

O POEMA DA PINTURA – RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS NO LIVRO POEMAS, DE PORTINARI

THE POEM OF THE PAINTING – INTERSEMIOTIC RELATIONS IN THE BOOK POEMAS, BY PORTINARI

Márcia Maria Sant’Ana JOÉ¹

Resumo: A obra *Poemas* é o único livro de poemas de Cândido Portinari – sem ilustrações – e está dividida em 4 partes ou seções: “O menino e o povoado”, “Aparições”, “A revolta” e “Uma prece”. Os temas de Portinari-poeta lembram os temas do Portinari-pintor, quando se referem às alegrias e aos medos da infância em Brodósqui. Para o presente artigo, estudamos o diálogo de um único poema presente na seção “O menino e o povoado” e de um único quadro intitulado *Circo*, a fim de analisar as relações estéticas entre essas diferentes linguagens. O objetivo foi o de estudar o diálogo do poema de Cândido Portinari com o processo de composição de sua obra plástica, pesquisando as relações estéticas entre essas diferentes linguagens, tendo como instrumento de análise a semiótica greimasiana, especialmente os conceitos de enunciação, figuratividade, semiótica figurativa e a plástica, além de questões próprias da poética: ritmo, rima e distribuição espacial das palavras. Cândido Portinari, além de pintor e desenhista, era também poeta e é predominantemente neste aspecto que nos debruçamos neste artigo.

Palavras-chave: Portinari. Poesia brasileira. Pintura. Semiótica. Sentido.

¹ Doutora pela Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. E-mail: santanalettras@yahoo.com.br

Abstract: The work *Poemas* is the only poetry book written by Cândido Portinari – without illustrations – and it is divided into 4 parts or sections: “*O menino e o povoado*”, “*Aparições*”, “*A revolta*”, and “*Uma prece*”. The poet-Portinari’s themes remind the ones of painter-Portinari when they refer to the joys and fears of the childhood in Brodósqui. In this paper, we studied the dialogue between a single poem present in the section “*O menino e o povoado*” and a single painting named “*Circo*” in order to analyze the aesthetic relations between these two different languages. The goal was to study the dialogue of Cândido Portinari’s poem with the composition process of his plastic work, by researching the aesthetic relations between these different languages, using as analysis instrument the greimasian semiotics, especially the concepts of enunciation, figurativity, figurative and plastic semiotics, in addition to issues concerning the poetics itself: rhythm, rhyme, and spatial arrangement of the words. Cândido Portinari, besides a painter and a drawer, was also a poet, and it is predominantly on this aspect we focused in this paper.

Keywords: Portinari. Brazilian poetry. Painting. Semiotics. Meaning.

| Introdução

Portinari cresceu como artista apurando sua arte, pois os moldes obsoletos da arte clássica faziam pressão frente ao seu estilo marcante do expressionismo. O objetivo do artista é o de recriar o mundo e não de imitá-lo da mesma forma que se apresenta. A intenção é a de destacar o subjetivismo da expressão interior: todas as angústias, alegrias, medos, felicidades, saudades, revoltas e desejos.

Segundo Annateresa Fabris, Portinari contribuiu para organização de uma estética brasileira, pois soube ver o Brasil e o traduziu plasticamente (Fabris, 1990, p. 40). O estilo expressionista de Portinari pode ser observado não só nos traços do pintor, mas também nos versos do poeta, revelado pelas escolhas lexicais.

A fim de analisar a relação entre as linguagens de Portinari-poeta e Portinari-pintor, temos como embasamento teórico a semiótica greimasiana. Na busca da significação como processo, o semioticista explora e analisa a organização discursiva do sentido, procurando descrever e explicar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (Barros, 2003, p. 7). Portanto, a semiótica tem como princípio a *teoria da significação*, tanto da linguagem verbal quanto de outras linguagens.

A leitura semiótica do texto poético constitui-se de uma descrição conjunta de seus elementos significantes – sonoro, rítmico, gráfico – integrados aos elementos pertencentes ao plano do conteúdo, a fim de validar como possível o percurso gerativo de sentido criado a partir desse método de descrição.

Assim, o interesse de descrever estruturalmente outros textos, além dos da linguagem verbal, cresceu e expande-se cada vez mais. Por isso, a semiótica visual segue os

princípios dessa semiótica geral, respeitando a materialidade de seu objeto a fim de construir uma descrição estrutural dos vários tipos de textos visuais: pintura, arquitetura, escultura, quadrinhos, entre outros.

Esses diferentes textos, incluindo o texto poético, são filtrados pelo olhar de enunciador e enunciatário, que explicitarão as modalidades envolvidas no interior do enunciado, uma vez que as estratégias persuasivas desses sujeitos serão desveladas pelo pesquisador que, entre outras coisas, procura descrever a construção estrutural do texto e seu possível sentido, sem comprometer o encantamento estético de que as diferentes artes são providas.

