

Larissa Cristina Arruda de Oliveira

Caminhos cruzados: literatura e pintura, Graciliano Ramos e Cândido Portinari

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos de Literatura (PPGLIT) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), na linha de pesquisa Literatura, História e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Pellegrini

São Carlos

2013

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

O48cc Oliveira, Larissa Cristina Arruda de.
Caminhos cruzados : literatura e pintura, Graciliano Ramos e Cândido Portinari / Larissa Cristina Arruda de Oliveira. -- São Carlos : UFSCar, 2013.
126 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.

1. Literatura brasileira. 2. Pintura. 3. Ramos, Graciliano, 1892-1953. 4. Portinari, Cândido Torquato, 1903-1962. 5. Narrativas. I. Título.

CDD: 869.9 (20ª)

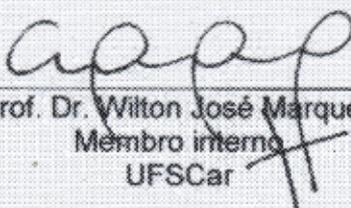
**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
LARISSA ARRUDA DE OLIVEIRA**



Prof. Dra. Tânia Pellegrini
Orientadora e Presidente
UFSCar

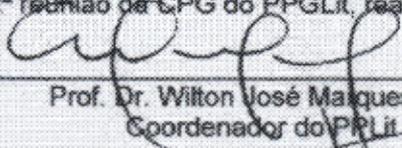


Prof. Dra. Maria Célia Leonel
Membro externo
Unesp/Araraquara



Prof. Dr. Wilton José Marques
Membro interno
UFSCar

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 21/08/2013.
Homologada na 32ª reunião de CPG do PPGLit, realizada em 22/08/2013.



Prof. Dr. Wilton José Marques
Coordenador do PPGLit

Prof. Dr. Wilton J. Marques
COORDENADOR DO PPGLit

Fomento: CAPES

defesa de nº 01

Aos meus pais, e ao Leandro, meu namorado, que de perto ou de longe sempre me apoiaram.

Agradecimentos

Primeiramente a Deus, por ter me dado sabedoria para executar este projeto.

A minha orientadora, Prof. Dra. Tânia Pellegrini, pela confiança no meu trabalho e pelos ensinamentos.

Aos meus pais que me apoiaram em todas as minhas decisões.

Ao Leandro que me ajudou na pesquisa direta e indiretamente.

Aos amigos presentes e ausentes que me auxiliaram na busca de bibliografias e com ideias.

A CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Ao Museu Casa de Portinari que me recebeu gentilmente e permitiu a busca no acervo do pintor.

A todos aqueles que contribuíram de alguma forma para que este trabalho acontecesse.

RESUMO

Graciliano Ramos e Cândido Portinari, além de amigos, tinham algo em comum que os unia mais fortemente: o desejo de expressar em suas obras o autêntico homem brasileiro, o trabalhador e o retirante no seu cotidiano. Esta pesquisa pretende mostrar como as obras de Graciliano Ramos e Cândido Portinari estão próximas, não apenas enquanto conteúdo social e temático, mas, sobretudo, enquanto forma, recursos técnicos e estilo, pois a linguagem visual e a verbal são intimamente ligadas enquanto modos de representação. A aproximação entre Graciliano Ramos e Cândido Portinari, entre os livros *São Bernardo*, *Vidas Secas*, e os quadros *Café*, *Lavrador de café*, *Retirantes* e *Criança Morta*, tem como objetivo demonstrar como a vida e a obra desses artistas se cruzam, a fim de representar criticamente a realidade da época, através de uma análise dialética entre forma e conteúdo, conjugando texto e contexto em níveis de interpretação, de acordo com a proposta hermenêutica de Frederic Jameson em *O inconsciente político* (1982) e os princípios da semiótica visual. Para atingir esse objetivo, consideramos a história de cada narrativa, seus componentes estruturais, ligando-os ao contexto histórico do país na época. Assim examinamos o modo como cada um representa a questão social: a contraditória realidade do Brasil, um país que mantém modos de produção arcaicos vivendo a chegada do Modernismo e do Capitalismo; as classes antagônicas dessa sociedade, exploradores e explorados, lavradores, retirantes, latifundiários, o governo; e a alienação/reificação a que são submetidos, consequências diretas desse sistema. As análises são realizadas de maneira dialética, dialogando forma e conteúdo, texto e contexto, na leitura do conteúdo social das suas composições. Ou seja, analisamos como dizem o que dizem, sobre esse aspecto fundamental da organização socioeconômica e política do país. Assim, através das análises confirmamos porque Graciliano e Portinari são considerados realistas críticos e sociais, como tais obras fazem uso do realismo e do expressionismo como recursos técnicos para trazer à tona a consciência do real e o inconsciente político presente nos subtextos, o que se permite concluir da comparação efetuada, que a aproximação entre eles, a analogia entre a literatura e a pintura que produziram, é mais forte e maior que o distanciamento.

Palavras-chave: Narrativa, pintura, Graciliano Ramos, Candido Portinari, expressionismo, realismo.

ABSTRACT

Graciliano Ramos and Cândido Portinari were friends, but they had something in common that bound most strongly: the desire to express in their works the authentic Brazilian man, the worker and the migrant in their daily lives. This research aims to show how the works of Graciliano and Candido Portinari are close, not only as a social content and theme, but mainly as a form, style and technical resources, as the verbal and visual language are intimately linked as modes of representation. The rapprochement between Graciliano and Cândido Portinari, between the books *São Bernardo*, *Vidas Secas*, and the frames *Café*, *Lavrador de café*, *Retirantes* and *Criança Morta*, aims to demonstrate how the life and work of these artists intersect, in order to represent critically the reality of the time, through a dialectical analysis of form and content, combining text and context in levels of interpretation, according to the hermeneutic proposal of Frederic Jameson in the political unconscious (1982) and the principles of visual semiotics. To achieve this goal, we consider the history of each narrative, structural components, linking them to the historical context of the country at the time. Thus we examine how each represents a social issue: the contradictory reality of Brazil, a country that keeps living archaic modes of production with the arrival of Modernism and Capitalism; antagonistic classes of this society, exploiters and exploited, farmers, migrants, landowners, the government; and alienation/reification that they are submitted, direct consequences of this system. The analyzes are performed with dialectic dialogue, form and content, text and context in reading the social content of his compositions. That is, we analyze how they say what they say about this fundamental aspect of socioeconomic and political organization of the country. Thus, through the analysis we confirm why Graciliano and Portinari are considered realistic and social critics, as such works make use of realism and expressionism as technical resources to bring about awareness of the real and present in the political unconscious subtexts, which allows to conclude from the comparison made that the connection between them, the analogy between literature and painting produced, is stronger and larger than the gap.

Keywords: Narrative, painting, Graciliano Ramos, Candido Portinari, expressionism, realism.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1 – Literatura e Pintura	
1.1 A origem da comparação.....	12
1.2 Caminhos cruzados.....	19
1.3 Correspondência: a função social da arte.....	33
Capítulo 2 – Os artistas e o Estado	
2.1 Engajamento e ideal.....	38
2.2 O Brasil na época do café.....	51
2.3 O populismo e a produção artística-cultural.....	57
2.4 Modernismo e modernidade.....	59
2.4.1 O moderno em Graciliano.....	59
2.4.2 O moderno em Portinari.....	63
Capítulo 3 – Realismo e expressionismo: um grito mudo	
3.1 A arte como expressão.....	69
3.1.1 A expressão da exploração do trabalho.....	69
3.1.2 A expressão da miséria humana.....	73
3.2 Realismo e representação.....	78
3.2. 1 Realismo crítico.....	82
3.3 Brasil moderno e arcaico: da realidade à representação.....	87
3.3.1 Graciliano e as “vidas secas”.....	87
3.3.2 Portinari e a perspectiva dramática.....	96
3.4 O trabalho, o homem: explorador e explorado.....	103

3.5 O embate entre alienação e humanismo.....	107
Considerações finais.....	116
Referências bibliográficas.....	118
Bibliografia consultada.....	123
Anexos.....	125

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1: Os despejados, 1934</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	14
<i>Figura 2: Preto da Enxada, 1934</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	15
<i>Figura 3: Lavrador de café, 1934</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	15
<i>Figura 4: Café, 1935</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	16
<i>Figura 5: Retirantes, 1936</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	18
<i>Figura 6: Retirantes, 1944</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	18
<i>Figura 7: Criança morta, 1944</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	19
<i>Figura 8: Fumo, 1939</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	47
<i>Figura 9: Algodão, 1939</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	48
<i>Figura 10: Cacau, 1939</i>	Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.....	48
<i>Figura 11: As oposições binárias em Café, 1935</i>	99
<i>Figura 12: As oposições binárias em Lavrador de café, 1934</i>	100
<i>Figura 13: Clássico x anticlássico em Retirantes, 1944</i>	101
<i>Figura 14: Clássico x anticlássico em Criança morta, 1944</i>	102
<i>Figura 15: Capa da 1ª. Edição de São Bernardo (1934)</i>	125
<i>Figura 16: Capa da 1ª.edição de Vidas Secas (1938)</i>	125

INTRODUÇÃO

Brasil, década de 30 e 40 do século XX. Um país em pleno surto de industrialização, vivendo o desenvolvimento do Modernismo pode ter dificuldade em aceitar, como expressão mais verídica de sua arte, um retrato de exploração e subdesenvolvimento, de seca e de vida quase primitiva. E, contudo, como negar que os romances *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e os quadros, *Lavrador de café* (1934), *Café* (1935), *Retirantes* (1944) e *Criança Morta* (1944), de Cândido Portinari, representavam de forma realista um recorte das condições de vida de uma parte do nosso país?

Assim, como as letras e as artes visuais, esses dois códigos aparentemente tão diversos, podem dialogar? Qual relação pode existir entre um escritor do sertão de Alagoas e um pintor do interior paulista? Essas perguntas norteiam nosso estudo sobre a relação da palavra escrita e o mundo das imagens; na aproximação que propomos entre ambos procuraremos analisar os temas e recursos estilísticos desenvolvidos por eles, buscando destacar sua visão interessada da realidade brasileira.

Para Portinari e Graciliano, como demonstraram os numerosos estudos de sua obra, a arte era um ato de consciência crítica e sua função, mostrar os aspectos negativos da sociedade em que viviam e, ao mesmo tempo, apontar uma possibilidade, ou não, de um resgate do futuro. Por isso, a função social dos artistas se funde ao retratar o homem, em situações do seu cotidiano laboral. Se o homem, o retirante e o trabalhador eram uma preocupação constante na obra de Portinari, principalmente na produção da década de 30 e 40, também serão o cerne dos romances de Graciliano Ramos, escritos no mesmo período.

É da secura da escrita de Graciliano Ramos, refletida no fraseado do narrador, direto, essencial, que brota a força emotiva de *Vidas Secas*, por exemplo; é uma espécie de fusão entre o estilo narrativo e a aridez do sertão que transforma esse *habitat* em componente estrutural da obra. As palavras desenham a imagem de *Retirantes* (1944):

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos (...) Fazia horas que procuravam uma sombra. (...) A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso, salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo

negro dos urubus fazia círculos em redor de bichos moribundos. (RAMOS, 2008, p 2)

As carcaças, os cactos, os urubus em revoada, as covas que quebram o achatamento do solo, são o dramático cenário no qual se situam figuras de diferentes consistências e expressividade. Nesse caso, o chão e o céu, participam só cromaticamente da cena, portanto têm um papel secundário, destacando as figuras humanas, miseráveis.

Escritor e pintor, ao mesmo tempo, produziam obras comprometidas com seus ideais sociais de esquerda. Embora ambos fossem filiados ao Partido Comunista (PCB), em alguns momentos de sua trajetória, trabalharam para um governo de direita (Estado Novo de Getúlio Vargas), o que lhes rendeu o rótulo de “artistas oficiais” por alguns críticos. Porém, demonstramos como artisticamente conseguiram driblar essa ambígua situação e as amarras da ditadura varguista, produzindo uma obra em que o tema principal é o homem em seu cotidiano laboral a fim de denunciar a situação dos trabalhadores explorados, dos miseráveis retirantes e suas péssimas condições de vida através de uma visão crítica social desse período da História.

Capítulo 1 - Literatura e pintura

1.1 A origem da comparação

Antes de produzir importantes romances, o escritor alagoano Graciliano Ramos escreveu contos, crônicas, epigramas, artigos de crítica literária, discursos políticos, cartas publicadas na imprensa, entre outros textos que deram origem às suas grandes obras-primas.

Essas primeiras narrativas surgiram principalmente enquanto esteve no Rio de Janeiro, durante a década de 1910. Em correspondência de 15 de julho de 1915, enviada à irmã Leonor, Graciliano revela ter escrito alguns contos, entre estes, “A carta”. Porém, segundo Thiago Salla (2012), todos se perderam, inclusive o que teria sido supostamente publicado em periódico, o conto “Um retardatário”, restando somente a narrativa “O ladrão”¹ ainda em manuscrito.

Mas essas ideias iniciais persistiram e, anos depois em 1924, em Palmeiras dos Índios, interior de Alagoas, Graciliano pôs-se a compor a história de um criminoso², resumo de certos proprietários rijos existentes no Nordeste que logo abandonou e foi retomá-la somente em 1932, quando o espírito do criminoso voltou a provocar-lhe inquietações.

Então, do conto “A carta”³ nascerá a obra-prima *São Bernardo* (1934), cujo protagonista Paulo Honório já aparecia como uma figura dominante, típico proprietário de terras:

As outras figuras da novela não tinham relevo, perdiam-se a distância, vagas e inconscientes, mas o sujeito cascudo e grosseiro avultava, no alpendre da casa

¹ Publicado pela primeira vez em SALLA, Thiago. (Org). *Garranchos – textos inéditos de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

² Em carta de meados da década de 1920, ao amigo J. Pinto da Mota Lima Filho, Graciliano comenta que andava a fabricar naquele momento dois contos nos quais enfocava “dois tipos de criminosos”. (RAMOS, Graciliano. *Cartas*. RJ: Record, 1981, p. 76 *apud* SALLA, Thiago, 2012, p. 274)

³ Segundo SALLA, Thiago (2012, p. 273-274) houve três redações: uma completamente abandonada em 1924 e duas em 1932. Paulo Honório concebido em 1924, nasceu em 1932. Em entrevista a Francisco de Assis Barbosa, em 1942, “A vida de Graciliano Ramos” *Diretrizes*, RJ. O escritor revela os nomes das narrativas que compusera nos anos 1920: “A carta” e “Entre grades”. Na primeira o protagonista se chamava Paulo Honório e na segunda, Luís da Silva.

grande de São Bernardo, metido numa cadeira de vime, cachimbo na boca, olhando prado(...) um tipo vermelho, cabeludo, violento, mãos duras, sujas de terras como raízes, habituadas a esbofetear caboclos na lavoura (...) Surgiram personagens novas e a história foi saindo muito diversa da primitiva. (RAMOS, C., 1979, p.76.)

Para dar a luz ao primeiro dos narradores criminosos, Graciliano foi buscar no coronelismo nordestino, fonte de inspiração:

Paulo Honório, filho seu e de um coronelismo rural que perdurava naquelas terras castigadas. Dele, além de emblema da iniquidade agreste e mimese da elite conservadora, queria fazer o narrador de um novo tipo de romance: o realismo de quem escreve como fala. A custo de empenhada recriação linguística, em busca de simplicidade sintática, traduziu sua história do português ao brasileiro, do erudito ao sertanejo até dar por terminado *São Bernardo*. (FUKS, 2006. p 33.)

Publicado em 1934, *São Bernardo* torna-se obra fundamental do chamado romance de 30, pois esse texto está empenhado em traduzir a problemática humana e social do Nordeste brasileiro através de um personagem-narrador em estado bruto, suas ações violentas, seu embate com a mulher e com os empregados da fazenda; um resumo da relação homem-propriedade.

Embora não seja um romance de massa, porque a história que Graciliano Ramos teceu gira em torno de um fazendeiro, o livro é um documento honesto da vida de fazenda nordestina (...) Ao denunciar o embrutecimento das classes exploradoras, *São Bernardo* se coloca sem qualquer dúvida, ao lado da literatura revolucionária. (BUENO, 2006, p. 238)

Nesse mesmo ano, Candido Portinari, pintou *Despejados*, sua primeira obra de temática claramente social. Na tela, uma família se posta com todos os pertences à beira da linha do trem, cercada por uma paisagem desoladora. A desorientação é evidente; os adultos não sabem para onde seguir. Ainda preso a um realismo figurativo, essa obra será o germe de uma das séries de quadros mais famosas do pintor de Brodóski: *Os Retirantes*.



Figura 1: *Os despejados*, 1934 Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

No mesmo ano de 1934 foi produzido *Preto na enxada*, uma espécie de esboço, a bico de pena e nanquim (preto e branco), sem paisagem de fundo ou perspectiva; são os primeiros traços do que será *Lavrador de café* (1934), obra que conferiu dimensão monumental ao trabalhador brasileiro, destacando a força produtiva e as condições de trabalho nos cafezais do país. Esse tema será então largamente desenvolvido pelo pintor posteriormente.



Figura 2: *Preto da Enxada*, 1934. Fonte:

Acervo Digital do Projeto Portinari. Coleções particulares, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 3: *Lavrador de café*, 1934. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

As mesmas preocupações do lavrador com a terra permanecerão na tela *Café* (1935). Nela estão representados os vastos campos de terra vermelha das fazendas, os cafezais que sustentaram a economia do Brasil durante décadas, os negros musculosos pela lida em colheita, as mulheres cansadas, o capataz truculento.

A historiadora de arte Annateresa Fabris (1990) faz uma interessante leitura dessa obra: em *Café*, a paisagem ordenada geometricamente, definida pelo contraste cromático entre o marrom e o verde, é um símbolo claro do trabalho humano. Os retratos dos trabalhadores foram ainda uma forma bastante eloquente de revelar a penúria das condições de vida.



Figura 4: *Café*, 1935. Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

O modo de ser e a condição de existência do homem também são a matéria-prima de *Vidas secas* (1938), a mais conhecida das narrativas do escritor alagoano Graciliano Ramos. Em 4 de maio de 1937 surgiu na forma de um conto, denominado *Baleia*, o livro que ganhou “novos contos” publicado no seguinte. Os capítulos avulsos foram publicados nas páginas da imprensa do país e do exterior, em jornais e revistas, e, por insistência do editor José Olympio, segundo Graciliano, acabaram por transformar-se em romance.

A intenção inicial do escritor, segundo Letícia Malard (1976), era compor a fábula de um cachorro que era mais humano que os próprios donos a que pertencia. Mas, aos poucos, os outros personagens ganharam forma na narrativa e evidenciaram a relação homem-animal sugerida por Baleia, a cachorra que pensa e sente como ser humano.

Essa é a história de uma família de retirantes e, sobretudo, a história de vida de Fabiano, um trabalhador esmagado pelos homens e pela natureza. Esse livro problematiza a atrofia da linguagem e a animalização do homem, as consequências mais graves da miséria humana:

Fabiano era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e o cabelo ruivo; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. (...) isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 2008, p.29)

Alguns anos depois, o assunto chegou à obra de Portinari, como uma decorrência da trajetória do artista, acostumado a ver desde criança os flagelados que vinham do Nordeste, fugindo da seca em direção às fazendas de café no interior de São Paulo e buscando melhores condições de vida. O horror da miséria tornou-se um dos temas principais da obra de Portinari.

A primeira série sobre os retirantes surgiu em 1935/1936. Nesse primeiro grupo, está *A família* (1935), uma composição dominada por uma estrutura piramidal na qual se contrapõem algumas figuras de crianças, mas os tons não chegam a criar uma atmosfera sombria. *Retirantes* (1936) difere muito da tela de mesmo nome da série seguinte. Há enormes figuras femininas dominando a paisagem, com tons suaves e pinceladas quase impressionistas, contornos mais humanos e menos cadavéricos, fisionomias bem definidas e serenas.



Figura 5: *Retirantes*, 1936

Ao todo, Portinari produziu três séries sobre o tema, mas as obras do segundo conjunto, de 1944, são as mais notáveis de todas. Fazem parte da segunda série as telas *Retirantes* (1944) e *Criança morta* (1944). Em *Criança morta*, a tragédia está presente não apenas nos rostos dos retirantes e no drama humano que tematiza a obra, mas é acentuada pelo tratamento formal: cores fortes, textura densa. Em *Retirantes* (1944) a natureza dá o tom trágico: carcaças, cactos, urubus, ossadas formam o cenário junto a família de sertanejos deformados pela miséria.



Figura 6: *Retirantes*, 1944



Figura 7: Criança morta, 1944

A terrível epopeia dos migrantes e seu heroísmo misturam-se à temática da lida diária do Brasil rural nas obras de Graciliano e Portinari. O sentido emancipador e social das obras de Portinari sobre os retirantes e trabalhadores levam-nos cada vez mais à convicção de que podemos compará-lo, no domínio literário, a Graciliano Ramos.

Graciliano e Portinari tiveram uma trajetória de vida que os levou à comunhão de temas e ideais. Embora geograficamente distantes, o sertão de Alagoas e o interior de São Paulo, tinham algo em comum que contribuiu para o encontro desses dois mestres, sobre os quais é importante introduzir referências biográficas, pois, no caso deles, é muito difícil separar autor e obra. A biografia de ambos importa muito como fonte interpretativa de suas obras, pelo fato de terem vivido em uma época cujas implicações engajadas da arte eram a própria substância dela. Ou seja, o contexto dialoga francamente com a criação artística, conferindo-lhe significados que não podem ser esquecidos por quem se dispõe a estudá-la.

1.2 Caminhos cruzados

Quebrangulo, Alagoas, 27 de outubro de 1892. Foi o ano em que nasceu Graciliano Ramos. O primogênito dos quinze filhos do casal, Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ferro e Ramos, aprendeu as primeiras letras do alfabeto com seu pai, comerciante miúdo, casado com a filha de um criador de gado.

Graciliano cresceu sob o regime da seca e das surras paternas, formando desde cedo a ideia de que todas as relações humanas são regidas pela violência: psicológica, física, de classe, tema que atravessa sua obra.

O pai comprou uma fazenda em Buíque, Pernambuco, em 1894, e mudou-se para lá com a família. Em 1899, eles voltam a Alagoas para viver em Viçosa. Aos sete anos, Graciliano é obrigado a conhecer a riqueza dos clássicos portugueses: “(...) me infligiram Camões no manuscrito (...) como levava uma vida bastante chata habituei-me a ler romances.” (RAMOS, C. 1979, p. 29)

Foi por esse tempo que Cândido Torquato Portinari, ou Candinho, nasceu numa fazenda de café em Brodósqui, interior de São Paulo, a 29 de dezembro de 1903. Ele cresceu entre trabalhadores do campo, imigrantes como seus pais. Por isso certas imagens jamais se apagam de sua memória: a terra roxa e vermelha, missas, casamentos, enterros na rede, jogos infantis, os retirantes, o sofrimento, o trabalho.

Desde muito cedo demonstrou aptidões artísticas, ajudou a decorar a igreja da cidade juntando-se a um grupo de pintores italianos de *spolvero*⁴, que estava em Brodósqui em 1912. Em 1914, Candinho fez um retrato do compositor Carlos Gomes, que fazia grande sucesso nas casas operísticas da Europa; o desenho é reconhecido como seu primeiro trabalho.

Quando nasceu Portinari, Graciliano produzia seu primeiro trabalho ainda adolescente. Em 1904, ele fundou e dirigiu um periódico infantil, *o Dilúculo*⁵, com 200 exemplares impressos em Maceió, jornal literário onde publicou primeiro conto, aos 11 anos, *O pequeno pedinte*; por vergonha ou timidez assinava esse e outros trabalhos com pseudônimos. Em março de 1905, transfere-se para Maceió, onde cursa colégio interno. Os cinco anos passados no internato confirmariam a inclinação autodidata;

⁴ O *spolvero* é uma das técnicas mais elementares da pintura, que consiste em criar um modelo da figura a ser pintada e executá-la fazendo-se furos em uma folha de papel; coloca-se a folha na parede e espalha-se sobre ela tinta em pó.

⁵ Jornal fundado por Graciliano e seu primo Cícero Vasconcelos, quando ambos ainda eram alunos do Internato Alagoano, em Viçosa, no começo do século XX. A iniciativa lhes foi sugerida por Mario Venancio, literato que lecionava geografia no referido colégio. A publicação circulou entre 24 de junho de 1904 e 16 de abril do ano seguinte, totalizando 17 números assinados com os pseudônimos “Feliciano”, “Ramos Oliveira” entre outros. (SALLA, 2012, p. 23 nota 24)

estudava latim, inglês, francês e italiano, lia Balzac, Zola, Dostoievski e Tolstoi. Em seu primeiro conto, *O pequeno pedinte*, já está claro o viés realista:

Tinha oito anos! A pobrezinha da criança sem pai nem mãe, que vagava pelas ruas da cidade pedindo esmolas aos transeuntes caridosos, tinha oito anos. Oh! Não ter um seio de mão para afogar o pranto que existe no seu coração! Pobre pequeno mendigo! Quantas noites não passara dormindo pelas calçadas exposto ao frio e à chuva, sem o abrigo o teto! Quantas vergonhas não passara, quando ao estender a pequenina mão, só recebia a indiferença e o motejo! Oh Encontram-se muitos corações brutos e insensíveis! É domingo. O pequeno está à porta da igreja, pedindo, com o coração amargurado, que lhe deem uma esmola pelo amor de Deus. Diversos indivíduos demoram-se para depositar uma pequena moeda na mão que se lhes está estendida. Terminada a missa, volta quase alegre, porque sabe que naquele dia não passará fome. Depois vêm os dias, os meses, os anos, cresce e passa a vida, enfim, sem tragar outro pão a não ser o negro pão amassado com o fel da caridade fingida.⁶

Aos 13 anos arriscaria os primeiros sonetos, influenciado pelos parnasianos. Dois sonetos seriam publicados na revista carioca *O Malho*, sob o pseudônimo de Feliciano de Olivença. Sobre seu início como poeta, comenta: “Eu compunha os meus sonetos para adquirir ritmo. Nunca pretendi ser poeta. Aprendi isso para chegar à prosa, que sempre achei muito difícil.” (RAMOS, Clara, 1979, p.32). Preferia a prosa à poesia e acreditava que o Realismo seria a escola literária do futuro. A seu ver, o realismo, “rompendo a trama falsa do idealismo, descreve a vida tal qual é, sem ilusões sem mentiras.” (MORAES, 1992, p.23)

Em outubro de 1910, a família muda-se para Palmeira dos Índios; aos 18 anos, Graciliano inicia a carreira de professor, com fama de possuir cabeça privilegiada. No começo de 1914, foi para o Rio de Janeiro e, em setembro do mesmo ano começou a trabalhar como foca no jornal *Correio da Manhã*, passando a suplente de revisão. Atuou também como revisor nos periódicos *Séculos* e *A Tarde*; contribuiu com crônicas para o *Jornal de Alagoas* e para o semanário fluminense *Paraíba do Sul*. Em 1915, Graciliano volta à Palmeira dos Índios, reencontra a namorada de infância, Maria Augusta; casam-se. O noivo ateu recusa-se a ir à igreja, a noiva morre cinco anos depois vítima de complicações no parto do quarto filho do casal.

Enquanto isso, Portinari, incentivado pela família, em 1918, viaja para o Rio de Janeiro a fim de estudar pintura. Matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios, onde estuda

⁶ Todos os dados biográficos e depoimentos do autor foram retirados das biografias *O velho Graça* de Dênis Moraes (1992) e *Mestre Graciliano, confirmação humana de uma obra* de Clara Ramos (1979), filha do escritor.

desenho. Não é bem sucedido na primeira tentativa de ingresso na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), mas não desiste e passa a frequentar as aulas como aluno-livre, durante os primeiros anos da década de 20, onde fez sua formação.

A partir de 1922, começa a enviar as obras para o Salão Nacional de Belas Artes, ganha três prêmios, entre eles a menção honrosa no Salão Anual, pelo retrato do escultor Paulo Mazzucchelli; começa a ser notado pela crítica e ganha do diretor da ENBA, Batista da Costa, um ateliê na escola para dedicar-se ao desenho.

Nos primeiros anos no Rio, teve vários ofícios: pintor de letreiros, monogramas e até carros fúnebres. Em 1924, Portinari produziu primeira tela de temática nacional, *Baile na roça*, recusada pelo júri do Salão Anual, por não agradar aos padrões acadêmicos; vende o quadro por 200 mil réis, uma pequena fortuna para um artista iniciante.

Entre 1916 e 1921, inexistem registros de produção literária do escritor Graciliano Ramos. Ele se veste de luto e solidão devido à morte da esposa. Registrou esse momento em carta a um amigo: “Sou um pobre diabo. Vou por aqui me arrastando mal. Há cinco anos não abro um livro.” (MORAES, 1992, p. 41) Às vésperas de lançar o jornal *O Índio*, em janeiro de 1921, o vigário da paróquia de Palmeira dos Índios, padre Francisco Xavier de Macedo, convidaria Graciliano a colaborar com a publicação.

O Brasil neste período vivia a chegada do movimento modernista. Os intelectuais e artistas demonstravam a vontade de resgatar ou reconstruir a identidade do país nas obras. A maioria dos historiadores adota a Semana de 22 como marco do início do movimento; no entanto, há quem defenda que o modernismo já havia se iniciado com a pintura expressionista de Anita Malfatti, na década de 1910.

Graciliano acompanha a repercussão da Semana de 22 através dos jornais. Mas no Nordeste, o Modernismo brasileiro encontraria resistência no Centro Regionalista, fundado em Recife por Gilberto Freyre, voltado para preservação das tradições e valores da região. A postura de Graciliano não seria diferente; ele não pouparia os modernistas de ácidas críticas: “com raríssimas exceções, os modernistas brasileiros são uns cabotinos, enquanto outros procuram estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti”. (MORAES, 1992, p.45) Na sua opinião, o Modernismo fracassara no

trabalho de criação, limitando-se a experimentos de linguagem. De acordo com Hermenegildo Bastos⁷:

A resistência de Graciliano ao modernismo paulista e carioca é de fato resistência à colonização cultural interna e ao que havia nele de glorificação da modernização. Não significou, entretanto, recusa à modernidade enquanto conjunto de valores críticos da sociedade burguesa. Mas significou resistência à glorificação da técnica e das máquinas, devendo ser incluídas aí as novas técnicas de escrita literária. (BASTOS, 2008, p. 54)

A resistência ao Modernismo é, assim, um aspecto da crítica à modernização imposta, elaborada por Graciliano em seus livros, onde escancara as misérias da modernidade como um todo, e não apenas da modernização brasileira. Graciliano gosta de frisar que não é modernista, mas romancista e, quanto à repercussão do movimento, afirma: “A revolução concretizada na Semana de 22 teve um serviço: limpar, preparar terreno para as gerações vindouras.” (MORAES Denis de, 1992, p. 46)

Enquanto aconteciam essas transformações no campo cultural e artístico nacional e mundial, Portinari estava matriculado na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Segundo Marília Balbi (2003), a ENBA era o mais prestigiado centro educador de arte do país, mas seus professores ainda estavam muito presos à arte acadêmica, o que afastava a escola das vanguardas artísticas europeias e da experimentação de qualquer tipo.

A renovação proposta pelos artistas da Semana de 22 passou à margem da escola carioca. Mas mesmo envolvido nesse ambiente acadêmico, Portinari não estava tão alheio ao movimento moderno, pois sua tela, *Baile na roça*, 1924, evoca elementos da cultura nacional, senso que a recuperação do nacional é uma das bandeiras modernistas. O quadro apresenta personagens inspirados na população de Brodósqui e as cores características de pintura clássica; contudo, as pinceladas são modernas, o que não se adequava aos padrões estéticos da escola.

