



## QUANDO AS CIGARRAS SE CALAREM

### WHEN THE CICADAS DON'T SING MORE

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

**RESUMO:** O nosso estudo tem por foco a comparação entre algumas pinturas de Cândido Portinari e o único livro infanto-juvenil de Graciliano Ramos (*A terra dos meninos pelados*). Baseados em comentários dos próprios artistas e de críticos como Rodrigo Naves e Antonio Candido, tentamos demonstrar que nos dois artistas se configura uma forma de trabalho específica (melhor dizendo, invariável em suas bases), mesmo naquilo que supomos inovador neles. É nesse sentido, por exemplo, que vemos transparecer em *A terra dos meninos pelados* (texto supostamente imaginativo) traços duma percepção social que está presente também nas maiores obras de Graciliano; por sua vez, conferindo Portinari, descobrimos nele certo grau de cubismo e expressionismo que é na verdade um retrabalho à sua maneira. Os dois, assim, avançam além daquilo que tinham produzido em matéria estética, mas continuam, no fundo, sendo coerentes a um mesmo modelo de construção artística.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e artes plásticas, Graciliano Ramos, *A terra dos meninos pelados*, Cândido Portinari.

**ABSTRACT:** Our study works with the comparison between some paintings of Cândido Portinari and the only juvenile book of Graciliano Ramos (*A terra dos meninos pelados – Naked boys land*). Based in commentaries of the own artists and of critics like Rodrigo Naves and Antonio Candido, we try to demonstrate there is in both artists a specific work way (that is, a basically invariable one), even in what we suppose innovated to both. Because that, we see become visible in *A terra dos meninos pelados* (a supposedly imaginative text) traces of a social perception that is also present in Graciliano's greatest works; on the other hand, observing Portinari, we find out a certain degree of cubism and expressionism that is actually a rework according to his style. So the two go beyond what had been producing esthetically, but remain deeply coherent to a same model of artistic work.

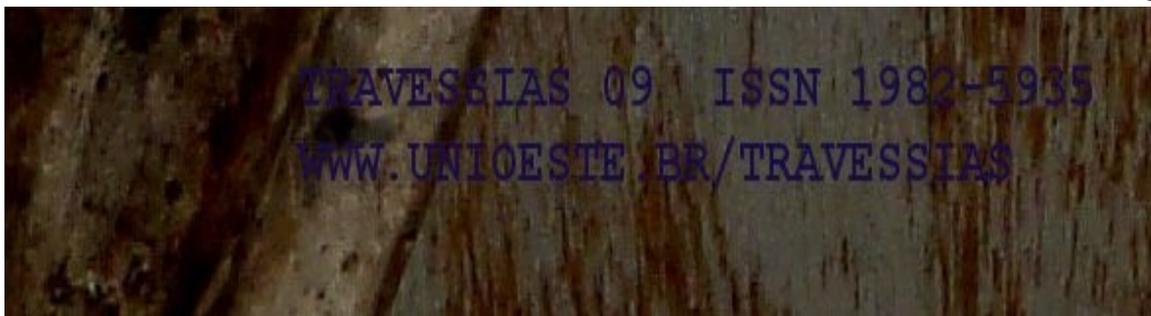
**KEYWORDS:** Literature and plastic arts, Graciliano Ramos, *A terra dos meninos pelados (Naked boys land)* Cândido Portinari.

“Os homens podem  
sonhar seus jardins  
de matéria fantasma.”

João Cabral de Melo Neto, “As  
estações”

“Para venir a lo que no sabes,  
has de ir por donde no sabes...”

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



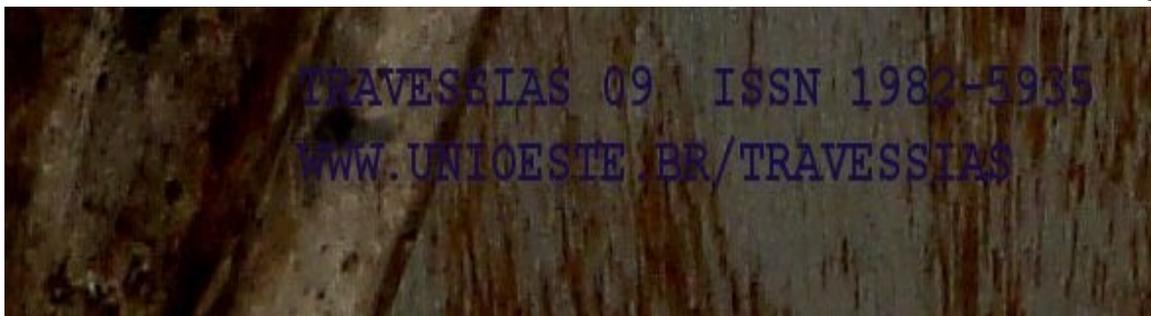
**San Juan de la Cruz, *Subida al monte Carmelo***

Bem, os célebres mocambos que José Lins havia descrito em *Moleque Ricardo*. Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo a narração tinha verossimilhança. Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanco a expor a coisa observada e sentida. (RAMOS, 2004, p. 61)

Repetindo: “[...] só me abalanco a expor a coisa observada e sentida”. Esse trecho, analisado em confronto com o conjunto da obra de Graciliano Ramos, destaca-se verdadeiramente como uma espécie de profissão de fé, ou melhor, de essência própria de sua escrita. De fato, desde *Caetés*, seu primeiro livro, até os títulos de publicação póstuma, cartas e crônicas, percebemos em sua escrita, para mais ou para menos, uma fuga do elemento ficcional e uma aproximação maior à realidade. Uma realidade fundada na experiência, nos entraves cotidianos da vida, nos dissabores proporcionados por ela. Através de sua obra, percebemos um escritor apegado a fatos que lhe aconteceram realmente, cavalgando da ficção rumo a textos de caráter mais informativo, como nos atesta Antonio Candido:

Temos com efeito, a princípio, dois romances (*Caetés* e *São Bernardo*) construídos com objetividade, não levantando outros problemas senão os da ficção. Em seguida, outro (*Angústia*), em que sentimos clara a atitude de rejeição consciente da sociedade, condicionada por tantas reminiscências e impulsos profundos que pude falar em ‘autobiografia virtual’, mais ou menos no sentido de autobiografia de recalques. *Infância* é autobiografia tratada literariamente; a sua técnica expositiva, a própria língua parecem indicar o desejo de lhe dar consistência de ficção. *Memórias do Cárcere* é depoimento direto e, embora grande literatura, muito distante da tonalidade propriamente criadora. *Viagem*, afinal – póstumo e inacabado –, abandona os problemas pessoais para cingir-se à informação. (CANDIDO, 1992, p. 64)

Temos de considerar que a ficção de Graciliano recusa um consórcio profundo com a imaginação (à qual ele liga Lins do Rego), mesmo porque tenta dar conta da realidade da qual surge, por meio da amostragem de um conteúdo que tenha sido antes presenciado ou mesmo



vivido por ele. Nesse sentido, ele é quase tanto estrito quanto os próprios realistas/ naturalistas: vivendo da observação, nutrindo-se ao máximo dela. Mas essa preocupação com a miudeza, como mesmo fala Graciliano, não se equipara ao rastreamento estritamente fotográfico do Realismo/ Naturalismo europeu. A fotografia de Graciliano (ousando assim chamar) percorre também o corpo por dentro e faz interagir com precisão a exterioridade e a interioridade, dispensando, sem arrependimentos, as sobras gordurosas dos textos realistas. Aqui, o seu texto se torna moderno e único, mesmo dentro da prosa nordestina de 1930, a que estava mais proximamente ligado, só a curtos instantes se apegando a um ou a outro elemento do antigo Realismo/ Naturalismo (com certo destaque, em *Caetés*, ou já com um ou outro desses elementos totalmente dissolvidos na habilidade de sua escrita).<sup>2</sup>

Seus escritos mostram explicitamente a presença da circunstância histórica. E explicitamente, porque sabemos (por causa de Adorno) que mesmo a lírica, produção cultural que se move aparentemente pelo lado oposto ao dos rebuliços histórico-sociais, carrega, no ontologismo de sua existência, razões outras que se originam também dum fundo de ligação social e histórica. Seria inútil verificar se uma obra é ou não social, pois toda obra é intimamente social:

[...] a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. (ADORNO, 2003, p. 67)

A preferência de Graciliano é pela citação direta, ou seja, seus textos em geral se formam com temas notadamente ligados ao social, até porque (nunca é demais repetir) se modelam pela “coisa sentida e observada”. Em virtude disso, espanta encontrarmos no conjunto artístico desse alagoano um pequeno livro chamado *A terra dos meninos pelados*. Por meio dele se abala essa ótica principal de escritura do romancista. Texto de cunho infanto-juvenil (já por aí uma novidade)<sup>3</sup>, encantam (se não surpreendem) a suavidade dos acontecimentos nele expostos e toda a poesia, que quer dizer imaginação, que se flagra aí. Em *Tatipirun*, a terra dos meninos pelados, os seres

<sup>2</sup> - Cf. *Ficção e confissão* (Antonio Candido), que trabalha sobre isso.

