



PORTINARI, LEITOR DO QUIXOTE¹

Célia Navarro Flores²

<http://lattes.cnpq.br/3010371407169897>

RESUMO – Em 1956, Cândido Portinari realiza uma série de desenhos com a finalidade de ilustrar uma edição da obra *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. A análise das estruturas formais dos desenhos (técnica, cores, planos etc.) nos indica uma leitura bastante particular que o pintor brasileiro faz da obra de Miguel de Cervantes. Neste artigo pretendemos, inicialmente, mostrar como a plasticidade do texto cervantino colabora com a tarefa do ilustrador, ou seja, como o *Dom Quixote* é uma obra propícia a ilustrações; em um segundo momento, trataremos dos referidos elementos formais dos desenhos; e, finalmente, mostraremos uma possível leitura que Portinari faz da obra de Cervantes.

193

PALAVRAS-CHAVE – Dom Quixote, ilustrações, Portinari

ABSTRACT– In 1956, Cândido Portinari performs a series of drawings for the purpose of illustrating an edition of the book *Don Quixote of La Mancha*, by Miguel de Cervantes. The analysis of the formal structures of drawings (technique, colors, backgrounds, etc.) indicates a particular reading that the Brazilian painter makes of the work of Miguel de Cervantes. In this article we intend initially to show how the plasticity of Cervantes text collaborates with the task of the Illustrator, i.e. as *Don Quixote* is a book that is propitious to illustrate; in a second moment, we'll discuss those formal elements of the designs and, finally, we'll show a possible reading that Portinari makes of Cervantes' work.

KEYWORDS – Don Quixote, illustrations, Portinari

A plasticidade do texto cervantino

Quando pensamos na dupla Dom Quixote e Sancho Pança logo imaginamos um cavaleiro alto e magro e um escudeiro baixo e gordo. O apelo visual do par é muito forte e

¹ Este texto – embora seja um extrato de nossa dissertação de mestrado, defendida em 2002, na Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira – está sendo publicado por primeira vez.

² Doutora em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, atuando no Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Linhas de pesquisa: iconografia do *Quixote* e recepção da obra de Cervantes no Brasil.



isso se deve, a nosso ver, principalmente, graças à força plástica da escritura cervantina, que propicia ao leitor a *visualização* das personagens e dos episódios narrados. Os protagonistas da história, juntamente com suas montarias, são apresentados ao leitor, de uma maneira muito visual, através da descrição de uma *incerta* ilustração, no capítulo nove da primeira parte do *Quixote*. Vejamos primeiramente porque consideramos essa ilustração *incerta*. O capítulo oito da primeira parte termina com o narrador interrompendo sua narrativa e alegando que não havia encontrado os escritos contendo a continuação da história de Dom Quixote. No início do capítulo nove, conta-nos o narrador que um rapaz queria vender-lhe alguns manuscritos árabes; como não sabia ler árabe, o narrador pede para que um mourisco os traduza. O tradutor abre o livro e começa a rir porque encontra uma anotação, na margem, que diz que Dulcineia del Toboso tinha a melhor mão para salgar porcos como nenhuma outra mulher na Mancha. Ao ouvir o nome de Dulcineia, o narrador reconhece ser aquela a continuação da história de Dom Quixote. Reconhecimento confirmado pela leitura do título da obra pelo tradutor. O narrador compra os manuscritos e pede ao mourisco que venha a sua casa para traduzi-los. Logo na sequência, há a descrição da ilustração representando a cena interrompida no capítulo oito: a *batalha* do cavaleiro com o biscainho:

(...) Logo me apartei com o mourisco (...) e lhe roguei que me vertesse aqueles cartapácios, todos os que tratassem de D. Quixote, em língua castelhana, sem nada lhes tirar nem pôr, oferecendo-lhe em troca a paga o que ele quisesse. Contentou-se com duas arroubas de passar e duas fangas de trigo e prometeu traduzi-los bem e fielmente e com muita brevidade. Mas eu, para mais facilitar a tarefa e não dar de mão tão feliz achado, o levei a minha casa, onde em pouco mais de um mês e meio traduziu a história inteira, do mesmo modo que aqui se refere.

