também fundamental para a sonoridade da composição, uma vez que as sibilantes, em potência no primeiro verso e escancaradas no segundo, estão presentes em toda estrofe, sugerindo o som do caminhar arrastado, em atrito com as pedras em brasa, como demonstram os destaques sublinhados:

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos

Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos
Doloridos como fagulhas de carvão aceso
(PORTINARI, 2018, p. 133)

É a vogal tônica /u/ de “pedregulho” que dará o tom de gravidade à estrofe, não só pela rima formada com “embrulhos”, mas também pela acentuação de importantes palavras dispostas nos três versos iniciais, como acima se vê ilustrado pelo itálico. A condição de dureza estende-se, assim, por todos os versos.

Semelhantemente ao modo do poema, a cor vermelha somar-se-á ao quente amarelo em uma tela de 1958 para compor o espaço, que se reduz à utilização das cores em dois retângulos alargados horizontalmente.

Figura 3: *Retirantes*, 1958.
(Óleo sobre madeira, 54 X 56 cm. Coleção particular. Acervo do Projeto Portinari)



Fonte: AJZENBERG, 2012, p. 27.

Na tela encontra-se novamente o contraste com o negro, utilizado em parte das roupas das personagens, como comenta Ajzenberg (2012, p. 26-27):

A sensação é de que as cores vermelha e amarela significam a luz, e os tons escuros e estilados das roupas dão a ilusão de sombra. Reduz-se o efeito luz e sombra – símbolo talvez de vida e morte ou de alegria e tristeza, ou símbolo de contradições da vida [...] As cores são intensas, vibrantes, mas sugerem tristeza e não alegria – é o drama perto do desespero.

Na segunda estrofe (versos 4 a 7), a paisagem desaparece da descrição. Os versos se concentram particularmente nos retirantes, sobretudo em seus “Corpos disformes”, recurso que aponta para o modo de representação próprio de Cândido Portinari pintor, como demonstra Fabris (1996, p. 114):

Construídas com pinceladas largas e com um recurso estrutural unitário – a composição piramidal –, as telas da série *Retirantes* apresentam uma paleta dominada por tons terrosos e cinzas, que realçam o caráter dramático da representação. A não ser em “Retirantes”, em que a natureza desempenha um papel central enquanto cenário de desolação, nos demais quadros Portinari se concentra quase exclusivamente na representação de grupos de figuras caracterizadas por uma deformação mais controlada, embora de dimensões monumentais.

Do mesmo modo, também não há individualização no poema. Os retirantes aparecem como coletivo, e a segunda estrofe ganha certa homogeneidade, uma vez que composta por quatro versos – estrutura que seguirá até o final do trecho recortado. O quarteto possibilita ainda a presença de rimas alternadas - “sujos/ bojudos” e “dependurados/ lado” - que acompanham a metrificação dos versos, tendo em vista que os eneassílabos, versos quatro e seis, serão intercalados com os de embocadura mais clássica, ou seja, com o decassílabo heroico (5) e o dodecassílabo (7)⁸.

Se o ritmo ajuda construir a homogeneização dos sujeitos, a deformação ultrapassa a simples descrição e também se revela pelo modo de construção das frases que são enumeradas, como as dos versos quatro e cinco. Com esse recurso, os homens são aproximados imagetivamente dos panos sujos, o que potencializa a degradação da forma humana causada pela condição social. Isso porque “Copos disformes” (4) tanto podem fazer referência aos retirantes da primeira estrofe quanto aos panos sujos ou aos homens e mulheres da estrofe dois.

⁸ Seguem as sugestões de escansão para os versos:

Cor/pos/ dis/for/mes/ uns/ pa/nos/ su/(jos) (eneassílabo);

Ras/ga/dos/ e/ sem/ cor/ de/pen/du/ra/(dos) (decassílabo heroico);

Ho/mens/ de e/nor/me/ ven/tre/ bo/ju/(dos) (eneassílabo);

Mu/lhe/res/ com/ trou/xas/ ca/í/das/ pa/ra o/ la/(do) (dodecassílabo).

Anateresa Fabris (1990), ao comentar e analisar o estilo do pintor Portinari, chama atenção para a mistura que ele realiza entre estéticas clássicas e modernas, traço também utilizado para a composição dos versos.