<sup>3</sup> - É útil mencionarmos que foi um livro elaborado para concurso literário.



inanimados também têm valia de gente, agindo como se tal fossem, apesar de encenarem outro modo de vida e comportamento, moldado pela gentileza. Em Tatipirun não há noite, porque o sol não se põe; a temperatura é sempre amena e agradável; não chove; os meninos não adoecem nem ficam velhos, “são sempre meninos”. Lá o rio se fecha para percurso e depois se abre novamente; um automóvel pode falar e ser inimigo dos atropelos; as serras se aplainam e os caminhos tortuosos se tornam retos, a fim de facilitar o trajeto; uma laranjeira oferece seus frutos e é, por natureza, despida de espinhos; um tronco ri; as aranhas tecem as roupas que os meninos usam; os passarinhos são perguntadores; as cobras não atacam de forma alguma.

Não obstante, esse quase inimaginável uso da imaginação como material literário não ocorre em totalidade nessa obra, de forma que a vemos dividida em três instâncias diferentes (antes de, durante e depois da viagem a Tatipirun). Assim, a presença da imaginação consta como efeito da primeira instância (antes da viagem a essa terra encantada que mencionamos), sendo artifício formal para dar sequência à linha *graciliana* de trabalho com textos que valorizam bem o lado humano da existência. Se a aparente docilidade de *A terra dos meninos pelados* bem como os mecanismos de delicadeza que no texto estão presentes dão a um olhar inadvertido a noção equivocada de que o livro será de apenas flores, vemos, em não-raros momentos, que Graciliano continua sendo o escritor de antes, ainda que o texto se configure preponderantemente por tons amenos e coloridos.

Docilidade, delicadeza e suavidade são palavras que calham bem nesse minúsculo livro (ainda menor que *Vidas secas*, já pequeno, por sua vez). Há no correr da narrativa um clima de gentileza que justifica esses três predicativos no julgamento do enredo. Os animais são gentis, os meninos são gentis. Mesmo o ambiente é gentil. E se alguma desavença há (evitando assim um excesso de idealidade), vingam melindres que causam até graça, dado o contexto de não-ofensa e de espontaneidade amigüeira:

Raimundo levantou-se trombudo e saiu às pressas, tão encabulado que não enxergou o rio. Ia caindo dentro dele, mas as duas margens se aproximaram, a água desapareceu, e o menino com um passo chegou ao outro lado, onde se escondeu por detrás dum tronco. A terra se abriu de novo, a correnteza tornou a aparecer, fazendo um barulho grande.

– Por que é que você se esconde? Perguntou o tronco baixinho. Está com medo?

– Não senhor. É que eles caçoaram de mim porque eu não conheço a Caralâmpia.



O tronco soltou uma risada e pilheriou:

– Deixe de tolice, criatura. Você se afogando em pouca água! As crianças estavam brincando. É gente boa. (RAMOS, 1962, p. 106)

Contudo, antes de alcançarmos esse reino encantado e encantador, é preciso começar por Raimundo (o menino protagonista da narrativa) e sua inseparável solidão. Por sinal, solidão infantil e agruras na infância não são um tema raro na obra de Graciliano, como se pode conferir lendo *Angústia*, *Infância* e *Vidas Secas*<sup>4</sup>. Mas aqui esse tema ganha destaque porque trabalha pelo convívio com as diferenças entre os seres humanos. Por que diferenças? Raimundo é um menino de semblante incomum: ele tem, por natureza, cabeça raspada e uma cor diferente para cada olho (o direito era preto; o esquerdo, azul). Devido a isso, os meninos da vizinhança lhe faziam manguações com frequência, praticamente obrigando Raimundo a uma vida de isolamento. Raimundo, na falta de companhia, não tinha outra escolha a não ser falar só.

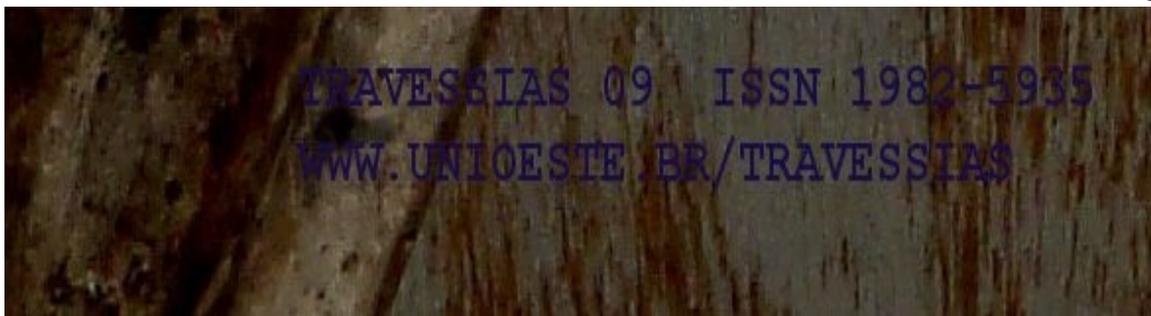
Um dia, estando a brincar sozinho, aparecem os outros meninos e tornam a caçoar dele, escondidos por trás de umas árvores. Indefeso por falta de revide, encolhe-se consigo, abrindo margem para o estabelecimento do que chamamos de segunda instância (a ida para Tatipirun, a terra onde o tempo e o espaço seguem outra lógica).

Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua. As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras. Afinal as cigarras se calaram.

Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro. Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há na terra de Tatipirun, coisas que ele tinha adivinhado, mas nunca tinha visto. Sentiu uma grande surpresa ao notar que Tatipirun ficava ali perto de casa. (RAMOS, 1962, p. 102)

Esta é a imagem que se mostra à primeira leitura: introspecção defensiva de Raimundo, seguida dum levantar-se decidido e consciente rumo a Tatipirun, como se essa terra fosse apenas um prolongamento espacial de sua casa (e só por uma inusitada cegueira nunca descoberta), bastando-lhe passar por ela e seguir ladeiras que de pronto se aplanavam sozinhas, para quedar-se finalmente no destino em mira. Mas o texto traz armadilhas, de tal modo que, se verificarmos os pormenores, correlacionando-os com a passagem ligeiramente anterior a essa, poderemos encontrar outra solução. Eis o trecho:

<sup>4</sup> - Mesmo *São Bernardo* e *Memórias do Cárcere* dão a ver esse trabalho, muito embora com menções rápidas, porém não-inocentes.



Não tendo com quem entender-se, Raimundo Pelado falava só, e os outros pensavam que ele estava malucando.

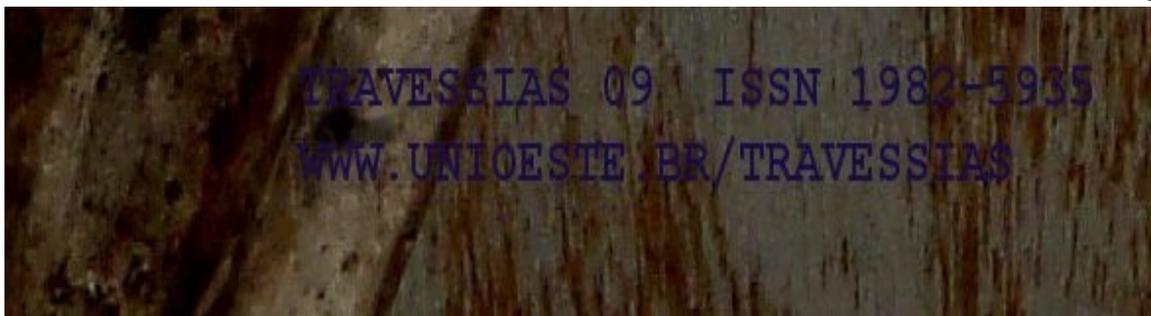
Estava nada! Conversava sozinho e desenhava na calçada coisas maravilhosas do país de Tatipirun, onde não há cabelos e as pessoas têm um olho preto e outro azul.