Estava no primeiro cartapácio pintada muito ao natural a batalha de D. Quixote com o biscainho, postos na mesma postura que a história representa, levantadas as espadas, um coberto com sua rodela, o outro com o coxim, e a mula do biscainho tão vivamente que a tiro de balestra se via que era de aluguel. Trazia o biscainho escrito ao pé um título que dizia “D. Sancho de Azpetia”, que, sem dúvida, devia de ser o seu nome, e aos pés de Rocinante havia outro que dizia “D. Quixote”. Estava Rocinante maravilhosamente pintado, tão de longo e comprido, tão desmaiado e magro, com tanto espinhaço, tão héctico confirmado, que mostrava bem às claras com quanto aviso e propriedade se lhe pusera o nome de “Rocinante”. Junto dele estava Sancho Pança, tendo seu asno pelo cabresto, aos pés do qual havia outro rótulo que dizia



“Sancho Sancos”, e havia de ser porque, pelo que a pintura mostrava, tinha ele a barriga grande, o tronco breve e as pernas finas e longas, e por isso deve de ter recebido o nome “Pança” e de “Sancos”, que com essas duas alcunhas o chama por vezes a história. (CERVANTES, 2008, p. 134)

Quando o narrador diz "traduziu a história inteira, do mesmo modo que aqui se refere", pressupõe-se que, na sequência, teremos a tradução do livro. Porém, o que temos é a descrição de uma ilustração, fato que põe em dúvida a existência do desenho. Não sabemos se no manuscrito, há de fato uma ilustração ou apenas sua descrição. Se houvesse o desenho, o narrador teria reconhecido ser aquela a história de Dom Quixote, porém ele só o faz quando ouve o nome de Dulcineia. É claro que todas essas dúvidas e incertezas que acometem o leitor fazem parte do sutil jogo narrativo de Cervantes. De qualquer maneira, há a descrição de uma ilustração que faz com que o leitor *visualize* não apenas a referida "batalha", mas, principalmente, as personagens cervantinas.

Dom Quixote já havia sido descrito fisicamente no primeiro capítulo: "Beirava o nosso fidalgo a casa dos cinquenta. Era de compleição rija, parco de carnes, rosto enxuto (...)" (CERVANTES, 2008, 55). A descrição física de Sancho surge apenas na ilustração: "a barriga grande, o tronco breve e as pernas finas e longas". No capítulo sete, Sancho é descrito apenas como um "lavrador seu vizinho, homem de bem — se é que tal título se deve dar a quem é pobre —, mas por demais crédulo" (CERVANTES, 2008, p. 113), porém, o sobrenome Pança já predispunha o leitor a imaginá-lo gordo e barrigudo, imagem que é confirmada pela descrição da ilustração. Rocinante, por sua vez, é descrito também no primeiro capítulo: "Foi então ver seu rocim e, embora tivesse mais quartos que um real e mais tachas que o cavalo de Gonela, que *“tantum pellis et ossa fuit”*, le deu que nem o Bucéfalo de Alexandre nem Babioca, o de El Cid, a ele se igualavam". (CERVANTES, 2008, p.59)

Sua descrição é confirmada pela suposta ilustração: "tão de longo e comprido, tão desmaiado e magro, com tanto espinhaço, tão héctico confirmado". O cavaleiro dá-lhe o nome de Rocinante que era "significativo do que tinha sido quando rocim, antes do que era agora" (CERVANTE, 2008, 59). A imagem do pangaré fraco e doente também é confirmada pela ilustração, pois o cavalo "mostrava bem às claras com quanto aviso e propriedade se lhe pusera o nome de “Rocinante”". Enfim, a *incerta* ilustração enfatiza — para o leitor que já conhecia a descrição do cavaleiro — as diferenças físicas entre os dois



protagonistas e confirma as anteriores alusões à magreza de Rocinante e a barriga de Sancho. Podemos dizer, portanto, que além de um autor, provavelmente o *Quixote* possui também um ilustrador fictício.

É interessante observar que o escritor espanhol não se detém em descrições detalhadas de ambientes ou de personagens. A representação da luta entre Dom Quixote e o biscainho, por exemplo, é descrita de uma maneira concisa: em poucas linhas temos a *batalha* pintada "muito ao natural".