Com base nessas premissas, seguem abaixo um poema da seção “O menino e o povoado” e a pintura intitulada *Circo* para um diálogo entre essas duas linguagens produzidas pelo mesmo artista: ora pintor, ora poeta.

| Análise de um poema da seção “O menino e o povoado” e sua relação com a pintura *Circo*

“Sentia-me feliz quando chegava um circo.
Vinha de terras estranhas
Todo o meu pensamento se ocupava dêle.
O palhaço, montando um burro velho, fazia
Reclame com a meninada acompanhando.
Eu assistia ao espetáculo e apaixonava-me pelas
Acrobatas de dez a quinze anos. Nunca lhes falei.
Por elas tudo em mim palpitava.
Minha fantasia,
Voltando à vida real, entristecia-me. Não era eu
Um príncipe? Nada disso. Roupas baratas,
Pobreza... Até as flôres lá de casa pareciam
Murchas e sem perfume. Só nos achávamos
Bem rondando o circo. Quando partia para outra
Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao desespero,
Chorava silenciosamente; desolado ia ver o trem
Passar na direção onde estavam as acrobatas.
Talvez pensassem em mim

O trem seria meu emissário.
Nos encontraríamos mais
Tarde... O tempo deixava pequena lembrança
Até a chegada de outro circo..."

Pintura 1 - Circo 1933
Pintura a óleo/tela 60 x 73 cm
Coleção particular, Belo Horizonte/MG



Fonte: Portinari (2018 p. 70)

| A temática da infância

O espaço pictórico da obra *Circo* retrata o mundo da infância, conjugada com a coesão rítmica alegre, simples e humilde, repleta de sentidos e lembranças do pintor. Mário Pedrosa (1981) destaca, sobre a temática de Portinari, que os primeiros quadros do pintor retratavam as crianças de sua época, com temas ingênuos como: "crianças atrás do palhaço, circo de cavaleiros, cemitério pequenino no fundo, parecendo horta" (apud *Fabris*, 1996, p. 33). O autor ainda acrescenta que ninguém distinguia ninguém na vastidão marrom salpicada de claro-escuro e acidentada de luz:

Neles, Portinari evoca sua infância em Brodósqui, ritmada pela passagem do trem, por festas, bailes, procissões, pela banda de música, pelas brincadeiras com os companheiros, pela chegada do circo, através de imagens de grande plasticidade que recriam a espacialidade ampla daquele 'lugar arenoso no meio da terra roxa cafeeira' e a fisionomia de seus tipos característicos. Mas a infância não é apenas o tempo das brincadeiras. É também o tempo das 'aparições': assombrações, enterros, espantalhos, leprosos, retirantes entremeiam-se nas recordações do pintor com a mesma intensidade e o mesmo vigor das evocações alegres (Pedrosa, 1981 *apud* Fabris, 1996, p. 33-34).

Fundamentado nas bases da arte clássica, e não muito afeito à arte abstrata, Portinari é estudioso de sua própria técnica, pintando sem cessar inúmeras vezes até chegar no resultado que conhecemos hoje: a arte alicerçada num Brasil de pés inchados, das crianças brincando em gangorras, das injustiças sociais, dos circos, dos espantalhos nas plantações, dos retirantes, das moças endomingando, dos trens, do café, de todos nós. De acordo com Fabris (1990, p. 69-70):

[...] pois o artista, experimentador nato, atraído por todas as novidades e todas as descobertas, passa abruptamente de uma expressão a outra e, não raro, faz coincidir no mesmo período várias expressões. Sua obra, entretanto, apresenta uma unidade subjacente – uma marcada tendência expressionista [...]. Num primeiro momento ele funde o classicismo a alguns elementos expressionistas, e depois o expressionismo se mostra numa trágica e corrosiva deformação. Este segundo momento, influenciado por *Guernica* de Picasso, conduz Portinari a executar uma série de obras em que o colorido é substituído pela grisalha.

Segundo Samoyault (2008, p. 47), no que se refere à memória da literatura, podemos dizer que Portinari escreve a partir de suas memórias picturais:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição.

Por meio da memória melancólica, Portinari-poeta reescreve sua pintura com palavras, revivendo, presentificando, resignificando e reconhecendo a importância de uma época, de um grupo social e dele mesmo como indivíduo. Portinari diz o dito – da pintura – de outra maneira no poema, com nova expressão, como que inédita, com frescor não mais do pincel, mas da caneta, em que o plano da expressão é diferente

e o plano do conteúdo é semelhante. O já-dito na pintura encontra a originalidade e o inédito nas palavras: as ideias que ora pousaram nas tintas voaram como palavras numa metamorfose, redizendo suas memórias como o artista plural que ousou ser Portinari.

Os apreciadores das obras de arte de Portinari reconhecerão nos poemas muitas das pinturas do artista social e do Portinari memorialista. Assim sendo, ele pinta com palavras o já-dito, mas agora em forma de poema porque não disse tudo na pintura; precisava dizer mais e em outra linguagem.

Assim, os versos de Portinari abrem o mundo mágico do circo para as crianças, mesmo que o circo agora venha carregado de lembranças e sentimentos doloridos, ou melhor, reconhecidos, mas são as escolhas do poeta que fazem com que o leitor estabeleça um contrato em que participa desse contexto até o final do poema. *“El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real”*² (ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 4). As palavras de Ortega Y Gasset reforçam nossa proposição de que o poema de Portinari faz tanto uma alusão à pintura que remete ao circo e à pobreza, como também permite ler o que não existe na pintura, como acrobatas, trem, flor murcha e todo o sentimento de tristeza.