Um dia em que ele preparava com areia molhada, a serra de Taquaritu e o rio das Sete Cabeças, ouviu os gritos dos meninos escondidos por detrás das árvores e sentiu um baque no coração. (RAMOS, 1962, p. 101-102)

Podemos deduzir daí que Tatipirun não era uma novidade para Raimundo: já existia nos instantes de brincadeira, quando pedaços desse mundo (onde os meninos eram semelhantes a ele) suavizavam as ofensas dos demais garotos, fisicamente diferentes dele. Fisicamente diferentes no sentido mais óbvio: presença de cabelo e olhos de mesma cor.

Bem, Tatipirun não era novidade, mas era um lugar aonde ele nunca tinha ido, um lugar que ele mesmo não conhecia concretamente. Ou seja, Tatipirun era fruto dos devaneios de toda hora, como medida de autoconsolo pelas ofensas que sofria dos meninos seus vizinhos, apenas por ser diferente. E todos pensavam que ele tresvariava. Não: conversava consigo e rabiscava na calçada argumentos desse outro local, desse reino da possibilidade. Observemos que Raimundo “preparava com areia molhada a serra do Taquaritu e o rio das Sete Cabeças” logo antes da chegada dos meninos. E o que fez Raimundo? Fechou o olho direito, inicialmente; logo após, o esquerdo; e, por fim, “não enxergou mais a rua”. Tudo é progressivo: não se ouvem as vozes dos moleques; pouco depois, as cigarras ficam mudas. Raimundo dorme, possivelmente.

Perscrutadas as linhas do percurso, vemos que o elemento “sonho” é uma significação possível. E vemos que por meio dessa viagem embalada por ele, Raimundo concretiza simbolicamente os devaneios de todos os dias. Mais importante ainda do que isso é o que se deduz do modelo estrutural utilizado: mesmo a matéria de trabalho com a imaginação (como demonstramos, incomum a Graciliano) torna-se, em virtude do artifício, mais atenuada, mais próxima do real, porquanto justificada formalmente. Esse mundo fantástico a que Raimundo terá acesso só aparecesse em razão das zombarias dos meninos da rua. A imaginação ocorre, mas não no espaço comum de todos os dias, onde todos os problemas são visíveis, onde tudo já perdeu seu valor em si e se alienou imperceptivelmente. A fantasia, com todos os elementos fluidos que há pouco mencionávamos, surgirá, porém num espaço totalmente diverso desse onde se vive e se sofre. Para exercer o ofício dos elementos não-vividos e não-presenciados, Graciliano cria um



novo espaço e também um artifício para se chegar a ele: o sonho. Se é pelo sonho que se alcança esse outro mundo, o que vivermos de inusitado com Raimundo servirá de justificativa para que entendamos e aceitemos essa surpreendente matéria, nova para Graciliano. O que prova um Graciliano com receio de ultrapassar a essência de si mesmo, buscando um gancho que o ligue ainda às fronteiras do real, dos eventos não-criados.

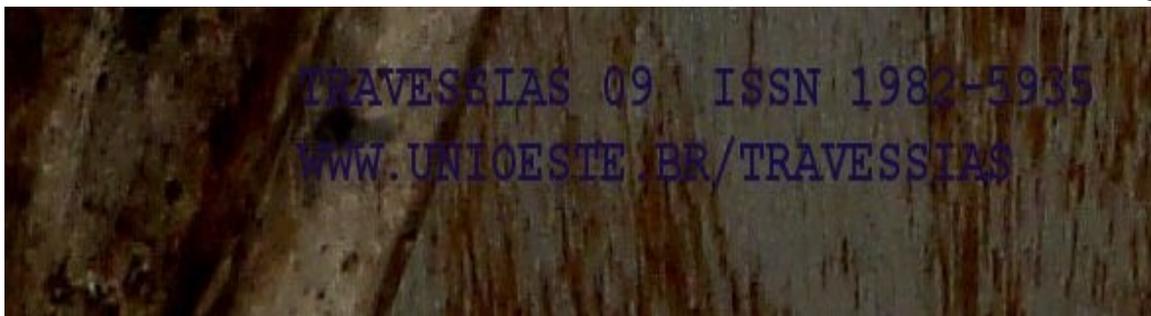
Ainda mais, trabalhando-se o sonho com princípios estritos da vivência, a obra poderia tornar-se demasiado radicalizada dentro dos parâmetros de produção artística desse escritor alagoano. Como assim? Uma vez que se utiliza o sonho como instrumental artístico, havia a possibilidade de se ter seguido precisamente a sua execução, quebrando a linearidade racionalizada da narrativa da segunda instância (onde o sonho se insere) e emendando retalhos de fatos e pessoas diversas na fundamentação das cenas, como acontece quando no sonho se mergulha. Ou seja, trabalhar a segunda instância como se formalmente representasse o sonho mesmo. É claro que, nesse caso, o texto acabaria vanguardista, e o surrealismo seria a matéria da vez.

Agir assim, portanto, seria criar um contraponto a sua escrita de até-então, gerando algo um tanto alheio ao conjunto de sua obra. Como tudo em Graciliano é fruto de um trabalho pensado e metucioso (segundo confirmamos com as palavras do próprio autor), podemos dizer que a escolha foi de antemão pensada ou, se não foi, foi coerente com aquilo que ele no geral defendia: “‘É um clássico’, diz Carpeaux com razão, pois de fato Graciliano Ramos é o grande clássico da nossa narrativa contemporânea, cheia de neo-românticos e neobarrocos.” (CANDIDO, 1992, p. 103).

Estando localizado em Tatipirun, Raimundo experimenta cada uma das novidades que lhe aparecem, conhecendo a tudo e a todos. E já que a viagem se molda pela circunstância do sonho, toda essa gente amigável da nova terra está fisicamente relacionada a Raimundo: todos, como ele, são calvos e têm um olho azul e o outro preto. Mais inusitado ainda: também o automóvel tinha a mesma feição, bem como as cigarras cantadeiras:

Era um carro esquisito: em vez de faróis, tinha dois olhos grandes, um azul, outro preto. (RAMOS, 1962, p. 103)

Raimundo deixou a serra de Taquaritu e chegou à beira do rio das Sete Cabeças, onde se reuniam os meninos pelados, bem uns quinhentos, alvos e escuros, grandes e pequenos, muito diferentes uns dos outros. Mas todos eram



absolutamente calvos, tinham um olho preto e outro azul (RAMOS, 1962, p. 104)

A cigarra lá de cima interrompeu a cantiga, estirou a cabecinha. Era uma cigarra gorda e tinha um olho preto, outro azul. (RAMOS, 1962, p. 114)

Na terra dos meninos pelados, não só a natureza está distorcida de sua lógica normal. Quer dizer, porque enquadra a oportunidade do reverso muita coisa ganha categoria de realizável. E aí se abre o campo da possibilidade. O que não está nomeado, pode-se nomear e o que é nomeado diversamente do original não está obrigado a guardar hermeticamente o sentido da permanência<sup>5</sup>:

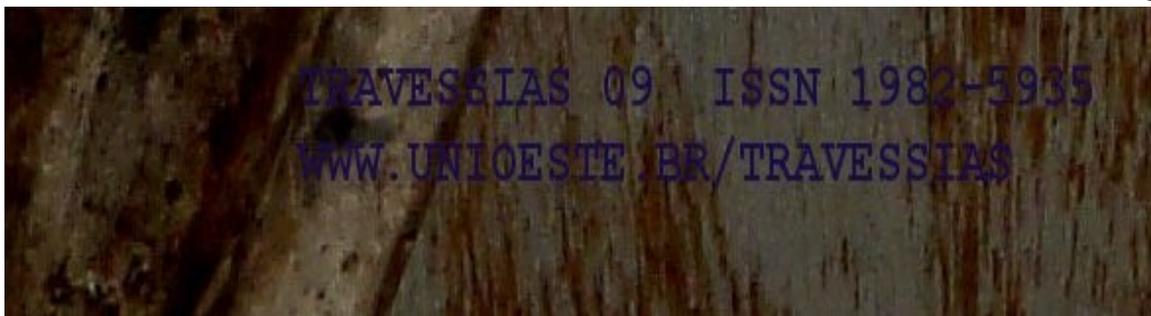
– Como vai vossa princesência?  
 – Princesência é tolice, declarou Pirengo.  
 – Tolicice é amarrar cobras nos braços, replicou Raimundo. Onde já se viu semelhante disparate?  
 – Acabem com isso, ordenou Caralâmpia. Vamos deixar de encrenca. Por que é que não pode haver princesência? Isso é uma arenga besta, Pirengo.  
 Raimundo bateu palmas:  
 – Apoiado. Se há excelência, há princesência também. (RAMOS, 1962, p. 117)