Do mesmo modo, como a ideia de deformação estende-se a vários elementos, misturando homens e tecidos, as sibilantes também se espalham pela estrofe, (con)fundindo o som de cada palavra, acompanhando o movimento da imagem, tal qual uma tessitura sonora: “CorpoS diSformeS, unS panoS SujoS,/ RaSgadoS e Sem cor, dependuradoS/ HomenS de enorme ventre bojudoS/ MulhereS com trouxaS caídaS para o lado”.

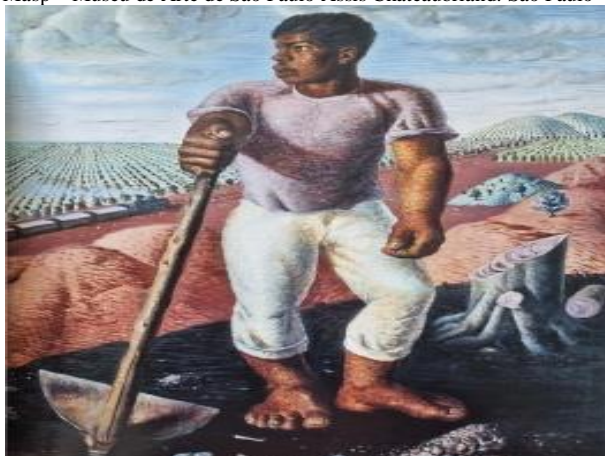
O detalhe desigual, ressaltado nos corpos masculinos, está posto no ventre, não associado à vida e ao feminino como de costume, mas ao local onde se encontram as vísceras. A parte anatômica se deforma pela aparência bojuda e, sobretudo, pelo tamanho que causa desproporção à imagem humana, pois “enorme”. Novamente a sonoridade está a favor da construção imagética quando são ressaltadas vogais tônicas anasaladas e fechadas (em itálico), que se expandem a outras sílabas (sublinhadas) e provocam a sensação de formas redondas e de interioridade, como se mimetizassem o órgão destacado: “Homens de *enormes ventres bojudos*”.

A disparidade de certas partes do corpo é outra marca estilística do pintor Portinari, que a utilizava, na década de 1930, para representação dos trabalhadores, acusando uma força humana potencialmente revolucionária, como percebe Fabris (1992, p. 129):

O gigantismo do trabalhador de Portinari não é, entretanto, a exaltação do trabalho. É, ao contrário, a exaltação do trabalhador que, embora submetido à alienação, guarda sua força, seu vigor. Trata-se de uma força que não lhe pertence, mas que poderá ser usada em seu proveito quando o homem alienado tomar consciência de sua escravidão. Símbolos claros dessa visão são as mãos e os pés.

As características apontadas são flagrantes em telas como *O lavrador de café*, de 1934, síntese da proposta, ou nos próprios *Retirantes* de 1936, que aparecem com as marcas da monumentalidade, acusando a força desvalorizada pelas estruturas sociais (AJZENBERG, 2012).

Figura 4: *O lavrador de café*, 1934.
(Óleo sobre tela. Masp – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo – SP)



Fonte: PEDROSA; RUFINONI, 2013, p. 37.

Figura 5: *Retirantes*, de 1936.
(Óleo sobre tela, 60 X 73 cm. Acervo do Projeto Portinari)



Fonte: AJZENBER, 2012, p. 29.

O poema, entretanto, vale-se da deformação de modo contrário, mais próximo ao da série dos anos 1940, quando o retirante se torna a outra face do trabalhador:

O ser alienado perfila-se claramente: passividade, fraqueza, morte. Esquecido pelas leis sociais, o retirante é repellido pela natureza. De onde deveria brotar vida, brota morte. A terra que trabalhou para o outro serve-lhe de sepultura (FABRIS, 1992, p. 135).

Nesse sentido, o quadro *Retirantes*, de 1944 (figura 6), sintetiza as características apontadas, que (re)aparecerão no poema.

Figura 6: *Retirantes*, 1944.
(Óleo sobre tela, 190 X 180 cm. Masp- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo – SP)



Fonte: AJZENBERG, 2012, p. 33.