Em 1925, Portinari ganhou a Pequena Medalha de Prata na XXXII Exposição Geral de Belas Artes. No mesmo ano, em entrevista ao jornal carioca *A Manhã*, aos 23 anos, já mostra interesse em retratar a realidade brasileira: “Arte brasileira só haverá quando os nossos artistas abandonarem completamente as tradições inúteis e se

⁷ BASTOS, Hermenegildo José. “Destroços da modernidade” in: Revista *Cult*, numero 42, ano IV, p. 54.

entregarem, com toda a alma, à interpretação sincera do nosso meio.” (BALBI, 2003, p.26)

Conquista em 1927 a Grande Medalha de Prata, mas a premiação mais importante chegaria um ano depois: com o *Retrato de Olegário Mariano* ganha o prêmio de Viagem à Europa. Sobre essa conquista, Manuel Bandeira escreveu em crônica:

Cândido Portinari é um paulista de 23 anos, que possui excelentes dons de retratista. Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola: isso lhe valeu o prêmio. (FABRIS, 1990, p.6)

Até então Portinari já havia pintado três outros retratos de Olegário Mariano, um dos primeiros a acreditar no seu talento e de quem acaba se tornando amigo íntimo. A maioria dos retratados por Portinari, antes de sua viagem à Europa, eram seus colegas de aprendizagem, professores, críticos, jornalistas. Essa primeira fase da carreira evidencia o empenho em comprovar habilidades como retratista, dando um tratamento caprichado aos rostos dos modelos em detrimento da construção dos fundos, por exemplo.

Enquanto isso, uma articulação política levaria Graciliano a concorrer à prefeitura de Palmeira dos Índios, nas eleições de 1927; em 7 de novembro, Graciliano é eleito prefeito, com 433 votos, e confessa: “assassinaram meu antecessor. Escolheram-me por acaso”. (MORAES, 1992, p. 53). Honesto e rigoroso, presta contas e atribui a todos igualdade de direitos. Em 1928, casa-se com a jovem Heloisa de Medeiros, dois meses depois de o casal ter se conhecido. Após 27 meses na prefeitura, Graciliano renunciou ao cargo de prefeito por considerar a tarefa muito espinhosa.

Entre 1928 e 1930, Portinari, por sua vez, viveu na Europa, onde visitou vários países e fixou-se em Paris. Diferentemente dos outros bolsistas, não frequentou nenhuma escola, preferiu entrar em contato com as novas correntes estéticas e voltou ao Brasil com apenas três naturezas mortas de inspiração cézanniana. Em carta de 1930 a ex-colega de Belas Artes, Ana Rosalita Candido Mendes, ele contou: “Não pretendo fazer quadros por enquanto (...) aprendo mais olhando Ticiano, Rafael, do que para o Salão de Outono todo.” (BALBI, 2003, p.28)

Na Europa, cultivou a determinação de dar vida a uma arte nacional. Em carta, ele declara:

Vim conhecer aqui o Palaninho, depois de ter visitado tantos museus, tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho. Daqui fiquei vendo melhor a minha terra, fiquei vendo Brodósqui como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o “Palaninho”, vou pintar aquela gente com aquela roupa e aquela cor. Quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra (...) (FABRIS, 1990, p.6)

Como se vê, ele já tem intenções de retratar a realidade brasileira quando voltar ao país; o “Palaninho” de que fala é um modelo caipira que representava o homem simples da roça.

Enquanto Portinari estava na Europa, a Revolução de 1930 encerrara a República Velha no Brasil e instalara-se o governo provisório, com Getúlio Vargas no poder. Durante a Revolução, Graciliano, acompanha tudo de perto como diretor da Imprensa Oficial do Estado de Maceió, cargo que assumira em 30 de abril de 1930, a convite do governador Álvaro Paes, e revela: “Com a revolução, quis demitir-me, mas não pude. Fiquei até dezembro de 1931. Não suportando os interventores militares que por lá andaram, larguei o cargo e voltei para Palmeira dos Índios.” (RAMOS, C; 1979, p. 80)

Ainda na Europa, Portinari conheceu a uruguaia Maria Victoria Martinelli, então com 19 anos, radicada em Paris, e se casou com ela. Maria seria a companheira de toda sua vida. Ao regressar de Paris, em 1930, Portinari encontra a arte moderna razoavelmente incorporada à vida cultural brasileira, instituições ocupadas pelos modernistas e um pequeno público adepto da arte moderna. A esse respeito, Carlos Zilio (1997, p.90) assinala:

É este o ambiente cultural que será vivenciado por Portinari, que, saído do ensino acadêmico, e tendo ganho o prêmio de viagem, retorna ao Brasil influenciado pelo contato com a arte moderna francesa. Torna-se difícil precisar esse processo de transformação pelo qual ele passou, visto que o mesmo se deu mais ao nível da subjetividade que da produção. Nos dois anos que permanece em Paris, Portinari fará apenas três naturezas-mortas, que embora representem uma considerável mudança em relação aos padrões da Escola de Belas Artes, situam-se basicamente próximos da pintura pré-impressionista. Suas primeiras telas no Brasil mostrarão uma simplificação na forma e na cor, mas permanecerão ainda presas as regras convencionais. (ZILIO, 1997, p.90)

Isso porque foi principalmente o estudo dos mestres europeus do passado o que Portinari foi fazer na Europa. Na volta ao Brasil, é que descobre o chamado modernismo brasileiro:

Ao voltar da Europa, onde entra em contato com a arte moderna, Portinari tende para o Modernismo. Mas, é preciso considerar que a essa altura já existe um espaço moderno caracterizado no Brasil. A essa base, a pintura de Portinari acrescenta novos pontos de vista da pintura social. O Modernismo vive um momento de nova síntese onde os elementos a considerar seriam o espaço *pós-cubista*⁸, o nacionalismo e a arte social. O resultado é uma pintura mais realista, na qual há uma intenção expressa de retratar situações e a busca de uma comunicação mais imediata. (ZILIO, 1997, p. 58)

Segundo Mario Pedrosa, em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* (1981), a sua passagem para o modernismo, ou o seu rompimento com o academicismo, foi um processo lento, passo a passo. A prova é que enquanto apresentava composições com tendências cubistas, não deixou de cultivar a arte clássica, como retrato de senhoras e cavalheiros, com um realismo digno dos mestres da Renascença.

As bases para uma nova postura artística já haviam sido lançadas na década anterior, com a Semana de Arte Moderna, como vimos. Para Carlos Zilio, dentro deste período vão-se distinguir dois momentos na arte moderna brasileira:

O primeiro dele inicia-se pouco depois de 22 e objetiva a criação de uma linguagem que sendo moderna fosse também brasileira. O segundo momento ocorre no início da década de 30, quando o movimento vai se adaptar às necessidades de uma arte de temática social. Não há uma saída do universo plástico anterior, apenas sucede-se aos anos de descoberta e exploração da arte moderna um outro período onde as intenções políticas privilegiam a tendência a um maior realismo. (ZILIO, 1997, p.24)

O artista mais representativo dessa segunda fase do modernismo é Portinari; ele vai ser também o artista plástico que receberá o maior número de encomendas governamentais e o primeiro artista modernista a ser reconhecido nacionalmente. Em torno dele começa a concentrar-se um pequeno número de intelectuais, que vê nele o representante plástico do nosso Modernismo. Sobre isso comenta o crítico de arte Mario Pedrosa (1981):

⁸ Alfred Barr define os princípios sobre os quais vai ser desenvolvido o Pós-Cubismo: "O Cubismo depende não do caráter das formas retas ou curvas, mas da combinação de outros fatores como o aplainamento do volume e dos espaços, a interpretação e a transparência dos planos e mais geralmente a independência em relação à natureza da cor, da forma, do espaço e da textura sem no entanto abandonar a referência à natureza." (BARR apud ZILIO, 1997, p. 18)

Cândido Portinari foi o primeiro artista moderno do Brasil a conseguir uma menção honrosa na Exposição Internacional Carnegie. Nós todos, intelectuais e críticos, que o sustentávamos na sua luta e que o tínhamos como escudo da causa do modernismo contra o academismo, sempre vimos nele um porta-bandeira. (PEDROSA, 1981, p.13)

Os modernistas desejavam uma arte que expressasse a vivência do brasileiro e atualizasse o Brasil em relação às novas técnicas estéticas como a deformação, por exemplo; foi o que fez Portinari. Assim como Graciliano, ele foi um “clássico experimentador”, usando a expressão de Otto Maria Carpeaux em “*Visão de Graciliano Ramos*” (1987), pois soube mesclar o procedimento realista clássico de retratar a realidade com o método expressionista das vanguardas modernistas. Para Oswald de Andrade, ele foi o grande revolucionário da pintura brasileira, pois sua expressão caminha não só para o social, mas para a luta de classes:

O Brasil tem em Cândido Portinari o seu grande pintor. Pintor iniciado na criação plástica e na honestidade do ofício, homem de seu tempo banhado das correntes ideológicas em furacão. Não admitindo a arte neutra, construindo na tela as primeiras figuras do futuro titânico – os sofrendores e os explorados do capital. (ANDRADE *apud* FABRIS, 1990, p.9)

Antes de Graciliano deixar a prefeitura em 1930, Heloísa, sua esposa, sonhara que ele tinha recebido uma carta de um editor do Rio de Janeiro, manifestando interesse por *Caetés*, livro que o prefeito estava escrevendo há alguns anos. No mesmo dia à tarde, ao passar pelos correios encontraria uma carta. Por intermédio de seu secretário Rômulo de Castro, o poeta Augusto Schmidt, dono da editora Schmidt, consultava-o sobre a possibilidade de publicar o romance que estava escrevendo.

A estreia de Graciliano, com *Caetés* (1933), representa uma ruptura com o estilo naturalista no qual ele próprio se formara. Leitor de Eça de Queirós, ele deixaria que ecos do autor português fossem ouvidos em seu primeiro romance:

Em *Caetés*, o empregado João Valério está às voltas com seu próprio caso amoroso com a mulher do patrão e esforça-se para escrever um livro sobre os índios caetés. O romance sobre índios que João Valério escreve, serve não apenas para ressaltar as qualidades compensatórias da fantasia diante de uma realidade frustrante, mas, sobretudo, para instalar a atividade analítica no cerne dos seus atos. Em *Caetés* vemos aplicadas as melhores receitas da ficção realista tradicional, quer na estrutura literária, quer na concepção de vida. (CANDIDO, 2006, p.18)

Em 1934 Graciliano recebe duas propostas: uma para representação do *Boletim de Ariel*⁹ em Alagoas, e a outra para publicar seu segundo romance, *São Bernardo*, pela editora Ariel Ltda. Anos depois, *São Bernardo* será filmado e traduzido para o inglês, francês, italiano, russo, tcheco, polonês, alemão, espanhol, húngaro, búlgaro, romeno, finlandês e holandês. Em carta a esposa Heloisa, ele escreve sobre o romance: “quem sabe daqui trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarão gramática lerão o S. Bernardo cochilando e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem”. (RAMOS, C; 1979, p.84).

No mesmo ano da publicação de *São Bernardo*, Portinari pinta sua primeira tela de temática claramente social, *Os Despejados (1934)*, a família à beira da linha do trem, que mencionamos acima. Ainda em 1934 foram realizadas, *Preto na enxada*, *Estivador*, *O sorveteiro*, *Mestiço*, *Operário*, *Lavrador de café*, onde procura traduzir a realidade plástica por meio de uma abstração geométrica de planos e dimensões:

À cata da densidade dos corpos e dos objetos, o pintor passa a tratar a tinta e a cor não mais como na era brodosquiana, como meio de um efeito exterior sensorial, em busca de representações e estado de alma, convencionais ou não. O modelado toma então uma concretização brutal, e as suas figuras ganham uma força monumental de estatuária. (PEDROSA, 1981, p. 11)

Segundo Marília Balbi (2003), essas obras compuseram o tão aguardado retrato da dimensão social do homem brasileiro. Até o fim da vida Portinari, repetiria que não estava pintando, mas olhando pela janela os trabalhadores curvados sobre a enxada. O problema do homem, a realidade do homem é o que o interessa. O que ele quer representar agora é o homem concreto, em grupo ou em seu meio social, no trabalho.

Em meados de 1935, Graciliano desengavetaria o romance que começara a esboçar meses antes, e no ano seguinte é publicado *Angústia*, o terceiro romance narrado em primeira pessoa. Em *Angústia*, Luís da Silva, personagem central, funcionário público e escritor frustrado, descobre que é traído pela noiva com Julião Tavares. Encurralado, sobrevive alimentado por um ciúme que tem caminho certo: o crime.

⁹ *Boletim Ariel* era um periódico influente publicado pela Editora Ariel de Agripino Grieco, o qual estampou em setembro de 1934, a título de divulgação, um excerto de *São Bernardo* intitulado Ciúmes (trecho que abarcava os capítulos 29 e 30 da obra publicada). (SALLA, 2012, p.275)

No explosivo ano de 1935, as tensões políticas no Brasil e no mundo exacerbavam-se. O pacto com as elites, elaborado por Getúlio Vargas, assegurava a base de apoio para a expansão capitalista, mas, impedia maior participação popular. Nesse período a inclinação de Graciliano para o socialismo estava nítida, embora ainda não tivesse qualquer vínculo com os comunistas.

Nesse mesmo ano, Portinari obteve reconhecimento internacional, recendo a segunda menção honrosa na Exposição do Instituto Carnegie, de Pittsburgh, nos Estados Unidos, com uma de suas obras mais famosas, também de notória inclinação social: *Café* (1935). Recebeu destaque na imprensa americana; o jornal *Pittsburgh Sun Telegraph* noticiou: “Seu quadro premiado *Café* é excelentemente desenhado (...) os trabalhadores da colheita de café apresentam deformações propositadas, mas o efeito aumenta a força e revigora a pintura.” (BALBI, 2003, p.37)

Com a repercussão alcançada por *Café*, o ministro Gustavo Capanema encomendou a Portinari, em 1936, a famosa série de afrescos para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, que tinha como tema os ciclos econômicos: pau-brasil, cana-de-açúcar, gado, ouro, fumo, algodão, erva-mate, café, cacau, ferro, borracha e carnaúba, acrescentada em 1943. A primeira ideia de Capanema – educação dirigida para o trabalho, que dava ao conjunto um tom historicista, acaba sendo posta de lado por Portinari, que confere à temática do trabalho uma conotação contemporânea. Ainda em 1936, pinta um conjunto mural para o Monumento Rodoviário na estrada Rio-São Paulo. Sobre esses murais, comenta Mario Pedrosa (1981):

Nos afrescos de Portinari esteve presente, ao lado, ou acima da realidade, a finalidade plástica. No entanto, o seu realismo é profundo e orgânico; eco talvez de suas origens campesinas. A sua atração pelo mural tem por isso mesmo alguma coisa de mais orgânico. Portinari tende a buscar e buscará sempre, constantemente, uma síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre o puro e o pictórico e a vida. No fundo Portinari nunca viu nesses afrescos apenas uma realidade a exprimir, mas antes talvez a interpretar. (PEDROSA, 1981, p.16)

Há quem pense que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano¹⁰ e não o foi pela própria evolução interior de sua arte.

¹⁰ “Por seu interesse pela temática social e pelo caráter expressionista de sua linguagem, a arte de Portinari tem sido comparada às realizações do muralismo mexicano. Através da técnica do muralismo, obras em locais públicos, os mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco e Davi Alfaro Siqueiros,

Todavia, enquanto a escola mexicana usou principalmente os elementos de deformação caricatural, Portinari fez uso da deformação plástica, maciça do modelo picassiano¹¹. Ele queria simplesmente, movido por intrínsecas intenções monumentais, poder entregar-se à vontade às experiências de deformação do plástico, sem levantar a bandeira de nenhum movimento.

Enquanto Portinari tinha seu trabalho reconhecido, no começo de 1936, telefonemas anônimos procuravam com veladas ameaças o endereço de Graciliano Ramos. Ele foi detido no “arrastão” comandado pelo general Newton Cavalcanti; esses arrastões eram verdadeiras operações de guerra para prender indiscriminadamente suspeitos de terem colaborado com o *levante comunista*¹² de novembro do ano anterior. De fato, não havia motivos concretos para prisão, pois a adesão oficial de Graciliano ao PCB ocorreria só em 1945, mas pretextos não faltavam.

No dia 13 de janeiro de 1937, dez meses e dez dias após sua detenção, Graciliano foi libertado. Em seu primeiro mês de liberdade, ele escreve o livro infantil *A terra dos meninos pelados*. É nessa mesma fase, em meados de 1937, que as cartas de Graciliano para a mulher dão conta de uma personagem canina: “Escrevi um conto sobre a morte de uma cachorra, um troço difícil, como você vê, procurei adivinhar o que se passa na alma de uma cachorra.” (RAMOS, Clara, 1979, p.124)

A partir da morte da cachorra, o romancista elabora, em capítulos autônomos, a história pungente de uma família de retirantes, narrativa originalmente intitulada *O mundo coberto de penas*. Em 1938, foi publicado com o título *Vidas Secas*:

propunham pintar para o povo, rompendo com a pintura de cavalete e transmitir uma interpretação da história do México marcada pela denúncia.” (FABRIS, 1990, p. 79)

¹¹“ O expressionismo de Portinari não virá do Expressionismo alemão, mas através da interpretação dada pelos mexicanos e por Picasso. O estilo de Portinari compreenderá uma assimilação dessas diversas fontes, com a predominância momentânea de uma sobre a outra, o que lhe trará um certo ecletismo. No entanto haverá uma tendência em direção ao Pós-Cubismo a partir de 1939. O Pós Cubismo será absorvido através da influência exercida pela fase clássica de Picasso. Posteriormente a influência de Picasso se manifestará através da forte impressão que “Guernica” provocará em Portinari.”(ZILIO, Carlos, 1997, p.91)

¹² Conhecido também como *Intentona Comunista*, foi uma tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas realizado em novembro de 1935 pelo PCB em nome da Aliança Nacional Libertadora.

Dediquei em seguida várias páginas aos donos do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalho, a jornais e revistas. E como José Olympio me pedisse um livro para o começo do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia. (RAMOS, Graciliano *apud* RAMOS, Clara, 1979, p. 125)

Lançado em março de 1938, *Vidas Secas* assombraria a crítica. Álvaro Lins¹³ seria taxativo: “Um mestre da arte de escrever, acrescento sem nenhum medo de estar errado. E essa categoria, Graciliano conquistou com as vidas secas que povoam o seu mundo romanesco. Um mundo árido sombrio e desértico.” Já Lucia Miguel Pereira diria que “a grande força do autor é a sua capacidade de fazer sentir a condição humana inatingível e presente na criatura mais embrutecida”. (MORAES, 1992, p. 165) A ótima acolhida de *Vidas Secas* consolidaria o reconhecimento de Graciliano como romancista de primeira linha, ainda que o livro tenha vendido pouco:

São Bernardo e Vidas Secas se incluem entre os maiores romances brasileiros; isso ocorre exatamente porque eles não se limitam a reproduzir as experiências pessoais de Graciliano Ramos, mas porque dão expressão estética a movimentos profundos e universais da consciência e da práxis social de grupos fundamentais da sociedade brasileira. (COUTINHO *apud* MOARES, 1992, prefácio)

Portinari, por sua vez, no ano seguinte, 1939, foi convidado a pintar três painéis para o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque: *Nordeste, Sul e Centro Oeste*. Em janeiro nasce o único filho do artista: João Candido. Em novembro do mesmo ano realiza uma exposição individual no Museu Nacional de Belas-Artes, apresentado por Mario de Andrade. Em 1940, participa da Exposição de Arte Moderna Latino-Americana, no Museu *Riverside*, com grande sucesso de crítica:

Portinari é um desses indivíduos com imaginação e talento. Ele não pode ser classificado como surrealista, primitivo, expressionista ou pertencente a qualquer movimento de arte de hoje. Ele pertence a todos e a nenhum. Há sempre em suas figuras a qualidade de profunda humanidade que tem distinguido outros mestres anteriores, Van Gogh, por exemplo (...) (FABRIS, 1990, p.15)

Na década de 40, viria o convite para a realização dos murais da biblioteca do Congresso, de Washington, primeiro painel de temática histórica, que narra a saga das Américas. Volta ao Brasil e começa a pintar uma série de telas para a rádio Tupi do RJ, inspirada na música popular brasileira. Em 1944 dá início ao ciclo bíblico para a rádio

¹³ “Valores e misérias das *Vidas Secas*”, posfácio de Álvaro Lins à 45ª. edição de *Vidas Secas*, p. 78.

Tupi de São Paulo, de nítida inspiração picassiana. Nesse mesmo ano inicia seu trabalho na capela da Pampulha (Belo Horizonte) pintando o mural *São Francisco*

O ano de 1944 é marcado pelo sucesso de sua exposição na Galeria Charpentier, de Paris. As telas da segunda série de *Retirantes* e os desenhos da série *Meninos de Brodósqui* foram aclamados pela crítica francesa René Huyghe, que chama Portinari de “Michelangelo brasileiro.” A primeira série de retirantes surgiu em 1936, mas as telas do segundo conjunto são as mais notáveis.

Enquanto Portinari conseguia reconhecimento internacional, durante o início da década de 40, Graciliano foi um importante colaborador da revista *Cultura Política*, editada pelo homem forte do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo), o jornalista Almir de Andrade; por esse motivo foi acusado de “vender-se” para o Estado. Mas Graciliano jamais abandonou seu espírito crítico e contestador, que o levou de uma inicial posição “liberal progressista” a uma explícita adesão ao comunismo, em 1945, quando ingressa, no dia 18 de agosto, no Partido Comunista do Brasil, do qual sempre foi um militante disciplinado, discreto. Quando indagado por que entrou para o PC ele responde: “Naturalmente porque sou comunista. Acho que deixei isso bem claro na minha vida e na minha escrita.” (RAMOS, 1979, p. 166). Nesse mesmo ano publica seu primeiro livro de memórias, *Infância*.

Foi também em 1945 que Portinari entrou para o Partido Comunista e realizou uma exposição em seu benefício, na Casa do Estudante do Brasil. Em 1947, após ter-se candidatado a senador, viaja para o Uruguai. Ali pinta *A Primeira missa*; volta ao Brasil em 1948, quando o PCB foi dissolvido e afasta-se gradativamente do partido. *A Primeira missa* é seguida por uma série de painéis de caráter histórico: *Tiradentes* (1949), *A chegada de D.João VI ao Brasil* (1952), *O Descobrimento do Brasil* (1954).

Nesse período Graciliano escreve o primeiro capítulo de um livro de reminiscências da prisão, que deveria chamar-se *Cadeia*, mas a obra acabará por denominar-se *Memórias do cárcere*. Em uma noite de agosto de 1952, Graciliano saiu da redação do *Correio da Manhã* com fortes dores no peito, o médico foi chamado e o diagnóstico fatal confirmado: câncer de pulmão. Graciliano embarca para Argentina em busca de tratamento e confessa aos familiares que não sairá de Buenos Aires sem concluir um capítulo de seu último livro. Retorna ao Rio de Janeiro e, no dia 20 de

março de 1953, morre às 5h da manhã. Sua esposa Heloisa publica postumamente *Memórias do cárcere* e outras obras que ele deixara.

Portinari continua sua carreira. Em 1956, sob encomenda do governo brasileiro, termina a produção, para a sede da ONU em Nova Iorque, dos monumentais painéis *Guerra e Paz*. Ele fora obrigado a pintar a obra no Brasil, pois lhe negaram o visto de entrada nos EUA, em virtude de suas tendências políticas de esquerda. Nesse mesmo ano expõe na Itália e em Israel, além de produzir a série de desenhos *Dom Quixote*. Em 1957, começa a escrever suas memórias, *Retalhos da minha infância*; sua atividade literária foi mantida até a morte.

Em 1957 participa da Exposição Universal de Bruxelas com a tela *Enterro na rede*, que foi escolhida para figurar entre as cem obras primas do século. Em setembro de 1959, Portinari foi o artista convidado da V Bienal de São Paulo, que dedicou sala especial a uma exposição retrospectiva de sua obra, com cerca de 130 trabalhos do artista. Em 1960 ele se separa da mulher, Maria, após trinta anos de casados; o artista começa a ler e escrever poesias intensamente. No início de fevereiro de 1962, o estado de saúde do pintor se agrava, pois volta a trabalhar ativamente com as tintas que lhe foram proibidas por ordens médicas e, em 6 de fevereiro, morre envenenado pelas tintas a óleo.

As considerações biográficas que fizemos até aqui são importantes para explicitar que, sendo cidadãos fortemente ligados às questões do seu tempo, parece claro que elas estão mediadas nas obras que produziram, cuja concepção envolve a ideia de participação e de engajamento, muito fortes nesse período, alimentada pelas ideias socialistas e comunistas. Foram cinco décadas de grande efervescência política e transformações sociais que influenciaram os artistas e se refletiram em sua produção. E, não por acaso, é importante lembrar que foi Graciliano Ramos quem assinou a proposta de inscrição de Cândido Portinari no Partido Comunista.

1.3 Correspondência: a função social da arte

Além das considerações biográficas feitas, também é importante assinalar, para compreender melhor a rede de influências que conformavam o cenário artístico do

período, como era envolvente a relação que os intelectuais e artistas mantinham com as artes plásticas. Algumas das principais figuras do Modernismo literário desenvolveram complexas parcerias de trabalho com artistas plásticos, ora atuando como seus mentores ou discípulos estéticos, ora operando em duplas. Sobre essas relações, o sociólogo Sérgio Miceli, em *Imagens Negociadas* (1996), afirma:

A sutilíssima gama de relações de amizade envolvendo artistas e escritores da geração modernista sinalizam não apenas um intercâmbio de ideias, de sonhos e projetos, e de tudo o mais que conta na vida, mas refletem por outro lado um confronto apaixonante de representações (literárias e visuais), uma entonação de voz e uma fixação de imagens de uns em relação aos outros. (MICELI, 1996, p. 96)

Assim, pode-se dizer que as imagens do nordestino arrasado e do trabalhador, que perseguem o autor de *Vidas Secas*, encontram sua representação na arte de Portinari, assim como este vê nas linhas de Graciliano a mesma inspiração e o mesmo viés crítico. Graciliano frequenta as exposições de Portinari e admira seus trabalhos. Em casa do pintor ou nas exposições, “Graciliano, pensativo, os olhos num quadro, passa um tempão a emitir uma ideia. Arte se faz com sofrimento. Quando a miséria acabar ficarão as dores eternas, mortes, paixões, desencontros.” (RAMOS, 1979, p.130)

Em uma carta ao amigo, lembrando uma visita que lhe fizera quando tivera a ocasião de apreciar algumas telas da série *Retirantes*, o escritor acrescentaria uma fecunda reflexão sobre o sentido ético do trabalho artístico, que inspirava a ambos e que os levava a se debruçar na miséria social em busca da inspiração, mas com um sentido de crítica e de solidariedade:

Caríssimo Portinari: A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo *as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram*. O que as vezes pergunto a mim mesmo com angustia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaríamos que realmente elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que você me mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: *numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo?* Numa vida tranquila e feliz, que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza. Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? Veja como os nossos ricos em geral são burros. Julgo naturalmente que seria bom enforca-los, mas se isso nos desse tranquilidade e felicidade, eu ficaria bem desgostoso, pois não nascemos para tal sensoria. O meu desejo é que, eliminado os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isso não temos arte. E Adeus meu grande Portinari. Muitos abraços para V. e para Maria.

Graciliano não era especialista em arte, tampouco frequentava muitas exposições, mas respeitava demais as obras e as opiniões dos artistas, especialmente as dos engajados, como Portinari. Paralelamente às tendências renovadoras e antiacadêmicas, que começaram a surgir nos anos 20, nossos artistas, como se percebe nessa carta, passam cada vez mais a se indagar sobre a função social de sua produção, seu público, e como colocar sua obra a serviço de transformações de uma sociedade injusta.

Se essa era uma preocupação temática constante na obra de Portinari, tratava-se também do cerne das obras de Graciliano Ramos, *São Bernardo e Vidas Secas*. A presença do trabalhador e do retirante nas obras dos artistas, que não por acaso surgem nos anos 30, é o reflexo da descoberta de outra realidade, a realidade popular, segundo Annateresa Fabris (1995). Uma vez que uma parcela significativa do mundo rural de Portinari tem como eixo aglutinador o homem – trabalhador e/ou retirante –, seria interessante pensar de que modo ambos se debruçavam sobre uma mesma realidade.

Quando pensamos, por exemplo, na composição formal e cromática das séries de retirantes de Portinari, notamos que os da década de 40, em relação aos da década anterior, revelam uma estrutura mais narrativa e realista. Isso nos permite ver como estilisticamente a família de retirantes de 1944 está mais próxima à família de Fabiano, em *Vidas Secas*. Parece ser da secura da escrita de Graciliano, frases curtas, diretas, em suma, o essencial que surge a proximidade entre obras plásticas e obra literária.

Esse essencial sem lirismo, que faz com que a seca pareça incorporada as próprias personagens caracteriza também os retirantes de Portinari. O próprio Graciliano, em artigo dedicado ao amigo pintor, “O estranho Portinari” (1943), já apontava em seus quadros a tendência ao essencial que levava Portinari a suprimir qualquer pormenor considerado supérfluo:

Você vai trazer-me os seus livros disse-me Portinari ao almoço. Quero guardar os livros dos meus amigos. Talvez não tempo de ler tudo, mas quero guardar. Você sabe como é que é. (...) Homem estranho Portinari, homem de enorme exigência com a sua criação, indiferente ao gosto dos outros, capaz de gastar anos enriquecendo uma tela, descobrindo hoje um pormenor razoável, suprimindo-o amanhã, severo, impiedoso. Dessa produção contínua e contínua

¹⁴ carta de Graciliano à Portinari em 13 de fevereiro de 1946, *apud*, FABRIS, Annateresa, “A função social da arte: Candido Portinari e Graciliano Ramos”, 1995.

destruição ficou o essencial, o que lhe pareceu essencial. (SALLA, 2012, p.226-227)

Como apontamos, a preocupação social na arte brasileira era a tônica desse período. Portinari também escreveu sobre isso em uma carta de 1930 à ex-colega de Belas Artes, Rosalita Candido Mendes:

Nós devemos no Brasil acabar com o orgulho de fazer arte para meia dúzia. O artista deve educar o povo mostrando-se acessível a esse *público que tem medo da arte pela ignorância*, pela ausência de uma informação artística que deve começar nos cursos primários. Os nossos artistas precisam deixar suas torres de marfim, devem exercer uma *forte ação social*, interessando-se pela educação do povo brasileiro. Todos os homens de espírito no Brasil vivem isoladamente sem *espírito de coletividade*, por isso são eles os que têm menos força. (BALBI, 2003, p. 28)

Nessas cartas encontramos a substância que compõe a arte de Graciliano e Portinari: texto e contexto, em uma interpretação entrelaçada da realidade. A importância da realidade social em que estão inseridos fica evidente nas palavras em destaque do escritor e do pintor. A miséria, conteúdo de suas obras, e a deformação, recurso expressivo usado, na verdade existem fora da arte: podem ser encontradas tanto no interior de São Paulo como no interior de Alagoas, ou em qualquer outro lugar do Brasil; são “deformações” das próprias relações sociais, muitas vezes criadas e cultivadas principalmente por quem detém o poder. Como destaca Ana Teresa Fabris;

Tanto em Graciliano quanto em Portinari a seca parece afigurar-se não como realidade inelutável, mas como consequência de um sistema social fundado na injustiça e na exploração, que impede os seres que lhes são subordinados de levar uma existência autêntica e humana. Se isso os transforma em criaturas marginalizadas, impotentes, passivas, percebe-se, ao mesmo tempo, que existe nelas uma vontade de reagir ou pelo menos resistir a uma realidade profundamente hostil. (FABRIS, 1995, p.15)

Talvez se os artistas vivessem em outra realidade, menos cruel e desumana, como se vê nas cartas, o conteúdo de suas obras fosse menos realista e mais “imaginativo”, como pregavam os abstracionistas, por exemplo, e poderíamos então deter-nos apenas no texto. Mas não há como desvincular o “texto” (entendido aqui como literatura e pintura) originado de um momento histórico de forte engajamento social, das coordenadas desse mesmo contexto. Isolar a forma de expressar da matéria expressa é, nesse caso, quase impossível, pois a relação entre a intenção política e social das obras e sua forma de expressão é incontornável, como tentaremos mostrar adiante. Sobre esse vínculo indissociável entre texto e contexto, afirma Antonio Candido:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação

dialeticamente íntegra em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p.8-9)

Nas décadas de 30 e 40, como vimos, a preocupação política crescia no ambiente cultural, acompanhando a evolução dos acontecimentos no país, por isso arte social e militância política são duas opções que irão marcar esse momento do Brasil. A incorporação de um procedimento expressionista e uma temática de crítica de costumes é o que começa a denotar essa preocupação nas obras de Portinari e Graciliano. Embora alguns estudiosos analisem suas obras como produto do trabalho de intelectuais a serviço do Estado, nossa leitura procura mostrar o viés crítico desses trabalhos.