A essência da obra de Portinari está fundamentada na representação de toda uma terra de gente carente, miserável, com bravura, estilo, intensidade. Pintor renomado que foi e sempre será, o leitor provavelmente procurará nos versos os temas das pinturas de seus quadros, mas ele não queria que o fizessem. No entanto, é difícil que as linguagens praticadas por um mesmo artista não ressoem uma na outra e coube, aqui, procurar nos traços comuns de suas linguagens a singularidade de sua poética.

Portinari desejava dizer muito mais de sua infância e de seu povoado além dos meios plásticos e começou a enviar “seus escritos” para Manuel Bandeira nas remessas de suas produções literárias. Bandeira sabia que eram poemas, mas à maneira de Portinari-pintor e não Portinari-poeta, pois o próprio artista reconhecia e tinha consciência de suas limitações: “Quanta coisa eu contaria se pudesse / E soubesse ao menos a língua como a côr” (Portinari, 1964, p. 22).

Dessa forma, Portinari sabia que a poesia era sua expressão menor para representar o mundo que vivia em si e que pintar era mesmo o seu destino. Segundo Bandeira: “Todavia as duas técnicas são irmãs. Mais: são gêmeas. Só que a do poeta está ainda mais próxima de Balaim, um beira-córrego de Brodowski. Os temas de Portinari-poeta lembram os de Portinari-pintor” (Portinari, 1964, p. 22).

2 “O quadro, como a poesia ou como a música, como toda obra de arte, é uma abertura da irrealidade que se associa em nossa realidade”.

A poesia de um dos maiores pintores do século XX importa como expressão verbal, porque é uma das manifestações do ser humano. Segundo Bandeira, a poesia de Portinari vai além do registro fiel da vida brasileira do interior:

Assim é que tem ela duplo interesse e importância para nós: com valor intrinsecamente, fundamenta, explica, de certa maneira completa, a obra do pintor, a obra patética de um homem que viveu sempre, desde menino, "entre o sonho e o medo" (*apud* Portinari, 1964, p. 23).

| As categorias da semiótica plástica na obra *Circo*

Iluminaremos elementos visuais importantes relacionados à pintura *Circo* de Portinari-pintor, que servirão de subsídios para a criação poética de Portinari-poeta.

Eideticamente, a forma que mais chama nossa atenção na pintura de Portinari é a do palhaço sentado de costas num burro seguido de crianças, cruzando a metade inferior do quadro. Nota-se que os personagens não possuem formas nítidas, ou seja, são deformadas e suas expressões mostram pouca nitidez.

Interessante notar que a maioria dos objetos expostos aqui possui estruturalmente poucas cores como formantes plásticos: a parte quase totalitária do quadro é composta de marrom e poucos pontos de vermelho e de verde. Na pequena e estreita faixa superior mesclam-se azul e branco, também salpicados nas roupas das crianças e na roupa do palhaço que é a figura central sentada no burro.

Cromaticamente, o quadro parece possuir poucas cores, entretanto está organizado em torno das cores primárias: amarelo, vermelho e azul, mais as derivadas de suas combinações: verde e marrom, esse último representando a sua quase totalidade. Carlos Zilio (1997, p. 93) apresenta uma concepção para o estilo de Portinari:

Um quadro como *Retirantes*, de 1936, pode dar ideia de uma das formalizações dominantes no estilo de Portinari nessa fase, que se demarca pela tonalidade marrom dominante. O espaço do quadro é determinado pelo sentido de profundidade dado pela linha do horizonte e, seguindo o exemplo do Picasso clássico, o primeiro plano é formado por um grupo de figuras humanas volumosas e harmônicas. Mas em Picasso, de modo geral, há uma procura de simplificação do fundo, de modo a reduzir ao máximo a divisão figura-fundo. Assim, em geral, o fundo vai-se limitar a sugerir, pela divisão em dois planos, a linha do horizonte, ou então Picasso emprega o recurso de um fundo único, quase neutro. Portinari, ao contrário, mantém claramente a ilusão de profundidade, e mesmo reduzindo as cores à sobriedade em torno do marrom, ele lhes dá uma nuance de tonalidades, sugerindo uma gradação de luz que reforça a profundidade.

O autor acrescenta que o pintor tende ao virtuosismo, o que o levaria a se deter em pormenores, como o reflexo nos fios de cabelo. Ademais, elementos como pedrinhas, bauzinho e pássaros voando são praticamente obrigatórios em seus quadros, funcionando como um cenário de estúdios de fotografia antigos, em que apenas os personagens mudavam (Zilio, 1997, p. 93).