Se na primeira estrofe os pedregulhos marcavam a hostilidade da paisagem, na tela as pedras se juntam a ossos e a outros materiais inorgânicos para espalhar a morbidez que se alarga pela representação do céu: quanto mais alto, mais sombrio e carregado de aves agourentas. No poema, “As secas vão a morte semeando” (23), produzindo, por meio do gerúndio, uma sensação próxima ao do “[...] longo e penoso caminho andado”, representado na pintura pela profundidade, obtida “[...] por meio de uma linha horizontal que toca um céu azul e distante” (AJZENBERG, 2012, p. 30), alargando o espaço em dimensões incalculáveis. As montanhas, ao fundo e à esquerda, corroboram com o efeito.

A morte também se concretiza na tela de 1944 pelas crianças espectrais e pela figura do ancião, cuja deformação dos olhos é destacada no poema por meio dos “velhos cegos” (13). Suas rugas, formadas por fortes

linhas verticais e horizontais, retalham o corpo, deflagrando a estrutura óssea, cadavérica. Seu cajado também preanuncia e alegoriza a morte pela proximidade de uma das aves, compondo uma espécie de gadanha visual.

Outro tema presente - não somente na tela de 1944, mas na série *Retirantes* - é apresentado no sétimo verso e tornar-se-á núcleo do oitavo ao décimo quinto. Trata-se da condição feminina, que mais uma vez reforça a precariedade das personagens descritas, cuja debilidade instaura-se tempo a fora, do diminutivo das mocinhas à claudicância das “velhas trôpegas”. A cronologia, portanto, é antes a reposição dos escombros, que podem até se modificar, mas jamais serem superados.

Desse modo, se o ventre foi deformado na figura masculina anteriormente descrita, as mulheres aparecem como pançudas (8), indicando outra temporalidade que se arrasta para formar um ciclo mítico retroativo, pois mantenedor do mesmo sempre. Isso porque as mulheres também carregam garotos, sugerindo uma constante maternidade, lexicalmente reforçada pelo “peito duro”, cuja rigidez é sonoramente produzida por meio das oclusivas /p/ e /d/ (10). Voltando aos *Retirantes*, de 1944 (figura 6), pode-se perceber que as duas mulheres também são representadas carregando crianças, cujas deformações apontam para atmosfera de morte. O décimo terceiro verso do poema descreve as mulheres agarradas a velhos cegos, mais uma aproximação à pintura aqui citada, pois, do lado esquerdo da tela, aparece o ancião, cujo tronco chega a se confundir, pelo proposital esmorecimento da perspectiva, com uma das figuras femininas.

Novamente os verbos no gerúndio provocam e reforçam o efeito de replicação e manutenção da ação: “carregando” (8) e “choramingando” (9). Assim, servem mais ao propósito descritivo do que narrativo, mais ao efeito estático do que dinâmico da imagem.

Outras deformações exercidas por Portinari em suas telas são retomadas para compor as mulheres do poema, pois seus pés são informes (12), inchados e enormes (14), enquanto seus olhos provocam desproporções pelo choro em catarata contínua (12), tendo em vista o gerúndio “lavando” (15). Os traços constitutivos do feminino estão espalhados em diversas pinturas. Junto ao poema e ao quadro *Retirantes* (figura 6), a maternidade é representada nas telas *Criança morta* (Figura 7) e *Enterro na rede* (Figura 8), ambas de 1944.

Figura 4: Criança Morta, 1944.
(Óleo sobre tela, 180 X 190 cm. Masp – Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo – SP)



Fonte: AJZENBER, 2012, p. 35.

Criança morta ainda apresenta o choro em catarata na imagem de três mulheres, prolongando as lágrimas em tempo extenso. Se no texto literário o efeito é reproduzido pelo gerúndio, a tela o alcança pela diferença de idade das mulheres, que prologam o choro por gerações diferentes. A paralização temporal está também no cenário, composto, mais uma vez, por linhas horizontais, que novamente alargam o espaço e provocam a sensação de algo estático. Desse modo, o *dégradé* do céu reverbera no chão, em que aparecem linhas paralelas provocadas pela projeção das sombras corporais: o espaço se dilata para fixar a ação contínua.

Representada em negativo, a maternidade concentra-se, sobretudo, na figura central, uma gigantesca *Pietá* curvada e contextualizada nos infortúnios da sociedade brasileira, em que o Cristo é substituído por uma criança desfalecida e cadavérica, cujos braços alongados sugerem a crucificação. A infância subtraída reaparece na personagem à direita, envelhecida.