Assim, pretendemos demonstrar como as obras analisadas dialogam, enquanto forma e conteúdo, fazendo uso das linguagens expressionista e realista, escolhidas pelos autores como as que mais se adequavam às suas necessidades artísticas. Esse tipo de relação aproximando Graciliano e Portinari, sobretudo *Vidas Secas* (1938) e *Retirantes* (1944), foi explorada em diversos estudos. Mas o que propomos aqui é analisar como em obras anteriores - *São Bernardo* (1934), *Lavrador de café* (1934) e *Café* (1935) – há indícios desse diálogo e marcas desse modo de expressão, que atingirão seu auge na saga dos retirantes, trabalhada pelos dois artistas quase ao mesmo tempo. Com isso pretendemos provar que há uma evolução concomitante na produção artística de ambos, em termos de conteúdo e expressão, que aponta para uma crítica da realidade social, contrariando os ideais do Estado.

As trajetórias de Cândido Portinari e Graciliano Ramos acabam confluindo para uma adesão ao Partido Comunista, por parte de ambos, em 1945. Aos dois artistas podem ser aplicadas as palavras com que Antônio Candido explicou o engajamento do escritor alagoano:

A fidelidade ideológica nada tinha de imposição exterior, exigindo deformações do espírito e da sensibilidade; mas brotava de imperativos pessoais; e era esculpida por eles, por assim dizer. Era algo obtido por construção interior e postulado livremente no plano de comportamento, com uma grande liberdade de vistas, desinteresse pela palavra de ordem mecanicamente aceita, ausência de sectarismo. Para ele, o comportamento político foi um tipo de manifestação pessoal em que a sua imperiosa personalidade se completou, harmonizando-se livremente com uma imperiosa ideologia. (CANDIDO apud FABRIS, 1995, p.16)

Para Graciliano e Portinari a arte é um ato de consciência crítica e sua função é pôr a nu os aspectos negativos da sociedade e ao mesmo tempo apontar para uma possibilidade de futuro, longe de visões esteticistas. Portinari e Graciliano pregam o engajamento na arte, mas livre dos ditames partidários, apesar da ambiguidade que os acompanha pelo fato de ambos terem trabalhado nas esferas governamentais.

Capítulo 2. Os artistas e o Estado

2.1. Engajamento e ideal

A figura de Graciliano Ramos, assim como a de Cândido Portinari, é emblemática para discutir uma questão de alcance mais geral: a relação do intelectual com a política e, em particular, com os movimentos e organizações de esquerda.

O PCB foi durante décadas praticamente a única alternativa para os intelectuais que queriam tornar politicamente eficazes o combate ao capitalismo e a opção por uma ordem social mais justa e igualitária:

O PCB surgia como a grande novidade da reestruturação partidária, embalado pelo carisma de Prestes, pelo prestígio adquirido pela União Soviética no desfecho da guerra e pela esperança no socialismo como conduto para justiça social e a fraternidade entre os povos. A influência do partido irradiava-se em todas as direções, conquistando adesões de peso no meio intelectual. (MOARAS, 1992, p. 209)

Graciliano filou-se de maneira oficial ao Partido Comunista do Brasil em agosto de 1945 pelas mãos do próprio Luís Carlos Prestes. Nesse momento o partido voltava a funcionar legalmente no país. O romancista, segundo Salla (2012), era um militante disciplinado. Participava de células, encontros e reuniões partidárias; pronunciava e redigia discursos, sobretudo no contexto da eleição da Assembleia Constituinte de 1946, além de colaborar, sem grandes regularidades, com veículos da imprensa comunista. Mesmo como presidente da ABDE¹⁵, controlada pelo PCB, Graciliano defendia a liberdade de expressão.

¹⁵ Associação Brasileira de Escritores, foi controlada durante um período pelo Partido Comunista e Graciliano, a partir de maio de 1951, foi presidente da ABDE.

A vinculação ao PCB não era meramente simbólica; implicava aceitar as ideologias e normas partidárias. Contudo, Graciliano Ramos preservaria a distância que separa a disciplina da despersonalização. Inscrito na chapa do partido para concorrer a deputado federal por Alagoas, imporia a condição de não ter que participar da campanha em seu estado. Ousou dizer que “entre ser literato medíocre ou deputado insignificante, preferia continuar na literatura e na mediocridade” (MORAES, 1992, p.214). Além de Graciliano Ramos, entre os “candidatos-artistas” a deputado federal pelo PCB, para as eleições de 1945, estavam Jorge Amado, Dionélio Machado, Álvaro Moreyra e Candido Portinari.

O escritor registrou no manuscrito “O Partido Comunista e a criação literária”, publicado no jornal *Tribuna Popular*, a independência da produção artística em relação às normas do PCB:

Tolice imaginar que lhe vão torcer as ideias, impor o trabalho desta ou daquela maneira. Foram as ideias que os trouxeram, todos vieram de olhos muito abertos, conhecendo perfeitamente o caminho. Ninguém está aqui por sentimento ou religião. E é claro que não haveria conveniência em fabricar normas estéticas, conceber receitas para obra de arte. Cada qual tem a sua técnica, o seu jeito de matar pulgas, como se diz em linguagem vulgar. A literatura revolucionária pode ser na aparência a mais conservadora. E isto é bom: não terão o direito de chamar-nos selvagem e sentir-se-ão feridos com as próprias armas. Afinal para expormos as misérias desta sociedade meio descomposta não precisamos de longo esforço nem talento extraordinário: abrimos os olhos e ouvidos, jogamos no papel honestamente os fatos.¹⁶

Sua militância partidária foi marcada por um complexo paradoxo. Graciliano matinha uma relação de conflito com a direção partidária, mas, mesmo assim, emprestava todo o prestígio de seu capital cultural ao partido. Pode-se salientar que Graciliano Ramos não era o único que manifestava certa autonomia em relação às diretrizes partidárias, o mesmo ocorreu com outros intelectuais e artistas, como Portinari.

Como todo artista rebelde, este fez as próprias leis do seu desenvolvimento. O escritor Antônio Callado, na biografia *Retrato de Portinari (1979)*, feita para o Museu de Arte de Moderna do Rio de Janeiro, afirma estar certo de que a razão da sólida amizade que o uniu a Graciliano Ramos é que ambos foram levados ao comunismo por um estranho desejo de justiça social, mas ambos reagindo ao sistema de arregimentação

¹⁶ RAMOS, Graciliano. “O Partido Comunista e a criação literária”. *Tribuna Popular*. Rio de Janeiro, ano II, 22 de maio de 1946, p 11. Manuscrito incompleto pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros: Arquivo Graciliano Ramos apud SALLA, Thiago, 2012, p.260.

partidária. Em carta ao amigo Graciliano, datada de 28 de janeiro de 1946, o pintor confessa:

Além de ter desenhado esse nosso povo que você conhece melhor do que ninguém, tenho falado muito de política. Todo esse povo é comunista mas com muito medo. Tenho me esforçado para lhes tirar o temor, mas até agora sempre foram enganados e é natural que não acreditem no que lhes digo. (CALLADO, 1979, p. 104.)

Quanto às convicções políticas, seu irmão Antônio Portinari registrou, no livro *Portinari Menino*, que o pintor se tornou comunista e foi até o fim da vida. Era um homem que se sentia penalizado pela situação do Brasil, pelas suas desigualdades. E para combater este estado de coisas achou que seria mais condizente integrar-se às forças de esquerda. Portinari não viu caminho junto aos partidos burgueses que só atenderiam uma determinada classe; a sociedade brasileira devia mudar e encontrar novos rumos. O PCB era o único programa que, na sua visão, atenderia a grande massa de trabalhadores.

Alguns órgãos da imprensa como *Diário Carioca* afirmava, na época, que ele seria uma marionete nas mãos dos comunistas: “Portinari pintor na Constituinte já seria difícil de aceitar-se. Agora, Portinari em si, despedido de sua personalidade característica, espetado no parlamento como o espantalho dos seus quadros, é coisa que só mesmo a mais absoluta falta de senso poderia conceber.” (“Portinari e o Parlamento”, *Diário Carioca*, 4 de novembro de 1945 *apud* SALLA, 2012, p. 248).

Porém a imprensa comunista deu destaque a ligação de Portinari ao PCB, enfatizando que apesar de não ser um político, o artista poderia dar uma grande contribuição à luta do Partido Comunista pelos ideais do povo brasileiro. O próprio pintor, já na condição de candidato oficial do PCB em entrevista à revista *Diretrizes* afirmou:

Não tenho jeito para deputado, mas pertença ao povo com todos os seus defeitos e qualidades, por isso lutarei pelo partido do povo (...). Resolvi aceitar a inclusão do meu nome porque considero o Partido Comunista como a única grande muralha contra o fascismo e a reação, que tentam sobrenadar ao dilúvio a que foram arrastados pelos acontecimentos. É preciso haver uma mudança, o homem merece uma existência mais digna. Minha arma é a pintura.¹⁷

¹⁷ “Portinari, candidato dos comunistas”, *Diretrizes*, Rio de Janeiro, dezembro de 1945 *apud* SALLA, Thiago, 2012, p. 249.

No discurso de Graciliano Ramos, proferido em 17 de novembro de 1945, intitulado “Os candidatos do Partido Comunista”, o escritor defende a candidatura do amigo Portinari assim como os demais artistas componentes da chapa do PCB:

Fingem por aí julgar que tencionamos instituir amanhã a ditadura do proletariado, e afirmam isto com energia os mais decididos sustentáculos da feroz ditadura policial de 1936. Ora, nas listas das duas principais organizações políticas, apoiadas por esses reacionários, só existem figuras de classe dominante. Seria razoável termos análogo procedimento, recomendarmos ao eleitor criaturas que lidam nas fábricas e nos sindicatos. Sem fazermos isso, acusam-nos de acirrar a luta de classes, luta acirrada pelos que pretendem eternizar no poder o capitalista, não por ser digno, mas por ser capitalista. Não fizemos isso. Entre os nossos candidatos há numerosos burgueses. Quando nos preparamos a dar ao país uma Constituição, é evidente que as classes devem ser ouvidas. Burgueses e proletários. E surpreendem-se por havermos escolhido o maior pintor brasileiro. Ora essa! Não escolhemos somente um artista: escolhemos vários.¹⁸

Outro ponto em comum entre Graciliano Ramos e Candido Portinari foi a acusação de serem artistas oficiais, ou seja, de “se venderem” ao Estado porque trabalhavam em órgãos, publicações e projetos culturais do governo, mesmo sendo filiados a um partido de esquerda (PCB). De fato, as relações da elite intelectual brasileira com o regime foram marcadas pela ambiguidade.

A dependência econômica expunha a fragilidade de boa parte da intelectualidade face ao assédio do poder, abria brechas para a colaboração no interior do aparelho do Estado. Essa colaboração se confundia muitas vezes com adesismo e cumplicidade político-ideológica. Mas é bom lembrar que “viver da pena” ou “do pincel” no Brasil, sempre foi difícil; se não eram de famílias abastadas, os artistas e intelectuais sempre dependeram de empregos públicos, uma vez que o mercado de trabalho para eles era incipiente. Um caso exemplar é o de Machado de Assis, no século XIX. Essa situação perdurou até se estabelecer uma indústria cultural sólida, a partir dos anos 70 do século passado.

Graciliano adquiriu o rótulo de escritor “oficial” do regime devido a sua longa permanência na revista *Cultura Política*, que circularia mensalmente de abril de 1941 a

¹⁸ Arquivo Graciliano Ramos, Manuscritos, Discursos, not12, 12^a, 12, 12B, 12 e 13. Discurso proferido em 17 de novembro de 1945. Título atribuído pelo organizador: “Os candidatos do partido comunista” *apud* SALLA, Thiago, 2012, p.2487-248.

agosto de 1944, controlada pelo DIP. O DIP¹⁹ se tornara peça-chave na execução do projeto ideológico do regime, difundindo massivamente as realizações do Estado Novo e azeitando o culto a personalidade de Vargas.

O plano da revista *Cultura Política*, delineado por Cassiano Ricardo, um dos cérebros do estadonovismo, e Almir de Andrade, seduziria escritores liberais e de esquerda. Por três razões básicas: não se exigia alinhamento político automático; os artigos poderiam versar sobre temas literários e estéticos; a remuneração era das mais compensadoras – de duzentos a quatrocentos mil-réis por matéria, com a certeza de pagamento em dia. (MORAES, 1992, p. 185)

O escritor foi chamado por Almir de Andrade para o quadro de colaboradores da revista. De início ele hesitaria, receando comprometer-se politicamente, mas não poderia desconsiderar a oferta de trabalho. A definição de suas tarefas – revisão de originais e uma crônica mensal para a seção “Quadros e Costumes do Nordeste” – indicava que ele não precisaria fazer apologia do regime. Poderia escrever o que quisesse, ressalvados os enfoques conflitantes com a ideologia vigente.

Segundo Dênis de Moraes (1992), por mais que se busque outra explicação, a verdade é que o período na revista significava emprego e estabilidade financeira para o escritor. Escritores e artistas detestavam o Estado Novo e o fascismo, mas recebiam dos cofres públicos por serviços prestados no âmbito do Ministério da Educação, dirigido, nesse período, pelo ministro Gustavo Capanema.

Vários intelectuais serviram o Estado Novo e nem por isso alienaram sua autonomia estética e artística ou comprometeram suas convicções ideológicas. Sobre isso Denis de Moraes indaga (1992):

Oscar Niemeyer e Lúcio Costa poderiam ser condenados por detalharem o projeto de Le Corbusier para o novo prédio do Ministério da Educação? Portinari se comprometeu por ter dado estatuto de obra de arte aos murais daquele edifício? Seria mais conveniente Rodrigo Mello Franco e Mário de Andrade recusarem os empregos no Serviço do Patrimônio Histórico? Sérgio Buarque de Holanda errou ao exercer cargos de chefia no Instituto Nacional do Livro e na Biblioteca Nacional? Carlos Drummond de Andrade deixaria de compor os poemas antifascistas e revolucionários de *Sentimento do Mundo* e a

¹⁹ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi criado por decreto presidencial em dezembro de 1939, num contexto de ampliação do aparelho estatal, tendo em vista as diretrizes centralistas e autoritárias do regime. Sua função primordial era concentrar e coordenar a veiculação da ideologia estadonovista para os diferentes segmentos da sociedade, visando a construção do consenso em torno do novo governo. Nesse sentido, dirigia-se tanto a estratos mais populares como a grupos mais abastados. O DIP exercia o monopólio sobre os veículos informativos o que garantia a uniformidade das mensagens circuladas. A censura era feita de forma presencial, nas redações, e por telefone.

A rosa do povo, porque era chefe do Gabinete Capanema? Mário de Andrade não avaliaria a revista *Clima*, lançada em São Paulo por jovens intelectuais de esquerda? Edmar Morel, um dos mais combativos repórteres da história do jornalismo brasileiro teria perdido pontos por trabalhar no difícil início de carreira como redator do DIP? Graciliano esqueceria a denúncia da degradação humana nos cárceres getulistas? É evidente que nenhum deles se locupletou como regime autoritário. (MORAES, 1992, p. 190.)

Antônio Candido²⁰, no prefácio a *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, do sociólogo Sérgio Miceli, observa que é preciso distinguir categoricamente os intelectuais que “servem” dos que se “vendem”. E também acentua que é perigoso misturar no raciocínio a instância da verificação com a instância da avaliação:

Falo do perigo de misturar desde o começo do raciocínio a instância de verificação com a instância de avaliação. O papel social, a situação de classe, a dependência burocrática, a tonalidade política – tudo entra de modo decisivo na constituição do ato e do texto de um intelectual. Mas nem por isso vale como critério absoluto para os avaliar. (...) Miceli incorre muitas vezes nessa contaminação hermenêutica (...) sinto falta de distinção mais categórica, e sobretudo, teoricamente fundamentada, entre os intelectuais que “servem” e os que se “vendem”. Com efeito são duas modalidades de dependência (e há graus de combinação entre elas); não separa-las com clareza pode projetar injustamente o plano da verificação sobre o plano da avaliação. (CANDIDO *apud* MICELI, 1979, p. xi (prefácio))

E ainda cita o exemplo de Carlos Drummond de Andrade, que “serviu” o Estado Novo como funcionário que já era, mas não alienou por isso a menor parcela da sua dignidade ou autonomia mental: “Tanto assim que as suas ideias contrárias eram patentes e foi como membro do Gabinete do Ministro Gustavo Capanema que publicou os versos políticos e revolucionários de *Sentimento do Mundo* e a *Rosa do Povo*.”(CANDIDO *apud* MICELI, 1979, p.xii - prefácio)

Sobre esse panorama deveras complicado, o próprio Drummond escreveu a crônica “*A Rotina e a Quimera*” (1975)²¹ em que se avalia a condição dos escritores funcionários públicos, historicamente numerosíssimos no Brasil:

Sempre se falou mal de funcionários, inclusive dos que passam a hora do expediente escrevendo literatura. (...) E por que se maldizia tanto o literato-funcionário? Porque desperdiçava os minutos do seu dia, reservados aos interesses da Nação, no trato de quimeras pessoais. (...) O fato é que um e outro

²⁰ Prefácio à MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

²¹ DRUMMOND, Carlos. *A rotina e a quimera*. In: *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1975.

são inseparáveis, ou antes, este determina aquele. O emprego do Estado concede com que viver, de ordinário sem folga, e essa é condição ideal para bom número de espíritos. (...) quase toda literatura brasileira no passado e no presente é uma literatura de funcionários públicos. (DRUMMOND, 1975, p. 111-113.)

A vinculação do escritor ao poder central a que alude Drummond evidenciou-se com toda força durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, como demonstra o estudo do sociólogo Sérgio Miceli (1979), citado anteriormente.

Esse estudo tenta mostrar como os intelectuais correspondem às expectativas ditadas pelo interesse do poder e das classes dirigentes. De acordo com Miceli (1979), o intelectual parece servir sem servir, fugir mais ficando, obedecer negando, ser fiel traíndo. Ou seja, eles se submetiam aos critérios da cooptação oficial e tudo que daí decorresse, fingindo trabalhar num nível alto de generalidade desinteressada. Para o sociólogo carioca, “a cooptação da inteligência nacional pelo poder é um dado histórico, embora os intelectuais digam que só têm compromisso com ideias”.²² Porém, no prefácio citado, Antonio Candido adverte que a atitude do sociólogo é polêmica, pois ele julga mais do que seria preciso e às vezes dá realce excessivo à generalização simplificadora.

Quanto a Graciliano, mesmo trabalhando para a Revista Cultura Política, controlada pelo DIP, “se você examinar atentamente o que escrevia, verificará que não havia a menor conotação política nas crônicas de costume do Nordeste” (CASTRO, Moacir Werneck *apud* MOARES, Denis, 1992, p. 191), que ele redigia.

A dignidade com que ele se comportou é mais um elemento contra o argumento de alguns estudiosos como Sérgio Miceli e Paulo Mendes de Almeida que defendem que a submissão do intelectual ao poder o transformava em um servidor do regime. A rigidez de princípios de Graciliano, segundo Guilherme Figueiredo²³, “não se alteraria um centímetro” com a experiência na revista do DIP. Aborrecia-o remendar artigos que enalteciam o Estado Novo. Basta consultar as crônicas reunidas no livro póstumo *Viventes das Alagoas*, segundo Moraes (1992), para constatar a inexistência de uma frase sequer de elogios ao totalitarismo e à sua política cultural; Getúlio Vargas é ignorado, tanto nessa obra como nos romances *São Bernardo e Vidas Secas*.

²² Sergio Miceli em entrevista à Revista Veja em 25/07/2001 “Sob as asas do poder”.

²³ FIGUEIREDO, G. *apud* MORAES, D. 1992, p. 189.

Devemos ressaltar também que era interessante para o governo a parceria com intelectuais de esquerda, pois lhe serviam como ponte de comunicação com a oposição e garantiam legitimidade às ações do Estado:

Não se deve menosprezar a ambiguidade do próprio governo. Se desejasse dissolver as células esquerdistas e liberais que gravitavam em torno de Capanema, bastaria a Vargas consultar os fichários da Polícia Política para exonerar toda a assessoria do MEC. (...) O pragmatismo dominava a lógica do Catete: desde que não pretendesse subverter a ordem estabelecida, o intelectual poderia cultivar suas veleidades fora das repartições. (MORAES, 1992, p. 190.

Candido Portinari também foi estigmatizado como “pintor oficial do país” por alguns críticos e historiadores de arte como Carlos Zílio e Paulo Mendes de Almeida, intelectual de esquerda que esteve na oposição à ditadura getulista. Às vezes velada, às vezes declaradamente, tratava-o como oportunista e acadêmico apenas disfarçado de moderno: “a ponta-de-lança do modernismo junto ao grande público, e sobretudo nos arraiais do oficialismo” (MENDES, Paulo *apud* ARAUJO, 1998, p.125)

Carlos Zílio em *A querela do Brasil* (1997), afirma que Portinari teria veiculado uma imagem estereotipada da realidade brasileira, de acordo com o modelo desenvolvimentista e aglutinador fornecido pelo governo Vargas:

Durante a década de 1930, na arte moderna brasileira, a tática escolhida foi oposta à atitude dos impressionistas, tendo os artistas brasileiros preferido renovar as velhas instituições culturais governamentais, tentando conquista-las por dentro. Isso mostra sobretudo, o poder do Estado no Brasil como veiculador ideológico, colocando-se de tal maneira presente a ponto de parecer impossível qualquer opção fora dele. Se para arte moderna, essa convivência oficial possibilitou sua afirmação definitiva e uma divulgação mais ampla, para o governo a recompensa foi a conquista de uma imagem dinâmica e renovadora. O artista mais representativo desse período é Portinari. (...) Fora do esquema oficial, a circulação da produção de arte do Rio de Janeiro era mínima. Outro meio que exercerá um papel importante para a sobrevivência dos artistas, além da ilustração, será o retrato. Portinari consegue com algum sucesso, conjugar todas essas possibilidades, sendo um dos poucos artistas do período a viver do seu trabalho. (ZILIO, C. 1997, p. 57-58.)

Segundo Sérgio Miceli, em *Imagens Negociadas* (1996), a contribuição dos artistas plásticos, inclusive de Portinari, revelou-se bastante decisiva ao viabilizar uma expressão figurativa nova para as demandas formuladas pelos grupos dirigentes:

A encomenda dos murais históricos para o novo prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, a reforma dos cursos e das orientações artísticas da Escola Nacional de Belas Artes, a abertura do Salão aos artistas modernos, constituem alguns dos marcos desse projeto, talvez o mais bem sucedido de toda a história das políticas culturais no Brasil, de criação de uma política inovadora e ofensiva das artes

visuais. Os retratos executados por Portinari se enquadram nesse empreendimento de legitimação visual. (MICELI, 1996, p. 16)

Além de produzir as obras para o Ministério da Educação e os retratos da elite política intelectual do regime Vargas, Portinari também foi acusado de “vender” sua própria imagem de pintor humilde a serviço do Estado:

A figura física e social de Cândido Portinari – de pequena estatura, coxo, filho e neto de modestos imigrantes italianos recém-instalados no interior paulista, destituídos de quaisquer conexões ou apoios prévios no espaço da classe dirigente – talvez tenha se prestado particularmente aos anseios doutrinários dos círculos responsáveis pela formulação e implementação das políticas culturais daquele período, inclinados a enxergar nele, uma espécie de Aleijadinho redivivo, a transfiguração de uma sofrida história de vida em matéria prima da expressão artística em sintonia com os ideais nacionalistas da ala intelectual do regime. (MICELI, 1996, p. 16.)

Como se ele fosse um profissional apto a converter as diretrizes políticas e doutrinárias então prevalecentes em matéria pictórica de qualidade.

Conforme se percebe, Portinari pagou caro por se ligar ao Estado Novo, aceitar suas numerosas encomendas, tornar-se produto de exportação e emblema do país. De 1935 a meados dos anos 50, Portinari reinou absoluto, e até sua morte em 1962 continuou sob as luzes dos holofotes. De acordo com a oposição, por sucesso e dinheiro, ele teria traído seus ideais esquerdistas, servindo a um regime de direita, chamado de “pintor oficial”.

A expressão “oficial” carrega a ideia de adesismo, de cooptação. Mas não foi o que ocorreu com ele, tampouco com Graciliano. É verdade que Portinari foi cumulado de encomendas durante a ditadura getulista – mas não só durante esta e nem por tê-la servido, e sim porque em vários pontos os projetos de ambos confluíam, embora com base em visões de mundo diferentes:

O projeto de Portinari, fundamentalmente humanista e perfeitamente cabível em seu momento, era, como se sabe, fazer denúncia social, representando na pintura a pobreza do País e suas agruras. Acontece que desde o final dos anos 30, esse projeto e o interesse do Estado, em determinada medida, confluem. Se o artista quer falar de sua gente, também o governo quer ver seu povo nas paredes dos museus e em mostras no exterior, como convém a um típico regime da época e a política da boa vizinhança facultada. Certo, não teria havido confluência se Getúlio não tivesse consciência do País real e projetasse idealizar um super-homem brasileiro. Aproveitando seu patrocínio, Portinari não pintava a revolução gloriosa, como os muralistas mexicanos, e sim o povo miserável e sofrido.²⁴

²⁴ ARAUJO, Olívio Tavares. A absolvição de Portinari. *O Estado de São Paulo*, 31 de julho de 2011.

De acordo com Olívio Tavares de Araújo (2011), reside aí a chave para absolvição de Portinari: foi ele quem usou o Estado e não o contrário.

Seja como for, pode-se perceber, pela própria análise das obras, mais adiante, que a interpretação da realidade feita por Portinari nunca foi a oficial. Ao analisá-las, veremos que não há qualquer ligação entre ele e o populismo de Vargas: os doze murais sobre os ciclos econômicos, no antigo Ministério da Educação, atual Palácio Gustavo Capanema, mostram trabalhadores em algum instante de labuta, carregando sacos de café, defumando rolos de borracha, garimpando no rio, fundindo minério, descascando cacau. Olívio Araújo (2011) comenta as telas:

O tom é grave, o colorido baixo, severo, predominando ocre e marrom. Nenhum tráfualismo. Abate-se a fadiga sobre a sólida mulher de colono em *Café*. Em *Fumo*, é patética a resignação da que está assentada à esquerda. Pungente a expressão da menina de azul, em *Algodão*. O desânimo curva o homem ao fundo, em *Cacau*. Olhares são desconcertados e tristonhos. Aqui o trabalho não enobrece, é penoso. Todos os corpos se dobram, alquebrados. (ARAÚJO, 2011, p. 3.)



Figura 8: *Fumo*, 1939



Figura 9: Algodão, 1939



Figura 10: Cacau, 1939

Segundo Annateresa Fabris (1990), no caso de Portinari, se tomarmos como principal característica do populismo a identificação Nação/Povo, veremos de que forma ele se afasta desse modelo: no governo populista, o trabalho é transformado no principal homogeneizador social, os trabalhadores são igualados e contrapostos a uma única categoria, os não trabalhadores. Na arte de Portinari não existe essa homogeneização: há identificação do trabalhador com o negro, agigantado, e do capataz com o branco, diminuído; há deformação expressiva de pés e mãos, símbolos da

capacidade produtora do povo. *Os Retirantes* também desmascara a política populista e faz uma reflexão crítica do momento histórico. O mesmo se pode dizer dos livros de Graciliano Ramos.

Embora a crítica oficialista não tenha incidido muito na temática do trabalho, é justamente nela que são encontrados elementos para uma leitura ideológica da obra de Portinari, e não à luz do oficialismo. Conforme assinalou Fabris, “para tachar Portinari de *pintor oficial* não basta constatar que pintou o *trabalho* para um *governo populista* e que o fez com uma conotação (aparentemente) *positiva*.” (FABRIS, 1990, p.118). Para analisar a temática portinariana do trabalho, faz-se necessário analisar a concepção do trabalho do governo Vargas: é da comparação entre essas duas realidades, a estética e a política, que devemos retirar a visão crítica de Portinari. Em um discurso de 1940, Getúlio Vargas afirma:

O trabalho é o denominador comum de todas as atividades úteis. O trabalho é assim o primeiro dever social. Tanto o operário como o industrial, o patrão como o empregado, realmente voltados as suas tarefas não se diferenciam perante a Nação, no esforço construtivo: são todos trabalhadores. (FABRIS, 1990, p.123-124)

Nos discursos de Vargas todas as categorias sociais são consideradas igualmente trabalhadoras. Nos painéis de Portinari aparece uma única categoria de trabalhadores: a massa marginal, o proletário. Portanto, Portinari denuncia a falsa equidade do pacto populista, ou seja, denuncia as verdadeiras relações sociais.

Além disso, é bem conhecida a indiferença de Vargas pelas artes plásticas; toda a política artística do tempo teve como mentor Gustavo Capanema. Nos discursos presidenciais, Vargas não menciona as artes plásticas, enquanto enfatiza o papel do cinema e do rádio na consolidação da nacionalidade. A interpretação histórica de Portinari é caracterizada por sua visão humana e não épica dos acontecimentos, em seus quadros a história é feita pelo povo, com a participação do escravo e com nítido interesse pelos significados dos acontecimentos, distante da visão oficial de Vargas.

Sobre a posição de Portinari, Antonio Callado afirmou que, ao longo de todas as conversas que teve com o pintor, sentiu nele o horror a qualquer observação que diminuísse o prestígio da arte como atividade criadora livre de tutores e independente. O próprio artista declarou:

Minhas convicções, que são fundas, cheguei a elas por força da minha infância pobre, da vida de trabalho e luta, e porque sou um artista. Tenho pensado nos que sofrem e gostaria de ajudar a remediar a situação social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo. (ARAUJO, 2011, p. 126)

A necessidade de o intelectual retratar o mundo vivido, ou seja, de ter uma postura realista, seria um dos temas centrais da correspondência entre Graciliano e Portinari. Os pontos de vistas eram convergentes, no sentido de que a arte precisa interligar-se à esfera política como expressão de anseios, em particular, das camadas oprimidas.