Além de Carlos Zilio apresentar uma formalização sobre o modo compositivo de Portinari, principalmente da fase marrom, Fabris também explica como Portinari faz uso do recurso da deformação, própria do expressionismo, em suas obras:

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 efeito instaurado pelo palhaço sentado no burro parece motivar a escolha do pintor por essas figuras que denotam ritmo de movimentação, assim como a meninada acompanhando. Existe uma dualidade na maneira pela qual o quadro foi composto: divisão horizontal desproporcional do quadro. Aliás, desproporcionalidade e deformação são escolhas propositais do pintor. Topologicamente percebemos uma divisão horizontal do quadro, numa divisão desigual, separando uma estreita área do horizonte para a parte superior mais estática e uma mais movimentada para a parte inferior, revelando que os personagens que estão nela exibem maior movimentação, ou seja, as linhas e as formas representam flexibilidades curvilíneas.

Esse princípio de dualidade poderá ser observado também na estrutura da formação do poema: a felicidade está onde estão os personagens do circo e a meninada.

| O sentir em Portinari

O verbo "sentir" permeia toda a espacialidade topológica dos personagens que vivem a cena do circo: palhaço e meninada. No primeiro verso da seguinte estrofe do poema: "Sentia-me feliz quando chegava um circo", deparamo-nos com o verbo "sentir". Segundo o *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*, o verbo "sentir" significa perceber pelos órgãos dos sentidos, experimentar uma sensação física, experimentar sensação moral ou afetiva; ser afetado por ter a impressão, perceber, notar, ter a consciência de saber, e de apreciar. O poeta deixa implícito que não era feliz antes de o circo chegar e, depois do circo instalado, ele se sentia feliz.

Percebemos que o poeta manifesta uma revelação, ou mais propriamente, uma surpresa do experimentar, do plano do sensível em que predomina uma ruptura ou

uma descontinuidade acerca de uma dada realidade. O verbo encontra-se no pretérito imperfeito do indicativo e se refere a um fato ocorrido no passado, mas que não foi completamente terminado, expressando, assim, uma ideia de continuidade e de duração no tempo.

Isso posto, podemos dizer que o poeta se sentia feliz quando chegava o circo de terras “estranhas”, diferentes da dele, e seu pensamento se ocupava disso: do circo. Notamos que não era só uma parte do pensamento e sim “todo o pensamento”.

O poeta revela que não pensava sobre as terras estranhas, mas os planos que fazia – fugir com as acrobatas de dez a quinze anos, pelas quais se apaixonava enquanto assistia ao espetáculo – eram planos dele, platônicos, pois elas não sabiam de nada desses planos. E por elas tudo “palpitava” de vida, de esperança, de amor. “Minha fantasia, voltando à vida real, entristecia-me”. Nitidamente, no meio da estrofe, esses dois versos mostram uma dicotomia entre fantasia x realidade e o choque com a realidade que o entristecia. O expressionismo vai desvelar o homem angustiado que procura fugir da realidade que o deforma. O artista ressalta aspectos emocionais e psicológicos, na maioria das vezes, conturbados da alma humana. Portinari produz uma linguagem repleta de imagens que se tensionam, próprias do turbilhão de emoções que o artista viveu.

Ele se pergunta: “Não era eu um príncipe?” Responde: “Nada disso. Roupas baratas, / Pobreza... Até as flores lá de casa pareciam/ Murchas e sem perfume. “Só nos achávamos/ Bem rondando o circo”. Apenas “Só” com o circo ele se sentia “Bem”, feliz e longe de sua pobreza e tristeza. O poeta constrói a estrofe estruturando-a em dualidades: Príncipe x Pobreza. O poeta tem consciência de sua dura realidade, o que torna próprio do movimento expressionista mostrar as duras realidades do ser humano.

A tristeza voltaria com a partida do trem: “Quando partia para outra/ Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao desespero, / Chorava silenciosamente; desolado ia ver o trem.”. Há uma gradação das paixões desse enunciador: tristeza, tanta tristeza, desespero, chorava, desolado”, ocorrendo sucessivas decepções desse sujeito, colocando-o frente a transformações de estados e de ações. Mais uma vez, há elementos próprios da estética expressionista: angústia, desespero, desilusão, choro, decepções. As tensões da alma humana e os sentimentos trabalhados em altas escalas.

| A figuratividade no poema e na pintura

“Passar na direção onde estavam as acrobatas/ Talvez pensassem em mim”. Nesses dois versos, notamos a figuratividade do estado transitório e passageiro do trem, assim como o estado emocional do poeta também transitório: dúvida que ruma à certeza. “O trem seria meu emissário. Nos encontraríamos mais/ Tarde...”. As reticências criam uma suspensão do tempo: mais tarde sem precisão de quando. “O tempo deixava pequena lembrança/ Até a chegada de outro circo...”. Esse estado de felicidade que perdurou com a estada do circo voltaria com a chegada de outro circo, como num estado de permanente espera da felicidade e de frustração.

Pudemos perceber que a estrofe termina semelhante à forma que se inicia: a felicidade com a chegada do circo. O poeta questiona seu estado emocional e social a todo tempo, de um tempo de incertezas e de transitoriedade. Se o circo é motivo de alegria e fantasia inicialmente, também o é de tristeza, uma vez que questiona sentimentos, pobreza em meio a sua realidade social.