– Cadê o menino que veio de Cambacará<sup>6</sup>? Gritava o povaréu.  
 – Essa tropa não sabe geografia, disse Raimundo. Cambacará não existe.  
 – E por que é que não existe? Perguntou a rã.  
 – Não existe não, sinha Rã. Foi um nome que eu inventei.  
 – Pois faz de conta que existe, ensinou a bicha. Sempre existiu. (...)  
 – Então existe. (RAMOS, 1962, p. 108)

– Tudo aquilo é mentira. Essa Caralâmpia!...  
 Sira agastou-se:  
 – Mentira nada! Por que é que não existem pessoas diferentes de nós? Se há criaturas com duas pernas e uma cabeça, pode haver outras, com duas cabeças e uma perna. Este anão é burro. (RAMOS, 1962, p. 121-122)

<sup>5</sup> - A palavra e seu eterno poder de criação... Tal qual ocorre em *Alexandre e outros heróis*, por meio da série aventuras mágicas contadas em forma de “causos”, em que é protagonista o sertanejo que os conta, Alexandre. O que é mentira assim pode se relativizar, e os próprios modos de exposição textual podem ter sua essência invertida: “Ficam, portanto, os amigos avisados de que na história [notícia de jornal, destacamos] do Silva há uns floreios. Acho que ele procedeu com acerto: quando um cidadão escreve, estira o negócio, inventa, precisa encher papel. Natural. Conversando, como agora, a gente só diz o que aconteceu. É o que eu faço. Na sala havia quatro jaqueiras. Apenas.” (RAMOS, 1962, p. 52) Inclusive, um desses causos foi transformado em matéria de conto infantil, com publicação ilustrada: RAMOS, Graciliano. **O estribo de prata**. Coleção Abre-te Sésamo. Rio de Janeiro: Record, 1984.

<sup>6</sup> - Cambacará foi o nome que os meninos de Tatipirun deram ao lugar de onde Raimundo viera. Ou seja, o mundo mesmo.



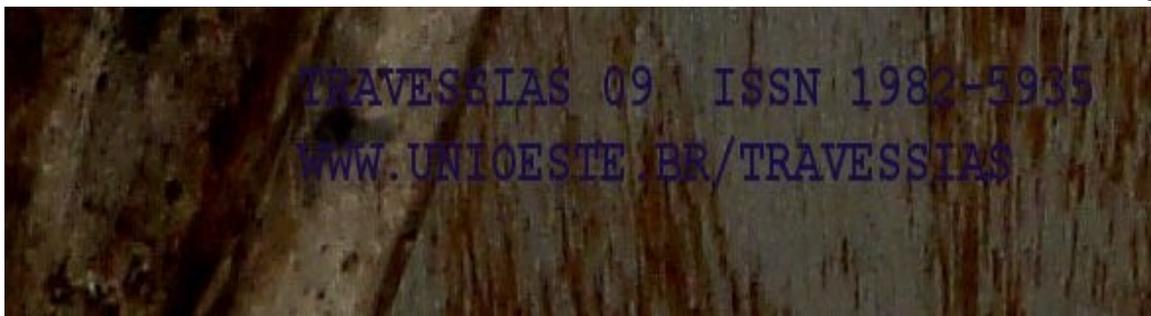
A busca eterna é pela perpetuação dessa liberdade de faz-de-conta, num espaço onde todos se pareçam, e se pareçam sendo diferentes. A semelhança física dos meninos de Tatipirun com Raimundo<sup>7</sup>, que muito o aproxima do novo ambiente e o torna íntimo desde logo, não se absolutiza, porque nesse reino da parecença, há também o que diverge. Não é à toa que enxergamos entre a meninada um anão, um negro e um sardento, que, pela peculiaridade que os toca, comumente são vítimas da não-aceitação social. E Tatipirun, sendo terra onde Raimundo descansa as azáfamas de antes, prepara-se para que a singularidade que a diferencia do mundo dos meninos que caçoam não permaneça apenas no visível, no palpável, mas na estrutura que encaminha a todos o convívio com o diverso. Na obra, Tatipirun se destaca em relação ao mundo de antes menos pelas árvores falantes e as aranhas costureiras que pela capacidade espontânea de congregar o que destoa:

A necessidade de defender a vida em comum [...] é [...] crucial não somente porque sustenta a possibilidade da democracia e da cidadania – onde sujeitos políticos se encontram na ação e no discurso para participar daquela esfera da vida que é comum a todos nós, mas também porque ela aponta para a constituição de vidas individuais que sustentem em si mesmos as conseqüências plenas do fato de que as pessoas vivem umas com as outras e não existe vida humana sem a presença de outros seres humanos. (JOVCHELOVITCH, 1998, p. 83)

Quando os regulamentos dessa lógica de convívio com o que é diverso são questionados, algo tem de ser feito para que se preserve a harmonia sem a imposição nem o absolutismo da ditadura do semblante único. Nesse caso, ninguém melhor que o próprio Raimundo “Pelado” para decidir, visto que ele traz consigo os estigmas da diferença, da excentricidade:

O meu projeto é este: podíamos obrigar toda a gente a ter manchas no rosto. Não ficava bom?  
 – Para quê?  
 – Ficava mais certo, ficava tudo igual.  
 Raimundo parou sob um disco de vitrola, recordou os garotos que mangavam dele. (...)  
 Raimundo hesitou um minuto:  
 – Não sei não. Eles bolem com você por causa de sua cara pintada?

<sup>7</sup> - Só lembrando que essa semelhança física está diretamente ligada à projeção do próprio sonho de Raimundo.



– Não bolem. São muito boas pessoas. Mas se tivessem manchas no rosto, seriam melhores. (RAMOS, 1962, p. 113-114)

O arremate é um desabafo que tem como origem as zombarias da molecada da rua:

– Era bom que fosse tudo igual.  
 – Não senhor, que a gente não é rapadura. Eles não gostam de você? Gostam. Não gostam do anão, do Fringa? Está aí. Em Cambacará não é assim, aborrecem-me por causa da minha cabeça pelada e dos meus olhos. (RAMOS, 1962, p. 115)

Ainda, mesmo no embalo da felicidade desse outro meio, a permanência de Raimundo nesse esplêndido lugar é, de instante em instante, salpicada por retalhos do tempo de antes. Era “preciso voltar e estudar a [...] lição de geografia...” (RAMOS, 1962, p. 120):

– Este lugar é ótimo; suspirou Raimundo. Mas acho que preciso voltar. Preciso estudar a minha lição de geografia. (RAMOS, 1962, p. 107)

Fique com a gente. Aqui é tão bom...  
 – Não posso, gemeu Raimundo. Eu queria ficar com vocês, mas preciso estudar a minha lição de geografia. (RAMOS, 1962, p. 123)

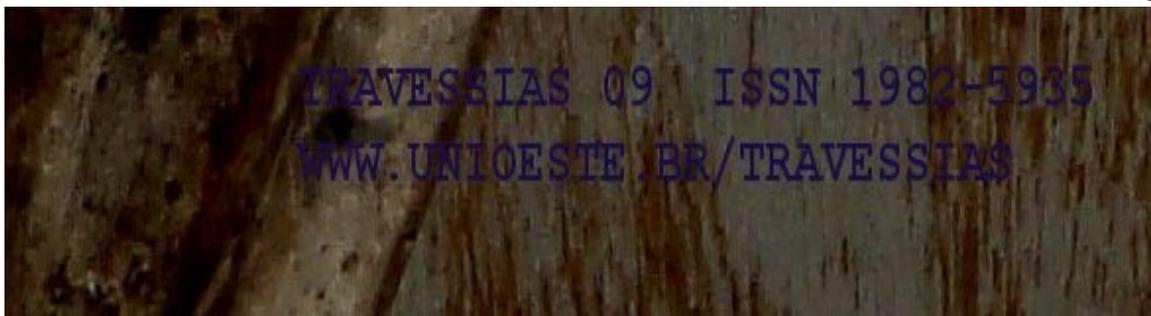
– Faz tolice, exclamou o tronco. Onde vai achar companheiros como esses que há por aí?  
 – Não acho não, seu Tronco. Sei perfeitamente que não acho. Mas tenho obrigações, entende? Preciso estudar a minha lição de geografia. Adeus. (RAMOS, 1962, p. 124)

A reiteração da lembrança de um dever (já por nome, impositivo, mesmo que escolar) sufoca com sucesso uma suposta permanência de Raimundo. Nesses termos, a própria fantasia (carregada de aceitação do diferente) é impedida de ter continuidade, vigorando o tempo de antes, onde regurgitam os problemas e as ofensas, ou seja, a realidade mesma.