A plasticidade do texto de Cervantes já fora apontada anteriormente por Helena Percas de Ponsetti, que fala de uma linguagem visual, pictórica, presente na ficção cervantina, responsável pelo perspectivismo a que o leitor é submetido:

(...) Cervantes can be seen to develop his fiction along two levels simultaneously: a narrative level that abounds in action and in dialogue about lifestyles, ideals, and ethics, and a visual, pictorial level in which objects, forms, textures, and colors sustain, refute, qualify, or transform what is said or intimated. The reader's perspective depends upon the degree of reaction to the visual language (...).³ (PONSETTI, 1988, p. 12)

196

A autora encontra, no texto do *Quixote*, "técnicas" usadas por pintores (Surrealismo, Expressionismo, Impressionismo):

Cervantes's recourse to the techniques used by painters to reveal his character's innermost thoughts and feelings and to convey his own ideas and critical judgments supports his claim (voiced by Don Quijote) that the painter and the writer are one and the same: "el pintor, o el escritor, que todo es uno" (2:71). For his part, the narrator-editor confirms that the author "paints" rather than expounds his thoughts ("pinta los pensamientos"[2:40]).⁴

(...)

Cervantes's "painting" techniques are many and varied. They range from impressionistic-realistic (naturalistic) descriptions of characters, actions,

³ (...) Pode-se ver Cervantes desenvolvendo sua ficção através de dois níveis, simultaneamente: um nível narrativo que abunda em ação e em diálogo sobre estilos de vida, ideais e éticas, e um nível visual e pictórico em que os objetos, formas, texturas e cores sustentam, refutam, qualificam, ou transformam o que é dito ou insinuado. A perspectiva do leitor depende do grau de reação à linguagem visual (...).

⁴ O recurso cervantino às técnicas utilizadas pelos pintores para revelar os pensamentos e sentimentos mais íntimos de seu personagem e, para transmitir as suas próprias ideias e juízos críticos, apóia sua afirmação (pela voz de Don Quijote) de que o pintor e o escritor são uma e a mesma coisa: "el pintor, o el escritor, que todo es uno" (2:71). Por sua parte, o narrador-editor confirma que o autor "pinta" mais do que expõe seus pensamentos ("pinta los pensamientos" [2:40]).



locations, and scenes, to expressionistic portrayals and surrealist conveyance of ideas. (PONSETTI, 1988, p. 13)⁵

As personagens cervantinas foram inúmeras vezes representadas nas artes visuais como pinturas, desenhos e esculturas. As palavras de Sancho parecem ter sido proféticas quando, no capítulo setenta e um da segunda parte, diz: "Eu aposto (...) que antes de muito tempo não ha de haver bodega, estalagem nem pousada ou barbearia onde não ande pintada a historia de nossas façanhas" (CERVANTES, 2008, p. 819). No caso da ilustração, temos vários artistas famosos que ilustraram o *Quixote* de Cervantes: Doré, Dourmier, e Dalí entre muitos outros. As ilustrações que acompanham os textos literários possuem o poder de provocar tal impressão em nossa mente, de modo que se torna difícil desvincular o texto da imagem. Para Claus Cluver:

(...)as ilustrações são, entre outras coisas, interpretações que necessitam elas mesmas de interpretações; mas como quer que as leiamos, elas afetarão o modo como leremos os textos que ilustram, mesmo quando sua maneira de reescrita acaba na verdade por subverter os textos. Há críticos que tendem a considerar qualquer forma de ilustração como forma de subversão. (CLUVER, 1997, p. 44)

Por outro lado, o pintor francês Henri Matisse, ao falar sobre ilustrações que realizou para um livro de poemas de Mallarmé, diz: "*El artista plástico, para aprovechar al máximo sus posibilidades, debe tratar de no atarse servilmente al texto. Por el contrario, debe trabajar libremente, tratando de enriquecer su propia sensibilidad con su contacto con el poeta que va a ilustrar*"⁶. (MATISSE, 1998, p. 264)

Depois, perguntam a Matisse o que é ilustrar um texto, e ele responde: "*Ilustrar un texto no significa completarlo. Si un escritor necesita de un artista para explicar lo que él dice, es porque ese escritor es insuficiente. Encontré escritores en cuyos textos no había nada que hacer: lo habían dicho todo*"⁷.