A incerteza percorre toda a estrofe mostrando a fragilidade dos sentimentos de um menino apaixonado pelas acrobatas do circo, "passageiro", mas que o trem possa ser seu "emissário", aquele que é enviado para cumprir uma missão: o levaria a terras distantes quando ele deixasse sua cidade, mais tarde. Portanto, o tempo deixava pequena lembrança, essa de menino.

Algumas palavras da estrofe desse poema "O menino e o povoado" possuem uma distribuição com peculiaridades. Os versos iniciam com "Sentia", "Todo", "O palhaço", "Acrobatas", "Minha fantasia", "Voltando à vida real", "Um príncipe", "Pobreza", "Murchas", "Chorava", "Passar", "Talvez", "O trem", "Nos encontraríamos", "Tarde" e finalizam respectivamente com "circo", "estranhas", "falei", "palpitava", "Não era eu", "Roupas baratas", "desespero", "trem", "acrobatas", "em mim", "emissário", "lembrança" e "circo", palavras que remetem diretamente ao estado emocional do poeta e às figuras de alegria x tristeza.

As figuras suscitam pequenas mitologias significativas, fazendo com que o verso tenda ao pictórico, uma vez que oferece ao leitor uma sucessão de imagens que descrevem sua pintura. Portinari, verbalmente, compõe seus sentidos no que se refere a um sistema de valores históricos, morais e sociais.

| Em torno do acontecimento

Uma outra possível relação que podemos estabelecer em nossa análise é sobre a questão do deslumbramento. Greimas, em *Da Imperfeição*, nos mostra, no capítulo "O deslumbramento", a descrição de um percurso actancial passional peculiar em que o auditivo pressupõe uma espera. Podemos perceber que o sujeito ouve o trem que anuncia a chegada de sua alegria, mas que com a partida também anuncia sua tristeza. O acontecimento e a suspensão do ritmo pressupõem uma nostalgia da infância.

Podemos dizer que o deslumbramento do nosso sujeito acerca do objeto de valor – o circo – é estabelecido discursivamente pelos verbos "chegava" e "partia". A relação actancial é a da parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio ("chorava silenciosamente"), sendo que depois a vida cotidiana é retomada pela *parada da parada* "Até a chegada de outro trem". O poeta Portinari – narrador presente – vai nos apresentar um acontecimento de suas memórias no pretérito – de tempos de criança.

Segundo a semiótica das paixões, todo texto pressupõe um enunciador sensível, passional em que os estados de alma constituem um narrador que apreende o mundo

por meio do corpo, uma vez que os estados de coisas não são suficientes para dar conta da grandeza das relações do homem com o mundo. Sendo assim, podemos dizer que o poeta Portinari apreende seu objeto de valor, ou a junção desse enunciador, pelo corpo e “Todo o meu pensamento se ocupava dele” e “Por elas tudo em mim palpitava”.

Em paralelo, Tatit expõe no artigo “Bases do pensamento tensivo” (2019) o estudo do acontecimento que Gisèle Brelet elaborou no livro *Le temps musical* (1949), o qual está na esteira da gramática tensiva formulada por Claude Zilberberg. Apesar de se tratar de uma filósofa e musicóloga, Brelet estudou o tempo musical como elementos contínuos e descontínuos e também sobre o conceito da duração. A semiótica tensiva é uma semiótica do intervalo e, nesse intervalo de intensidades e impulsos, promovem-se retomadas de temas e motivos, compondo o que se chama de duração musical.

Tal duração, espécie de devir sonoro para a autora, não é apenas um modo de organização musical, mas também um modelo de funcionamento de nossa duração interior, o que imediatamente nos remete às atuais pesquisas semióticas (Tatit, 2019, p. 12).

A partir do que foi exposto, a melodia pressupõe continuidades e descontinuidades, mas não como opostos e sim como relações, uma vez que do repouso surge o impulso ou o elã a novos movimentos. Do repouso do barulho do trem, como música que anuncia a chegada do circo, vem a rotina e do impulso ou elã do barulho do trem surge o acontecimento/evento do sujeito em junção com seu objeto circo.

Zilberberg baseou-se em uma máxima de Valéry (1973, p. 1263): “Todas as vezes que há dualidade em nosso espírito há tempo. O tempo é o nome genérico de todos os fatos de dualidade, de diferença”. Sendo assim, podemos entender que a dualidade vivida pelo eu poético à espera do trem é regida pelo tempo não só cronológico, mas também interior, visto que ela é a mediadora ora de um enunciador alegre ora de um triste.

Sobre esses princípios, interessa-nos a duração do tempo interior de nosso enunciador, em que o andamento ganha ritmos diversos ao longo do enunciado. O devir é o “vir a ser” em que se apresenta o novo, o acontecimento e o porvir é o discurso de nosso enunciador, logo o eu poético é o sujeito que vive na dualidade de um vir a ser alegre com a chegada do trem e um vir a ser triste com a partida do trem. Tomando como referência Greimas, em *Da Imperfeição*, a suspensão do tempo pode ser percebida nos versos: “Nos encontraríamos mais/ Tarde... O tempo deixava pequena lembrança/ Até a chegada de outro trem”.