Raimundo então retorna, e a cena em que o víamos partir rumo à terra dos meninos pelados quase que se repete nesse instante, só que pelo inverso:

Agora Raimundo estava no morro conhecido, perto de casa. Foi-se chegando, muito devagar. Atravessou o quintal, atravessou o jardim e pisou na calçada.

As cigarras chiavam entre as folhas das árvores. E as crianças que embirravam com ele brincavam na rua. (RAMOS, 1962, p. 126)



Enfim, é útil destacar o quanto essa pequena obra (uma novela, praticamente) guarda de oportunidade para a experiência de um novo modelo de trabalho artístico em Graciliano (que não só o intercâmbio “ficção/ biografia”, apontado lucidamente por Candido) e, ao contrário dessa perspectiva, de recusa a um mergulho mais profundo na aceitação duma possibilidade inovadora. Do mesmo modo, os mecanismos escolhidos para a fatura (caráter infanto-juvenil do texto e o uso da fantasia) tornam-se também incomuns, já que no bojo de seu exercício regurgita uma motivação humana, aliás, social, o que explica a exposição das zombarias a Raimundo, apenas por ser diferente. A bem dizer, o sonho soa como uma “justificativa” para o trabalho com uma imaginação um tanto quanto fantástica (fato raro em Graciliano), tornando-se esta delimitada pelo modelo ameno de estruturação textual, a evitar radicalismos por conta do modo de produção artística de Graciliano.

Como vimos mencionando ao longo do texto, em Graciliano há uma labuta com a palavra, sempre meticulosamente executada. Mas um trabalho que é antes conservação que renovação. Claro que há o que não se repete, mas, isso mesmo, fundamentado conforme a espera do que já foi. Há, pois, algo que é geral e que está na interseção do todo produzido. O mesmo poderíamos dizer de Portinari, salvaguardadas as peculiaridades de ambos.

Tal como o escritor alagoano ainda, a preferência do pintor mineiro é por temas ligados ao vivido, ao presenciado. Daí não se eximir de expor conteúdos relativos a aspectos do social. Não espantam, pois, em Portinari, as exposições pictóricas de retirantes, de negros em plantações de café, de meninos desnutridos, de indivíduos emergindo da pobreza em que vivem. E tudo se projeta num resultado mnemônico dos tempos da infância em Brodósqui, cidade natal do pintor, à semelhança do que foram para Graciliano os percalços de sua meninice em Quebrangulo.

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, 2003, p. 26)

Em geral me envergonhava por objeções vagas, qualquer dito que revelasse a mais leve censura me tocava melindres bestas. Talvez isso fosse conseqüência de brutalidades e castigos suportados na infância: encabulava sem motivo e andava a procurar intenções ocultas em gestos e palavras. (RAMOS, 2004, p. 91)



Ainda assim, Graciliano e Portinari não se deixam levar por um impulso revolucionário (muito embora o pintor se abeira muitas vezes disso) a fim de traduzir suas obras em meros panfletos. Antes disso, há em ambos uma evidente preocupação formal que não se deixou de todo influenciar pela voga das vanguardas artísticas do primeiro quarto do século XX. Graciliano de forma alguma cede a tanto, preferindo somente, para suplantar uma inicial influência do antigo Realismo, a simpatia pela perscrutação psicológica dos personagens, fincada em motivos de essência social. No caso de Portinari, até podemos falar de experimentos de influência vanguardista, contudo, salvaguardando a aparência de uma radicalidade que o expõe nesse meio, quando, na verdade, devem se destacar as singularidades de sua produção pictórica e o esforço incansável para construir algo próprio.

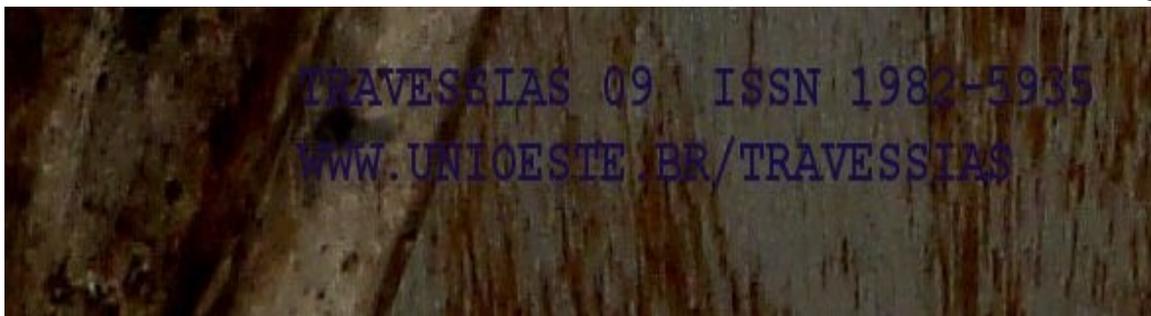
Falando em vanguardas, o expressionismo e o cubismo chegam a lhe servir de modelo em certos momentos. Aliás, sobre o trabalho cubista de Portinari nos assevera Rodrigo Naves:

Aqui convém apontar as limitações da recepção brasileira do cubismo, sobretudo na obra de Portinari. Em geral, Portinari apenas sobrepõe uma espécie de malha luminosa sobre as figuras – produzindo, num primeiro momento, um efeito semelhante ao da trama cubista –, mantendo na verdade a sua configuração natural, de fácil reconstituição, o que revela uma incompreensão radical. (NAVES, 1996, p. 143)

Realmente a afirmação de Naves é justa, porque, no geral, a obra portinariana se aproxima das manifestações cubistas, mas delas se afasta por conta do esquema de construção. Naves se digna chamar a isso de “incompreensão radical”. Nós preferimos atribuir essa atitude a uma necessidade própria de constituição artística, consubstanciada pela absorção de um modelo já conhecido por Portinari e que se reformularia em suas mãos. Do contrário, a não-ligação exata poderia soar como inépcia do artista, que, ignorante da nova técnica, não lograria sucesso nessa aventura pictórica:

Observaram que faço lembrar Picasso – o que não é exato. Se eu quisesse poderia imitá-lo, e a prova disso é que há algum tempo, como experiência, tentei o cubismo. Mas desisti imediatamente, porque é uma forma que pertence a outros e não a mim. (PORTINARI apud: FABRIS, 1996, p. 153)

Num outro escrito sobre as telas de Portinari, Naves diria ainda:



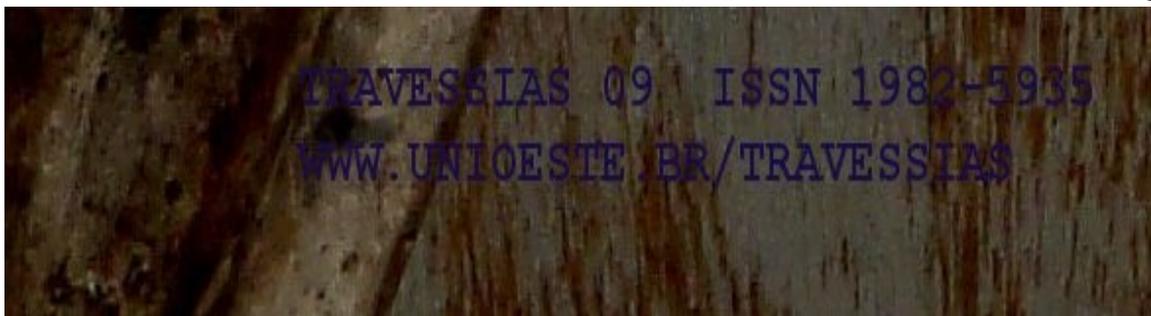
Reconhecemos algumas imagens violentas e nos condoemos com isso. Contudo, esse reconhecimento não nos abre horizontes mais amplos, que dêem à pobreza e às desigualdades sociais um significado complexo e abrangente. Essa violência que *não violenta* [grifo do autor], que nos põe ao abrigo de seus efeitos – como se isso fosse possível –, tem desdobramento no interior das próprias pinturas de Portinari. (NAVES, 2007, p. 444)