De fato, toda a crítica de Portinari incidia sobre a problemática social, por isso foi considerado o grande pintor do homem brasileiro. Não se tratava de pintar a pobreza e a miséria somente, mas de mostrar ao Brasil “o divórcio entre a terra brasileira e a civilização que fingimos ter”, segundo Callado (1979).

Portinari considerou também o heroísmo da gente que luta pelo interior do Brasil, a terrível epopeia dos retirantes. Isso se torna o material de pintura para ele, material que está alicerçado na terra, porejando o suor humano que alimenta lavouras e trabalhos duros e retrata a tragédia da luta do homem com as condições amargas do meio. Se houvesse dúvida sobre a função social da arte moderna, na nossa opinião bastaria a evidência da plástica de um painel nordestino de Portinari para a solução do problema.

O surto de interesse social despertado pela revolução de 30, que produziu o romance nordestino de Graciliano Ramos, também levou Portinari a pintar *Despejados*, *Morro*, *Café*, *Retirantes*, que, segundo o crítico Mario Barata, foi o primeiro grande contato da pintura do país com a miséria e a morte dos flagelados de seu interior. Entretanto, ele foi atingido pela crítica que rotulava sua arte como reacionária e permaneceu tão perplexo quanto o amigo Graciliano diante da incompreensão de alguns críticos.

O sentido crítico e social da obra de Portinari, particularmente nos estudos sobre retirantes e trabalhadores, mantém a convicção de que podemos compará-lo, no domínio literário, ao de Graciliano Ramos. Toda a multidão dolorosa de homens, mulheres e crianças expulsos pelo sol, caçados pela desgraça, torturados pela sede e pela fome são retratados por ambos, numa postura realista diante da realidade que envolve diferentes

recursos expressivos, também por se tratar de linguagens diferentes: a pintura e a literatura.

Até aqui tentamos mostrar que Graciliano e Portinari, conforme percebemos, foram homens ligados às questões essenciais de seu tempo, não sendo sua vida e sua obra indiferentes aos acontecimentos do país. Direta ou indiretamente, participaram das transformações ocorridas no Brasil nos anos de 1920 e 1930, que os levaram a produzir uma arte engajada, conforme veremos a seguir. Agora, é importante destacar em que condições sócio históricas as obras analisadas foram produzidas e qual a relação existente entre os quadros de Portinari, os textos de Graciliano e a contraditória realidade brasileira em questão.

2.2 O Brasil na época do café

Durante as últimas décadas do século XIX, até 1930, o Brasil continuou a ser um país predominantemente agrícola e o café seu principal produto de exportação. Registra-se que cerca de 3,8 milhões de estrangeiros entraram no Brasil entre 1887 e 1930 para trabalhar nas lavouras de café. A imigração em massa foi um dos traços mais importantes das mudanças socioeconômicas ocorridas no Brasil nesse período. Foi com essa leva de imigrantes que os pais de Portinari chegaram ao país.

O setor cafeeiro e os imigrantes propiciaram o crescimento industrial paulista, embora este tenha seus indícios após a Abolição. O café lançou as bases para o primeiro surto industrial no Brasil e os imigrantes surgem como donos de empresas e operários. Os principais ramos industriais da época foram o têxtil, em primeiro lugar, seguido do alimentício. Entretanto, a preocupação do Estado não estava voltada para a indústria, mas para a agro exportação.

O desenvolvimento do capitalismo que se processava no interior da economia dependente, não apresentava as mesmas características revolucionárias que tivera na Europa Ocidental: ao invés de contribuir para romper as paredes daquele pequeno mundo, mais ainda as fortalecia, contribuindo para transformar o isolamento e a solidão passivos em individualismo ativo e prático. (COUTINHO, 1966, p.110.)

Graciliano Ramos nos mostra isso em seus romances. Em *São Bernardo*, a personagem Paulo Honório representa o grande proprietário de terras, homem reduzido a uma vida mesquinha e miserável, no interior de seu pequeno mundo já regido pelo capitalismo voraz. *Vidas secas* é o retrato de uma família que luta por mudanças, mas está fadada à miséria e ao isolamento, assim como a família de *Retirantes* (1944), de Portinari.

Desde o início da Primeira República, surgiram expressões da organização e mobilização dos trabalhadores, formando partidos, sindicatos e greves. Os movimentos sociais de trabalhadores alcançaram notoriedade tanto no campo como nas cidades. Foi no Rio de Janeiro, então capital da República, que surgiram os primeiros partidos operários, no fim do século XIX, com tendências socialistas e geralmente marcados pelo anarquismo.

Entre 1917 e 1920, ocorreram greves de grandes proporções em São Paulo e no Rio de Janeiro, motivadas principalmente pelo cenário internacional: Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Revolução de Fevereiro e Outubro de 1917, na Rússia, que influenciaram profundamente as primeiras décadas do século XX no Brasil e no mundo. Essa influência pode ser percebida principalmente com a criação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em março de 1922, cujos fundadores, em sua maioria, provinham do anarquismo.

A história do PCB foi marcada por uma forte repressão que o manteve na clandestinidade por mais da metade da sua existência. No entanto, contou com a filiação de importantes intelectuais, entre eles, Portinari e Graciliano, como vimos. Assim, a fundação do PCB representava uma revolução social, pois o Brasil não teve, antes de 1922, qualquer experiência partidária anticapitalista relevante.

Assim como a fundação do PCB, a Semana de 22 também pode ser vista como precursora dos movimentos de 30; foi um importante momento na história do país, pois simboliza, além de uma revolução cultural, a aurora de novos tempos. Assim, parece correto afirmar que o movimento modernista, assim como os movimentos sociais e militares desse período atuaram, segundo Mário de Andrade, como preparadores:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o

preunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. (ANDRADE, M. 1978, p.231)

Esse estado de “espírito nacional” a que Mário se refere é o espírito de mudança e adesão às novas ideias que circulavam em Paris, trazendo-as para nosso meio, e consolidando-se na forma de nacionalismo, que foi a mola do movimento nessa primeira fase e surgiu como tema principal em um segundo momento:

Foi somente num segundo estágio do movimento modernista que surgiria lucidamente o nacional como objetivo a eclodir a partir de 1924, com o *Manifesto Pau Brasil* de Oswald, ou com o despertar de uma consciência política de todo um grupo, após a revolução de Isidoro. (AMARAL, 1976, 219)

Mas essa consciência de fundo nacionalista, nas artes plásticas, só passa a ganhar cores e a ser expressa com as obras de Tarsila do Amaral, em 1923. *Negra*, por exemplo, é a imagem da terra fértil, e *Abaporu*, em 1928, que em guarani significa o “antropófago”, tem clara inspiração indígena.

Percebe-se, portanto, que o nacionalismo e a identidade são eixos de discussão importantes, tanto em arte como em política, já nos anos 20, continuando uma busca que começou no século XIX, como se sabe. Os modernistas buscam o tempo todo descobrir o brasileiro autêntico, que representaria a identidade nacional, um sentimento herdado do Romantismo, com a diferença de que, nesse momento, interessa a realidade como um todo. E a agudização desse sentimento se deu nos anos 1930.

Cabe aqui retomar as duas linhas de evolução do Modernismo brasileiro propostas por João Luiz Lafetá (2000, p. 29), o *projeto estético* (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) e o *projeto ideológico* (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções) que convergiram principalmente durante a chamada “fase heroica” do Modernismo. Lafetá considera que, a partir de 1930, predomina no país o projeto ideológico, pois a ênfase artística recai sobretudo em temas como a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte, etc.

Por isso, ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da “fase heroica”; pois há denúncia das condições do povo, mas falta a consciência da necessidade de uma revolução, o que aparecerá com cores fortes no regionalismo da geração de 1930, dentro do qual Graciliano Ramos se destaca.

Gomes de Almeida (1999) assinala que o regionalismo, de certa forma, inclui-se no movimento nacionalista, podendo-se inferir, ainda, que todo posicionamento regionalista, seja no campo artístico-cultural ou político-social, reflete uma consciência orgulhosa dos valores locais, e uma vontade de vê-los afirmados e reconhecidos no âmbito nacional. Já Antônio Candido identifica o regionalismo brasileiro em uma posição que oscila entre o fato de ser potencialmente “instrumento de descoberta e autoconsciência do país” e “ideologia que mascara as condições de dominação do homem pobre no campo” (CANDIDO *apud* DINIZ, 2005, p.416)

Os escritores e artistas de esquerda, da época que estamos tratando, representam em suas obras a figura do trabalhador e denunciam a condição social do homem. O tema do trabalho, que coloca Portinari na vanguarda do Modernismo, aparece nos quadros de que estamos tratando; Graciliano Ramos traz os miseráveis subumanos e a luta de classes nos textos em pauta. Ou seja, nas obras de ambos destaca-se o enquadramento social do trabalhador e do retirante. Como afirma Lafetá:

A politização dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de ajustar o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade (...) (LAFETA, 2004, p. 30)

Portanto, a revolução que chega em 03 de outubro de 1930, derrubando a República Velha, instaura um espírito de mudança no país, que já se anunciava antes, inclusive na produção artística, mas evidentemente não de caráter socialista, como sonharam Graciliano e Portinari, conforme resume Lafetá (2000, p.28):

O decênio de trinta é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase do crescimento do Partido Comunista, de organização da ANL, da Ação Integralista de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive e com uma profundidade que vai causar transformações importantes. (LAFETÁ, 2000, p.28)

Como se sabe, os antecedentes políticos e econômicos que culminaram na Revolução de 1930 foram as peripécias eleitorais nas eleições de 1930, no Brasil, e a crise econômica mundial de 1929.

A campanha eleitoral às eleições de março de 1930 abriu-se em fins de julho de 1929 com o lançamento da candidatura de Getúlio Vargas apoiado pelos Estados de Minas Gerais e Rio Grande do Sul, que se opuseram ao candidato do governo, o paulista Júlio Prestes. Com essa indicação feita pelo presidente Washington Luís acontece a chamada “quebra da política café-com-leite” e a formação da Aliança Liberal, que levaria o nome da campanha de Getúlio e seu vice João Pessoa:

O programa da Aliança Liberal refletia as aspirações das classes dominantes regionais não associadas ao núcleo cafeeiro e tinha por objetivo sensibilizar a classe média. Defendia a necessidade de incentivar a produção nacional em geral e não apenas o café; combatia os esquemas de valorização do produto em nome da ortodoxia financeira e, por isso mesmo, não discordava deste ponto da política de Washington Luís. Propunha algumas medidas de proteção aos trabalhadores. Sua insistência maior concentrava-se na defesa das liberdades individuais, da anistia e da reforma política para assegurar a chamada verdade eleitoral.²⁵

Durante a campanha eleitoral de Getúlio Vargas e Júlio Prestes um acontecimento gerou grande instabilidade e serviu como pólvora para o movimento revolucionário: a crise mundial de 1929. Também chamada de “A Grande Depressão”, teve início em 24 de outubro do mesmo ano, com a queda das ações na bolsa de valores de Nova York, o que afetou principalmente os países da América Latina, pouco industrializados e dependentes. Segundo o historiador Edgar Carone:

A crise de 1929 afeta o Brasil de maneira profunda. A agricultura, a indústria e as finanças sofrem o impacto da situação, principalmente a primeira delas. A economia brasileira é fundamentalmente voltada para a exportação de matérias primas, sendo encabeçada pelo café, que representava de 60 a 70% do valor da balança de exportação. (CARONE, 1991, p.14)

A queda nos preços dos produtos no mercado internacional lançou a cafeicultura em uma situação difícil. Segundo Coutinho (1966), a crise da sociedade colonial brasileira, nesse período, aconteceu de forma mais intensa no Nordeste do que no resto do Brasil:

Os movimentos de renovação e de transformação que começavam a esboçar-se por todo o país, chocavam-se no Nordeste com barreiras mais firmes, com obstáculos quase intransponíveis. (...) aí as contradições eram mais “puras”, o Nordeste era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando – em toda sua crueza e evidência – a crise de todo país. (COUTINHO, 1966, p. 109)

²⁵ Boris Fausto. *Op. Cit.* p.178.

Não por acaso, Graciliano Ramos é o romancista mais representativo do Nordeste nesse momento e o regionalismo de seus romances é considerado universal por muitos críticos. Universal no sentido de que, apesar das personagens, ambientes, pessoas e coisas estarem impregnadas de regionalismo, como em *Vidas secas* (1938), a força motriz de seus romances é universal: o homem. “O corpo é regional, mas a alma é universal”.(CANDIDO, 1996, p. 110) Coutinho afirma que, no regionalismo de Graciliano, interessa apenas o que é comum a toda a sociedade brasileira, portanto o que é universal:

Mas não um universal abstrato e absoluto, pretensamente válido em toda e qualquer circunstância: a universalidade de Graciliano é uma universalidade concreta, ela se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica (...) é a narração de homens concretos socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. Por isso ele pôde descobrir e criar verdadeiros tipos humanos (...). (COUTINHO, 1966, p. 109)

Os *Retirantes*, de Portinari, e a família de retirantes de *Vidas Secas* (1938), representam as condições socioambientais e políticas em que vivem seus personagens. O drama de Fabiano e sua família “ultrapassa em muito o seu significado regional: é o eterno drama do homem oprimido pelas circunstâncias, que luta assim mesmo para afirmar a dignidade de sua condição” (ALMEIDA, 2005, p.425). Mais do que um documento competente sobre a situação de miséria e humilhação da vida do sertanejo, Graciliano e Portinari retrataram a segura existencial e ideológica que esses homens viviam e serviram como emblema de toda uma nação que esperava que a Revolução trouxesse mudanças. Essa é a realidade que o realismo dos artistas reflete.

De fato, um novo Estado nasceu após 1930, diferente do Estado oligárquico anterior, não apenas pela centralização do poder e pelo maior grau de autonomia, mas principalmente pela atuação econômica em promover a industrialização, a atuação social que protegerá os trabalhadores. Annateresa Fabris (1990) assinala aí o declínio das oligarquias, enquanto camada dirigente, a conseqüente ascensão da burguesia e a permanência do café:

A crise de 1929 e a revolução de 1930 estão na base da instalação, no Brasil, daquela que os historiadores denominam “civilização capitalista de base industrial”. O enfraquecimento da oligarquia exportadora, acelerado pelos acontecimentos de 1929, tem um contraponto na ascensão de novos grupos sociais, capitaneados pela burguesia industrial, que consegue interessar o poder estatal na defesa do seu modelo econômico. (...) Porém, a estrutura agrária

permanece intacta, o café continua sendo o fator econômico decisivo, apesar de a representação política ter sido deslocada do setor cafeeiro. (FABRIS, 1990, p.119.)

Em 15 de julho de 1934, Vargas foi eleito presidente da República através do voto indireto da Assembleia Nacional Constituinte, dando início a mais um mandato que deveria durar até 1938 e a falsa ilusão de um regime democrático, sob o qual outras obras de nossos artistas seriam produzidas.

2.3 O populismo e a produção artístico-cultural

Com o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os movimentos e ideais totalitários e autoritários começaram a ganhar força na Europa. O fascismo surge no fim da Primeira Guerra, mas, em 1922, Mussolini toma o poder na Itália; também em 1922 Stálin na União Soviética; 1933 Hitler se torna chanceler na Alemanha e presidente da república em 1934. O Brasil não deixou de ser influenciado pelo cenário internacional; na década de vinte surgiram pequenas organizações fascistas, mas foi em 1932 que nasceu um movimento expressivo: AIB (Ação Integralista Brasileira), fundada por Plínio Salgado. Os movimentos de direita que surgiram no Brasil na década de 20 representavam a ansiedade da classe média que procurava identidade ideológica e organização; ao mesmo tempo, expressava a situação de instabilidade social em que essa classe se encontrava.

O fascismo brasileiro demonstra seu caráter de instrumento para o poder, no sentido de repressão e de alienação das reivindicações das massas. Integralistas e comunistas se enfrentaram mortalmente durante os anos 30, mas ganhou força no Brasil, nesse período, a corrente autoritária. E a maioria dos intelectuais, entre eles Graciliano Ramos e Cândido Portinari, alinham-se à esquerda.

Em novembro de 1937, Vargas implanta o Estado Novo. O regime foi implantado no estilo autoritário, sem grandes mobilizações; a classe dominante aceitava o golpe como coisa inevitável e até benéfica. A inclinação centralizadora revelada desde os primeiros meses, após a Revolução de 1930, realizou-se plenamente. Sob o aspecto socioeconômico, o Estado Novo representou uma aliança da burocracia civil e militar e da burguesia industrial, cujo objetivo era promover a industrialização do país.

Além da nacionalização da indústria brasileira o que caracterizou o período do Estado Novo foi a política trabalhista de Getúlio Vargas que pode ser vista, segundo Boris Fausto (2006, p. 206), sob dois aspectos: o das iniciativas materiais e o da construção simbólica da figura de Getúlio Vargas como protetor dos trabalhadores. Com a consolidação das leis do trabalho (1943) e a criação do salário mínimo, Getúlio afirmava sua imagem de pai dos pobres:

A construção da imagem de Getúlio como protetor dos trabalhadores ganhou força através de várias cerimônias e do emprego intensivo dos meios de comunicação. Dentre as cerimônias destacam-se as comemorações de 1º de maio, realizadas a partir de 1939 em estádios de futebol. Nesses encontros, reunindo grande massa de operários e do povo em geral, Getúlio iniciava seu discurso com a exortação *Trabalhadores do Brasil* e anunciava alguma medida muito aguardada de alcance social. (FAUSTO, 2006, p. 207)

O trabalho passa a ser exaltado de todas as formas possíveis, dos discursos oficiais aos sambas carnavalescos. Em duas músicas do carnaval de 1941, *O bonde de São Januário* e *Eu Trabalhei*²⁶, o trabalho aparece não só como fonte de felicidade, mas sobretudo como conquista de status, ressalta Fabris (1990, p. 122).

Portinari e Graciliano Ramos, nesse período, continuaram a criar obras retratando o homem brasileiro, principalmente o trabalhador, algumas delas a pedido do Estado. Por esse motivo, conforme explicitado anteriormente, os artistas sofreram a acusação de se “venderem” ao regime.

Embora as obras analisadas aqui não sejam rotuladas como oficiais, são elas que provam a não aceitação dos ideais do governo e do populismo de Vargas por parte dos artistas. Como mostramos antes, no caso das telas de Portinari em questão, o pintor rompe com a política populista ao tomar o negro como símbolo do proletariado e ao denunciar as terríveis relações de trabalho:

O preto é o elemento que melhor se presta à identificação com o proletário, pois, além de ser marginalizado socialmente, é o que passou pelo estado escravagista de forma direta. A escravidão direta do negro é uma forma de denunciar a escravidão disfarçada do trabalhador, alienado dos meios de produção e dos frutos de seu trabalho. Escolhendo o negro como símbolo ideológico, Portinari põe a nu a aliança capital/trabalho, propugnada pelo

²⁶ “Quem trabalha é quem tem razão,/ eu digo e não tenho medo de errar/ o bonde São Januário leva mais um operário/ sou eu que vou trabalhar/ antigamente eu não tinha juízo/ mas resolvi garantir meu futuro/ sou feliz, vivo muito bem/ a boemia não dá camisa a ninguém/ e digo bem.” (*O Bonde São Januário*, de Wilson Batista a Ataulfo Alves.)

populismo, ao demonstrar a contradição entre o caráter social do trabalho e a propriedade privada dos meios de produção. (FABRIS, 1990, p. 126.)

Ainda que a exaltação dessa figura se dê em numa época de difusão de ideias racistas, a escolha do artista deve ser vista sobretudo em termos ideológicos: o negro é o símbolo do proletariado também em oposição à ordem branca vigente.

Nos romances de Graciliano Ramos percebe-se seu viés crítico-social também no que tange as relações de trabalho, o que nega sua suposta vinculação aos ideais da política de Vargas. Conforme mostramos anteriormente, para os artistas, trabalhar para um governo de direita não significava comprometer sua ideologia de esquerda e o sentido social que atribuíam à arte.

Pintor e escritor não deixaram de retratar a degradação humana e a exploração do trabalho, a miséria, porque serviram ao Estado. Ao contrário, usaram o financiamento público e os instrumentos de que dispunham, tinta e papel, para representar essa realidade de forma realista, destacando sua visão desse momento de modernização político-cultural do país.

2.4 Modernismo e modernidade

2.4.1 O moderno em Graciliano

Como vimos até aqui, Graciliano e Portinari, dois expoentes da literatura e da pintura nacional, destacaram-se durante o período do Modernismo brasileiro, cada um com sua visão particular sobre esse momento histórico-cultural do país. A postura dos artistas ante a modernidade é fundamental para a análise e interpretação de suas obras, conforme mostraremos a diante. Para isso, é importante ressaltar dois aspectos: a relação do escritor e do pintor com o Modernismo enquanto fenômeno estético e sociológico, e a obra deles como crítica à modernização.

O escritor alagoano, de fato, não escondia sua opinião sobre os autores da primeira geração modernista, a chamada “fase heroica”; para ele, esses modernistas, preocupados com as experimentações linguísticas, esqueciam-se de ver o mundo:

(...) Sujeitos pedantes, num academicismo estéril, alheavam-se dos fatos nacionais, satisfaziam-se com o artifício, a imitação, o brilho do plaquê. Escreviam numa língua estranha, importavam ideias reduzidas. (SALLA, 2012, p. 262)

Nesse trecho do texto denominado *Decadência do romance brasileiro*, publicado pela primeira vez em 1946, Graciliano expõe suas conhecidas manifestações contrárias aos escritores modernistas. Sua relação com o movimento modernista, paulista e carioca, sempre foi de certa resistência:

A resistência de Graciliano ao modernismo paulista e carioca é de fato resistência à colonização cultural interna e ao que havia nele de glorificação da modernização. Não significou entretanto recusa à modernidade enquanto conjunto de valores críticos da sociedade burguesa. Mas significou resistência à glorificação das técnicas e das máquinas, devendo ser incluídas aí as novas técnicas de escrita literária. (BASTOS, 2001, p. 54)

Na opinião de diversos estudiosos, para Graciliano, o modernismo tivera apenas um papel destruidor e fora incapaz de construir qualquer coisa de valor. Embora não tenha deixado obra importante, segundo ele, o movimento preparou o terreno para os autores que surgiriam em 1930:

(...) o modernismo e a revolução de Outubro abriram caminhos, cortaram diversas amarras, exibiram coisas que não enxergávamos. Os modernistas não construíram: usaram picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno estava mais ou menos desobstruído. (SALLA, 2012, p.263)

De acordo com Luís Bueno (2006, p. 48), intelectuais de várias posições artísticas e ideológicas manifestaram recusa ao modernismo. A opinião corrente da maioria dos intelectuais convergia com as ideias de Graciliano Ramos, e foi registrada em artigo por Tristão Athayde: “a herança literária modernista foi maior em espírito do que em obras; o modernismo preparou um renascimento literário pós-modernista” (ATHAYDE *apud* BUENO, 2006, p. 49), embora alguns escritores e críticos reconheçam que há índices da permanência desse modernismo nas obras da geração de 1930.

Para os autores da geração de Graciliano, o movimento modernista iniciado com a Semana de 1922 foi incompleto, pois não chegou à universalidade das coisas espirituais, tampouco trouxe a consciência dos graves problemas sociais que afetavam o país. Conforme aponta Antônio Candido (1989, p. 140), em “*Literatura e*

*subdesenvolvimento*²⁷, embora não houvesse uma consciência plena do que viria a se chamar “subdesenvolvimento”, já havia uma espécie de pré-consciência disso presente nas obras produzidas pela geração de 1930, o que lhes permitia ver esse afastamento ideológico da geração que fez a Semana de Arte Moderna.

Esse conflito modernizador que viveram Graciliano Ramos e outros artistas, divididos entre as pressões de modernização vindas dos grandes centros, em contraste com as situações locais, foi abordado pelo crítico uruguaio Angel Rama, no seu estudo “*Transculturación narrativa en América Latina.*” (1982)

Rama defende que a “transculturação” é o impacto modernizador externo pelo encontro com outras culturas, que pode ser entendido de três maneiras: primeiro como uma “vulnerabilidade cultural”, onde se aceitam as proposições externas e renunciam quase sem luta às próprias proposições; segundo como “rigidez cultural”, em que se fecham em objetos e valores constitutivos da cultura local, rechaçando toda proposta nova; e por ultimo como “plasticidade cultural”, onde os artistas procuram incorporar as novidades, não só como objetos absorvidos pelo complexo cultural, mas sobretudo como fermentos animadores da cultura tradicional.

Nesse ultimo caso enquadra-se Graciliano, segundo Rama, e podemos dizer o mesmo de Portinari, pois foram artistas que entenderam que a incorporação de elementos de procedência externa devia reconduzir a uma rearticulação global da estrutura cultural. Veremos adiante como Graciliano e Portinari, principalmente através de uma linguagem expressionista, usaram as características e aspectos das vanguardas europeias em favor da cultura brasileira e da denúncia da realidade social implícita em suas obras.

Na segunda parte do citado estudo de Rama, o crítico trata do impacto modernizador do século XX, na situação do Brasil, e traz como exemplos autores de diferentes regiões que enfrentam distintos problemas culturais, tais como Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. São autores regionalistas que propuseram modificações em sua criação artística e reinventaram as formas narrativas.

²⁷ Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, in: *A Educação pela noite e Outros ensaios*, 1989, p. 140.

Sobre a posição de Graciliano em relação ao “conflito modernizador”, Hermenegildo Bastos (2001, p. 53-54) afirma, por sua vez, que o autor alagoano é desse tipo de escritor invulnerável à corrosão da modernização:

A obra de Graciliano Ramos contempla os estragos deixados pelos vagões da modernização, lançando seus personagens num niilismo que rejeita a mitificação do passado, a glorificação do progresso e o projeto modernista da busca de uma identidade nacional. (BASTOS, 2001, p.52)

Para ele, enquanto o texto de alguns escritores do modernismo está ofuscado pelo progresso, Graciliano escancara as misérias da modernidade em *Vidas Secas* e *São Bernardo*, projetando na sua literatura as contradições de classe. Assim, os personagens de Graciliano convivem com os destroços que a modernidade deixou nos países periféricos: a ambição capitalista, a exploração do trabalhador, as condições sub-humanas de vida, a visão reificada das relações humanas, a miséria e as diferenças sociais.

Uma das principais manifestações do conflito modernizador na obra de Graciliano Ramos, segundo Bastos (2001, p. 55), está na diferença entre a linguagem do narrador e a linguagem do personagem:

O narrador pertence às camadas elevadas da sociedade, o uso que faz da língua atende aos padrões cultos, enquanto os personagens pertencem às camadas inferiores e o seu é um uso errado da língua. O uso pode, em certas circunstâncias, tornar-se saboroso, e o que era simplesmente erro tornar-se pitoresco. Não muda a correlação, mas produzem-se novas formas de legitimação do poder. (BASTOS, 2001, p. 55)

A diferença entre a língua do narrador e do personagem como legitimação do poder exercido por eles e o lugar que ocupam naquela sociedade pode ser observado em vários trechos dos romances. Em *São Bernardo*, por exemplo, Paulo Honório, narrador-personagem, fala de sua falta de habilidade com as letras, e ao mesmo tempo podemos observar que tudo o que conhecemos sobre ele é através de suas próprias palavras, pois ele é o fazendeiro narrador:

O que é certo é que a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis desse gênero. Recorrendo a eles arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí a minha ignorância é completa. (RAMOS, 2008, p. 12)

A rejeição ao passado e, ao mesmo tempo ao progresso, é outra característica que conferiu a Graciliano um lugar único na literatura brasileira, que não lhe permite

uma classificação ou rótulo. Embora sua obra tenha ganhado destaque durante o período denominado Modernismo brasileiro, o próprio escritor preferia ser chamado apenas de “romancista”, uma definição menos específica.

Assim, podemos considerar a obra de Graciliano mais moderna e menos modernista, levando em consideração que moderno é “um termo que indica um fenômeno de bases universais, apontando para tudo que significou problematização de valores literários no amplo movimento das ideias pós-românticas” (BARBOSA, 1990, p. 119). Na medida em que sua obra trata dos problemas da modernidade como um todo, e não apenas da modernização brasileira, ele desenvolve alguns elementos caracterizadores da composição literária moderna. Por exemplo, a maneira como Graciliano trabalha a relação entre realidade e representação é uma pista para caracterização do moderno em sua obra:

O modo de articulação entre literatura e realidade, ou, por outra, a maneira pela qual é posta em xeque aquela articulação. Uma espécie de desarticulação percebida no nível de construção do texto como resultado das relações entre indivíduo e história. Desta maneira, o autor ou o texto moderno é aquele que independente de uma estreita camisa de força cronológica, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulações e rupturas dos modelos realistas. (BARBOSA, 1990, p. 120)

Nesse sentido a obra de Graciliano é moderna, pois a realidade social, matéria de seus romances, é articulada na linguagem, pelo conflito modernizador presente na linguagem de seus personagens, através da posição ocupada pelos narradores, no espaço e tempo de seus textos e na articulação interna desses elementos, como veremos. Por isso, nem sempre modernos e modernistas estão necessariamente vinculados, de acordo com Barbosa: “são modernos aqueles modernistas que criaram condições indispensáveis para uma reflexão das relações referidas entre realidade e representação.” (BARBOSA, 1990, p.120)

2.4.2 O moderno em Portinari

Tal como em relação à literatura de Graciliano, para falar de modernismo e modernidade na obra de Candido Portinari é necessário antes apontar as implicações que o conceito de arte moderna adquire no Brasil:

Boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões da primeira hora sem contestá-las ou questionando-as muito timidamente. (FABRIS, 1994, p.9)

Quando aplicado à arte o termo moderno pode designar um período da história e pode ser usado para discriminar diversos tipos de artes produzidos nesse período. Portanto, “arte moderna” não significa necessariamente “arte do período moderno”, pois nem toda arte produzida nesse período é considerada moderna, segundo Frascina (1998, p.7)

Assim como em literatura, quando pensamos na arte produzida durante o modernismo, há que se considerar um conjunto de obras heterogêneas reduzidas a uma única categoria. Não há uma convergência de opiniões entre críticos e historiadores sequer quanto ao momento inaugural desse movimento na história da arte mundial. Alguns se voltam para as questões formais e outros para a função da arte para enquadrá-las nesse período. Greenberg e Kosuth, por exemplo, elaboraram suas teorias do início do movimento modernista, a partir do interior do campo artístico. “Mas não é possível esquecer as relações que esta mantém com a sociedade”, segundo Fabris (1994, p. 12).

Nesse sentido, de acordo com a proposta de Jean Borrel, por exemplo, “Coubert seria o inventor da arte moderna, pelo fato de dirigir-se diretamente ao público, menosprezando o papel legitimador dos poderes acadêmicos.” (FABRIS, 1994, p.12). Portanto, na metade do século XIX já tínhamos uma arte de vanguarda na Europa, vendo a obra de Coubert como a de um vanguardista, “isto é, de alguém que trabalha as representações da sociedade contemporânea por meio de um engajamento crítico nos códigos, nas convenções e nos pressupostos políticos de uma classe ideologicamente dominante.”(FRASCINA, 1998, p.127)

A arte moderna chegou ao Brasil principalmente através dos artistas que foram estudar arte fora do país e, na Europa, tiveram contato com as correntes de vanguarda. Mas esse mecanismo de assimilação ou “deglutição” (termo de Oswald de Andrade) não ocorreu sem tensões, assim como em literatura, pois não se tratava de um simples processo de ajustamento, mas de transculturação, como apontamos, ou de síntese:

O Modernismo, principalmente através do Manifesto Antropofágico, situou esse procedimento como uma síntese, gerada no confronto entre o modelo externo e a cultura brasileira, entendida num sentido amplo, pelo conjunto de herança latina, negra e

indígena. Nessa intenção de síntese surgirá o que poderíamos chamar de resíduo, que seria o aparecimento de elementos formais que, embora não alterem as características fundamentais do modelo, lhe dão soluções diferentes. (ZILIO,1996 p.116)

Nesse sentido o Modernismo foi um movimento que assumiu uma tensão clara entre culturas, como constituinte da arte brasileira. E o olhar modernista na arte brasileira se constrói assim efetivamente como uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos.