Podemos dizer que, à luz do princípio de andamento e tonicidade de Zilberberg (2007, p. 25), o poeta alterna-se nas subdimensões de intensidades do acontecimento e quando as duas estão enfraquecidas temos o “fato” ou exercício, aquele que é rotineiro, que se opõe ao acontecimento que é o inesperado. Podemos verificar essa questão nos versos: “Minha fantasia,/ Voltando à vida real, entristecia-me”.

Se considerarmos que o evento/acometimento não é previsível e sim uma concessão, conseguimos identificar um discurso concessivo implícito entre os versos acima: "Minha fantasia,/ Voltando à vida real, entristecia-me". A gramática tensiva deixa implícita a palavra "mas" entre esses dois versos e é nesse intervalo que temos o acontecimento de um sujeito admirado, encantado e suspenso no tempo: "Nos encontraríamos mais/ Tarde... O tempo deixava pequena lembrança/Até a chegada de outro circo..."

De acordo com Zilberberg (2006, p. 8), a espacialidade marca uma circularidade fechada pelo acontecimento: "ausenta-se o aberto do campo de presença, mantém-se ali apenas o fechado, o ocluso". No momento do acontecimento, o sujeito estupefato fica "siderado, sem poder sair do lugar", como ocorre com o eu do enunciado. O poeta menino fica preso à volta do trem que trará outro circo: O trem seria meu emissário./ Nos encontraríamos mais /Tarde... O tempo deixava pequena lembrança/Até a chegada de outro circo..."

Segue abaixo esquema que representa o acontecimento em relação ao campo da presença, sob o eixo da intensidade e extensidade.

Esquema 1 – O campo de presença do poeta em relação ao acontecimento



Fonte: Elaboração própria com base em Zilberberg (2011)

Há mais uma passagem em que o sujeito se reconhece um "não-ser" do encantamento que logo finda: "Voltando à vida real, entristecia-me. Não era eu/ Um príncipe? Nada disso. Roupas baratas,/ Pobreza... Até as flôres lá de casa pareciam/ Murchas e sem perfume. Só nos achávamos/ Bem rondando o circo". Para Zilberberg (2011, p. 176), o sujeito oscila, em estado de tumulto modal, entre o "querer", o "não-querer" e o "não-poder", ou seja, desligar-se do momento de "realização súbita e extática do irrealizável".

Ainda que na pintura não possamos afirmar que só com a presença do circo ele se sente feliz, observamos que a aglomeração de figuras no centro manifesta uma presença tônica por conta das crianças e do palhaço, em oposição à atonia do entorno vazio; já no poema ele deixa claro e explícito tal sentimento. Assim acontece com as acrobatas que não aparecem na pintura, as flores murchas da casa do poeta, o choro silencioso e o trem.

O poema constitui-se tanto nas dualidades alegria e tristeza, como também chegada e partida, o que podemos perceber nos versos seguintes: "O tempo deixava pequena lembrança/ Até a chegada de outro trem", "Quando partia para outra/ Localidade, eu sentia tanta tristeza, chegava ao desespero, /Chorava silenciosamente; desolado ia ver o trem". O trem torna-se o elemento mediador de junção e de disjunção do enunciador à espera do objeto de valor "circo": "O trem seria meu emissário."

O sujeito espera pelo seu objeto, assim como um verbo transitivo direto espera seu objeto direto, desse modo a semiótica ajuda na elaboração de uma gramática narrativa.

Tatit cita Zilberberg (*apud* Tatit, 2019, p. 14) sobre o *Continuum* tensivo:

[...] as categorias do andamento fazem parte tanto do vocabulário descritivo inerente às línguas naturais (avanço, atraso, vivacidade, protelação, precipitação) como de suas expressões corriqueiras (saudades, ansiedade, agonia, susto, melancolia, paciência), justamente pelo fato de traduzirem nossos estados psíquicos num certo consenso social. Tal peculiaridade do conceito levou o criador da semiótica tensiva a adotar o andamento como a dimensão profunda do tempo e, em grande medida, do modelo de construção do sentido: "portanto, é conveniente reconhecer sem demora que o andamento é nada menos que a profundidade do tempo".

É relevante, ainda, observar a reflexão que Tatit (2019, p. 14-16) faz do mesmo efeito do andamento sobre a duração, que se reproduz na relação com o espaço:

Do ponto de vista físico, o espaço também se concentra (ou se fecha) quando percorrido com maior velocidade e se dilata (ou se abre) com a perda de celeridade, expondo todos os segmentos intermediários do seu percurso. Mas ao semioticista interessa mais o espaço subjetivo do ser humano que, diante do impacto de um acontecimento (positivo ou negativo) inesperado, surge tomado pela presença arrebatadora do objeto. Nesse espaço (quase) totalmente ocupado não há lugar para as modalidades que garantem a resposta e a ação (ou reação) do sujeito. Dizemos, então, que seu espaço interno se fechou ou se contraiu em função do ingresso súbito de conteúdos surpreendentes. Já se pode prever que o espaço subjetivo funciona em consonância com a duração, esta também interna ao sujeito. Quanto maior a velocidade, menor a duração disponível e mais fechado o seu espaço mental. O restabelecimento de ambos só é possível mediante a regência da desaceleração.