⁵ As técnicas de "pintura" de Cervantes são muitas e variadas. Elas variam de descrições de personagens, ações, locais e cenas impressionista-realistas (naturalista), a retratos expressionistas e transmissão surrealista de idéias. (PONSETTI, 1988, p. 13)

⁶ O artista plástico, para aproveitar ao máximo suas possibilidades, deve tratar de não se atar servilmente ao texto. Pelo contrário, deve trabalhar livremente, tratando de enriquecer sua própria sensibilidade com seu contato com o poeta que vai ilustrar.

⁷ Ilustrar um texto não significa completá-lo. Se um escritor necessita de um artista para explicar o que ele diz, é porque esse escritor é insuficiente. Encontrei escritores em cujos textos não havia nada que fazer: haviam dito tudo.



MATISSE, 1998, p. 265)

Parece-nos que, além do forte apelo visual das personagens e da plasticidade da escritura cervantina, outro motivo dessas múltiplas recriações é que no texto cervantino “não está tudo dito”, usando palavras de Matisse. É um texto polissêmico, que propicia múltiplas leituras e interpretações.

Dado o exposto, podemos considerar que, os ilustradores — enquanto leitores da obra de Cervantes — expressam suas leituras por meio da gravura realizada. É o que ocorre com a série *Dom Quixote* de Portinari, da qual podemos inferir uma leitura particular do pintor.

A leitura de Portinari

Como vimos, a polissemia das imagens verbais, os paradoxos, as ambiguidades, as contradições, o perspectivismo, enfim, o jogo narrativo cervantino (que coloca o leitor numa zona de intersecção entre o sonho, a imaginação e a realidade), colabora para as inúmeras interpretações da obra. Um exemplo disso é a série de desenhos que Portinari realiza para ilustrar o *Dom Quixote* de Cervantes. Nessa série, há um grande número de desenhos sobre episódios cujas fronteiras entre o real e o irreal são tênues: a aventura dos moinhos de vento, na qual o cavaleiro vê gigantes onde há moinhos; o episódio do ataque às ovelhas, no quando o cavaleiro vê uma batalha entre dois poderosos exércitos onde há apenas carneiros; o episódio da Dulcineia encantada, no qual o escudeiro leva o cavaleiro a crer que três lavradoras são Dulcineia e duas damas; o encontro com os duques, no qual Dom Quixote e Sancho Pança são tratados como se fossem, de fato, cavaleiro e escudeiro, quando, na verdade, não passam de bobos de corte nas mãos da aristocracia ociosa; a aventura de Clavileno, na qual o cavalo de madeira está no chão, enquanto os ginetes imaginam-se no céu; a ilha de Baratária, onde Sancho imagina-se governador sendo apenas um brinquedo nas mãos dos duques.

A descrição feita de Sancho e de Rocinante, na ilustração da batalha com o biscainho, poderia servir bem para descrever estas personagens nos quadros de Portinari, nos quais vemos nas costas de Rocinante as marcas de seus ossos, devido à magreza; Sancho é muito gordo, com uma barriga imensa, principalmente no quadro "Dom Quixote consultando o macaco" (fig.1), em que ele aparece de perfil. Na cena descrita pelo ilustrador fictício, estão presentes os dois animais: Rocinante e o asno de Sancho, assim



como nas ilustrações de Portinari, as montarias, além de outros animais, estão presentes em quase todos os quadros.