Para o autor, a tentativa modernista de criar uma arte brasileira (tal como já fizera o romantismo, em grau muito menor), que expressasse a modernidade foi em grande parte contida pela fragilidade da nossa cultura e suas limitações. Nossos pintores considerados representantes do modernismo – Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari- foram influenciados por artistas secundários da Escola de Paris, como Matisse e Picasso, o que revela, segundo Zilio (1996, p.117) que não tiveram uma compreensão radical da arte moderna e da sua recusa a estilos, tal como acontecera na Europa.

Pensando em ter inaugurado um estilo brasileiro, o Modernismo se estabelece como modelo, entendendo o processo da arte brasileira, deste ponto em diante, como uma crescente positividade feita de aquisições constantes que se acumulariam (...) Essas propostas demonstram que um processo cultural de afirmação de particularidades nacionais, bem como a própria realidade social do Brasil, possuíam uma complexidade maior do que se fazia supor nos tempos heroicos da Semana de Arte Moderna. (ZILIO, 1996,p. 117)

Na verdade, o que aconteceu de fato com a arte moderna brasileira é que ela foi entendida de maneira peculiar pelos nossos artistas, que mesmo atentos às inovações do momento, não romperam completamente com o passado, também devido as condições histórico-culturais, próprias de países que foram colônias. No Brasil não houve um fenômeno como a Revolução Industrial, no qual se enraíza em parte, a concepção de arte moderna. Sobre isso, afirma Fabris (1996, p. 160):

Os artistas brasileiros acabaram por elaborar um proposta moderna de superfície, que se vale de estilemas, de fragmentos da visão moderna, mas que não aposta decididamente na renovação da concepção espacial e no abandono do referente. (FABRIS, 1996, p. 160)

Ou seja, o modernismo brasileiro experimenta as novas técnicas vindas da Europa, porém sua visão de modernidade não vem de uma ruptura radical com as tradições, mas de uma mistura de influências e de um anseio de representar na arte como o Brasil queria ser moderno, com características próprias da história e da sociedade do país:

A ideia de modernidade que vigorava no grupo modernista denota muito mais um desejo de atualização do que propriamente uma visão profunda dos conceitos de arte e de obra de arte.(FABRIS, 1996, p. 160)

Sobre as diversas influências que a arte moderna no Brasil sofreu, comenta Carlos Zilio:

Se existiu uma predominância do Pós-Cubismo, deve-se à íntima presença, nesta época, da cultura francesa no Brasil. Se vai se fazer apelo ao Muralismo mexicano e ao Expressionismo, é porque eles respondiam a necessidades precisas das inquietações culturais brasileiras. (ZILIO, 1996, p.115)

Após ganhar uma bolsa de estudos na Escola de Belas-Artes, em Paris, Portinari retorna ao Brasil em 1930, como vimos, influenciado pelo contato com a arte francesa e encontra a arte moderna razoavelmente incorporada a vida cultural brasileira; os modernistas conquistaram espaço em instituições culturais e já haviam sido produzidas obras importantes; além disso havia a grande politização da vida cultural.

É interessante destacar que Portinari foi construir sua visão do homem brasileiro na Europa. Ao entrar em contato com a cultura do “outro”, ele pôde ver seu povo: “Vim conhecer aqui o Palaninho, depois de ter visitado tantos museus, tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho. Daqui fiquei vendo melhor a minha terra- fiquei vendo Brodóski como ela é.” (BALBI, 2003, p. 29). Assim, para pintar sua gente, Portinari reuniu diversas técnicas e influências de estilo, originárias desse tipo de percepção.

O estilo de Portinari compreenderá uma assimilação de diversas fontes, com a predominância momentânea de uma sobre a outra, o que lhe trará um certo ecletismo. No entanto, em termos de processo, poderíamos dizer que irá haver uma tendência em direção ao Pós-Cubismo, que se acentuará a partir de 1939, atingindo seu apogeu entre 1943 e 1944, nas pinturas para o Ministério da Educação.(ZILIO, 1996, p.91)

O Pós-Cubismo²⁸, por exemplo, foi absorvido por Portinari através da influência exercida pela fase clássica de Picasso, principalmente pela forte impressão que o quadro *Guernica* causou no pintor de Brodóski. Já o Expressionismo portinariano, segundo Zilio (1996, p. 91) não virá do Expressionismo alemão, mas através da interpretação dada pelos mexicanos e por Picasso.

²⁸ É denominado Pós- Cubismo o período subsequente ao Cubismo quando este se mescla com outros movimentos estéticos.

Por sua temática social e pelo caráter expressionista de sua linguagem, a arte de Portinari é comparada ao muralismo mexicano²⁹. Essa comparação entre Portinari e os mexicanos deve-se também ao fato de que o artista de Brodósqui posicionava-se a favor de uma arte de expressão pública:

A pintura atual procura o muro. O seu espírito é sempre um espírito de classe em luta. Estou com os que acham que a arte não deve ser neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor o quadro sempre indica um sentido social. (FABRIS, 1990, p.86)

Os artistas mexicanos colocaram seu talento em prol de uma revolução; por isso, sua produção cultural transmitia uma interpretação da história mexicana marcada pela denúncia dos ricos e poderosos, com fortes imagens de índios oprimidos e explorados pelo colonizados, apoiado na Igreja Católica. Portanto, nos murais mexicanos há elementos cristãos fundidos com o ideário marxistas. Segundo Fabris, “a arte de Portinari, a diferença dos mexicanos, é social sem ser política” (FABRIS, 1990, p.81). A escolha do mural por Portinari mostra a socialização de sua experiência artística, evidenciando sua preocupação social.

Da primeira fase do Modernismo brasileiro, Portinari mantém apenas a intenção nacionalista, por meio da temática do país; seus princípios não estavam de acordo com a arte moderna dos primeiros modernistas: “Uma análise formal da trajetória artística de Portinari demonstra, sem sombra de dúvida, que o pintor não era moderno nos termos propostos pelas vanguardas históricas dos primeiros vinte anos do nosso século.” (FABRIS, 1990, p. 160)

Na sua pintura, a figura humana será dominante. Sua obra se concentrará principalmente em torno dos temas do trabalho e da pobreza, tendo nos retirantes e lavradores exemplos da sua visão das consequências da modernidade no Brasil: exploração e miséria.

²⁹ O movimento muralista mexicano tinha como um dos principais objetivos transmitir ideias nacionalistas as pessoas mais humildes. Por isso os murais relatam a história do povo mexicano, os problemas sociais, a vida cotidiana. Os artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco e Davi Alfaro Siqueiros são os nomes mais conhecidos entre os muralistas que se propunham pintar para o povo, rompendo com a pintura de cavalete. O movimento surgiu após a Revolução Mexicana de 1910, até hoje considerada a primeira grande mobilização social da América Latina no século XX.

Portinari preocupou-se em criar uma arte “pedagógica”, capaz de participar da educação do povo. O próprio artista afirma isso:

Nós devemos no Brasil acabar com o orgulho de fazer arte para meia dúzia. O artista deve educar o povo mostrando-se acessível a esse público que tem medo da arte pela ignorância, pela ausência de uma informação artística que deve começar nos cursos primários. Os nossos artistas precisam deixar suas torres de marfim, devem exercer uma forte ação social, interessando-se pela educação do povo brasileiro. Todos os homens de espírito no Brasil vivem isoladamente sem espírito de coletividade, por isso são eles os que têm menos força. (PORTINARI apud BALBI, 2003, p.28)

Toda a crítica que Portinari fazia incidia sobre a problemática social, por isso foi considerado o grande pintor do homem brasileiro. Não se trata de pintar a miséria somente, ele mostra ao Brasil “o divórcio entre a terra brasileira e a civilização que fingimos ter”, segundo Callado (1979).

Assim, ele considerou o heroísmo da gente do interior do Brasil e a terrível epopeia dos retirantes. Isso se torna sua principal matéria, alicerçada na terra e na tragédia da luta do homem com as condições amargas do meio. Se houvesse dúvida sobre a função humano-social da arte moderna, bastaria a evidência plástica de um painel nordestino de Portinari para a solução do problema.

Ao analisarmos as obras dos artistas em estudo, encontramos, como dissemos, indícios da influência das vanguardas modernistas, como cubismo e impressionismo, e outros movimentos artísticos como o muralismo, transformando sua forma de revelar a realidade. Mas é sobretudo em termos de representação, ou seja, por meio da combinação de uma linguagem expressionista e de uma postura realista que o papel e a tinta se unem como forma de expressão da visão de mundo desses dois artistas.

Capítulo 3. Realismo e expressionismo: um grito mudo

3.1. Arte como expressão

3.1.1. A expressão da exploração do trabalho humano

O que aproxima as obras de Graciliano e Portinari, enquanto recurso estilístico, é, sobretudo, o uso de uma linguagem expressionista. O Expressionismo, como se sabe, é um fenômeno que surgiu na Alemanha, no início do século XX, como uma arte engajada, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica.

O Expressionismo nasce não em oposição as correntes modernistas, mas no interior delas, como superação de seu ecletismo, como discriminação entre os impulsos autenticamente progressistas, por vezes subversivos, e a retórica progressista, como concentração e pesquisa sobre o problema específico da razão de ser e da função da arte. Pretende-se passar do cosmopolitismo modernista para um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal, e sim na superação dialética das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais.(ARGAN, 1996, p.227-228)

“O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas* que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade.”(ARGAN, 1996, p.227). Para o crítico, *impressão* é o contrário de *expressão*:

A impressão é um movimento do exterior para o interior; é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior; é sujeito que por si imprime o objeto.[...] Quer o sujeito assuma em si a realidade, subjetivando-a, quer projete-a sobre a realidade, objetivando-a, o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto, a abordagem direta do real, continua a ser fundamental.(ARGAN, 1996, p.227)

Segundo Argan (1996, p.227), diante da realidade o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva; já o Expressionismo tem uma atitude volitiva, chegando a ser agressiva. Na verdade, o Expressionismo “expressa” algo que é a interpretação da realidade pela subjetividade do artista. Essa é a posição assumida por Candido Portinari e Graciliano Ramos, que expressam através de sua arte um sentimento de indignação e denúncia da realidade, colocando o problema da relação concreta com a sociedade por meio de um choque estético, tamanha a “expressividade” das cenas e dos personagens em suas obras.

A pintura de Portinari enfrenta a realidade não para contemplá-la, mas para apropriar-se dela e expressá-la por meio da sua rearticulação em volumes, linhas e cores que nada têm de harmônico ou simétrico, tal como a realidade. É nessa espécie de enfrentamento do real que surge o sentido trágico de sua obra e vemos a expressão de

um grito de denúncia. Ele dá vida aos personagens oprimidos pela sociedade com pinceladas destacadas e nítidas, dispostas com certa ordem ou ritmo, que dão a ideia da matéria concreta que é seu referente, mas não tentam simplesmente reproduzi-lo, como faria o realismo tradicional.

Segundo Argan (1996, p.227), os movimentos expressionistas alemães desembocaram no *Cubismo*, na França, em 1908. Já é conhecida a influência do movimento cubista e sobretudo da obra de Pablo Picasso sobre Portinari. Os achados picassianos estão patentes principalmente no uso destacado de fragmentos da realidade e na deformação, a qual evidencia a manutenção de um dos estilemas mais recorrentes do pintor brasileiro: o gigantismo dos pés e mãos presentes nas séries de trabalhadores.

Assim como a escolha da cor, a deformação é um processo de atribuição de significado, é a expressão de uma postura moral ou afetiva em relação ao objeto ao qual se aplica, que Argan define da seguinte maneira:

A deformação expressionista que em alguns artistas chega a ser agressiva e ofensiva, não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com uma matéria resistente).(ARGAN, 1996, p.240)

De acordo com ele (1996, p.240), essa deformação não é a caricatura da realidade, mas é o belo tornando-se feio quando passa da dimensão do ideal para o real, sendo assim ressignificado; da beleza da dignidade do trabalhador à fealdade da exploração do trabalho. Cria-se, assim, uma verdadeira poética do feio, que na verdade, configura-se como o belo decaído e degradado:

Somente a arte, com trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reconverter em belo o que a sociedade perverteu em feio. Daí o tema ético fundamental da poética expressionista: arte não é apenas dissensão da ordem social construída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir.(ARGAN, 1996, p. 241).

É justamente o que se percebe tanto em Portinari quanto em Graciliano, como veremos adiante: uma deformação da representação realista tradicional, significando crítica e engajamento. Portinari, por exemplo, para pintar *Café* e *Lavrador de Café*, usou a deformação expressionista inspirado provavelmente em suas recordações de infância, no impacto que aquelas cenas de lavoura lhe causaram, dos trabalhadores de Brodósqui nos cafezais, cujos pés e mãos enormes marcam a ligação do homem com o trabalho. Nas telas estão representados a terra vermelha dos cafezais, os negros musculosos, as mulheres exaustas da colheita, os instrumentos de trabalho, o capataz

rígido. Aparecem mais negros, mulatos e cafuzos do que brancos, como era a realidade entre as classes mais humildes na época.

Sobre a tela *Café*, Ângela Ancora da Luz (2010) escreve, em *Reflexos da Lavoura*:

Homens e pés de café se alinham ao longo da composição ocupando este espaço. A paisagem entrega todos os elementos da tela, contrapondo o verde do cafezal a uma variada gama de cores terrosas, marcando a fase marrom de Portinari. É o café que pontua os cromatismos, ou seja, o colorido é ditado pela cor do café: mais claros, quase pardos para os corpos dos trabalhadores; mais acentuados e luminosos nas sacas do grão; com tom vermelho, mais quente, para os pés dos lavradores e para a terra. (...) As figuras parecem esculturas robustas, congeladas na ação do trabalho, com mãos e pés enormes e pele rugosa. Os rostos desaparecem sob o peso das sacas, poucos revelam traços individuais. Sob o olhar do capataz de gesto militar os homens trabalham.(LUZ, 2010, p.40)

Esses elementos cromáticos, combinados com a deformação, expressa no gigantismo do pé e da mão, presente nos trabalhadores de *Café* e *Lavrador de Café*, evidenciam a manutenção de uma das características mais recorrentes do pintor:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. (...) pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo eram como alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes. (PORTINARI *apud* BALBI, 2006, pp.37-38)

Trata-se, portanto, de uma deformação expressiva, que é base da temática social de Portinari; a ela, o artista também alia uma série de elementos formais e psicológicos:

A incorporação do Expressionismo à linguagem de Portinari não representa, entretanto, apenas uma arma de denúncia. E a própria denúncia não deve ser entendida em sentido restrito e limitado, pois a deformação expressiva é o veículo de que se serve o artista para afirmar o caráter positivo do trabalhador em oposição à dimensão alienada do trabalho. (...) (FABRIS, 1990, p.96)

A mesma estudiosa explica como Portinari faz uso da deformação nas obras que analisamos:

O que caracteriza, de fato, esse conjunto de telas é a deformação ostensiva, que acaba sendo o elemento dominante da composição; é o uso da pincelada bem marcada que encerra, por vezes, as figuras entre espessas linhas negras; é a procura de uma textura áspera e densa; é a construção dos fundos por zonas cromáticas intensamente impregnadas de matéria. Em várias telas Portinari usa uma mistura de óleo e areia para adensar a textura e reforçar o impacto das deformações. (FABRIS, 1990, p. 94)

O Expressionismo renova a representação visual, sem desprezar a representação temática, e, não por acaso, essa vanguarda ganhou destaque no modernismo brasileiro:

Entre as fontes que encantaram a arte moderna destaca-se em primeiro lugar aquela de longo alcance: o Expressionismo. A arte moderna brasileira identifica-se profundamente com esse movimento. É evidente que num país repleto de contradições sociais o expressionismo torna-se uma solução visual plenamente satisfatória para esposar e denunciar os conflitos flagrantes assim resgatando certo lugar do artista e localizando-o para sociedade. (LOURENÇO, p.41)

Portinari e Graciliano exerceram sua liberdade em favor da expressão. Portinari não teve medo de por em sua obra o uso arriscado e livre da cor e da composição a serviço de sua visão particular de mundo, dos homens, optando por uma visão única, bem distante de qualquer contemplação objetiva. A preferência pelo uso da linha curva e sinuosa, cores frias como verdes e azuis contrastando com cores quentes e puras, como o marrom e o vermelho, a não definição do rosto de algumas figuras, bem como a deformação expressionista e a sua disposição nas telas dão credibilidade a uma opção pela expressão social.

A afirmação da expressão como método também é um recurso usado por Graciliano Ramos, que se vale da economia verbal, correspondente, por exemplo, à linguagem seca e ríspida que o fazendeiro narrador adota em *São Bernardo*. As palavras que Graciliano usa para revelar o retrato de Paulo Honório são carregadas de expressão e mostram a imagem ambígua e imprecisa do ciumento explorador e solitário escritor que só reconhece seus sentimentos humanos quando consegue colocá-los no papel. Todo o romance é baseado na expressão humana de Madalena em oposição à falta de domínio com as palavras por parte de Paulo Honório, que faz com que ele as interprete como coisas misteriosas na distorção provocada pelo ciúme: “As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir” (RAMOS, 2008, p. 118)

A distorção da realidade devido a fatores subjetivos pode ser percebida também nas atitudes de Paulo Honório com Madalena, por causa do seu ciúme doentio. Apesar de às vezes sua consciência tentar detê-lo, ela é vencida pelo seu ciúme reificador; isso faz com que ele enxergue os fatos reais de maneira deslocada:

Notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. As vezes o bom senso me puxava as orelhas: isso não tem pé nem cabeça. (...) Os meus olhos me enganavam. Mas, se os meus olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um detê-lo trabalhador de enxada fazer um aceno a ela! (RAMOS, 2008, p.178)

Em *São Bernardo*, como afirma Abdala Jr, temos a imagem de um inescrupuloso fazendeiro, deformado pela brutalização de suas relações reificadas, o que o aproxima de aspectos cubistas e expressionistas:

A ambígua e contraditória conjunção entre o ambicioso fazendeiro e o escritor em crise, entre experiência e escrita, confere respectivamente ao narrador e a narrativa do romance *São Bernardo* uma imagem duplicada e distorcida, cara às pinturas que proliferam com as vanguardas modernistas. Assim, a superposição da imagem da fazenda no romance e a do proprietário no escritor revela a difusa interface de traços e tonalidades que põe o livro em visível diálogo com a profusão de imagens deslocadas, intrincadas e superpostas encontradas, por exemplo, nas pinturas cubistas e expressionistas. (ABDALA Jr, 2001, p. 163)

São várias perspectivas imagéticas que se compõem no retrato de Paulo Honório: a monstruosidade das mãos, o rosto, as sobrancelhas, evocando a fragmentação cubista de Picasso e as deformações de Portinari: “Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura” (RAMOS, 2008, p. 155).

E continua na sua visão fragmentada de si mesmo: “Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos.” (RAMOS, 2008, p. 164)

A linguagem expressionista, como procuramos mostrar até aqui, pela força emotiva e psicológica da deformação, parece ter sido realmente a mais adequada à expressão do pensamento social de Portinari e Graciliano, em momento específico do processo histórico brasileiro.

3.1.2 A expressão da miséria humana

A relação entre a literatura de Graciliano Ramos e a pintura de Portinari, que começava a se cruzar em *São Bernardo* e nas obras da série de trabalhadores (*Café* e *Lavrador de café*) se afirma definitivamente em *Vidas Secas* e na série de quadros dos retirantes (*Retirantes* e *Criança Morta*), como veremos.

Muitos críticos e estudiosos apontaram uma ligação do romance com o sistema plástico-visual pelo viés do Expressionismo. Lúcia Miguel Pereira, em 1938, perguntava sobre o gênero de *Vidas Secas*: “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza.” (PEREIRA *apud*

CANDIDO, 2006, p.103). A resposta não deixa dúvida da relação entre pintura e literatura.

Na estética expressionista, “a imagem não se liberta da matéria, mas se imprime sobre ela num ato de força, revelando-se na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras de madeira” (ARGAN *apud* MOTTA, 2006, p. 397)

Segundo Sérgio Motta (2006, p.397), cujas análises serão muito úteis para nosso objetivo, a prática expressionista manifesta-se em *Vidas secas*, com as palavras talhando, “na aridez de um léxico penetrante a consciência dos figurantes em imagens contínuas ou transes periódicos em que se entorce o homem esmagado pela paisagem e pelos outros homens.” (MOTTA, 2006, p. 397). As palavras são escolhidas de modo a produzir um efeito plástico na narrativa, muito próximo ao das imagens pintadas por Portinari. “Graciliano pinta um quadro tramado em duas temporalidades, provocando uma tensão semelhante àquela instaurada pela oposição entre as cores quentes e as cores frias numa paleta impressionista.” (MOTTA, 2006, p. 404).

Misturam-se, então, traços impressionistas com expressionistas, o que constitui o um forte índice de modernidade. Com relação ao uso dos tempos verbais, por exemplo, o contraste entre o pretérito imperfeito, representando a consciência dos personagens e aos fatos ligados à terra, e futuro do pretérito, representando o plano do sonho, são os recursos que o escritor usa para *expressar a impressão* que aquela imagem de miséria lhe causou:

Na planície avermelhada os juazeiros *alargavam* duas manchas verdes.(...) A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala. Fabiano sombrio, cambaio, o aio a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro (...)A caatinga *estendia-se* de um vermelho indeciso salpicando de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus *fazia* círculos em redor de bichos moribundos (...) Tinham deixado os caminhos, cheio de espinhos e seixos, *fazia* horas que *pisavam* a margem do rio, a lama seca e rachada que *escaldava* os pés. (RAMOS, 2008, p. 5)

A caatinga *ressuscitaria*, a semente do gado *voltaria* ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos *animariam* a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, *brincariam* no chiqueiro das cabras. Sinhá Vitória *vestiria* saias de ramagens vistosas. As vacas *povoariam* o curral. E a catinga *ficaria* toda verde. (RAMOS *apud* BOSI, p.11)

Motta afirma que a possibilidade de resgate do futuro, presente nas obras sobre os retirantes, aparece tanto em Graciliano como em Portinari como uma vontade de reagir ou pelo menos resistir a uma realidade profundamente hostil. A esperança que aponta como um sonho no futuro do pretérito (acharia), no entanto, não deve ser encarada como solução para os problemas dos retirantes. Portinari continuará a pintar retirantes após 1944, sinal de situação social que não mudou.

Com o verbo *alargavam*, três substantivos (*planícies*, *juazeiros* e *manchas*) e dois adjetivos (*avermelhada* e *verde*), Graciliano faz corresponder na literatura o trabalho das pinceladas da pintura impressionista: não há contornos na imagens, são apagados pelas manchas de tintas (verdes, vermelhas e brancas). Do mesmo modo como as marcas temporais são apagadas no início do texto, acontece nos contornos das figuras na pintura impressionista: “Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se” (CAÑIZAL apud MOTTA, 2006, p. 407)

Portinari registrou também em forma de poesia a *impressão* que teve ao ver aquelas famílias de retirantes chegando às fazendas paulistas. A figura do retirante pode representar uma reminiscência do tempo da infância em Brodósqui, como indicamos, quando todo ano, movidos pela seca, surgiam no interior paulista grupos maltrapilhos, com pés disformes. A poesia prova mais uma vez o dialogo entre a imagem e a letra:

O filho menor está morrendo
As filhas maiores soluçando forte
Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo
Levar menino morto: feio de sofrer, cara de morte
Desolação, silencio apavorando
Solo sem fim pegando fogo
Não há direção. O sol queimando
Embrutece. Cabeça vazia de bobo
Há quanto tempo? Faminto e sem sorte
A água pouca, ninguém pede nem faz menção
Água, água, se acabar vem a morte.
Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação.
Que Santo nos poderia livrar?
Reza de velho louco.
Deus pode a todos castigar.
Que é que esse menino tem? Está morto.
(PORTINARI, apud FABRIS, 1995, p.112)

Há outras marcas do impressionismo e características das vanguardas ao longo da narrativa, que Graciliano e Portinari souberam dissolver e misturar de modo a criar uma narrativa moderna em forma e conteúdo:

Os dramas vão ser vividos no casulo dos capítulos, que no conjunto da estrutura das obras, vista de fora para dentro, ganham uma configuração

cubista: articulados e ao mesmo tempo condensados em uma concisa geometria. Enquanto no ritmo da sensação trágica acumulada pela experiência da realidade se esboça o tratamento impressionista, o desabamento da tragédia com a incorporação da consciência do real na interioridade das personagens, inicia o movimento expressionista. (MOTTA, 2006, p. 405)

Ainda de acordo com Motta (2006, p. 409), a estrutura de *Vidas secas*, assim como de *Retirantes* e *Criança morta*, é como a composição de um quadro que se inicia no ritmo das notas impressionistas, e intensifica-se depois, na tensão sombria de uma estrutura expressionista: “assim a narrativa permuta uma forma de apreensão do real por uma outra maneira de expressão do real. Troca-se uma técnica impressionista por uma forma de tragicidade expressionista” (MOTTA, 2006, p. 410)

Na série dos retirantes de Portinari todos esses elementos de vanguarda estão presentes de alguma maneira dialogando para conseguir o efeito final. “O conjunto humano mantendo o equilíbrio clássico, ganha um tratamento mais expressionista, tanto no desenho como na utilização da textura.” (ZILIO, 1982, p. 103)

Em *Criança morta*, uma mulher segura no colo o pequeno cadáver nu, esquelético e lívido, estendendo um pouco os braços como se os exibisse ao espectador; em volta outros personagens choram lágrimas de pedra. Nesse quadro, a tragédia está presente não só no rosto dos retirantes, mas é enfatizada pela composição da tela, em que uma pincelada densa, vigorosa, aproxima a textura de uma escultura. A tela dá a impressão de ter sido cavada na madeira. A expressão corporal e facial dos personagens chama a atenção, assim como o gigantismo de pés e mãos. Mais uma vez a deformação expressionista é o recurso usado por Portinari, que distorce a proporção real da imagem, ou fragmentos do corpo humano, para lhe atribuir um sentido social e psicológico:

A deformação expressiva atinge nessa obra dimensões monumentais: mãos e pés vigorosos, rostos deformados pela dor criam um contraste emotivo com a serenidade do pequeno morto, cujo rosto informa mais que a perda da vida, lembra a vida ainda em embrião, que não chegou a vingar. (FABRIS, 1990, p.112)

As cores, por sua vez, são usadas num sentido não convencional criando violentos contrastes: “Antes de olhar o céu já sabia que ele estava negro de um lado, cor de sangue no outro, e ia tornar-se profundamente azul. Estremeceu como se descobrisse uma coisa muito ruim.” (RAMOS apud MOTTA, 2006, p. 410). A morte, que é o grande tema da série dos retirantes é realçada através dos tons de negro no contorno da pele dos personagens e na paisagem e também nos urubus; isso também manifesta-se

em *Vidas secas*, com o sacrifício do papagaio e da cadelinha Baleia, e a sombra da morte dos juazeiros:

Se considerando a regra apontada, o leitor ou narratário atribui à sombra dita o valor mítico de morte.[...]Dessa perspectiva o narratário vê Sinhá Vitória acomodando as crianças na proteção da sombra de um juazeiro, e escuta ou entende, em seu relacionamento com o dizer do narrador mítico, que Sinhá Vitória acomoda as crianças no domínio da sombra da morte. [...] Compreende-se assim o poder de ruptura que se encerra no poético e na poesia violenta de uma das imagens finais de *Vidas Secas*: O vaqueiro ensombrava-se com a ideia de que se dirigia onde talvez não houvesse gado para tratar. (CAÑIZAL apud MOTTA, 2006, p.408)

Assim, a possibilidade de vida que Sinhá Vitória vê na sombra dos juazeiros, no início do livro, transforma-se no valor mítico da morte.

É nesse cenário que Fabiano vive mais um drama da sua existência: a luta contra os urubus, no enfrentamento de uma nova seca. No quadro e no livro, o urubu, negro, outro símbolo da sombra da morte é mais um adversário que Fabiano e sua família terão de enfrentar nessa luta pela vida:

A realidade da seca e sua expressão metonímica, os urubus, compõem um quadro de enfrentamento entre o eu e o outro, que lembra uma composição expressionista: a força da representação de um recorte do mundo natural, desencadeando um efeito profundo no interior do sentimento humano, o seu efeito trágico. (MOTTA, 2006, p. 412)

O quadro *Retirantes* e o livro *Vidas secas* encenam o mesmo enfrentamento do indivíduo em relação a sua realidade; a família de retirantes e os urubus dividem o mesmo cenário de morte e miséria:

Olhou as sombras movediças que enchem a campina. Talvez estivessem fazendo círculos em redor do pobre cavalo esmorecido num canto de cerca. Os olhos de Fabiano se emudeceram. Coitado do cavalo. Estava magro, pelado, faminto, e arredondavam uns olhos que pareciam de gente.

- Pestes.

O que indignava Fabiano era o costume que os miseráveis tinham de atirar bicadas aos olhos de criaturas que já não se podiam defender. Ergueu-se assustado como se os bichos tivessem descido do céu azul e andassem ali perto, num voo baixo, fazendo curvas cada vez menores em torno de seu corpo, de Sinhá Vitoria e dos meninos. (RAMOS, *apud* MOTTA, 2006, p. 413)

Através desse conflito entre o 'eu' e o 'outro', entre o indivíduo e a realidade, é que surge o sentido do trágico na obra de Graciliano e Portinari:

É trágico reconhecer nosso limite no limite das coisas e não poder libertar-se sionamento do 'eu' nas agarras de uma realidade que funciona como o 'outro' é o ponto que une um artifício da pintura expressionista à realidade trágica da cena analisada, protagonizada por Fabiano. (MOTTA, 2006, p. 412)

Assim Portinari e Graciliano retratam a realidade manifestada em figuras humanas (os trabalhadores e os retirantes), nas paisagens (os cafezais e as fazendas) e nos elementos da natureza hostil que os impressiona (os urubus, o céu, a terra, etc.). Essa exterioridade é representada, então, por meio da *tensão* entre a impressão provocada pela tragédia social e sua expressão pictórica ou literária, com os meios disponíveis e escolhidos por eles em cada uma das linguagens.

3.2 Realismo e representação

O grito, de Edvard Munch, quadro símbolo do movimento expressionista, parece ser a correspondência visual desse conflito interior que se instala na consciência da personagem literária diante da trágica realidade de vida, buscando desesperadamente uma forma de expressão. Sendo o expressionismo uma estética realista, essa expressão é possível através de uma representação realista da realidade:

Mais trágico do que na pintura, na narrativa o grito não se extravasa, fazendo reverberar na caixa acústica da consciência o sentido dramático da impotência. Aquilo que não se dá no sentido do personagem, como possibilidade de expressão, realiza-se no planejamento do livro, como uma forma possível de representação. Utilizando a técnica do discurso indireto livre, a narrativa processa a passagem de um tipo de *realismo* que capta as impressões do real, para uma forma de *realismo* que cria uma dramaticidade do real. (MOTTA, 2006, p. 416)

Referindo-se à pintura *O grito* e à narrativa *Vidas secas*, Sérgio Motta (2006, p.401) fala de um tipo de realismo que cria uma dramaticidade do real. Ou seja, o realismo de Portinari e Graciliano não é um simples registro da realidade, pois o realismo na modernidade passa pela interpretação do sujeito; assim não temos a captação pura e simples do real, mas a interpretação crítica e particular da realidade. Trata-se de um novo significado para o conceito realismo.