Tão importante quanto é o circo – objeto de valor almejado pelo enunciador –, é o trem – mediador para a junção/disjunção – ao desejo realizado e não realizado do poeta. O barulho do trem provoca a espera do circo. Por assim dizer, a espera gera uma tensão em relação à antecipação da chegada desse circo.

| A moldura no poema e na pintura

Também utilizamos para a análise do poema de Portinari “O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento”, de Eduardo Peñuela Cañizal (2012). Embora tal artigo tenha sido destinado à análise de imagens em movimento, nos será de grande valia uma vez que nosso objeto de estudo também trabalha imagens. Peñuela é afeito ao princípio da fragmentação e suspeita que percebemos “o mundo e seus elementos em pedaços”, pois assim o enquadramento e as molduras permitem o desmembramento do imaginário (Peñuela, 2012, p. 17).

Para a análise que faremos, podemos utilizar – assim como Peñuela – o termo *lexia* de leitura, emprestado de Roland Barthes, em que o sentido de uma unidade de leitura ganha significado por meio do seu significante. A organização desses significantes revelará um determinado conteúdo. As unidades mínimas constituintes da pintura e do texto visual poderão desencadear uma leitura semiótica delimitada pelas molduras.

As molduras dos textos plásticos fundam um lugar semiótico, desencadeando sua leitura. Peñuela (2012, p. 19) nos revela sobre as molduras:

Mal sabia eu que essas cercaduras das mensagens icônico-plásticas fazem parte de um código específico. Elas delimitam de maneira adequada os domínios da visão e, portanto, o campo expressivo fundador do lugar semiótico que desencadeia a leitura. Nesse âmbito, seus efeitos são múltiplos. Entre eles se destaca o jogo dialético entre um espaço evocado e um espaço representado, assim como a projeção de tonalidades luminosas no texto imagético propriamente dito.

Ele analisa os fotogramas de uma sequência do filme *Dreams*, de Akira Kurosawa, em que um jovem pintor se depara com o quadro *Ponte de l'Anglois*, de Vincent Van Gogh, no museu. No primeiro fotograma a moldura do quadro delimita a pintura e ilumina a presença do apreciador diante de seu objeto. Já no segundo fotograma, por meio do recurso audiovisual de enquadramento dos limites da tela cinematográfica, a moldura material do quadro desaparece e o apreciador adentra ao lugar onde Van Gogh pintou a cena da ponte, tendo preservado os seus elementos icônicos. Peñuela (2012, p. 22) explica esse princípio da transcendência das imagens:

Na condição, pois, de componentes plásticos e icônicos de um texto visual emoldurado, as imagens integrantes da mensagem pictórica adquirem transcendência. Isso ocorre quando os seus destinatários se apercebem

da contingência sobredeterminada pelos significados presentes dentro do texto guarnecido pela moldura e as evocações significativas provenientes do prolongamento do espaço da cena pintada deixado fora dela.

A pintura emoldurada e pendurada na parede neutra do museu gera um movimento centrípeto do olhar de quem o vê. Fundamental na pintura é a expressão pictórica e o seu caráter ilusório do espaço referencializado idealizado pelo seu espectador.

Peñuela ainda comenta sobre a inerente característica de que as coisas representadas na pintura assumem uma *imobilidade*, pois, quando interrompida uma ação, esta gera formas de expressão ambíguas, por exemplo, no caso do quadro de Van Gogh em que o andar da carruagem é suspenso tal qual o movimento das lavadeiras. Entretanto, a representação da cena pictórica ganha um espaço diegético acionado pela montagem cinematográfica. Então, pode-se pensar que há dois espaços: um do quadro inanimado cercado pela moldura e o outro do prolongamento extra moldura em que o quadro pintado aparece complementado. Dessa maneira, as imagens sequencializadas – visíveis e invisíveis – do texto fílmico desencadeiam um excesso de moldura.

Considerando a afirmação de Barthes de que “toda imagem é, de certa maneira, uma narrativa”, o quadro de Portinari ganha o espaço diegético mencionado por Peñuela e acionamos a movimentação do burrinho que carrega o palhaço e que é seguido pela comitiva das crianças.

Existe um contraponto a considerar entre a pintura e o poema de Portinari: na pintura temos a moldura explícita na tela como recurso de isolamento e separação do entorno e no poema temos a ampliação da moldura do circo, emoldurando o espaço mágico do circo, das crianças que tornam o circo uma extrapolação do sensível que rompe com a moldura e as figuras que aparecem no poema vão desempenhar o papel de dar prosseguimento a essa narrativa.

Quando Portinari inicia e termina a estrofe do poema, emoldurando o circo como uma moldura da lembrança, da memória do menino e esse circo é a figura a ser observada pelo nosso campo de visão, nos vem à mente a imagem pictórica do quadro em que retrata as cenas de circo, do trem, do povoado, das crianças correndo atrás do palhaço.

Portinari efetivamente inicia o poema falando do circo e termina falando do circo. Podemos perceber que a estrofe termina de modo semelhante à forma como se inicia: a felicidade com a chegada do circo. O poeta questiona seu estado emocional e social a todo tempo, de um tempo de incertezas e de transitoriedade. Se o circo é motivo de alegria e fantasia inicialmente, também o é de tristeza, uma vez que questiona sentimentos, pobreza em meio a sua realidade social.