Figura 5: *Enterro na Rede*, 1944.
(Óleo sobre tela, 180 X 220 cm. Masp – Museu de arte de São Paulo. São Paulo – SP)



Fonte: AJZENBER, 2012, p. 39.

Por outro lado, o cadáver se oculta em *Enterro na rede*, mas a morte é estampada nos gestos aflitos das personagens. Outra vez o feminino é destacado, tanto na mulher que se encontra ajoelhada à direita quanto na figura central com os braços estendidos a formar um triângulo invertido com a rede mortuária. Nessa tela ainda estão presentes os pés femininos descritos no poema (AJZENBERG, 2012).

Todo investimento que o poeta Portinari faz nas descrições femininas em seu texto prepara terreno para o final do trecho destacado neste artigo. Assim, a quinta e penúltima estrofe (que se estende do verso 16 ao 19) começa por condensar metonimicamente o longo e constante caminhar iniciado lá no primeiro verso da estrofe que inicia os 23 versos. Porém o movimento é interrompido quando o verbo *haver*, no presente do indicativo, instaura a pausa (verso 17). Com ela, o ritmo se torna entrecortado pela pontuação. Os sinais gráficos de travessão e a técnica do *enjambement*, sobretudo quando ocorre entre os versos 17/18 e 19/20, colaboram com a sensação, quebrando as frases, impondo silêncio e espera para que sejam completadas.

Desse modo o clima de pausa dramática instaura um novo registro no poema, que passa a ser narrativo. Porém, ao invés de gerar progressão, superação da condição precária pela ação, o que ocorre é a queda – “cair” -, justamente de uma personagem feminina (versos 17 e 18). A mulher é alçada ironicamente a símbolo vital, potência de vida que, entretanto, desaba. Não à toa, junto a ela, vai-se uma lata de água já à míngua, cuja porção do líquido é tão minúscula que compõe uma gota apenas – é a vida, decalcada pelos

versos, em seu último instante.

A exclamação lírica acompanha a queda, explicitando a angústia de quem a descreveu. O eu-lírico ainda expressa sua perplexidade pela gradação que acompanha a diminuição do elemento vital: água – só umas gotas – uma só.

Mudança de relato reaparece na estrofe final (versos 20 a 23), que incorpora o discurso direto de um dos integrantes do grupo dos retirantes. Sua voz resiliente parece acostumada com a morte e com a vacância interminável. E é por meio dela que anuncia tanto a falência da mulher quedada, que “Não vai arribar”⁹, quanto o longo e interminável caminho imposto ao coletivo, não interrompido, nem mesmo, pelo desfalecimento de um de seus integrantes: “[...] Nós vamos andando/ Temos muito que andar nesse chão batido/ As secas vão a morte semeando”.

Recursos rítmicos são novamente mobilizados para que seja expressa a constatação da queda. Com a pontuação ainda mais marcada que a da estrofe anterior – vide o ponto final -, o vigésimo verso ainda se vale do *enjambement*, que corta a fluência do período. Entretanto a cadência volta a fluir na segunda parte do verso seguinte, o vigésimo primeiro, quando novamente a caminhada é retomada e “eternizada” pelos gerúndios – “andando”, “semeando” – e pelo infinitivo “andar”.

O último verso destacado, de número 23, fecha, converge e sintetiza a passagem, pois a constante dramaticidade entre vida e morte, desenvolvida ao longo do poema, é condensada na inversão semântica que ocorre com o léxico. Semear não potencializa mais a vida, antes amplifica a morte. A ação de semear é constantemente reproduzida durante a estrofe, não só pelo fato do verbo assumir a forma do gerúndio, que indica semanticamente a má infinitude da morte, mas por espalhar o som de sua vogal tônica /ã/ ao longo dos versos, em um movimento que mimetiza a própria sementeira:

Não vai arribar. É melhor o marido
E os filhos ficarem. Nós vamos *andando*
Temos muito o que *andar* nesse *chão* batido
As secas *vão* a morte *semeando* (PORTINARI, 2018, p. 133).