“Essa violência que *não violenta*” pode até nos pôr mesmo “ao abrigo de seus efeitos”, mas tem uma importância tão singular nas telas de Portinari, que rejeitá-la seria assumir o risco de rejeitar de igual modo uma preocupação constante (ainda que às vezes mínima) com o desenvolvimento da forma. Se o pintor da série “Retirantes” não alcança com a mesma felicidade enfiar em todas as telas essa violência que produziria “seus efeitos”, por sua vez, denuncia uma busca inata e reiterada por estudos formais outros, o que significa renovação artística mesmo que pela repetição de temas já trabalhados nos moldes até dos mesmos esboços de desenho.<sup>8</sup> Sem esquecer que essa violência pode ser depreendida em obras das quais menos se suspeita, porque, no fundo, essa era uma das principais questões de Portinari, tendo em vista ser ligada ao social. Mas uma vez, são sonoras as palavras de Adorno:

Seu distanciamento [distanciamento da lírica] da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p. 69)

Se por um lado os quadros de Portinari às vezes se simplificam em “efeito” com a atenuação dos motivos sociais neles presentes, por outro eles demonstram uma atenção insistente e empática no mais das vezes retomada, declarando positivamente que são telas que se abrem para o homem oprimido (já que o mundo o rejeita), participando pictoricamente dum esforço de

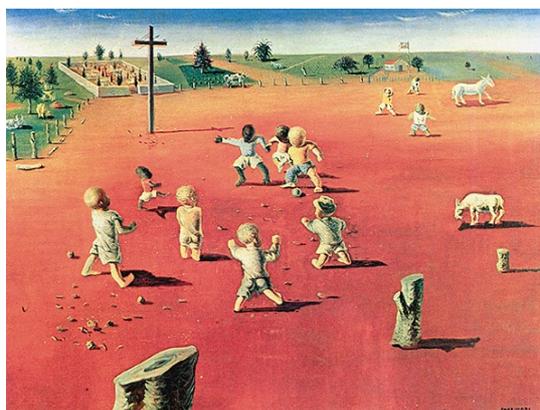
<sup>8</sup> - Portinari não seguia o estilo dos que, sendo possível, retocam a mesma obra até que o olho aceite o que incomoda (a exemplo de Degas). Era antes um Van Gogh, que se satisfazia pela repetição de temas já pintados, denunciando às vezes somente pequenas mudanças, mas, que, dependendo do caso, poderiam indicar um avanço para bem além do que se queria antes. Era sempre um esforço para novas cores, traços, linhas e cenário, um todo que se consumia no produto alcançado e se renovava sob nova feição em outra(s) tentativa(s) pictórica(s).



reconfiguração do ambiente e/ ou, mais além, com o seguimento de passos de vanguarda: “Arte brasileira só haverá quando os nossos artistas abandonarem completamente as tradições inúteis e se entregarem com toda alma à interpretação sincera do nosso meio.” (PORTINARI apud. BALBI, 2003, p. 26).

Tanto é assim que nos momentos em que a pintura parece ser somente empática (por exemplo, os vários retratos de crianças) podemos ainda enxergar nela um saudosismo que não quer apenas ser um portal onde se veja que houve risos quando o justo era chorar. A violência que se ameniza no conjunto vez ou outra transparece como argumento que está no fundo, como em *A terra dos meninos pelados*, de modo que a tela sustenta as figuras nelas tratadas, não deixando que elas se dissolvam nas tempestades de tinta que podem vir, no fundo que se geometriza, no horizonte que desaparece. Nesse ritmo de trabalho, as pinturas confiam ora mais ora menos na resistência a essas dificuldades, quase como Graciliano, que, apesar de sua visão artística, cria Tatipirun, como espaço do como-poderia-ser.

Em “Futebol” (1935), cujo desenho está entre os tantos retomados outras vezes por Portinari, o ambiente onde os meninos brincam é placidamente calmo:



Cândido Portinari, “Futebol” (1935), óleo sobre tela, 97 x 130 cm, coleção particular

Aí se podem ver árvores de um verde vigoroso e saliente; animais que tranquilamente pastam, caminham ou descansam; um céu dum dia de aconchegante claridade e meninos num jogo de futebol, despreocupados com tudo que os cerca. O olhar é guiado para o grupo que disputa a posse da bola. Mas atrás há o cemitério, alertando a presença da morte, e no corpo dos garotos há a sujeição de formas incômodas e estranhas que os desfigura levemente, dando a impressão de que estivéssemos contemplando bonecos em vez de crianças. Ainda assim,



inegavelmente sobressai a forte claridade que até espanta pela excessiva insistência, iluminando tudo, destacando as sombras.

O que é apaziguador nesse óleo, no entanto, se perde em obra posterior: “Futebol” (1940):



Cândido Portinari, “Futebol” (1940), óleo sobre tela, 130 x 160 cm, coleção particular

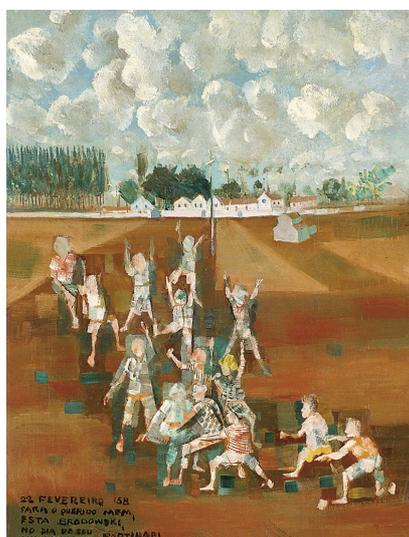
Aqui predomina a escuridão. Se o sol é o elemento de antes (embora implicitamente), aqui a lua é que o é. E a noite reina tomando conta de tudo. Por consequência, o que figura na tela se deixa cobrir de penumbra. As árvores são tenebrosas e se sustentam como manchas dispersas ao longo do fundo que se distancia, rimando com os círculos negros que consomem o chão onde os meninos brincam que nem os de antes. No entanto, existe, muito embora com reservas, uma luz que espantosamente ilumina a inocência desses corpos, parecendo vir do mesmo foco que do quadro anterior, e se insere na tenebrosidade que se arma, na escuridão que vigora no convívio de cores afins. Os gestos incômodos, meio que empedernidos, continuam e se sobrealçam pela angústia que os inspira. Aqui o cemitério aparenta estar mais próximo e, mesmo no império da luz embaçada, já podemos contemplá-lo com um pouco mais de nitidez, porque um pouco ampliado. Nessa pintura, também podemos observar a presença do ambiente que se infiltra nos corpos das próprias figuras, confirmadas por conta das sombras. Quanto às sombras projetadas no chão, elas dizem que o espaço e as figuras se equilibram e tranquilizam o que



parece já tentar sufocar as crianças, pois é o sinal daquilo que as marca, é sinal delas no mundo que as tenta encobrir. Quando as sombras desaparecerem (conforme veremos adiante) pelo esforço do entorno em abarcar as figuras humanas, que são essas crianças, a permanência destas na tela enfrentará o desafio do espaço. Aqui, vigora uma essência de tristeza que perturba um tanto a alegria da brincadeira dos garotos. Graciliano não falaria menos: “Achava-me num deserto. A casa escura, triste; as pessoas tristes. Penso com horror nesse ermo, recordo-me de cemitérios e de ruínas mal-assombradas.” (RAMOS, 1969, p. 48).

Em ambos os óleos, há uma coerência interna: as cores e os traços que delineiam as crianças, os animais, o cemitério e as casas concordam com o teor do conjunto. Há tranquilidade na primeira, há instabilidade na segunda, porquanto as cores sejam amenas naquela e aflitas nesta. Em “Futebol” (1940), sobra o temor, e não podemos negá-lo. Não há como o negar. Porém a própria presença dos meninos confirma a presença da esperança, porque carregada de empatia.

Em tela de 1958, “Futebol”, o mesmo assunto aparece retrabalhado com uma carga de luz só um pouco menor que a da tela de 1935:



Cândido Portinari, “Futebol” (1958), óleo sobre madeira, 35.2 x 26.8 cm, Rio de Janeiro (RJ)

Agora os meninos estão a ponto de se embaralharem, tomando posse de um espaço que parece os querer junto a si. O verde se destaca no quadro, sendo tanto captado nas árvores que estão ladeando as casas ao fundo, quanto nas sombras que dão tridimensionalidade a estas mesmas casas (embora essas sombras predominem com azul). O chão se compõe com



delineamentos de cores que se avizinham, ensaiando já os temas geométricos cristalinos que mencionaremos a seguir. O verde também participa desses modelos geométricos, na forma de quadriláteros que aparentam estar sobrepostos ao chão, à lembrança de sombras – as sombras das crianças que aí brincam, marcadas cada uma por gesto próprio. Esses quadriláteros de verde tomam então conta do entorno, penetrando delicadamente os corpos dos meninos, fazendo companhia aos tons de cerâmica e marrom que já lá permaneciam. O ambiente começa a dissolver-se, a transmutar-se levemente, atravessando as figuras ou mesmo fazendo-lhes sombra. Aqui não se insinuam problemas alguns de antes: não vemos sinais de desnutrição, de pobreza excessiva ou de iminência da morte. Pelo contrário, nos deparamos com a alegria do exercício lúdico, revelando-nos que a felicidade também é possível, como faziam os meninos de Tatipirun com Raimundo.