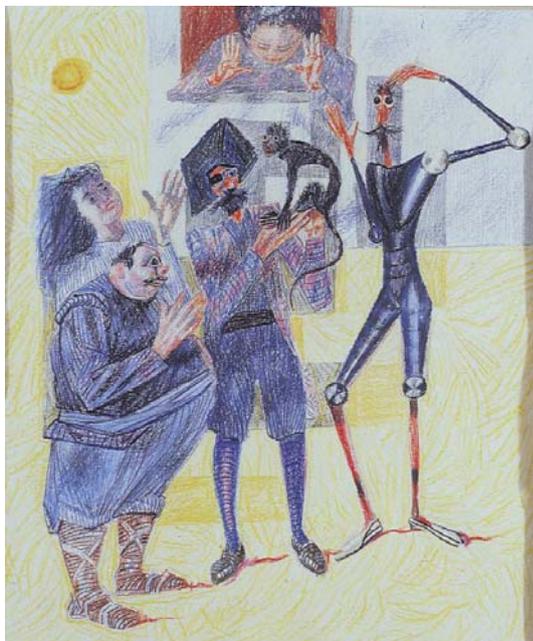


Figura 1⁸

Dos vinte e um desenhos, os equinos aparecem em dezesseis, sendo que em muitos dos quadros há uma espécie de humanização de ambos. Em "Dom Quixote fazendo penitência de amor", tanto o cavalo quanto o burro viram a cabeça, desviando os olhos da figura de Dom Quixote nu, como se sentissem vergonha ou quisessem demonstrar respeito pelo cavaleiro. No quadro "Dom Quixote e Sancho Pança prosternados diante de mulheres a cavalo", Rocinante também abaixa a cabeça, em sinal de reverência, diante da suposta Dulcineia. Em "Dom Quixote cavaleiro andante", enquanto o cavaleiro está ajoelhado, dando a impressão de que reza, Rocinante mantém a cabeça baixa, como se também rezasse.

Temos ainda a presença de outros animais. Em "Sancho Pança atende ao chamado de Dom Quixote", há alguns bois e ovelhas que parecem *ajoelhados* como Dom Quixote e há um macaco, em "Dom Quixote consultando o macaco". Chama-nos a atenção, o cão assistindo ao "manteamento" de Sancho, pois, segundo o narrador, o

⁸ Todas as gravuras deste trabalho foram retiradas do *site* do Projeto Portinari: www.portinari.org.br onde podemos visualizar os demais desenhos que serão citados nesse trabalho, mas não reproduzidos.



“manteamento” era praticado com os cães no carnaval. No quadro, há uma inversão: Sancho está no lugar do cão, que o assiste com interesse. (Fig. 2).

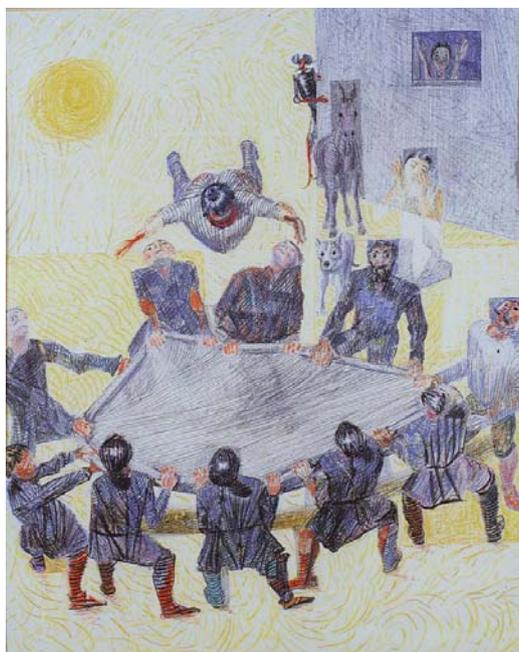


Figura 2

Outro elemento na série que nos chama a atenção é a ênfase na figura de Sancho, principalmente nos desenhos correspondentes à segunda parte do livro de Cervantes. Dos onze quadros, Sancho aparece em dez; sendo que em dois ele está desacompanhado de Dom Quixote: "Sancho Pança deitado" e "Sancho Pança dormindo no burro". Em "Dom Quixote consultando o macaco" Sancho está em primeiro plano, assim como no quadro "O sonho azul de Sancho Pança". Em "Sancho Pança dormindo no cavalo e venerado pelo povo", o escudeiro é adorado como se fosse um deus. Os aldeões de Baratária estão prosternados diante de Sancho e há uma personagem com a cabeça baixa, expressando respeito, que traz nas mãos a chave da cidade sobre uma faixa de tecido, como se fosse uma relíquia sagrada, para entregar ao escudeiro. Sancho aparece sobre um cavalo adornado, e dá-nos a impressão que Sancho está enorme, inchado, quase não conseguimos ver-lhe seu rosto. É como se ele estivesse *inchado* de orgulho, de soberba. A perspectiva pela qual é apresentado seu corpo sugere-nos ainda que nós também o estamos venerando. É como se o observador do quadro estivesse ajoelhado vendo Sancho sobre o cavalo (fig. 3).