Quando falamos em realismo podemos nos referir a noções e conceitos diferentes, pois o termo é amplo, ambíguo e impreciso em sua definição. A palavra realismo está ligada diretamente ao real e a realidade, outros dois conceitos complexos:

Termo escorregadio e um tanto impreciso, na sua aparente obviedade tem se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário (...)o termo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a “reproduzir” aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz. (PELLEGRINI, 2007, p. 137)

O termo realismo foi usado pela primeira vez, como designação estética, em 1835, para indicar a “verdade humana” de Rembrandt, em oposição ao “idealismo poético” da pintura neoclássica. Por isso, como se sabe, a origem do realismo foi no âmbito das artes plásticas. O pintor francês Gustave Courbet é considerado o primeiro artista a usar a técnica realista em seus quadros, que datam de 1850 e 1853: *Enterro em Ornans* e *As Banhistas*, porque trouxe para as telas aspectos da realidade e do cotidiano.

Na literatura, 1857 é um marco importante: o escritor Gustave Flaubert publica *Madame Bovary*, livro através do qual o autor inicia na França a escola literária do Realismo, e faz uma impiedosa análise de uma mulher burguesa, cuja vida é destruída por sonhos românticos. Nesse período, século XIX, o realismo foi compreendido como um modo de representar com precisão e nitidez aspectos da vida burguesa. Aos poucos o termo foi ganhando outra interpretação, distante do conceito de simples descrição detalhada, como era no século XIX:

Hoje, devido às suas múltiplas modificações e adaptações, uma maneira produtiva de entender o conceito parece ser tomá-lo como *uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade* que ultrapassa a noção de um simples processo de registro. (PELLEGRINI, 2007, p. 138)

O realismo enquanto forma encontra assim sua expressão maior no romance, gênero capaz de refletir essa evolução, por tentar apresentar um retrato completo da vida mediado pelo método e pela postura do artista, escritor ou pintor:

Então, desenvolveu-se, em termos gerais, como um termo que descreve um *método* e uma *postura* em arte e literatura: primeiro uma excepcional acuidade na representação e depois um compromisso de descrever eventos reais, mostrando-os como existem de fato, sendo que aqui, em muitos casos, inclui-se uma intenção política. (...)Enfim, enquanto *postura e método*, o realismo desde o início negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma ou que representar fosse *apenas* um ato ilusório, debruçando-se agora sobre as questões concretas da vida das pessoas comuns, representadas na sua prosaica tragicidade. (PELLEGRINI, 2007, p. 139)

Essas breves referências ao conceito são necessárias para deixar claro o que dissemos antes: o expressionismo e mesmo o impressionismo são técnicas realistas, mas incorporam, na descrição das questões concretas, as interpretações dos artistas. Debruçar-se sobre as questões concretas foi um dos recursos mais utilizados por Graciliano Ramos, como vimos ao longo deste trabalho, sempre com uma postura crítica e engajada.

Em *São Bernardo*, temos a decadência da família rural de Luís Padilha que entrega a propriedade para Paulo Honório; as consequências da Revolução de 1930 que recaem sobre a fazenda através de fugas, suicídios, concordatas e falências dos fregueses de São Bernardo, além da decadência da própria produção; e a permanência da estrutura patriarcal após a República, o que faz com que Paulo Honório aja como o dono e senhor que castiga seus empregados.

Os desentendimentos entre Paulo Honório e Madalena por causa dos empregados da fazenda são apenas episódios que fazem eclodir o conflito humano mais profundo, gerado pela estrutura social, que Graciliano interpreta na voz do narrador Paulo Honório. Desse modo, o conflito representa o caráter intrinsecamente capitalista das relações desse narrador:

Pela manhã Madalena trabalhava no escritório, mas a tarde saía para passear, percorria a casa dos moradores. Garotos empalamados e beijudos agarravam-se à saia dela. Foi a escola, criticou o método de ensino e entrou a amolar-me reclamando um globo, mapas, outros arreios que não menciono porque não quero tomar o incomodo de examinar ali o arquivo. Um dia, distraidamente ordenei a encomenda. Quando a fatura chegou, tremi. Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábuas para os filhos dos trabalhadores. Calculem. (RAMOS, 2008, p. 125)

Já em *Vidas Secas* temos o foco em seres humanos socialmente inferiores como objetos de representação. Graciliano escancara a realidade objetiva da seca e apreende essa realidade em sua essência, revelando a aspereza da natureza física e da natureza humana dos retirantes nordestinos. Segundo Lamberto Puccinelli (1965), em *Vidas secas*, “os problemas que lhe servem de tema constituem uma visão ainda mais crítica e uma reflexão possivelmente ainda mais amarga da realidade histórica brasileira.” (PUCCINELLI, p. 130, 1975). Os conflitos do sertanejo com a natureza e com o outro são representações realistas dos problemas sociais e do drama que enfrentam, como pedia Lukács:

O drama das figuras principais é ao mesmo tempo o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam suas lutas e dos objetos que servem de mediação as suas relações reciprocas. (LUKACS, 1965, p.51)

Em *Vidas secas* o círculo representado pela natureza e o círculo representado pelo poder das relações humanas formam as duas forças que aprisionam a família de retirantes a essa tragédia de vida. Segundo Sérgio Motta (2006, p.398), “tal mecanismo, porém, por estar latente no paradigma da representação realista é recorrente na estrutura

das obras literárias que intensificam a exploração de uma espécie realismo artístico, aprofundando as relações de seu simbolismo.” (MOTTA, 2006, p. 398).

Sendo o expressionismo uma espécie de realismo, como explicamos, e tendo métodos utilizados pelos dois artistas, com posturas críticas semelhantes, *Vidas secas* e *São Bernardo* estão próximos dos quadros de Portinari:

O mesmo ato de força, que se vê nas artes plásticas, manifesta-se na literatura expressionista quando essa imprime as imagens distorcidas e agoniadas da figura humana na matéria que lhe serve de “substância de expressão” (...) unindo a substância à uma forma de expressão, a representação realista, como na escultura, gravura e pintura expressionista, funde uma imagem humana a uma materialidade não-humana, para gerar uma forma de expressão distorcida pela gravidade da realidade do inferno de vida. (MOTTA, 2006, p. 399)

Sabemos que a obra realista não copia o real, mas pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável, daí a possibilidade de recursos expressionistas e impressionistas na sua construção, cuja combinação tem um objetivo crítico bastante claro, nos dois artistas, como mediação linguística (das linguagens literária e pictórica) de conflitos histórico-sociais do Brasil daquele período.

No romance *São Bernardo*, a articulação entre realidade e representação é vincada pelo agudo sentido da economia da linguagem. Entre a realidade brutal de Paulo Honório e sua representação literária, enquanto tipo psicológico, e portanto, de relações, intervém a crítica das próprias relações estabelecidas, dando como resultado um complexo universo de superposições: aquilo que é realidade (psicológica e social) é por assim dizer, dependente de sua representação. (BARBOSA, 1990, p.127)

Graciliano e também Portinari são, portanto, artistas cuja obra não permite uma única classificação, devido à trajetória artística e a experimentação de muitos procedimentos, recursos, técnicas e influências de estilo. Mesmo que sejam reconhecidos os traços expressionistas de representação, isso não impede que os críticos sejam quase unânimes ao afirmar que os artistas têm uma visão de fundo realista. O próprio Portinari reconhece isso:

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. Acho o cubismo maravilhoso para aqueles que o criaram e insuportável nos imitadores [...] A pintura não deve ser fotográfica; deve ser composta. Eu componho meus quadros. Cada detalhe, cada tipo, cada ângulo, são diretamente arrancados da realidade, mas o conjunto do quadro é composto pela visão que o pintor tem dessa realidade. (PORTINARI apud FABRIS, 1996, p. 153)

A problemática do realismo na produção de Portinari e na avaliação crítica de sua obra levou alguns estudiosos, como Sérgio Miliet, Ferreira Gullar e Carlos Zilio, a dedicar atenção especial ao tema. Miliet afirma que “sua pintura tornou-se uma pintura de participação. E através de sua força expressiva, de suas violências, de suas deformações não raro sarcásticas, ele critica a sociedade, aponta falhas da organização política” (apud ZILIO, 1982, p.107). Para Gullar e Zilio, Portinari é “um artista no qual o substrato acadêmico é sempre evidente, tenta reinventar a figura humana recorrendo à deformação, sem conseguir, salvo em raros momentos, libertar-se da preocupação naturalista.” (FABRIS, 1996, p. 156). Em outras palavras, para os últimos, ele é um acadêmico (um realista) que se veste de moderno.

Apesar de avaliações como a de Gullar e Zilio, que veem o realismo como algo pejorativo, é fato que em nenhum momento Portinari deixa de ser um artista realista crítico, deixa de ter como inspiração para suas telas a realidade em que vive, deixa de reconhecer nos seus temas uma íntima relação com sua própria concepção de arte realista, embora também não negue as influências da arte moderna em sua obra.

Nos anos de 1930 e 1940 quando se tenta definir uma nova função para arte brasileira, depois da introdução do Modernismo, vemos nas obras de Graciliano e Portinari um significado diferente para os termos moderno e realista: eles se engajam no debate político de seu tempo, usando sua arte como instrumento.

3.2.1 Realismo crítico-social

O realismo tem sido uma categoria fundamental da interpretação estética do mundo, em qualquer época e, como dissemos, há muita polêmica sobre o conceito. Hoje, o termo realismo tem sido usado para definir qualquer representação artística que se disponha a reproduzir o mundo concreto e suas configurações.

Segundo Abdala Jr (1981, p. 2), a literatura ocidental evoluiu pelos caminhos de um novo realismo, como resposta às tensões sociais originadas pela grande crise econômica em processo desde 1929. Aparece, então, novo realismo social, um referente que aponta para a situação histórico-social específica de cada país. O que significa que esse realismo seria ao mesmo tempo uma expressão consciente das realidades sociais e parte integrante do combate que modificará essas realidades.

Em seus estudos sobre Portinari, o crítico Jakovsky encontra na sua obra uma estreita relação com o esse novo realismo literário:

Portinari, atento às lições da arte moderna e interessado em colocar os seus sentimento a serviço de uma ideia, aproxima-se da moderna literatura realista norte-americana (Steinbeck, Caldwell, Dos Passos, Faulkner), da qual seria o equivalente pictórico, sobretudo por ter aderido à prática muralista. (JAKOVSKY apud FABRIS, 1996, p. 152)

Alguns estudiosos como, Annateresa Fabris (1990), acreditam que o caráter social adquirido pela arte na década de 30 foi uma constante no continente americano e representou uma tomada de consciência estética e política desses países em oposição aos experimentalismos das vanguardas europeias. Estas passam a ser vistas como invasão estrangeira e o realismo social transforma-se no meio de expressão genuinamente americano, como os muralistas mexicanos, por exemplo.

O realismo social, ou realismo crítico, como classifica Ernest Fischer (2002), poeta, escritor filósofo e jornalista austríaco, implica uma crítica à realidade social circundante. O caráter de protesto e/ou denúncia inerente a maioria das manifestações do realismo social, explica a escolha dos modos expressionistas de figuração.

Nessa mesma situação histórico-cultural estão outros artistas, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral. Essa tendência estética afirmou-se em alguns países sob a designação de Neorrealismo:

Podemos, não obstante, ver o movimento como uma tomada de posição ideológica comum desses escritores em face da realidade a ser representada nas correlações estruturais que se estabelecem entre fenômeno e sua essência. Uma tomada de posição que dê forma ao real, sobretudo por via conotativa, não apenas através de sua imitação, mas buscando os seus aspectos mais característicos. Temos na perspectiva do movimento, a concepção de que a realidade não é um caos desordenado, mas motivada por processos históricos passíveis de serem objetivados no texto. As formas de representação deverão ser necessariamente variáveis e tornadas efetivas por uma prática dinâmica da escrita. (ABDALA, 1981, p. 2-3)

Simultaneamente ao desenvolvimento do realismo social ocorre o realismo socialista, iniciado anteriormente, na década de 20, teorizado a partir das obras de Máximo Górkki, Iliá Ehremburg, Mikail Cholokov e outros. Górkki cunhou o termo “realismo socialista” em oposição ao “realismo crítico”; e a antítese entre os dois é hoje em dia aceita por teóricos e críticos em geral. Sobre a definição de “realismo socialista”, Ernest Fischer (2002, p. 125) afirma:

Tal designação se refere claramente a uma atitude – e não a um estilo – e enfatiza a perspectiva socialista e não o método realista. (...) O realismo

socialista como um todo implica uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo. (FISCHER, 2002, p. 125)

O artista e o escritor socialista adotam o ponto de vista histórico da classe operária. Ele vê na classe operária a força necessária determinante, porém não única, para a derrota do capitalismo. Segundo Frederico (2013, p. 81), o realismo socialista além de subestimar a contribuição dada pela burguesia à cultura universal no decorrer da história, criticava o realismo crítico praticado nos países capitalistas pelos escritores progressistas como uma “criação individual de homens inúteis” (GORKI *apud* FREDERICO, 2013, p. 81).

Um dos principais dilemas enfrentados pelos artistas e intelectuais dessa época foi como conciliar arte e política. No contexto maniqueísta da Guerra Fria as orientações que vinham de Moscou exigiam alinhamento automático com o realismo socialista. Dênis de Moraes, no artigo, *No fio da navalha*³⁰, explica o que seria esse alinhamento aos ideais socialistas:

Tratava-se de exaltar a arte proletária e revolucionária, numa explosiva mistura de exaltação aos feitos bolcheviques e de culto a personalidade de Josef Stálin. A maioria dos intelectuais de esquerda não escapou das tensões e contradições decorrentes de uma diretriz que ceifava a liberdade de criação. O patrulhamento obrigou vários autores a elaborarem obras panfletárias de valor bastante discutível. Graciliano Ramos foi uma notável exceção à regra. (...) Teve que caminhar do fio da navalha, equilibrando-se entre a fidelidade filosófica ao socialismo e a firme recusa das teses dogmáticas. (MORAES, 2003, p. 30)

Graciliano não aceitava o patrulhamento sobre o seu trabalho, nem tolerava que escritores e artistas se reduzissem a meros porta-vozes de grupos de pressão. Em entrevista a jornais ou em diálogo com os amigos, ele sempre sublinhou sua aversão ao realismo socialista: “Acho que transformar a literatura em cartaz, em instrumento de propaganda política é horrível. Li umas novelas russas, e francamente, não gostei!” (MORAES, 2003, p. 31). Quando quiseram impor uma leitura prévia aos originais de *Memórias do Cárcere*, ele não hesitou em declarar que se tivesse que submeter seus livros à censura, preferia deixar de escrever.

A mesma recusa ao realismo socialista identificamos em Portinari: “A arte de Portinari é social sem ser política, e não atinge dimensão panfletária nem mesmo nos

³⁰ Dênis de Moraes. No fio da navalha. *Revista Bravo*. Ano 6. Número 6, março de 2003.

momentos mais agudamente emocionais. Portinari conserva quase sempre um equilíbrio clássico, mesmo dando às suas figuras uma intensidade expressionista.” (FABRIS, 1990, p. 81)

Segundo Aracy Amaral, em *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, não houve no Brasil uma obra marcada pela filiação partidária. Os artistas que foram militantes mantinham paralelamente a sua atuação partidária um outro trabalho. Em uns o realismo era mais evidente, em outros o expressionismo mais claramente expresso, enfatizando o drama humano. No caso de Portinari e Graciliano, realismo e expressionismo se misturam na visão crítica da realidade.

Nas entranhas de suas narrativas existe um inconsciente político, um tom de revolta e de indignação. Seus personagens principais representam trabalhadores e retirantes, cientes da condição que ocupam nessa sociedade, gritando de forma silenciosa, clamando por mudanças.

Segundo Sérgio Motta (2006, p. 399) essa consciência do real gerada no interior da personagem pela opressão das forças exteriores, é o mecanismo que está na origem da representação expressionista:

Fazer o mecanismo descritivo cavar um labirinto no espaço interior, com a ação do fogo iluminando e queimando a consciência, é uma técnica literária expressionista para se explorar a intensidade da tortura de um sofrimento debatendo-se nas paredes de um mundo interior. Mas alimentar a ação desse fogo interior sem deixar explodir a caldeira da consciência, é o recurso irônico mais cruel que o expressionismo literário atinge como forma de representação, negando as suas vítimas a exteriorização de suas revoltas. (MOTTA, 2006, p. 400)

Fabiano, em *Vidas secas*, por exemplo, sente vontade de gritar diante das injustiças do soldado amarelo, do patrão e, sobretudo, de sua condição humana, mas reconhece-se impotente pois não tem voz, não sabe articular as palavras. Esse grito calado de revolta pode ser observado em várias passagens da narrativa, como a seguir:

Sentiu vontade de gritar, de anunciar muito alto que eles não prestavam para nada [...] Fabiano queria berrar para cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. Ele, os homens acorados, o bêbado, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para aguentar facão. Era o que ele queria dizer. (RAMOS apud MOTTA, 2006, p. 417)

Em *São Bernardo*, Paulo Honório começa a ter a real consciência dos seus atos após a morte da esposa e decadência da fazenda:

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os bons propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.(RAMOS, 2008, p.221)

Ele reconhece que a culpa da situação em que ele se encontra, sozinho e sem o afeto de ninguém, é do lugar que ocupou nessa sociedade, o patrão explorador e o marido insensível, e da maneira como se relacionava com as pessoas ao seu redor: “A culpa foi minha, ou antes, foi dessa vida agreste que me deu uma alma agreste.” (RAMOS, 2008, p.117). Confessa que sente vontade de mudar, mas sente-se impotente diante da condição de vida que o prende a esse mundo agreste: “Se fosse possível recomençar, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.” (RAMOS, 2008, p. 220)

Nesse sentido, Fabiano e Paulo Honório, assim como os retirantes e trabalhadores de Portinari convergem em um ponto que os une: “a consciência comum daqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade onde vivem.”(BOSI, 1988, p.15)

De acordo com Sérgio Motta (2006, p. 419), do contraste entre a consciência desse ‘pensamento desencantado’ do narrador e a ‘voz da inconsciência’ tecida na fala e nos devaneios das personagens resulta a síntese do trabalho do escritor. Observamos esse contraste nos romances analisados, conforme os excertos abaixo:

Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Mas logo depois pensando bem ele em: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros. E olhou em torno com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a murmurando: Você é um bicho Fabiano. (RAMOS, 2008, p.29)

[Paulo Honório] Cinquenta anos gastos sem objetivo a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra essa casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. [...] Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. (RAMOS, 2008, p.216-217)

Fabiano tem consciência de sua condição de “bicho”. Assim como os empregados-bichos da fazenda de Paulo Honório. Aquele ocupando o lugar do dominado e este o lugar do dominante, na concepção crítica da sociedade que o autor traz consigo nas entrelinhas das narrativas. O olhar crítico (postura) e a escolha das palavras (método) revelam a carência da linguagem do dominado e denunciam a brutalidade da linguagem do dominante.

Sobre a postura do escritor, Bosi (1988, p 13) afirma que “Graciliano olha atentamente para o explorado, simpatiza com ele, mas não parece entender na sua fala e nos seus devaneios algo mais do que a voz da inconsciência.” (BOSI, 1988, p.13). Por meio da mediação entre o narrador e matéria narrada, entre o pintor a figura escolhida para compor seu quadro e as técnicas de representação empregadas nessas obras, os artistas retratam a realidade com visão social crítica e engajada. Uma visão dramática, que beira a tragédia, traduzida em imagens duras e deformadas, em contrastes gritantes, em linguagem seca e cores sombrias, como veremos nas análises a seguir.

3.3 Brasil moderno e arcaico: da realidade à representação

3.3.1 Graciliano e “as vidas secas”

Pode-se dizer que a realidade do Brasil nas décadas de 30 e 40 está dividida entre o moderno e o arcaico, o novo e o velho, entre a revolução modernista e o atraso social, entre o estabelecimento de uma nova estrutura socioeconômica e a manutenção da antiga. Graciliano e Portinari construíram uma obra extremamente representativa desse período, porque nos mostram como os fatores externos, ou seja, o que acontecia no país, desempenha um papel na constituição da estrutura dos romances e quadros, tornando-se, portanto, elementos internos deles. Isto é, admitir a própria forma como conteúdo, não apenas elencar elementos sócio- históricos do texto, mas aceitar que o texto é produto de uma cultura determinada historicamente e por isso deve ser historicizado.

A interpretação aqui, de acordo com a proposta do crítico Frederic Jameson, em *O inconsciente político – a literatura como ato socialmente simbólico* (1992), consiste em reescrever um determinado texto em termos de um código interpretativo específico, sempre levando em consideração que a interpretação não é um ato isolado, mas ocorre dentro de um campo de batalha. Ou seja, um tipo de interpretação que considera a História. Dessa forma a interpretação é entendida como uma hermenêutica política do inconsciente do texto, na medida em que resgata no texto o seu conteúdo político inconsciente.

Nesse, sentido Jameson apresenta três horizontes ou momentos do processo de interpretação, para a inteligibilidade do texto. O primeiro momento do ato de

interpretação é nomeado *ato simbólico*³¹: o objeto de estudo (pictórico ou literário) é apreendido como estrutura determinada de contradições reais, isto é, a forma, seja ela estética ou narrativa, deve ser vista como ato ideológico cuja função é propor soluções inventadas ou formais para contradições reais. Esse movimento, segundo Jameson é:

Um movimento que é alcançado não pela troca do nível formal por algo extrínseco a ele – tal como um conteúdo inertemente social –, mas, de forma imanente, pelas construções de padrões puramente formais, como uma ordenação simbólica do social dentro do formal e do estético. (JAMESON, 1992, p. 70)

Quando passamos para o segundo momento interpretativo, descobrimos que o horizonte semântico ampliou-se até incluir a ordem social:

Vemos que o próprio objeto de nossa análise foi assim dialeticamente transformado e que não mais é construído como “texto” ou obra individual no sentido estrito, mas que foi reconstruído sob a forma dos grandes discursos coletivos de classe dos quais o texto é pouco mais que uma *parole* ou expressão individual. Nesse novo horizonte, portanto, nosso objeto de estudo demonstrará ser o *ideograma*, ou seja, a menor unidade inteligível dos discursos coletivos essencialmente antagônicos das classes sociais. (JAMESON, 1992, p. 69.)

Por fim, o terceiro horizonte de interpretação foi denominado por Jameson como *ideologia da forma*:

Tanto o texto individual, quanto seus *ideogramas*, conhecem uma transformação final e devem ser lidos em termos do que chamarei de ideologia da forma, ou seja, as mensagens simbólicas a nós transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos que são também traços ou antecipações dos modos de produção. (JAMESON, 1992, p. 69.)

Nesse sentido, procuramos analisar as obras em questão em três níveis de leitura, de acordo com a proposta hermenêutica de Jameson.

Partindo do primeiro horizonte interpretativo, em nosso objeto de estudo há duas grandes contradições reais a serem analisadas: a ambígua relação entre os intelectuais (Graciliano Ramos e Cândido Portinari) e o Estado, apresentada anteriormente, e a contraditória realidade do Brasil na época, uma sociedade atrasada, em crise, vivendo a chegada do Modernismo e o desenvolvimento inicial do capitalismo.

³¹ “Dentro dos limites mais estreitos de nosso primeiro horizonte, estreitos em termos políticos ou históricos, o ‘texto’, o objeto de estudo, é ainda mais ou menos construído como algo coincidente com a obra ou expressão literária individual. Contudo, a diferença entre a perspectiva imposta e possibilitada por esse horizonte, ou exegese individual, é apreendida como *ato simbólico*.” (JAMESON, 1992, p. 69)

Conforme mostramos, Graciliano e Portinari mantinham uma ambígua relação com o Estado; filiados aos ideais de um partido de esquerda (PCB), trabalhavam ao mesmo tempo para um governo de direita, sendo que o Brasil na época era, sobretudo, o emblema dessa contradição: um país que mantinha bases socioeconômicas patriarcais e coronelistas tentando se adequar ao capitalismo moderno. Nossos artistas reconduziram suas obras à realidade, revelando seu significado interno, enquanto estrutura, e inserindo-as na estrutura mais ampla, da qual elas são ao mesmo tempo um produto e um fator estruturante.

A crise da sociedade brasileira apresentava-se no Nordeste com cores mais vivas e intensas do que no resto do Brasil. Assim, na medida em que lá as contradições eram mais evidentes, a sua crise expressava a crise de todo país. Por isso o romance nordestino da década de 1930 é o movimento literário mais profundamente realista da história do nosso romance:

Representando uma realidade fragmentada (a nossa sociedade semicolonial penetrada por elementos capitalistas), Graciliano representa também as lutas individuais por descobrir, no interior desse mundo alienado, ou em oposição a ele, um sentido para a vida. Através da estrutura romanesca clássica, ele representa a realidade profunda da sociedade brasileira, na qual a lenta evolução do capitalismo, em alguns casos, entrava em contradição com nosso ancien régime, em outros contribuía para solidificá-lo. (COUTINHO, 1966, p. 113.)

Vidas secas (1938), por exemplo, representa literariamente um quadro evidente de decadência da estrutura agrária do país, decadência que, neste caso, não foi seguida, na região representada, por nenhuma renovação capitalista. A baixa rentabilidade econômica da região, constantemente atingida pelas secas, é causa e efeito do desinteresse e do conservadorismo dos proprietários e da minguada remuneração do trabalho, que cria legiões de retirantes, sempre dispostos a abandonar a terra no momento em que a seca anuncia a destruição.

Esse é o tema de *Vidas secas*, que se transfere para a estrutura do livro em si, ou seja, para a forma, entendida então como ato ideológico. A estrutura global da obra enfatiza a solidão das personagens, consequência dos seus poucos recursos de expressão que impossibilitam a comunicação humana. Por isso, o aparente isolamento dos capítulos pode ser tomado como contraparte formal do isolamento existencial a que as

personagens estão sujeitas. Isso não significa afirmar que o “romance é desmontável”³², mas sim que ele responde a uma ordem diferente, elaborada de forma sutil:

Um capítulo responde ao outro descrevendo um movimento que se destaca no livro como um todo. Uma leitura feita em qualquer outra ordem destruirá esse movimento e romperá uma unidade elaborada de forma sutil, mas sempre identificável. É por isso que se pode dizer que *Vidas secas* é um romance cuidadosamente montado. (BUENO, 2006, p.658.)

Conforme afirma Bueno (2006, p. 658), o fato de o primeiro e o último capítulo se encontrarem sutilmente afasta a hipótese de que o romance seria totalmente desmontável, havendo uma relação forte entre suas extremidades, que não poderia ser rompida.

Em *O Engenho da narrativa e sua árvore genealógica – das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa* (2006), Sergio Motta explica essa relação entre os capítulos do livro, que formam a estrutura de sua composição:

Formada por dois ciclos extremados da seca: a Mudança do início e a Fuga do fim, intermediados no meio da narrativa pelas águas do Inverno, justamente no sétimo dos treze capítulos. A partir desse olho d’água e sopro de frio, os capítulos da primeira com os da segunda metade do livro desenham sete círculos concêntricos, na ligação do primeiro com o último, do segundo com o penúltimo, e assim, respectivamente, num movimento duplamente simétrico, formando uma ligação mais explícita entre os capítulos, por meio do drama existencial de Fabiano; de dentro para fora, ou da água para seca cíclica formando uma ligação concêntrica menos explícita, escondida nos dramas particulares dos demais personagens. (MOTTA, 2006, p. 358)

Um ritmo pendular, de acordo com Alfredo Bosi³³: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro. O pêndulo é a mais atroz das figuras. Se em “*Mudança*” o que se narra é a passagem de um período ruim, de seca, para um período bom, sem seca, em “*Fuga*” temos exatamente o oposto: o início da seca. A ligação entre o primeiro e o último capítulo tem sido apontada como indicador do caráter circular que o tempo teria no romance.

³²“A expressão ‘romance desmontável’ foi cunhada por Rubem Braga em um artigo sobre o livro no jornal *Diário de Notícias*, em 14 de agosto de 1938. Segundo Braga, a ideia do romance desmontável nasceu muito mais da observação das condições em que o autor produziu o livro e de como o colocou no mercado, “por necessidade financeira ia vendendo o romance a prestação (...) quase tão pobre como Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil”, do que de uma análise de sua estrutura.” (BUENO, 2006, p. 659)

³³ BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: Graciliano Ramos – crítica e interpretação. (org) José Carlos Garbuglio, Alfredo Bosi, Valentim Facioli [et ali] São Paulo, SP: Ática, 1987.

Candido (1999) afirma que Graciliano soube transpor o ritmo mesológico dos ciclos das secas e chuvas do sertão para a própria estrutura da narrativa, mobilizando recursos que a fazem parecer movida pela mesma fatalidade sem saída. Quanto mais próximo o homem está da natureza, cujo tempo é cíclico, maior a noção circular da passagem do tempo.

Nesse sentido, segundo Sergio Motta (2006, p. 359) o capítulo “*Inverno*”, é o núcleo da narrativa, por ser o mais afastado do sol. Nas suas relações internas com os demais capítulos, ele constrói-se de dentro para fora, ou seja, do fogo para água, na relação que se dá entre o interior e o exterior da casa:

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão, sinhá Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de traveseiro aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que se cobriam de cinza. Estava um frio medonho, as goteiras pingavam lá fora, o vento sacudia os ramos das catingueiras, e o barulho do rio era como um trovão distante. (RAMOS *apud* MOTTA, 2006, p. 359.)

Essa é a rota de leitura escolhida, apontada por Sérgio Motta (2006), de dentro para fora, ou do centro do livro e do capítulo “*Inverno*” para os capítulos “*Fuga*” e “*Mudança*”, formando o primeiro círculo em torno do qual se ligam os outros capítulos, as imagens que aí pulsam à medida que completam os seus sentidos no redemoinho do enredo, constroem o percurso temático da narrativa. Enredo que é a metáfora de um inferno existencial – a peregrinação dos retirantes nas voltas que a natureza dá entre um ciclo de seca e outro. Tudo isso acontece não apenas na paisagem seca e agreste do Nordeste, mas na linguagem, o lugar em que se dá a concretude da representação literária, conforme citamos no capítulo anterior. E Fabiano é o condutor desse processo. Privado da faculdade da linguagem, ele tenta articular um fio da sua história, dentro de um drama em que a História o coloca nos seus círculos periféricos:

Não era propriamente conversa: eram fases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. As vezes uma interjeição gruta dava energia ao discurso do outro. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (RAMOS, 2008, pp. 77-78)

A escolha do narrador onisciente é, sobretudo, um fator que mostra a representação da sociedade reduzida a um fato do romance. O entrelaçamento das diversas modalidades discursivas com predomínio do discurso indireto livre, onde o narrador empresta sua voz a Fabiano, revela a submissão ao poder, devido às precárias condições de carência intelectual e alienação:

Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia que se desviaram. Estava acabado? Não, não estava. Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Afastou-se inquieto. Vendo-o acanhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro – Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (RAMOS, 2008, p.156)

Nesse caso, o autor rompe com o esquema anterior do romance *São Bernardo*, narrado em primeira pessoa, e o relato biográfico dá projeção ao narrador em terceira pessoa. Mas a consciência criadora e crítica de Graciliano coloca-se entre os personagens e o leitor, através da onisciência que se instala ora do lado de fora de suas figuras, ora na cabeça de uma ou de outra. Às vezes também se identifica com a consciência coletiva do grupo de retirantes em marcha: “resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava.” (RAMOS, 2008, p.12)

A escolha dos narradores dos romances não é ingênua e tampouco aleatória, é um tipo de “estratégia de contenção”³⁴ encontrada na forma, que esconde em suas entranhas o pensamento coletivo de classes, o engajamento político e a postura crítica do escritor. Os elementos são ordenados de maneira a criar um horizonte de expectativa que não deixa o leitor e o espectador ver a verdade. A estratégia seduz, os leva para outros caminhos.