Nessas pinturas, em que, comparadas às que vamos apresentar, tudo em volta se aproxima mais do mundo real (embora não ligado diretamente a uma exposição de problemas que o marcam no dia-a-dia), a obviedade do fato visível (a brincadeira das crianças) pende para uma fuga de mundo e uma fuga dessa mesma aparente obviedade em tudo, por força dos limites dos gestos, da estranheza deles. Como se cada criança, apesar da ligação com aquele meio, se desligasse dele, mesmo que minimamente, pela mudança da gestualidade comum – a de todos os dias, a deste mundo de sempre.

Em “Meninos caçando passarinho” [1958], sobressaem-se cinco garotos em relação a um fundo quadriculado de cores predominantemente frias, dividindo-se estas entre tons de azul e tons de verde tendendo a cinza:



Cândido Portinari, “Meninos caçando passarinho” [1958], óleo sobre tela, 60 x 72.5 cm, coleção particular (Belo Horizonte)

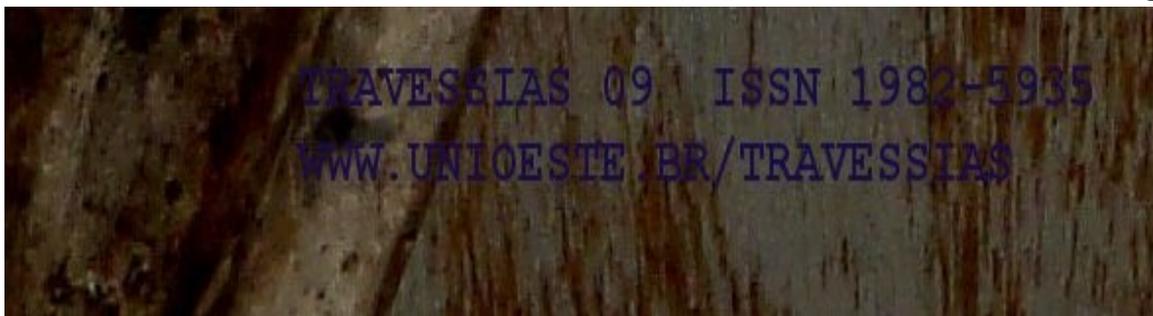


Essas cores se compartmentam em finas colunas preenchidas internamente com pequenos blocos de cores que se modificam e se repetem. Tudo levando a crer que essa geometrização do ambiente esconde um fundo de natureza que não se confirma também com referência aos meninos que caçam em primeiro plano. Essa ideia de, com as cores, insinuar um cenário que se esconde por meio delas faz lembrar (não tão paralelamente) o esforço de Piet Mondrian em alcançar as arestas básicas do elemento figurativo, purificando-o de seu formato costumeiro, de modo que se mostre como que a base do desenho, o esboço que do fundo vem à tona. Em Portinari, se o mesmo esforço há, parcializa-se pela presença visível dos meninos que brincam. Em Mondrian são as arestas que permanecem, sobressaindo-se em meio às cores que se quaram. Portinari, diríamos, vai pelo inverso: os contornos somem ficando em relevo as cores, que são fortes.

Os garotos, embora em destaque, são envolvidos por tons que se aparentam aos que estão no fundo; todavia, com tons que se aclaram, como a destacar que neles há luz, uma luz que os evidencia e os separa mais do cenário que tanto os tenta envolver. Os meninos, portanto, não se dissolvem pela força das cores do fundo. Mesmo o que mais tende a tanto (o da direita) está lá, firme. Mesmo os passarinhos, alvo da caça, também estão lá em pinceladas de vermelho com toques de negro (o que corrobora o fato de o fundo desaparecer, ou melhor, se reduzir a suas cores de composição, sem ambicionar a totalidade do mesmo efeito no sentido do fundo para as figuras de primeiro plano). Em “Meninos com estilingue” (1959), isso ainda mais transparece, porque o negror salpicado de quadriláteros de cores frias que preenche metade da tela não anula a presença dos garotos. Eles estão lá, no bojo do entorno desfeito em pequenos quadros, infiltrados no ambiente, atravessando-o mesmo, incólumes, plenos de um branco que os preserva:



Fábio José Santos de Oliveira



Cândido Portinari, “Meninos com estilingue” (1959), óleo sobre tela, 65 x 52 cm, coleção particular (Nova Iorque)

Em “Meninos brincando no balanço” (1960), a geometrização encontra outras formas para além da mencionada. Porém, preservam-se as crianças, presentes e inundadas por uma malha de luz que se encontra em volta:



Cândido Portinari, “Meninos no balanço” (1960), óleo sobre tela, 61 x 49 cm, coleção particular (SP)

Segundo Flávio de Aquino, Portinari estaria nessa fase sendo influenciado pelo:

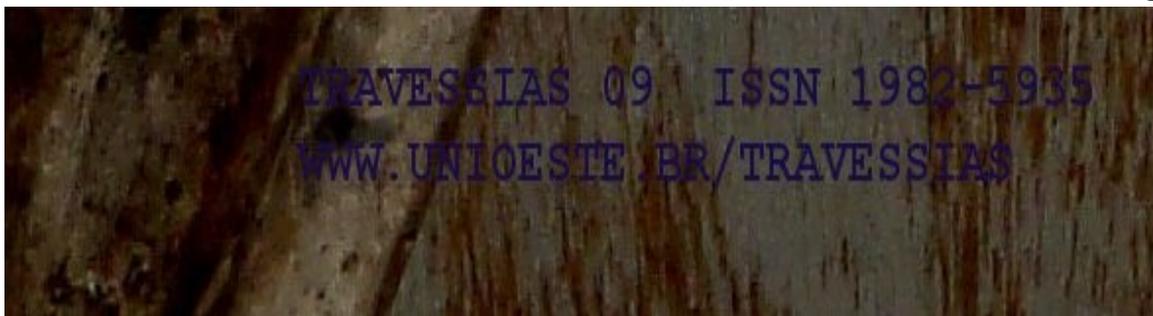
[...] cubismo cristalino do francês Jacques Villon, pintor que admirava há algum tempo. As figuras, desenhadas com critério naturalista, sofrem a deformação de planos coloridos que se sobrepõem e as fazem parecer transparentes, como se fossem de vidro. A deformação, o elemento abstrato necessário à obra de arte, consiste apenas nesta interpretação por superfícies coloridas. (AQUINO, 1965, p. 4)

A leveza clara das cores é a leveza própria das crianças que exerciam a diversão do momento. E todo esse exercício pictórico redonda numa simpatia que se configura às custas de uma maior radicalidade da abandonar esses esboços e com eles, pouco os em torno se dissolva.



**Fábio José Santos de Oliveira**

tela. Portinari reluta persiste na permanência dissolvendo, ainda que tudo Vejamos, por exemplo,



“Meninos brincando” (1955), em que nada mais há de fundo, a não ser a lembrança da passagem do pincel (como uma textura acastanhada), esvaziando a tela de chão, de espaço e de sombras (senão pequenas manchas):

Cândido Portinari, “Meninos brincando” (1955), óleo sobre tela, 60 x 72,5 cm, coleção particular (RJ)

Podemos até perceber uma certa noção de profundidade na passagem do pincel, nas tintas que dela sobram, mas é algo tímido e insípido diante da pujança das cores que vestem as figuras. Os meninos reinam destacadamente coloridos. E de cores que são vivazes, como dito, e que confirmam quase que pleonasticamente a sua presença.