Figura 3

Devemos lembrar também que, nos desenhos correspondentes à primeira parte, há o manteamento de Sancho, no qual este aparece em primeiro plano. Parece-nos que Portinari tem uma simpatia pela figura de Sancho e impressiona-se com a evolução da personagem na segunda parte do *Quixote*. Entendemos que há dois motivos principais para esta identificação com Sancho. Primeiro, Sancho Pança é um homem do campo, um lavrador, é um representante da classe social tantas vezes retratada por Portinari. Segundo, o próprio pintor teve origem humilde, saiu de sua pequena cidade do interior e atingiu a fama, o prestígio internacional.

Outro quadro que nos chama a atenção e afigura-nos fundamental para compreender a interpretação feita por Portinari é o último da série. Nele, verificamos que Dom Quixote morre vestindo armadura, diferentemente do livro de Cervantes, no qual a personagem falece em sua cama, após recuperar a lucidez e voltar a ser Alonso Quijana. Entendemos que, para o pintor, Dom Quixote é o eterno cavaleiro. Outro detalhe, neste quadro, que nos chama a atenção é a presença de dois personagens brigando ao lado do cavaleiro morto, uma referência ao trecho do *Quixote*, quando o narrador diz que Cide Hamete não quis dizer onde nasceu o cavaleiro para deixar que as vilas disputem entre si o privilégio de tê-lo como seu cidadão:

Este fim teve o engenhoso fidalgo de La Mancha, cujo lugar no quis declarar Cide Hamete, para deixar que todas as vilas e lugares de La Mancha brigassem entre si para afiliá-lo y tê-lo por seu, como brigaram as sete cidades da Grécia por Homero. (CERVANTES, 1998, p. 846)



É curioso o pintor ter destacado este fato, aparentemente, secundário.

Nessa série de desenhos, Portinari traz um aspecto fundamental da obra de Cervantes: o intrincado jogo de oposições que vai desde a concepção física e psicológica das personagens até a delicada relação entre a realidade e a irrealidade ou o sonho. Portinari lança mão de alguns recursos para reproduzir tais oposições: a maneira como concebe as personagens fisicamente, as cores e as relações entre plano de fundo e primeiro plano. Entretanto, assim como na obra de Cervantes, as oposições não estão compartimentadas; elas, na maior parte das vezes, imbricam-se e confundem-se.

No *Quixote* de Cervantes, as duas personagens apresentam uma série de oposições: Dom Quixote é magro, solteiro, letrado, fidalgo, enquanto Sancho é gordo, casado, analfabeto, camponês. Portinari enfatiza essas diferenças recriando um Dom Quixote extremamente magro e um Sancho extremamente gordo. A concepção física do cavaleiro destaca-se da dos demais personagens retratados. Dom Quixote assemelha-se a um boneco articulado, a um títere, um inseto, ou, como aponta Fabris, "parece pertencer mais ao reino das aparições do que à ordem terrena":

O aspecto etéreo dado à figura de D. Quixote pode ser considerado um recurso expressivo de que o artista lança mão para criar um contraponto entre o devaneio do fidalgo e o princípio de realidade que domina os demais personagens do enredo visual. Tudo em D. Quixote é diferente do resto da humanidade: a figura ossuda, magra e vermelha, de olhos arregalados, cabelo, barba e bigode em desalinho, parece pertencer mais ao reino das aparições do que à ordem terrena. (FABRIS, 1996, p. 28)