É importante destacar a ordenação de leitura proposta por Graciliano no conjunto de sua obra, que nos mostra os dois extremos dessa sociedade capitalista e desmascara qualquer estratégia de contenção. Para chegar aos explorados de *Vidas secas* (1938) é preciso conhecer antes o proprietário de terras de *São Bernardo* (1934), um narrador que está do outro lado desse sistema; o explorador Paulo Honório:

O caráter excepcional de Paulo Honório, entre outras coisas, se expressa na complexa integração dos valores feudais e dos valores capitalistas que formam a sua personalidade. Movido por uma sede de lucro e de domínio que é própria do capitalista, Paulo Honório é no essencial um burguês típico. (COUTINHO, p.122, 1966)

Paulo Honório não esconde sua personalidade e seu instinto dominador desde o início do livro quando afirma, “O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São

³⁴ Esse termo foi cunhado por Lukács e utilizado por Jameson. “Estratégias de contenção” são recursos presente na organização formal e também no modo de interpretação da obra que não permite que se veja o inconsciente político.

Bernardo” (RAMOS, 2008, p.12). A estrutura do romance que a princípio respeitaria a “divisão do trabalho”, de acordo com o modo de produção capitalista a que estava acostumado, onde ele, o patrão destina o que cada personagem ficaria encarregado de fazer. Padre Silvestre se encarregaria da parte moral e das citações latinas, João Nogueira da pontuação, ortografia e sintaxe, Arquimedes faria a tipografia e Gondim ficaria com a composição literária. A ele caberia elaborar o plano, fornecer rudimentos pagar as despesas e botar o nome na capa. Essa ideia aos poucos foi abandonada, porque o resultado foi um desastre à vista de Paulo Honório, o que fez com que ele iniciasse a composição do livro com seus próprios recursos e sozinho.

Sendo assim, a estrutura do livro se forma pela subordinação de seus elementos a dois deles: a ação e o narrador-personagem, de tal modo que dificilmente poderemos distinguir entre Paulo Honório e seus atos. Ação transformadora, velocidade enérgica, posse total são três características marcantes nessa personagem, e ao mesmo tempo, são três ideais da burguesia. Por isso, muitos críticos são unânimes em afirmar que o conteúdo da primeira parte do livro é a construção de um burguês:

Se alinharmos todas as características examinadas – ação, dinamismo, capacidade transformadora e sentimento de propriedade - torna-se inevitável o surgimento de uma analogia entre o herói e a burguesia como classe. Paulo Honório parece ser o emblema contraditório do capitalismo nascente em nosso país. O contraste que ele mesmo estabelece entre o ritmo veloz de sua apropriação e o passo lento do patriarcalismo de seu Ribeiro, é demasiado evidente. (LAFETÁ, 2004, p.88)

Paulo Honório simboliza, no interior do romance, a força modernizadora que atualiza de forma devastadora o universo de São Bernardo. A roça de Seu Ribeiro foi calma e sem problemas, no tempo do Imperador; Luís Padilha tem uma vida estagnada e preguiçosa, Paulo Honório é ali o dínamo, segundo Lafetá (2004), que gera energia e arrebatada tudo, provocando uma completa e incessante modificação nas relações globais daquele mundo. Ele levanta a fazenda e trata de expandi-la para as propriedades vizinhas, uma prática bastante comum entre os coronéis nordestinos da época.

Graciliano captou aqui um dos traços essenciais do capitalismo nascente: a luta individualista pela ascensão social. Mesmo reconhecendo e analisando os aspectos positivos do capitalismo, ele põe a nu seu caráter contraditório e sua incapacidade de destruir o cárcere da solidão, fazendo de Paulo Honório o emblema dessa contradição moderno-arcaico, um personagem que reúne valores feudais e capitalistas:

Do ponto de vista social, Paulo Honório é um empresário típico do capitalismo selvagem, predatório sem nenhum compromisso social, atualizado nas condições históricas da oligarquia rural do Nordeste, região onde a sociedade patriarcal, de bases rurais, se entrecruza hibridamente com a sociedade burguesa, que alcançou hegemonia política nos centros urbanos a partir de 1930 e cuja ascensão se realizou graças a relações predatórias com a mão-de-obra semi-escrava. (ABDALA Jr, 2001, p. 186.)

Mas é também a partir de 1930 que os conflitos começam a surgir, quando a crise econômica que assombra o país e o mundo atinge também a fazenda São Bernardo. A crise, que enfim é um fator externo, se torna elemento estrutural do livro, quando o protagonista começa a enfrentar problemas não só nas suas lavouras, mas também no casamento. O casamento entre um fazendeiro e uma normalista com valores tão diferentes, ele capitalista e explorador, ela socialista e humana, está ali representado para iluminar uma contradição mais ampla: “um plano mais complexo de contradições, não apenas conjugais, de felicidade individual, mas principalmente ideológicas, com as implicações na conduta econômica, social e política” (ANTUNES, 2007, p. 118-119)

Quando a esposa intervém em favor dos empregados da fazenda, os conflitos entre ela e Paulo Honório surgem. Paulo Honório tem a perspectiva de quem observa a escravidão da janela da casa-grande:

- A família de mestre Caetano está sofrendo privações. [Madalena]
- Já conhece mestre Caetano? Perguntei admirado. Privações, é sempre a mesma cantiga. A verdade é que não preciso mais dele. Era melhor cavar a vida fora. [Paulo Honório]
- Doente... [Madalena]
- Devia ter feito economia. São todos assim, imprevidentes. Uma doença qualquer e é isto: adiantamentos, remédios. Vai-se o lucro todo. [Paulo Honório]
- Ele já trabalhou demais. E está tão velho! [Madalena]
- Não vale os seis mil réis que recebia. Mande meia cuia de farinha, uns litros de feijão. É dinheiro perdido. (RAMOS, 2008, p. 111)

Fora do sistema e mais distante do mundo da casa-grande está Graciliano. Suas marcas críticas podem ser observadas através do “autor implícito”, ou seja, uma espécie de “historiador crítico”, segundo Bosi (1988), que como tal “reconhece os limites humanos do capitalismo bem como os limites históricos para sua superação, daí a representação como contradição cuja tomada de consciência se dá de forma limitada, no âmbito do narrador.” (ANTUNES, 2007, p. 126)

A marcação obsessiva do tempo pelo narrador é outra característica formal do livro que delimita as ações de forma clara e produz um efeito de crueldade, próprio do caráter da personagem. A negociação da fazenda com o ex-proprietário Padilha, assim

como a posse da futura esposa Madalena é enfaticamente calculada. O rolo compressor em que Paulo Honório se transformou encontra nesse assinalamento preciso do tempo sua expressão simbólica:

Paulo Honório inicia sua manobra peruando Padilha no jogo por *meia hora*, tempo suficiente para se convencer de que o rapaz era um pexote. Em *dois meses* empresta-lhe dinheiro, que ele queima *depressa*, e *um dia* (véspera de São João), convidado para a festa na fazenda estica-lhe mais quinhentos mil réis. Durante a festa dois momentos são assinalados: *à noite* Paulo Honório aconselha Padilha a cultivar São Bernardo; *de madrugada*, bêbado, o rapaz se mostra influenciado. E por fim, *no dia seguinte*, decide-se a seguir o conselho, decisão que levá-lo a endividar-se, a hipotecar a fazenda e a perdê-la. (LAFETÁ, 2004, p. 78-79.)

Nas palavras do próprio personagem: “Arengamos ainda meia-hora e findamos o ajuste. Para evitar arrependimento levei Padilha para cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Não tive remorso.” Falta-lhe sentido não apenas social, mas também ético e humano.

Outro ponto em que podemos observar como as contradições sociais atingem a estrutura do livro, mostrando a indissociabilidade entre forma e conteúdo, é a duplicidade temporal representando de forma dialética o contraste entre presente e passado através da linguagem que ora é subjetiva, ora é objetiva. No tempo do enunciado temos os eventos que ocorreram na vida de Paulo Honório, relatados em uma linguagem seca e objetiva; já no tempo da enunciação, o momento em que ele escreve o livro, anos após a morte da sua esposa, a linguagem é quase uma lamentação elegíaca. O rolo compressor em que Paulo Honório se transformou está emperrado: “O ritmo rápido da narrativa agora é substituído pelos compassos mais lentos de uma reflexão problematizada, difícil e tortuosa” (LAFETÁ, 2004, p. 98)

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho morros, olho as folhagens da laranjeira que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. (RAMOS apud LAFETÁ, 2004, p. 98.)

De acordo com Lafetá (2004), a objetividade da representação é atingida pela subjetividade do narrador, mas ambas acabam interpenetrando-se, compondo uma unidade dialética.

A tragédia pessoal de Paulo Honório, suas divergências com a esposa pelo seu ponto de vista humano e conservador, na metáfora do romance, poderia ser lida como a tragédia da própria burguesia, dividida entre as forças conservadoras e as do progresso.

A crise que se verifica no universo da fazenda atinge o narrador não apenas enquanto capitalista, mas também enquanto homem, ao não ser bem sucedido na posse plena de sua mulher, que se submete enquanto esposa no plano material, mas se rebela enquanto ser humano no plano espiritual. Essa crise, embora desastrosa para Madalena, altera simbolicamente a personalidade de Paulo Honório. Assim o leitor toma conhecimento no plano da enunciação, de um narrador personagem que procura, por meio da escrita, recuperar algo perdido, sua mulher. Ou melhor, a essência de sua mulher, já que ela não poderia retornar senão como memória. Esse narrador personagem é por isso, lento e reflexivo, o oposto do fazendeiro empreendedor e autoritário. (ANTUNES, 2007, p.124-125)

Portanto, vemos o caráter contraditório desse personagem que busca na esposa as características opostas que lhe faltam à sua personalidade e por isso, é um ser em crise, e todos os conflitos vividos pelo narrador indica que a compreensão literária se dá pela configuração da contradição que se vive no momento o país e o mundo representado em um personagem.

3.3.2 Portinari e a perspectiva dramática

Assim percebemos como texto e contexto são inseparáveis para hermenêutica. Ou seja, como a análise volta-se para a forma ou estrutura do texto com o propósito de comprovar uma interpretação de caráter mais abrangente: a interpretação de certa sociedade. O objetivo é conjugar a informação sociológica sobre o contexto histórico com o discurso analisado para fugir da tendência de ver a obra como mera ilustração da realidade, mas como um todo organizado de maneira a denunciá-la.

Desse modo, a proposta da crítica dialética de Frederic Jameson nesse primeiro momento é partindo de uma análise estrutural das obras, dismantelar suas estruturas significativas, ou seja, categorias narrativas, escolha de personagens e formas de expressão, e demonstrar a relação existente entre essas estruturas e a realidade social brasileira da época e todas as contradições inerentes a ela, a fim de restaurar para a superfície do texto essa realidade reprimida.

De acordo com Jameson, em *Marxismo e forma* (1985), o domínio fechado da literatura, a situação experimental que ela constitui com seus problemas característicos de forma e conteúdo, e da relação da superestrutura com a infraestrutura, oferece um microcosmo privilegiado para se observar o pensamento dialético em operação:

Jameson reafirma a dialética como percurso da crítica que, seja frente ao literário ou a qualquer objeto social-histórico, realiza um movimento único de especificação do concreto em seus vários aspectos. (...) Sua reflexão tenta

abranger todas as frentes teóricas contemporâneas e todas as formas de manifestação cultural, da literatura ao cinema, das artes plásticas aos meios de comunicação de massa. (...) Discute forma e conteúdo, entendendo que, longe de serem entendidas separadas, correspondem à expressão do mesmo em diferentes termos: a forma, enquanto lógica interna do conteúdo, é intrínseca a este e dele não se separa. (...) Lembra-nos que a relação entre texto e contexto não é de reflexão especular simples, é mediada, e envolve um processo marcado por deslocamentos e recalques³⁵

Nesse primeiro momento, segundo Jameson, a interpretação é uma reescritura do texto, na medida em que ele possa ser visto como reescritura de um subtexto histórico ou ideológico anterior, o qual tem sempre de ser construído ou reconstruído. Essa mesma relação entre forma e conteúdo, texto e contexto, e as contradições dessa sociedade representada, também podem ser observadas nos quadros de Portinari, que mesmo sem palavras, revelam essa narrativa oculta.

É nesse momento que a semiótica dialoga com a dialética enquanto métodos de interpretação do texto. Nesse agremiado de subtextos a que Jameson se refere, pode-se reformular o retângulo semiótico greimasiano³⁶ com um método dialético, na medida em que a articulação das oposições binárias é vista como a projeção de uma contradição social.

³⁵ Iumna Simon e Ismail Xavier – “O apóstolo da dialética”. Prefácio à *Marxismo e Forma*, 1985.

³⁶ Em seus estudos de Semiótica, Greimas elaborou um quadro ou retângulo semiótico com a função de estruturar esquematicamente, a partir oposições binárias, sob a forma de um formalismo lógico, as nossas práticas sociais. Dessa forma, o retângulo semiótico greimasiano é reconceitualizado como um modelo analítico que descreve as relações contraditórias que determinam a produção de significado na medida em que mostra o encobrimento dos elementos oposicionais.

No prefácio de *O inconsciente político – a narrativa como ato socialmente simbólico* (1981), uma das principais obras da crítica dialética, Frederic Jameson faz questão de salientar o diálogo teórico que travou com os pioneiros da análise narrativa, entre eles, A. J. Greimas: “É óbvio que nenhuma obra referente à análise da narrativa pode ignorar a contribuição fundamental de Northrop Frye, a codificação feita por Greimas de toda a tradição formalista e semiótica. (...) Essas obras divergentes e desiguais são aqui investigadas e avaliadas a partir da perspectiva da tarefa crítica e interpretativa específica do presente volume, ou seja, a de reestruturar a problemática da ideologia, da representação, da História e da produção cultural em torno do processo narrativa.”

A semiótica estuda a significação, que é definida no conceito de texto. O texto pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo:

O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se a manifestação desse conteúdo em sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético.³⁷ (PIETROFORTE, 2007, p. 11)

Café, de Portinari representa uma típica cena do trabalho semiescravo no latifúndio, onde estão representados no mesmo plano os trabalhadores e o capataz. Em oposição, de forma pequena e diminuída, o homem que dita as ordens, no lado esquerdo da tela, e de forma grande e em destaque à direita da tela, quase como se saísse dela, o trabalhador braçal e o produto do seu trabalho, o café, que fez do Brasil um dos maiores exportadores do fruto.

Esse país que tenta ser moderno, mas está muito preso a modos de produção arcaicos, está denunciado com cores fortes, pelo contraste cromático entre o marrom e verde. Os trabalhadores da fazenda de Paulo Honório poderiam estar representados em *Café (1935)*, que cansados de ser explorados, se curvam para o solo, em posição de exaustão, enquanto o capataz está ereto, altivo. Casemiro Lopes poderia ser o capataz que está do lado esquerdo da tela, com gesto impositivo, obedecendo as ordens do inescrupuloso fazendeiro.

Há também outros elementos dispostos em oposição, segundo Fabris (1990), a contenção, a tensão parada, a expressividade que Portinari confere as poucas fisionomias definidas (em primeiro plano) está em contraste com a simples mancha preta das figuras colhidas de frente (no segundo plano). Assim como a dramaticidade da colona, sentada à esquerda, aparentemente tão calma, é realçada pela paisagem deserta: “cria-se um contraste emotivo entre a monumentalidade da mulher e a pequenez da edificação geométrica da colina apenas esboçadas.” (FABRIS, 1990, p. 96)

³⁷ Segundo Pietroforte, a semiótica plástica estuda as formas de expressão relacionadas as formas de conteúdo, toda semiótica plástica é semi-simbólica, mas nem todo semi-simbolismo é semiótica plástica. O seu conceito de semi-simbolismo desenvolvido em *Semiótica visual os percursos do olhar (2007)* está vinculado a teoria da significação proposta por Algirdas Julien Greimas.

Para alcançar esse efeito expressivo de oposição entre trabalhador e capataz, Portinari fez uso da perspectiva de uma maneira não convencional. Deslocando a linha do horizonte (LH) muito acima do meio da tela, de forma que, estando próxima á margem superior ela provoca uma distorção na imagem. Assim a figura do capataz fica pequena, próxima ao ponto de fuga (PF), enquanto os trabalhadores que carregam as sacas de café ganham uma dimensão gigantesca aos olhos do espectador. Esse recurso acentua a perspectiva dramática de muitas telas de Portinari.



Figura 11

AS OPOSIÇÕES BINÁRIAS EM LAVRADOR DE CAFÉ (1934)



Figura 12

O mesmo acontece em *Lavrador de café*, onde a técnica da perspectiva foi empregada para distorcer as proporções reais da imagem de forma que o trem, símbolo do progresso e da modernização capitalista, fique pequeno em relação ao trabalhador que segura a enxada, símbolo de um modo de produção arcaico. A oposição trem/trabalhador com enxada é mais um indício da contradição moderno-arcaico dividindo o mesmo espaço. É um indício de modernização tangenciando as lavouras de café, que ainda mantêm o braço do homem como principal força de trabalho.

Também é forte a analogia entre *O Lavrador de café* (1934) e Marciano, personagem de *São Bernardo*. Marciano era o empregado de Paulo Honório, que estava acostumado a apanhar do patrão na lavoura, ser humilhado e não ter descanso do trabalho, por isso tinha os pés e as mãos inchados, assim como aquele lavrador que segura a enxada.

Podemos observar nitidamente como a forma se torna conteúdo em *Retirantes* e *Criança Morta*, onde os recursos expressivos dizem mais que quaisquer palavras. Não há fundo, paisagem, ou outro indício de vida. Aquelas famílias estão isoladas, condenadas à escuridão, à solidão daquela vida nômade. O negro, símbolo da morte, é a cor que domina a tela, seja nos urubus que rodeiam o céu, seja no solo que eles pisam

ou em seus próprios corpos. Aqui, novamente o drama se apresenta nos volumes e nas cores.

A oposição dialética pode ser observada principalmente no aspecto formal desses quadros (*Retirantes* e *Criança morta*), segundo Fabris (1996), através da dicotomia clássico-anticlássico:

Considerados em termos de composição, as obras de 40 apresentam um agenciamento clássico, determinado sobretudo pela disposição equilibrada das figuras no espaço, pela preferência por uma estrutura piramidal, pela essencialidade formal e cromática. Nessa composição clássica, entretanto, irrompe um elemento de ruptura, representado pela deformação expressiva, que ora leva ao paroxismo certos gestos petrificados e certos detalhes anatômicos (pés e mãos), ora corrói as figuras, conferindo-lhes uma aparência espectral. (FABRIS, 1996, p. 5.)

CLÁSSICO X ANTICLÁSSICO EM RETIRANTES (1944)



Figura 13

CLÁSSICO X ANTICLÁSSICO EM CRIANÇA MORTA (1944)



Figura 14

A característica clássica, dada pela estrutura piramidal na disposição das figuras na tela, está em contraste com a linguagem expressionista, visível principalmente através da deformação expressiva do corpo das personagens, conforme explicamos anteriormente, e nos tons de negro que realçam a pele como um contorno, contrastando com o branco dos ossos e dando-lhes uma aura de espectros, a fim de destacar o caráter dramático da representação.

O que mostra, mais uma vez, a contradição formal, entendida como representação de uma contradição real, através da articulação de oposições binárias que são projeções da contraditória sociedade representada, ocupando o mesmo espaço nas telas de Portinari.

O quadro revela também uma referência à escultura clássica *Pietà*, do artista renascentista Michelangelo, na qual está representado Jesus morto nos braços da Virgem Maria, na mesma disposição com que a mãe segura a criança morta de Portinari, outro signo que marca a contradição clássico-anticlássico assinalada anteriormente. E, ao mesmo tempo, sublinha o paralelo que Portinari traça entre a paixão de Cristo e a tragédia dos que são atingidos pela seca e deixam suas cruzes no sertão.

Nas telas da série *Retirantes*, há uma tensão dialética entre vida e morte, somada a uma gama variada de sentimentos, que vai da dor gritada ao sofrimento mudo, expressos pelo olhar, pelas lágrimas que parecem pedras, pelos gestos, pelas deformações, pela seleção e combinação das cores, no conteúdo e na forma:

É verdade tanto na forma como no fundo. O fato novo de sua arte é a interação do humano num estilo moderno. Se o “assunto” nos comove, é por ser transmitido à nossa sensibilidade por uma caligrafia trágica: contrastes veementes de tons, dilaceramentos da linha, seccionamento das formas que, sem respeito pela figura, recompõem uma humanidade alquebrada pela dor.³⁸

É inevitável não associar a família de Fabiano em *Vidas secas*, aos miseráveis representados em *Retirantes (1944)* e *Criança morta (1944)*, todos vítimas da exploração econômica e social às quais aquela região do país está submetida e que os faz migrar de um lugar ao outro pelo sertão, em busca de trabalho e melhores condições de vida.

3.4 O trabalho, o homem: explorador e explorado

O tema do trabalho é o que aproxima as obras analisadas do contexto histórico, como vimos, o que une os dois romances entre si e os liga aos quadros de Portinari, desencadeando as analogias decorrentes da representação de personagens e situações típicas, representando todos os envolvidos nas relações socioeconômicas: o trabalhador das fazendas de café, os negros, mestiços, imigrantes e retirantes, espoliados pelos poderes constituídos pelos donos de terra, do comércio e da justiça, representados nas figura simbólica do latifundiário Paulo Honório, do comerciante, do soldado amarelo, do governo.

A temática social do trabalho surge pela primeira vez na produção de Portinari com a tela *O Lavrador de café (1934)*:

O escultórico negro de enxada ergue-se dominador numa paisagem em que o esforço humano é visível no trabalho já feito (cafezal) e no trabalho por fazer (terra roxa ainda não plantada). A presença do trem

³⁸ G, Bazin. “Um expressionista moderno”, *A defesa*, Campinas, 1946 (recorte localizado no arquivo do Projeto Portinari, PR 969) *apud* Fabris, 1996, p. 112-114.

é mais um recurso significativo de que serve o pintor: é a outra dimensão do trabalho humano, é a mesma presença do homem lavrando a terra ou abrindo estradas. (FABRIS, 1990, p. 96.)

A mão é o símbolo da força de trabalho, e os pés, solidamente plantados no chão, marcam a ligação visceral do trabalhador com a terra. Embora a paisagem tenha uma participação efetiva na cena, de acordo com Fabris (1990), ela não se sobrepõe ao caráter humano que Portinari pretende impor ao conjunto. Exaltar o trabalhador à sua maneira e não à luz do oficialismo varguista, esse era o objetivo de Portinari. Nas obras do pintor a paisagem é retratada como parte integrante da vida do homem: ora como fruto do seu trabalho, ora como cenário de sua trágica condição, confirmando mais uma vez a dialética forma e conteúdo.

A paisagem em *Café* assim como em *O Lavrador de café* é um elemento vital em sua definição do esforço humano, na exaltação do braço escravo. Apesar do pintor não definir os traços individuais da maioria dos trabalhadores, que desaparecem sob o peso das sacas, os poucos que podem ser vistos tem a fisionomia de negros: pele escura, lábios grandes. “É bem nítida em todas as obras ligadas ao trabalho que, para Portinari, o verdadeiro agente do desenvolvimento brasileiro é o negro.” (FABRIS, 1990, p. 102)

É o café, produto do trabalho, que dita o colorido do quadro, ou seja, o cromatismo vem da cor do café: “Mais claro, quase pardos, para os corpos dos trabalhadores; mais acentuados e luminosos nas sacas dos grãos; com tom vermelhos mais quente para os pés dos lavradores e para a terra.”³⁹ Também em *Café* observamos a ideia de organização militar inerente à empresa capitalista. De acordo com Marx, o operário é um soldado vigiado por uma hierarquia de oficiais e suboficiais. Em Portinari, essa organização se expressa plasticamente através da oposição trabalhador/capataz, presente nas várias versões da tela.

Mesmo quando a paisagem tem uma participação importante, como em *Retirantes (1944)* a natureza não diminui a importância dada à figura humana: “funciona ao contrário como um reforço expressivo, sublinhando o esforço, ou o desamparo do homem.” (FABRIS, 1990, p. 111). As carcaças, os cactos, os urubus em revoadas, as covas no solo, são o dramático cenário no qual se situam figuras de diferentes consistências e expressividade. Nesse caso, o chão e o céu participam só

³⁹ LUZ, Angela Ancora. Reflexos da lavoura In: Revista de historia da biblioteca nacional, 2010, p. 40.

cromaticamente da cena, portanto tem um papel secundário, destacando o homem em primeiro plano. Sobre isso escreveu Sérgio Milliet:

Nunca a paisagem em suas telas constitui o centro emotivo, nunca o que ele nos tem a dizer é dito através dela. Ele fala pelo primeiro plano de figuras, de deformações, de acordes coloridos. Quando muito, mas isso mesmo raramente, certos pormenores paisagísticos, revelam intenções mais sérias do que as de simples molduras. E ainda assim, vislumbra-se sempre um caráter dominante de ordem social ou plástico, estranho à paisagem em si (...) Para Portinari a paisagem faz parte dos acessórios, é um complemento. (MILLET apud FABRIS, 1990, p. 111)

Em *Criança morta*, a mãe, em sua dimensão monumental segurando o pequenino cadáver, domina por completo a tela, os demais personagens chorando lágrimas de pedra é que formam a paisagem daquela cena dramática de miséria e exploração humana.

Portinari retrata somente os explorados dessa sociedade, ou seja, a classe de trabalhadores em seus quadros analisados. Apenas em *Café* há a presença do capataz, que embora seja um tipo de trabalhador, não pertence àquela categoria de trabalhadores: a massa marginal, o proletário, o negro, o retirante. Por isso, o capataz é retratado de forma pequena em oposição ao trabalhador com as sacas de café na cabeça. Dessa forma, através do tema do trabalho Portinari denuncia a falsidade da política populista de Vargas que considerava todas as categorias sociais igualmente trabalhadoras, confirmando o antagonismo de classes existente.

O homem no trabalho é o que constitui a síntese marxista, segundo Pierre Bigo (1966), e os ideais que nossos artistas, Graciliano e Portinari, seguiam. Seja a grandeza do homem no trabalho, seja a miséria do homem no homem trabalho. É equivocado pensar que a seca é a única responsável pela tragédia do retirante; não isentando sua parcela de culpa, ressalta-se que ao seu lado está sublinhado o papel do latifúndio; na verdade a principal causa da exploração e da miséria no campo brasileiro.

Assim como a família de *Retirantes*, e *Criança Morta*, Fabiano, em *Vidas Secas*, é o típico trabalhador explorado, presa fácil porque está impossibilitado de reagir às situações que lhe são impostas; como as trapaças do patrão, as violências do Soldado Amarelo (representante do governo que sanciona e protege a dominação latifundiária) e a cobrança de impostos, manifestação direta de um governo da qual não participa. Essa oposição de classes entre Fabiano, o explorado, e o patrão, explorador, pode ser vista em várias partes do livro, como no trecho a seguir:

No dia seguinte, Fabiano voltou à cidade, mas, ao fechar o negócio, as operações de Sinhá Vitória como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros. Não se conformou: devia haver engano (...) Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda. Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Não era preciso barulho. (RAMOS, 2008, p. 141)

De acordo com Maria Célia Leonel (2007), “ao pensar sua relação com o mundo do trabalho e da propriedade que Fabiano vai-se constituindo como sujeito, exercitando e engendrando sua consciência” (LEONEL, 2007, p. 50). “Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta! Pensando bem ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros.” (RAMOS apud LEONEL, 2007, p. 46).

É como se a voz da consciência saltasse-lhe à mente para lembrar-lhe do lugar que ele ocupa na sociedade, como se o narrador falasse em nome da personagem, já que, “Graciliano olha atentamente para o homem explorado, simpatiza com ele, mas não parece entender na sua fala e nos seus devaneios algo mais do que a voz da inconsciência.” (BOSI apud LEONEL, 2007, p.46). Essa voz da inconsciência é explicitada através desse narrador que tudo vê:

Graciliano recolhe aqui a palavra e a verdade do seu vaqueiro e reforça-as com o aval do narrador que tudo sabe. Assim, o que faltar na hora da empatia (por franco respeito as diferenças existenciais) regata-se no acorde da simpatia intelectual. O historiador só se encontra à vontade com a mente do pobre no nível de um saber que é, afinal, a consciência de classe da sociedade em que vivem. (BOSI, 1988, p. 15)

Ainda de acordo com Bosi (1988), a consciência do historiador no narrador de Graciliano Ramos, no entanto, não lhe permite ilusões e sonhos; “o destino do retirante, após algumas peripécias cíclicas no território das secas, é alimentar a indústria em São Paulo.” (ANTUNES, 2007, p. 116). Por isso, a consciência histórica do narrador crítico de Graciliano jamais lhe permitiria “conceber o futuro do retirante como incerto e atribuir à seca uma característica que, na verdade, é humana: perversidade.” (ANTUNES, 2007, p. 117)

O núcleo central do romance São Bernardo também é o conflito que põe de um lado o explorador e proprietário de terras Paulo Honório, fechado em seu pequeno mundo burguês reificado, e do outro lado, os trabalhadores explorados na fazenda juntamente com Madalena, sua esposa, que enxerga essa oposição e luta em favor dos oprimidos:

- Quanto ganha o senhor seu Ribeiro? (Madalena)
O guarda-livros afogou as suíças brancas:
- Duzentos mil réis.
Madalena desanimou:
- É pouco.
- Como? Bradei estremecendo. (Paulo Honório)
- Muito pouco. (Madalena)
(SB, p. 115)

De acordo com Jameson (1992), esse é o segundo nível de interpretação, quando se incluem as classes sociais que devem ser definidas como antagônicas, de modo que seja sempre uma oposição entre classe dominante e classe trabalhadora. Aqui a crítica social fica evidente: “os fenômenos individuais são revelados como fatos e instituições sociais apenas quando as categorias organizacionais da análise tornam-se classe social.” (JAMESON, 1992, p. 76)

Paulo Honório e Madalena são verdadeiras expressões de suas classes precisamente na medida em que expressam em suas ações decisivas, as atitudes típicas mais profundas que elas comportam. Em suma trata-se do conflito entre alienação e humanismo encarnadas nas classes sociais brasileiras. (COUTINHO, 1966, p. 119)

Portanto, o trabalho é o que separa os homens entre exploradores e explorados, entre os que detêm o poder e os que são submissos a ele; ou entre os que defendem a igualdade de direitos entre os homens como Madalena, e os que veem os trabalhadores como instrumento para obtenção do seu lucro, como Paulo Honório.

Graciliano e Portinari trabalharam sobre uma realidade social e humana muito complexa, que comporta em si diversos sistemas sociais, contraditórios e integrados, assim, os artistas tentaram reproduzir artisticamente a totalidade da sociedade brasileira em seus vários níveis de evolução.

Eles procuraram transcrever aspectos da nossa realidade, na qual, em alguns casos, o capitalismo já surge como fator da alienação do indivíduo, e lutaram pela defesa da integridade do homem contra esse processo de alienação, deixando em suas obras o registro desse posicionamento ideológico e social.