Esse esforço de Portinari em não permitir que as figuras humanas não sejam totalmente consumidas pelo ambiente se repete ainda em outras tantas obras, algumas das quais com um poder de decisão que impressiona. Quando como nas telas “Roda” (1945) e “Meninos brincando” (1944), cuja tempestuosidade está irmanada com as cores sombrias de “Futebol” (1940), que vimos há pouco:

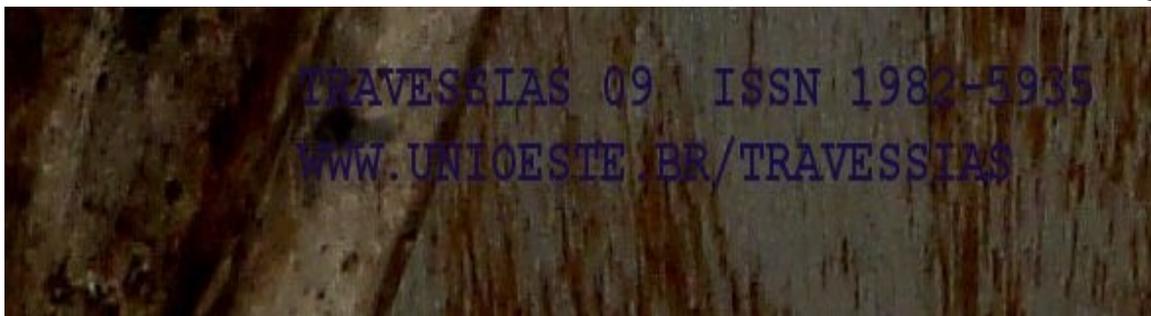


Cândido Portinari, “Roda” (c. 1945), óleo sobre tela, 60 x 73,5 cm, coleção particular

1945), óleo sobre tela, 60 x 73,5 (Genebra)



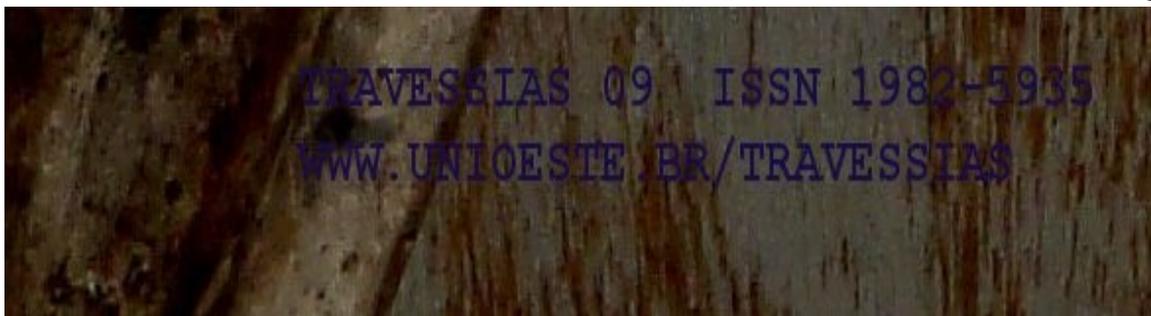
Fábio José Santos de Oliveira



Cândido Portinari, “Meninos brincando” (1944), óleo sobre tela, 46,5 x 55,5 cm, coleção particular (SP)

Em ambas, a paleta age solta e feroz. As tintas e as formas são confusas. E aqui o fundo não está sumindo (tal quais as pinturas que verificamos), praticamente já sumiu, escondido nesse embranquecimento de cerâmica que os toca. Com certeza, em “Meninos brincando” a despreocupação com a corriqueira fórmula “clássica” portinariana é ainda maior que em “Roda”, porquanto nesta última tela, as figuras, a despeito de também se desmancharem, sejam um tanto menos devoradas pela “insanidade” na projeção das cores que vêm do fundo, onde o ambiente não foi preservado. Essas figuras são colorações que se confundem, embora haja um quê de denúncia de sombra, delimitadas por traços que se desgovernam, parecendo querer outros caminhos que não o da convenção das formas. É bem verdade que, no fundo, a construção deseja o antigo modo, aquele em que ainda sobram resquícios “clássicos” (as próprias sombras delatam isso); e isso ocorre para que a confusão das cores, que vem como a denunciar a confusão da própria existência do mundo contemporâneo, não alcance eficácia destrutiva. De fato os meninos persistem. Portinari os preserva.

E temos de considerar que é como se essas obras tivessem um problema de coesão interna, por consequência da não-uniformidade de soluções entre as figuras e o cenário onde elas se encontram. Porém isso não asseveramos, uma vez que Portinari transfere um pouco daquela organização ambiente para a internalidade dos corpos. As coisas de fundo todas se deformam, mas as figuras humanas não. E permanecem sobras do ambiente nos corpos, como um meio-termo, não permitindo a fissura. Portanto, o ambiente nos corpos, que denuncia a tentativa de sufocamento do mundo, serve como elemento de coesão entre a desfiguração total do entorno e a permanência das figuras humanas. O que aparentaria fissura se tornaria assim, pela singularidade de exposição e constituição do humano, um alívio à forma inacabada, denunciando, além disso, a empatia constante de Portinari pelos motivos por ele pintados.



A bem dizer, essas duas últimas telas encerram um vigor reformista que destoia do geral da produção de Portinari. E vemos que são de uma tensão interna um tanto forte, porque as próprias figuras se sustentam em meio a um ambiente que se vai e que se foi. Elas todas sobrevivem mesmo no confuso das linhas e da guerra das cores que são dinâmicas. Futuramente, como também vimos, suas pinturas vão seguir a mesma lógica de preservação dos seres nelas representados, só que o entorno se apazigua, pois o próprio ambiente ainda está lá, em resistência. Essa teimosia, que confunde a feitura (quando é o caso) com a de um cubismo mais exato e que demonstra, na contemplação do todo, um Portinari sempre coerente com um modo de produção próprio, apesar das tantas influências, das quais, tantas mudanças e conquistas. Um Portinari incansável na busca de uma forma que seria nova mesmo nas repetições. Duma obra em que o social, quando não às claras, está entranhado na sutileza do exposto.

Como também vimos, *A terra dos meninos pelados* é uma narrativa de pouca tensão, uma vez que os embates por força da lida com a diferença (motivo-chave da ida de Raimundo a Tatipirun; por conseguinte, motivo-chave do livro) se amainam um tanto, quase se ocultando na aparência ilusória da docilidade completa do livro.<sup>9</sup> Seguindo o ritmo desses passos, o trabalho formal não radicaliza, ganhando destaque apenas por traduzir-se numa espécie de conto de fadas com sotaque sertanejo (todavia, um conto de fadas sem perspectivas de um final feliz). Graciliano, ainda aqui, liga-se ao mundo mesmo e às dificuldades que ele transporta, aproveitando o ensejo duma fuga de sua “realidade dura e bruta” para mostrar as dificuldades de se assumir essa tal fuga. O terreno da imaginação é, pois, um possível não consumado plenamente, visto que sua vivência é às vezes perturbada por ruídos que vêm do mundo que é real. Em suma, um Graciliano conforme os princípios de sempre, embora não em totalidade.

Ainda que aqui não assumam diretamente os problemas ligados ao homem e a sua realidade, traduzindo-os com incisiva precisão em mecanismos formais, Graciliano e Portinari permitem que em sua obra o assunto por si mesmo alcance nas entrelinhas a possibilidade de, pela ocultação ou parcimônia, demonstrar esses problemas, que (poderíamos cobrar) estivessem mais visivelmente trabalhados. Se não há total radicalismo nas obras que escolhemos para estudo, há uma coerência e um senso de preocupação estética e humana que farão parte de suas obras

<sup>9</sup> - A tensão mesma em Graciliano se dará em suas obras de maior esmero (*São Bernardo, Angústia e Vidas Secas*; mesmo em *Caetés, Infância e Memórias do Cárcere* podemos dizer que encontramos muito disso). Naturalmente concebendo a tensão como algo que não se resolve, como uma busca constante e cheia de conflitos que sempre se renovam e persistem.



mais badaladas. Pensamos que esse caminho não seja, pois, de incompreensão ou inabilidade artística, seja antes o de um gosto pelo exercício da arte que lhes cabe, sendo o que são sempre, mesmo avançando um tanto. Como se cigarras fossem e cujo canto ecoasse sempre, ainda que estivessem caladas.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Col. Espírito crítico. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34; 2003.
- AQUINO, Flávio de. **Cândido Portinari**. Buenos Aires: Codex, 1965.
- BALBI, Marília. **Portinari: o pintor do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. Col. Artistas brasileiros. São Paulo: EDUSP, 1996. v. 4.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros. In.: GUARESCHI, Pedrinho A.; \_\_\_\_\_. (Orgs). **Textos em representações sociais**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O vento e o moinho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis; A terra dos meninos pelados; Pequena história da República**. São Paulo: Martins Editora, 1962.
- \_\_\_\_\_. **Infância**. 7 ed. São Paulo: Martins, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004. vol. 1.
- \_\_\_\_\_. **O estribo de prata**. Coleção Abre-te Sésamo. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- Site oficial do projeto Portinari: <http://www.portinari.org.br>