Por fim, a própria passagem de 23 versos foi semeando a ideia de morte ao longo de sua execução, como se preparasse a sentença final do último verso. Assim, da paisagem infernal, formada pelo solo de pedregulhos em brasa, passamos pelas crianças de eterno choro, cujo futuro é de

⁹ O futuro é o tempo verbal utilizado no discurso direto, fato que potencializa a carga negativa e a inação, pois a angústia do presente – queda da mulher e ausência de água - não demonstra saída: a morte é o elemento vindouro.

impossibilidades, e pelos velhos que se assemelham ao personificar a finitude. Isso tudo para terminamos com o desfalecimento feminino e com a mirrada porção de água que cai ao chão sem irrigá-lo: há apenas a semeadura da morte.

Nesse sentido, Walter Benjamin ajuda a demonstrar o olhar melancólico que se impregna ao de Portinari, pois segundo o filósofo alemão:

toda sabedoria do melancólico obedece a uma lei das profundezas; a ela chega-se a partir do afundamento, na vida, das coisas criaturais, a voz da revelação é-lhe desconhecida. Tudo o que é saturnino remete para as profundezas da Terra, pois é aí que se conserva a natureza do velho deus das sementeiras. Segundo Agrippa von Nettesheim, Saturno concede aos homens “as sementes das profundezas e... os tesouros escondidos”. Os olhos postos no chão caracterizariam aí o saturnino, que perfura a terra com os olhos (BENJAMIN, 2011, p. 159).

Desse modo, toda construção do poema leva ao mais profundo do solo, uma vez que os olhos adentram a dureza do “chão batido” para capturar e expressar a expansão subterrânea da morte semeada.

CONCLUSÃO

Ao analisar parte da poesia de Portinari, é possível encontrar paralelos com o pintor, pois como afirma Fabris (1990, p. 108):

A figura dos retirantes representa para Portinari uma reminiscência dos tempos da infância. Todo ano, movidos pela seca, apareciam em Brodóski grupos maltrapilhos e rotos, de trouxa na cabeça, ventre bojudos, pés desformes. Essas lembranças não abandonam o artista Portinari que as fixará não só na tela, mas também na poesia.

Portanto, produzir versos quando, por meio das tintas, a morte rondava próxima ao artista, é, mais do que anseio expressivo, assegurar-se da própria vida e dos meios artísticos que sempre cultuou. Nesse sentido, “A melancolia trai o mundo para servir o saber. Mas o seu persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas para as poder salvar” (BENJAMIN, 2011, p. 164).

As cores, técnicas e os temas da pintura de Portinari transfiguram-

se em outra linguagem, capaz de escancarar a tragédia humana de seus personagens e as parcas estruturas sociais que não são superadas. Além disso, a poesia projeta a proximidade do poeta com a morte, o que faz de seus personagens a reverberação do próprio estado de alma do eu-lírico, que quase se ausenta para fundir-se em suas criaturas.

Assim, a escolha se dá pela revisitação do tema dos retirantes, e não pela opção de nova temática. Portanto a denúncia e a projeção lírica reforçam o ruminar, a insistência melancólica, uma vez que o assunto sempre foi caro a sua pintura.

Para concluir, reafirmar a morte em sua poesia é denunciá-la por meio de um impulso que tenta subvertê-la, ou ao menos expressá-la, tanto intimamente, ao trocar o pincel pelo lápis simbólico, quanto socialmente, reatualizando as chagas de um país sempre exposto às injustiças flagradas por Cândido Portinari. No mínimo, o que não é pouca coisa, seus versos servem à experiência, que pode ajudar na preparação da viagem final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AJZENBER, Elza. *Portinari: três momentos*. São Paulo: Edusp, 2012.

BANDEIRA, Manuel. Portinari poeta. In: PORTINARI, João Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 11-12.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CALLADO, Antonio. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CALLADO, Antonio. Sem ilustrações. In: PORTINARI, João Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 9-10.

FABRIS, Anateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

FABRIS, Anateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e Miscelânea*, Assis, v. 33, p. 339-361, jan.-jun. 2023. ISSN 1984-2899

melancolia. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 9-31.

LUCCHESI, Marco. Brilham sinais. In: PORTINARI, João Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018. p. 13-14.

MACHADO, Ana Maria; PORTINARI, Cândido. *O cavaleiro do sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2005.

PEDROSA, Israel; RUFINONI, Priscila. *Candido Portinari*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

PORTINARI, João Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Data de recebimento: 7 maio 2023.

Data da aprovação: 16 jul. 2023.