3.5 O embate entre alienação e humanismo

Desde o início do romance *São Bernardo*, somos introduzidos no “pequeno mundo” de Paulo Honório, um mundo reificado, um mundo já capitalista, que se curva à sua vontade. “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (RAMOS, 2008, p.7), essas são as primeiras palavras do romance que demonstram a característica capitalista, o sentimento de propriedade que unifica toda a obra, característica essa do narrador-protagonista, que, confinado na sua fazenda, julga-se inteiramente realizado, pois sua propriedade é seu “pequeno mundo”: “Dona Glória não conhecia São Bernardo, e essa ignorância me ofendeu, porque para mim São Bernardo era o lugar mais importante do mundo.” (RAMOS, 2008, p. 85).

O conflito desse romance é o embate que tem de um lado um homem reduzido a alienação de seu “pequeno mundo” burguês e capitalista e sua vida mesquinha, Paulo Honório; e por outro lado, uma mulher que encontra o sentido de sua vida ao dedicar-se à comunidade, a fraternidade, e praticar a solidariedade com seus semelhantes, Madalena.

Ao longo da história, podemos admitir a existência de diversos conceitos de alienação, com diferentes significados, conceitos que se formaram uns a partir dos outros, ampliando ou modificando os antecessores. Segundo Lukács, Hegel, em *Fenomenologia do Espírito*, foi o primeiro pensador que conceituou a alienação dentro de um sistema teórico. Antes, a alienação já havia aparecido, mas sob outro aspecto, com filósofos como Schelling e Fichte.⁴⁰

Embora Hegel tenha sua importância como “pai” do conceito marxista de alienação, sua interpretação não enxergou as possibilidades históricas do trabalho material humano, por isso, Karl Marx não podia fazer uso do conceito hegeliano de alienação, como o encontrou, então, fez alterações que deram origem ao conceito marxista de alienação.

Esse novo conceito de alienação foi redigido por Marx nos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* de 1844, mas só foi publicado em 1931. E, segundo Leandro

⁴⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, filósofo alemão representante do idealismo alemão, assim como Johann Gottlieb Fichte.

Konder (1965), é “um conceito adaptado às pressas para conciliação com posições místicas, irracionalistas, um conceito impregnado de religiosidade e de *imediatez*, um conceito que suprime as mediações (...) e coloca no lugar destas mediações, e no lugar do processo racional as *revelações*, as *intuições*, que Hegel desprezava.”⁴¹

Sabemos que atualmente existem pensadores que tentam incorporar o conceito marxista de alienação a outra perspectiva, que não é marxista, porém, o conceito marxista de alienação continua a aparecer em destaque quando se trata de temas relacionados à cultura moderna.

Conforme afirmou Marx, a origem da alienação está na divisão social do trabalho, na apropriação privada das fontes de produção e no aparecimento das classes sociais. Entretanto, o capitalismo trouxe consigo um agravamento e uma universalização do fenômeno, promovendo uma alteração qualitativa na própria alienação. Podemos perceber isso pela afirmação de Konder (1965):

A sociedade capitalista é a sociedade em que a alienação assume claramente as características da reificação descrita por Lukács em *História e Consciência de Classes*, com o esmagamento das qualidades humanas e individuais por um mecanismo inumano, que transforma tudo em mercadoria. (KONDER, 1965, p. 100)

Lukács define a reificação como um processo no qual uma determinada relação concreta entre homens (no capitalismo esses homens são o empregado e o patrão) é dissimulada mediante uma objetividade ilusória e assume a feição de coisa. Para Marx, a alienação é um fenômeno que deve ser entendido a partir da atividade produtiva e criadora do homem, ou seja, aquela atividade através da qual o homem produz os seus meios de vida e se cria a si mesmo: o trabalho humano(KONDER, 1965, p.25-26). Portanto, observamos que o conceito de reificação de Lukács é semelhante à alienação de Marx, principalmente no que se refere ao trabalho do homem.

A reificação como fenômeno econômico é o processo pelo qual os valores de uso passam a ser vistos como valores de troca e, portanto, mercadorias. Em uma sociedade capitalista, esse processo deixa de ser um componente exclusivo das forças econômicas e passa a penetrar na vida dos indivíduos, provocando uma

⁴¹ Neste trabalho faremos uso do conceito marxista de alienação para análise e interpretação das obras dos artistas, conforme analisado pelo pensador Leandro Konder em *Marxismo e alienação, contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação*, Editora Civilização Brasileira, 1965.

descaracterização das relações. Essa reificação pode ser identificada, principalmente, na relação entre Paulo Honório e os empregados da fazenda: “a velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu.” (RAMOS, 2008, p.16). Nesse caso notamos que o valor de uso não desaparece, mas fica reduzido à condição de veículo do valor de troca.

No primeiro volume de *O Capital* (1867), Marx estabeleceu a diferença entre valor de uso e valor de troca:

O trabalho humano como valor de uso é a condição da existência do homem como tal, que quer dizer, a condição da existência do homem como sujeito de uma atividade humana. (...) Já o valor de troca é essencialmente quantitativo (não valorativo) e se manifesta numa relação social passível de ser traduzida em uma medida. (KONDER, 1965, p. 107.)

O próprio casamento de Paulo Honório e Madalena foi tratado como um pacto de alienação, visto ter-se firmado sob a forma de um contrato: “Resolvi escolher uma companheira e como a senhora se enquadra (...) se chegarmos a um acordo quem faz um negócio supimpa sou eu (...) - Parece que nos entendemos. Mas, por que não espera mais um pouco? Para ser franca não sinto amor. Talvez daqui um ano... (...) – Um ano? Negócio com prazo de ano não presta! ” (RAMOS,2008, p.101-106). Como Madalena se recusa a alienar-se, conceder sua liberdade feminina e aceitar a ideologia capitalista do marido entrando no jogo da reificação, as brigas são inevitáveis. A solução do conflito, desfecho da narrativa, é a morte de Madalena e a vitória da reificação que destrói o humano; é a derrota de Paulo Honório.

A alienação acaba por atingir todos os indivíduos que compõem a sociedade, tanto explorador como explorados. Paulo Honório transfere a sua alienação aos seus empregados; por exemplo, ele não concorda com o método de ensino da escola de São Bernardo: “Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábuas para os filhos dos trabalhadores. Calculem! Uma dinheirama tão grande gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia” (RAMOS, 2008, p.125). E continua: “Escola! Que me importa que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos?” (RAMOS, 2008, p.25). Esse trecho nos faz ratificar a afirmação de Marx, “a desvalorização do homem aumenta na razão direta da valorização do objeto”. (MARX apud KONDER, 1967, p.27)

São hostis as condições de trabalho criadas pelo desenvolvimento capitalista para a atividade humana. Essas péssimas condições de trabalho, exploração e consequente alienação são evidentes em algumas passagens de São Bernardo, como no trecho em que Margarida julga um luxo ter lençóis e sapatos, e por oferecer um vestido de seda velho à empregada Rosa, o que se torna motivo de briga com o marido. Paulo Honório considera esses atos “prodigalidades”, pois os empregados estão acostumados com pouco:

Falta nada! Tem tudo, a sinhá manda tudo. Um despotismo de luxo: lençóis, sapatos, tanta roupa! Para que isso? Sapato no meu pé não vai. E não me cubro. Só preciso de uma esteira. Uma esteira e o fogo. (...) Madalena tinha oferecido à Rosa um vestido de seda. É verdade que o vestido tinha um rasgão. Mas era disparate. (...) Não era pelo prejuízo, é pelo desarranjo que traz a esse povinho um vestido de seda. (RAMOS, 2008, p. 140)

O homem que Graciliano nos oferece, segundo Nelly Novaes Coelho (1977), fecha-se em si mesmo e se agarra a seu isolamento, leia-se *alienação*, como a um destino fatal, escuda-se nele para não ser ferido, torna-se egoísta, porque precisa vencer para não ser vencido. É em *Vidas Secas*, porém, que vamos ter, talvez mais forte do que em qualquer outro livro seu, a imagem da solidão como contingência fatal de condição humana alienada e reificada.

Henri Lefebvre, importante filósofo marxista e sociólogo francês, examinando os *Manuscritos* (1844) de Marx, encontrou o fenômeno da alienação descrito de diversas maneiras, entre elas, a alienação do homem em relação à espécie humana⁴², a redução do humano à satisfação das necessidades animais, com sacrifício das necessidades especificamente humanas. Essa alienação, segundo nossa interpretação, é o fenômeno identificado em *Vidas Secas*.

O único desejo de Sinhá Vitória era possuir uma cama igual à de seu Tomás da Bolandeira. “Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, (...) ali podia um cristão estirar os ossos.” (RAMOS, 2008, p.65) Mas, ciente de sua condição de explorado e marginalizado nessa sociedade, Fabiano sabia que esse desejo era uma doidice, pois, “cambebes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem (...) Precisavam

⁴² Esta interpretação de Henri Lefebvre foi registrada por Leandro Konder, 1967, p. 30.

ser duros, virar tatus. (...) Tinham a obrigação de comportar-se como gente da laia deles” (RAMOS, 2008, p. 34 - 36).

A imagem da bolandeira⁴³ no engenho é uma interessante analogia com a função do personagem Fabiano naquela sociedade, assim como a associação entre Paulo Honório e o dínamo⁴⁴ que movimenta a fazenda São Bernardo: “Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E, ele, Fabiano era como a bolandeira. Não sabia por que, mas era.” (RAMOS, 2008, p.5 e p.11) .

Segundo Leonel (2007, p.48), a comparação Fabiano-bolandeira leva-nos a um excerto dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, de Marx, texto em que a crítica ao capitalismo está se iniciando. O trecho relata as carências do trabalhador e compara o salário com o óleo que se põe na roda para mantê-la em movimento: “[...] o trabalhador tem a infelicidade de ser um capital vivo e, portanto, carente [...], que, a cada momento em que não trabalha, perde seus juros e, com isso, sua existência” (MARX apud LEONEL, 2007, p. 49). Portanto, “Fabiano percebe-se como a roda que não pode parar, porque o capital não pode deixar de reproduzir-se, e o salário azeita a roda para que ela não enguice.” (LEONEL, 2007, p. 49)

Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos apresenta, então, um setor da realidade brasileira que ainda não fora totalmente penetrado pelos elementos capitalistas, em sua forma moderna: a realidade da região nordestina assolada pela seca. Essa realidade trágica está estampada em todas as páginas do romance nordestino, que traduz o dilema dos retirantes. A família de Fabiano representa humanos que são arquétipos de animais,

⁴³ Bolandeira é a roda dentada do engenho de açúcar ou a máquina de descarregar algodão ou a grande roda que move o rodete de ralar mandioca. (FERREIRA, apud LEONEL, 2007, p. 48)

⁴⁴ A imagem de Paulo Honório como o dínamo que movimenta a fazenda e posteriormente como dínamo emperrado quando entra em crise com a esposa, foi explorada pelo crítico João Luiz Lafetá no ensaio, “O mundo à revelia” sobre o romance São Bernardo: “Paulo Honório é ali o dínamo que gera energia e arrebatada tudo(...) seu mecanismo sujeita-se ao desgaste e ao esgotamento, suas possibilidades de gerar transformação tem um limite. As peças que o compõem não são totalmente harmônicas, no seu corpo acham-se instaladas contradições que podem a qualquer instante emperrá-lo e tirar-lhe o governo do mundo.” (LAFETÁ, 2004, pp.88-89)

não só pela aparência física e pelos hábitos, mas, sobretudo pelas necessidades de que são privados:

Tinham de passar a vida inteira dormindo em varas? Bem no meio do catre havia um nó, um calombo grosso na madeira. E ela se encolhia num canto, o marido no outro, não podiam estirar-se no centro. (...) Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro do couro, como as outras pessoas. (RAMOS, 2008, p.57 e 65)

Por isso, o tema central de *Vidas Secas*, à luz da alienação marxista, é “a solidão do homem como determinante de sua impotência trágica em face dos problemas que a vida lhe coloca, como condição que se opõe à realização humana e a uma vida autenticamente vivida.” (COUTINHO, 1965, p. 136). O nomadismo de Fabiano é determinado pelo fato de ele não ser um proprietário de terra, o que o impede de vincular-se definitivamente a ela. Portanto, os retirantes estão condenados a uma vida nômade e solitária, à luta contra um mundo inóspito. É a sua solidão, a sua marginalização involuntária que o tornam impotente, passivo e, sobretudo, alienado:

(...) Era bruto sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. (...) Vivia tão agarrado aos bichos...Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. (...) Se lhe tivessem dado ensino encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lhe dar com bichos. (RAMOS, 2008, p.49.)

O que temos em Fabiano e em sua família é o homem bruto, apartado da sociedade, unido ao outro apenas pela implacável contingência de enfrentar o meio natural hostil. Coutinho (1965) sintetiza a condição de alienado de Fabiano em poucas palavras:

Desligado do “grande mundo” da história, da participação criadora na vida pública, o camponês brasileiro – do qual Fabiano é um típico representante – está igualmente condenado (socialmente condenado) ao restrito “pequeno mundo” da solidão, o qual, neste caso, não possui nem mesmo os refinados atrativos do seu equivalente nas classes dirigentes. (COUTINHO, 1966, 137)

E, Graciliano coloca no próprio livro o reconhecimento da condição de alienado de Fabiano:

Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem. (...) Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida

inteira, cabra, governado pelos brancos, quase um rês na fazenda alheia. (RAMOS, 2008, p. 36)

Contudo, é interessante destacar que a única possibilidade de mudança de vida e a conseqüente solução para os problemas de Fabiano, que o romancista propõe no livro, é a integração deste à nascente economia capitalista brasileira daquela época, através do acesso a pequena propriedade de terra ou transformando-se em operário urbano. O que não significa que isso necessariamente ocorreria com a integração dele ao capitalismo. Mas essa perspectiva de mudança fica clara nas reflexões que o próprio personagem faz a respeito deste “futuro promissor”:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, foi se esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno (...) cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para a cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. (RAMOS, 2008, p. 184)

Por isso a expressão verbal desse paraíso que há de vir um dia se faz no condicional.

Segundo o método de interpretação proposto por Jameson (1992), como vimos, nesse nível interpretativo a leitura dos textos deve considerar o conceito de “ideologia da forma”, isto é, as mensagens simbólicas transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos, que são também traços ou antecipações dos modos de produção. A análise da ideologia da forma deve revelar formas de estruturas arcaicas e recentes de alienação. Desse modo, dar visibilidade a formas de alienação pode ser uma maneira de resistir à reificação, o que vincula o texto à História.

Em Portinari, a “coisificação” do trabalhador, conseqüência que faz parte do processo de alienação, aparece em dois níveis: a ideia do “trabalho coletivo” e da “força produtiva coletiva”, segundo Fabris (1990). Ora Portinari retrata essa força empenhada em uma tarefa sempre idêntica; ora dá vida a um outro mecanismo de produção – várias partes de um trabalho sendo atacadas ao mesmo tempo, por trabalhadores que realizam tarefa da mesma espécie. “Na medida em que Portinari desdobra a mesma figura ou utiliza fisionomias anônimas representadas num gesto constante, está dando vida ao individuo dividido, àquele individuo que Marx define um motor automático dum trabalho parcial” (FABRIS, 1990, p. 127). Como aparece em *Café*, os trabalhadores são anônimos e ao mesmo tempo idênticos, multiplicados na mesma tela.

Ainda em *Café*, o efeito de reificação na pintura confunde sujeito e objeto, ou seja, o trabalhador e o produto do seu trabalho, o café, quando as sacas de café cobrem os rostos dos trabalhadores, impedindo que eles sejam individualizados, fundindo-se em um único corpo, ocupando o lugar da cabeça. Segundo Fabris (1990), no trabalho alienado, o homem experimenta sua atividade como atividade a serviço e sob domínio de outro homem: no caso do capataz em *Café*, trata-se de um intermediário entre os dois polos dicotômicos do sistema produtivo.

Os trabalhadores gigantes de Portinari têm sua força voltada contra si mesmo, seu vigor está a serviço do outro, por isso não se veem; não se reconhecem nesse mundo. São figuras estáticas, que em nenhum momento exprimem a alegria de trabalhar. Portanto, o gigantismo do trabalhador não é a exaltação ao trabalho, ao contrário, é 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 o pé e a mão” (FABRIS, 1990, p. 129).

As mãos e os pés agigantados são os signos visíveis da força do trabalhador. Engels, em sua visão marxista, já definia a mão como órgão e produto do trabalho. Mas, a relação homem-mão, como utensílio de trabalho, é negada por Portinari, na medida em que expressa nos seus quadros a relação do homem com o instrumento de trabalho de forma alienada. Fabris (1990, p. 130) afirma ainda que isso pode ser observado em *Lavrador de café*, pela dicotomia que o artista estabelece entre o gesto e o olhar: apesar de fechar o punho sobre a enxada, o trabalhador é retratado numa pose hierática, com o olhar distante, alheio ao instrumento e ao fruto de seu trabalho.

A denúncia da alienação é outro meio que Portinari emprega para desvendar o pacto populista:

O gigantismo do negro (*em Café e Lavrador de café*) nos parece então, não só como um dos momentos da dialética trabalhador/trabalho, mas também como uma demonstração da ideologia não oficial de Portinari. O negro é forte enquanto classe social e enquanto etnia: forte (mesmo) na alienação, forte (mesmo) na discriminação. Nos dois casos, é um símbolo através do qual Portinari contesta a ordem vigente (branca), reconduzindo ao social o que tentava escamotear através do racial. (FABRIS, 1990, p. 134)

A mesma denúncia ganha força na série *Retirantes*, de 1944, com *Família de Retirantes e Criança morta*, retratando a miséria do homem do campo esquecido pelas reformas getulistas. O ser alienado está claramente retratado naqueles nordestinos: passividade, fraqueza e morte; esquecido pelas leis sociais, o retirante é repellido até pela natureza; de onde deveria brotar vida, brota morte. Fabris (1990, p. 135) faz uma análise da alienação na obra de Portinari e conclui que o ciclo se encerra, nos quadros do artista, com a série dos Retirantes:

O ciclo da alienação fecha-se: o retirante é a outra face do trabalhador, é a outra face do progresso social, é a verdadeira face da fachada populista. Na denúncia populista Portinari não lança nem mesmo mão do elemento racial: o retirante é indiferente negro ou branco. A marginalização deixa de ter cor para converter-se numa realidade mais ampla, em certos momentos, assume características universais. (FABRIS, 1990, p. 135)

Portinari e Graciliano, por certo, criticam a sociedade capitalista, denunciam a alienação que lhe é inerente, a brutal redução do homem aos estreitos limites de sua vida privada, e põem a nu suas insolúveis contradições, embora reconhecendo, como realistas, o que o capitalismo representava de progresso na estagnada sociedade brasileira.

Considerações finais

Como tentamos demonstrar, as obras que aqui analisamos são o resultado dos “caminhos cruzados” de dois grandes artistas que, vivendo numa época conturbada da história nacional, dividiram os mesmos ideais, expressos em literatura e pintura. Para conseguir extrair dessas obras aquilo que, à primeira vista, aflora como pura emoção ou admiração, ou seja, para chegar a perceber melhor a ligação essencial entre elas e o contexto em que foram geradas, usamos uma tipo de interpretação que considera três níveis de leitura: o ato simbólico, as classes antagônicas representadas e a ideologia latente na forma, tal como sugere a metodologia de Frederic Jameson (1982), priorizando a dialética entre forma e conteúdo.

A partir do conteúdo manifesto identificamos primeiro os problemas e as contradições do Brasil da época e as soluções formais encontradas pelos artistas para representa-los. Revelamos as estratégias de contenção, ou seja, os recursos formais

como a deformação expressionista, a perspectiva deslocada, entre outros que escondem a crítica social, a ideologia contida na forma, o engajamento político com os ideais de esquerda e a postura crítica dos artistas diante da realidade, para recolocarmos essas obras na totalidade da História e apreendermos seu inconsciente político.

De acordo com essa hermenêutica, como demonstramos, a partir da superfície os elementos de uma obra são organizados em níveis para revelar o nível mais profundo, o real, o concreto, que é o essencial de cada obra e está oculto. Como esperamos ter explicitado, o nível mais profundo da obra desses dois artistas é a denúncia social da realidade do trabalhador brasileiro daquele período, do atraso social do Brasil, que ingressava tardiamente no capitalismo, com graves consequências, como a miséria resultante da exploração das relações sociais de trabalho.

Esse é o conteúdo essencial que está reprimido em diversos graus, devido às condições gerais da época em que produziram os artistas, basicamente durante a ditadura Vargas. Esperamos ter conseguido resgatar tudo isso, na linguagem de cada um, explorando alguns dos recursos técnicos e estilísticos mais evidentes que eles usaram.

Tendo feito do trabalho e do homem brasileiro as principais coordenadas de sua arte, Graciliano e Portinari serviram-se desses recursos para revelar “narrativas ocultas”; a técnica expressionista, com suas deformações e contrastes, além de uma postura realista crítica e social diante da realidade que queriam denunciar, representou de forma simbólica uma classe inteira de explorados, por meio de figuras individualizadas de trabalhadores e retirantes.

Assim, a partir da análise da trajetória de vida de Graciliano Ramos e Candido Portinari, da relação que mantiveram com o Estado, com o movimento modernista e com o próprio contexto sócio-histórico em que estavam inseridos, pudemos perceber, por meio dos recursos expressivos usados, pela análise comparativa das obras, como a literatura e a pintura de ambos se cruzam, revelando uma narrativa impregnada por um inconsciente político que converge com os ideais de uma arte engajada nas causas políticas mais progressistas de seu tempo.

Paralelamente aos cargos públicos que ocupavam, encontramos, num perfeito equilíbrio e domínio de suas técnicas, dois artistas voltados para o seu tempo e o

problema dos seus semelhantes. Não vemos nos seus livros e quadros nada que não seja a representação simbólica do mundo real, no seu sentido ideológico.

No entanto, como também procuramos evidenciar, a preocupação social não enveredou pela participação panfletária. As questões da miséria, dos flagelos climáticos e da exploração do homem pelo homem são representadas através de uma postura crítica e pessoal, sem nenhuma cooptação ou cumplicidade política. A revolta que nos causam as vidas secas e os trabalhadores explorados, o sentimento de indignação diante das injustiças, certamente são os mesmos que motivaram a obra dos nossos artistas, que souberam tão bem ocultar nos subtextos das narrativas, nas cores, nas formas e volumes, nos narradores, no tempo, no espaço, na escolha de cada palavra, o grito de denúncia que não podia ecoar. O destaque aos tipos humanos explorados vem justamente da necessidade de dar expressão aos que nunca tiveram voz.

As vítimas e os algozes estão ali representados até mesmo quando o texto tenta desvendar a alma humana nas suas fraquezas e mesquinhas, como é caso do romance *São Bernardo* e do quadro *Café*, que chamam a atenção para a reificação, o desejo de posse, geradores dos males da humanidade. Ilusão de olhos míopes acreditar que a história de *São Bernardo* é meramente psicológica, que o tema de *Vidas Secas* é apenas a aridez do sertão e que os quadros de Portinari são pinturas oficiais que exaltam o trabalho em sintonia com os ideias populistas. Estão nas entrelinhas das narrativas, a questão brasileira da propriedade de terras, as chagas causadas pelo latifúndio, os problemas socioeconômicos do país, a exploração do homem pelo homem.

Acreditamos ter conseguido demonstrar, portanto, que as obras analisadas só podem ser entendidas na sua totalidade por meio de uma hermenêutica que une texto e contexto, o interior das personagens e a realidade externa, a fim de promover um despertar no inconsciente dos leitores e espectadores para os problemas do homem nordestino, do homem brasileiro, do homem no mundo.

Referências Bibliográficas:

ABDALA Jr, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-histórica dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. O pio da coruja e as cercas de Paulo Honório. In: *Personae, grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: SENAC, 2001.

ABREU, Thomaz. Inconsciente político: por uma hermenêutica social. *Revista Água Viva*, revista de estudos literários da Universidade de Brasília. v. 1, n. 2 . 2011.

ALMEIDA, José Mauricio Gomes. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Achimé, 1999.

ANTUNES, Benedito. Forma literária e representação social. In: LEONEL, M.C. et al.(Org). *Narrativa e representação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *Artes plásticas na Semana de 22*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva 1976.

ANDRADE, Mário. *O movimento modernista*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6e ed. São Paulo: Martins, 1978.

ARAÚJO, Olívio Tavares (Colab.). Pequeno ensaio pró-Portinari. In: DEUTSCHE BANK. *Portinari Devora Hans Staden*. São Paulo: Terceiro Nome, 1998.

_____. A absolvição de Portinari. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 de julho de 2011.

AREDES, Ana Carolina Machado. Os traços modernistas da pintura de Candido Portinari. *Revista de Artes e Humanidades*, n.3 , nov-abr 2009.

ARGAN, Giulio. *Arte moderna: do ilusionismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

BARBOSA, Joao Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

- BASTOS, Hermenegildo José. Destroços da modernidade. *Revista Cult*. N. 42, ano IV.
- BIGO, Pierre. *Marxismo e humanismo, introdução à obra econômica de Karl Marx*. (Coleção Ciências do Comportamento). São Paulo: Herder, 1966.
- BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: (org) José Carlos Garbuglio, Alfredo Bosi, Valentim Facioli. *Graciliano Ramos – crítica e interpretação*. [et ali] São Paulo: Ática, 1987.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CALLADO, Antônio. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. IN: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Graciliano Ramos*. 4 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1996.
- _____. *Ficção e confissão, ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARONE, Edgar. *Brasil anos de crise 1930-1945*. São Paulo: Ática, 1991.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: _____ *Graciliano Ramos*, São Paulo: Ática, 1987. p 244.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos. *Revista Civilização Brasileira*. n.5/6. 1969.
- CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Angel Rama*. São Paulo: Editora Humanitas, 2007.
- DAIBERT, Arlindo. A imagem da letra In: GUIMARÃES, Julio Castañon (org.) *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco, et alli. Regionalismo. In: FIGUEIREDO Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF/EduFF, 2005.

DRUMMOND, Carlos. A rotina e a quimera. In: _____. *Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1975.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. A função social da arte: Cândido Portinari e Graciliano Ramos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Edusp, n 38, p. 11-19, 1995.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Momentos de um percurso*. Nápoles, Itália, 1992. Disponível em: www.portinari.org.br. Acessado em 14/09/2009.

_____. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Modernismo e modernidade no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 2002.

FUKS, Julian. O homem sábio do sertão. *Revista Entre Livros*. N.19. ano 2. Novembro de 2006. p 33.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucite, 1985.

_____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

KONDER, Leandro. *Os Marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Marxismo e alienação, contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2 ed. São Paulo: 34, 2000.

_____. O mundo à revelia. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: 34, 2004.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. IN: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina palavra, literatura e cultura*. V. 2, Campinas: Editora da Unicamp 1994.

LEONEL, Maria Célia et alli (org.) *Narrativa e representação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

LOURENÇO, Maria Célia França. *Operário da modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1995.

LUCKÁS, Georg. Narrar e descrever. In: _____. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUZ, Ângela Ancora. Reflexos da lavoura. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 5. N.57, junho de 2010.

MALARD, Letícia. *Ensaio de literatura brasileira, ideologia e realidade em Graciliano Ramos.*, Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1976.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

_____. *Imagens negociadas – retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MORAES, Dênis de. *O Velho Graça, uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. No fio da navalha. *Revista Bravo*, ano 6, n 66, março 2003.

MOTTA, Sergio Vicente. *O engenho da narrativa – das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Unesp, 2006.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva 1981.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.42, n.4,p. 137-155, dez, 2007.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 02, p. 11-36, 2010.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Semiótica visual: os percursos de olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos relações entre ficção e realidade*. São Paulo, Edições Quíron, 1975.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa em América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1982.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano, confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 87ed, Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Vidas Secas: 70 anos*. Edição especial comemorativa ilustrada. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008. (ilustrado pelo fotógrafo Evandro Teixeira)

SALLA, Thiago Mio (Org.). *Garranchos – textos inéditos de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política*. Tese de Doutorado defendida em 2010 pela USP.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil – a questão da identidade na arte brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

WATT, Ian M. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Hildegard Feist (Trad.). São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AUERBACH, Erich. *Mimese, a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CASTELANI, Glauca Rodrigues. *Murais mexicanos: a arte para o povo*. Disponível em: <http://www.klepsidra.net/klepsidra6/muralismo.html>. Acessado em: 05/07/2009.

CASTELO, José Aderaldo. Graciliano Ramos, autor síntese. In:_____. *A literatura brasileira: Origem e Unidade*. Vol 3, São Paulo: EDUSP, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano Ramos, In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. (Fortuna crítica v. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

COLAR, Denise. *Portinari e um projeto político-cultural modernista*. Dissertação de apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, 2007.

COUTINHO, Fernanda. Família e sentimentos: paisagens da infância em Vidas Secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas: 70 anos*. (ilustrado pelo fotógrafo Evandro Teixeira).Edição especial comemorativa ilustrada. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

DRUMOND, Josina Nunes. As dobras do sertão: palavra e imagem. O neobarroco em Grande Sertão Veredas de Guimarães Rosa, In:_____. *imagens do Grande Sertão de Arlindo Daibert*. São Paulo: Annablume, 2008.

FARIA, Octávio de. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. (fortuna crítica v. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

GARBUGLIO, José Carlos, BOSI, Alfredo, FACIOLI, Valentim, et al. *Graciliano Ramos*. Coleção Escritores Brasileiros Antologia & Estudos. (Participação Especial de Antonio Candido, Franklin de Oliveira, Rui Mourão e Silviano Santiago). Editora Ática, São Paulo, 1987.

MARQUES, Wilton José. *Gonçalves Dias: o poeta na contramão*. São Carlos: Edufscar, 2010.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro, história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. SP: Cia das Letras, 2003.

MOULIN, Nilson; MATUCK, Rubens. *Portinari: vou pintar aquela gente*. São Paulo: Callis, 1997.

NAVES, Rodrigo. *Forma difícil, ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

RUFINONI, Priscila Rossinetti; PEDROSA, Israel. *Candido Portinari*. 1ed. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1994.

TODOROV, Tzvetan. et al. *Literatura e realidade, que é realismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

Anexos

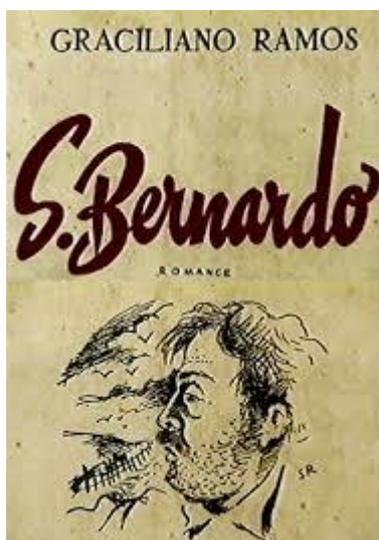


Figura: Capa da 1ª.edição de São Bernardo (1934)

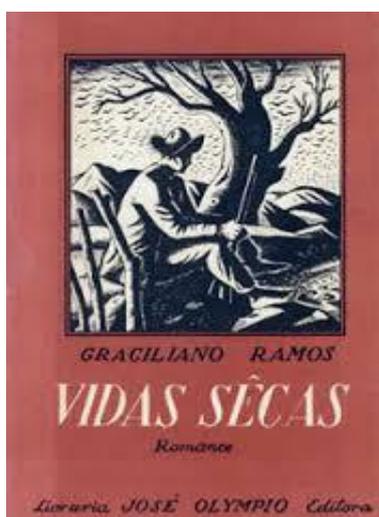


Figura: Capa da 1ª. Edição de Vidas Secas (1938)