Ao observarmos a pintura *Circo*, não há muitos indícios de que só neste momento Portinari se sente feliz, porém ele deixa claro e explícito tal sentimento em seu poema.

Assim acontece com as acrobatas que não aparecem na pintura, as flores murchas da casa do poeta, o choro silencioso e o trem. O poeta emoldura todos esses elementos sob sua perspectiva memorialista, direcionando e limitando o olhar do espectador, numa moldura da lembrança, quer por elementos linguísticos – reticências e palavras – quer por expansão imaginativa do circo nos tempos de criança.

Segundo Ortega y Gasset (1963, p. 3): *“Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro”*³. Dessa forma, podemos dizer que existe a necessidade de cercar um quadro, assim como para recortar experiências, pois uma precisa da outra.

A delimitação norteia uma contemplação imaginativa que a separa do mundo real. Complementando com as palavras de Peñuela (2012, p. 16): “Um ente qualquer só conquistará, nas realidades construídas pelas linguagens, uma transcendência duradoura quando dele nos acercarmos por meio de um ritual poético”.

É interessante notar que o circo, a passagem do palhaço montado em seu burrinho e as crianças que estão a seguir o palhaço, adquirem movimentação na pintura por conta da posição das pernas do burro e do menino puxando o animal e o andar das crianças, enquanto no poema nota-se com mais precisão a chegada e a partida do circo por meio da enunciação do enunciador-poeta. Cada vez que o poeta nos coloca uma sequência de ações e sentimentos, há um excesso de molduras. Portanto, no poema fica subscrita uma continuidade espacial que expande para uma imaginação do leitor que nem sempre será a mesma presente na pintura.

| Conclusão

Podemos concluir que a pintura reflete o raciocínio plástico do pintor: de quem tem um modo de fazer poemas mais figurativos que um poeta conhecedor da linguagem verbal, pois é o próprio Portinari (1964, p. 22) quem afirma: “Quanta coisa eu contaria se pudesse/ E soubesse ao menos a língua como a côr”.

De qualquer maneira, sabendo mais a cor que a palavra, ele constrói mais imagens no poema e lemos seu quadro ali, porque torna-se difícil a dissociação da marca, do olhar e do pincel do pintor, porque entendemos que ele valoriza a figuratividade e de uma marca profunda do seu conhecimento pictórico e visual do mundo ao seu redor.

No cotejo entre os dois sistemas, verbal e não-verbal, podemos dizer que cada qual, Portinari-pintor e Portinari-poeta, vai estabelecer um diálogo entre eles, elegendo minúcias de cada um deles, sem desprezar a natureza e os meios expressivos de cada obra.

³ “Vivem os quadros alojados nas molduras. Essa associação de moldura e quadro não é acidental. Um precisa do outro”.

Portinari-pintor constrói um palco em que as imagens desfilam e atuam diante de nós, ampliando o modo de significar e construindo outros significados.

O poema dialoga com o discurso da obra pictórica *Circo*, dando sentido ao poema. O que lemos no texto visual do pintor ganha extensividade no texto verbal do poeta, uma vez que as relações de seus elementos se tornam mais sensíveis.

Esperamos que esse estudo possa despertar e inspirar outras pesquisas acerca da poética de Portinari e contribuir para o desenvolvimento de reflexões pertinentes no que se refere aos procedimentos comuns entre as artes.

| Referências

BARROS, D. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BORBA, F. S. (org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.

CALLADO, A. *Retrato de Portinari: com reproduções de obras do pintor e fotografias*. Rev. Campus Bauru/IA, 3. ed. 2003.

CAÑIZAL, E. P. O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento. *Revista Significação*, v. 13, n. 38, ano 39, 2012.

FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

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

FERNANDEZ, P. B. *El contorno del poema*. Barcelona: Ed. Acantilado, 2005.

FLOCH, J. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris: Hadès, 1985.

GREIMAS, A. *Da imperfeição*. Pref. e tradução de Ana Cláudia de Oliveira; apres.: Paolo Fabbri, Raúl Dorra e Eric Landowski. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

ORTEGA Y GASSET, J. Meditación del marco. In: ORTEGA Y GASSET, J. *Obras Completas – El espectador (1916-1934)*. Madrid: Revista de Occidente, 1963. p. 307-313, tomo II.

PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 79-82.

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

PROJETO PORTINARI. *Cronobiografia de Candido Portinari*. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/>. Acesso em: 9 abr. 2022.

SAMOYAUULT, T. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, Aderaldo & Rothschild, 2008.

TATIT, L. Bases do pensamento tensivo. *Revista de Estudos semióticos*, São Paulo, v. 15, ed. esp., p. 11–26, abr. 2019.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.

ZILBERBERG, C. Louvando o acontecimento. Tradução de Maria Lucia Vissoto Paiva Diniz. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILIO, C. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

Como citar este trabalho:

JOÉ, Márcia Maria Sant'Ana. O poema da pintura – relações intersemióticas no livro poemas, de Portinari. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 130-147, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18302>.