Podemos observar ainda na caracterização do cavaleiro, um elemento curioso: o elmo. O objeto que o Dom Quixote de Portinari tem sobre a cabeça, desde o segundo quadro, é o elmo de Mambrino. No capítulo XXI, da primeira parte, Dom Quixote e Sancho encontram um barbeiro e, ao ver sua bacia, o cavaleiro afirma que aquilo é o elmo de Mambrino. Após lutar e vencer o barbeiro, o cavaleiro apossa-se de sua bacia. No final do capítulo quarenta e quatro, na venda de Juan Palomeque, cavaleiro e escudeiro reencontram o barbeiro, que lhes exige a bacia de volta. Dom Quixote continua afirmando que aquilo não era uma bacia, mas sim o elmo de Mambrino e nega-se a entregar-lhe o utensílio. Nessa altura, Sancho utiliza a palavra "baciélmo" para designar aquele



instrumento que era bacia e ao mesmo tempo elmo. A imagem do "baciélmo" é bastante significativa no contexto da obra cervantina, pois justapõe uma simples bacia de barbeiro a um elmo de "ouro puríssimo". No *Quixote*, o cavaleiro só obtém este objeto no capítulo vinte e um da primeira parte, portanto, ele não o poderia estar usando no quadro que representa sua sagração ou no referente ao manteamento de Sancho (cap. dezessete da primeira parte). Porém, o elmo de Mambrino, em nosso modo de ver, representa a confluência do grotesco com o sublime e é um elemento bastante representativo da loucura quixotesca (usar uma bacia sobre a cabeça dizendo que é elmo), esse objeto — ao lado dos moinhos de vento — passou a ser uma das marcas identificadoras na iconografia da personagem e foi, com propriedade, utilizada pelo pintor brasileiro.

Nos desenhos de Portinari, os contrastes não se limitam à concepção das personagens, mas encontram-se também no âmbito das cores. As duas cores predominantes, a amarela e a azul, são consideradas opostas: a amarela é tida como a mais quente das cores, enquanto a azul é a mais fria. Fabris aponta precedentes na utilização dessas cores em outros trabalhos de Portinari:

203

O intenso cromatismo da série, na qual predominam amarelos e azuis, o desenho, não raro ingênuo em suas simplificações expressivas denotam outro momento da trajetória artística de Portinari, transposta para a interpretação das aventuras do cavaleiro espanhol. A saturação cromática que caracteriza o conjunto não deixa de ter parentesco com obras como *A primeira missa no Brasil* (1948), na qual o amarelo em vários matizes é a nota dominante da composição, os painéis *Guerra e Paz* (1952-1956), nos quais predominam azuis e amarelos, alguns desenhos da série *Israel* (1956) e algumas experiências com a abstração geométrica ensaiadas naquele mesmo período. (FABRIS, 1996, 28)

É interessante observar que, nos painéis *Guerra e Paz*, o pintor também utiliza essas duas cores de maneira opositiva: no painel *Guerra* predominam os azuis, enquanto que no painel *Paz* há predominância do amarelo.

Simbolicamente, a cor azul está relacionada ao céu, à imaterialidade, à pureza, à irrealdade e à elevação. Na maioria dos desenhos da série observamos que há um quadrado azul envolvendo a cabeça de Dom Quixote; é como se sua cabeça estivesse no céu, nas nuvens. Esta cor estaria simbolizando o sonho, os nobres ideais quixotescos. A partir de um determinado momento, o azul começa a envolver também a cabeça de Sancho, como



se ele fosse sendo contaminado pelos ideais do cavaleiro, como podemos observar no quadro “Dom Quixote às cambalhotas” (fig.4).



Figura 4

Com relação aos diferentes planos dos desenhos, chama-nos a atenção o plano de fundo caracterizado pelo predomínio do amarelo e do abstracionismo que se opõe e se confunde com o figurativismo do primeiro plano. Mário Dionísio, citando Luraghi, fala sobre este recurso utilizado anteriormente pelo pintor:

Eugenio Luraghi, falando sobre a pintura de Portinari, chamou a atenção para a importância da formação dos fundos com elementos geométricos que se entrecortam — melhor diríamos: entrecruzam — e invadem por vezes os primeiros planos, numa técnica que "parece trazer para o campo do real a pintura abstrata". (DIONÍSIO, 1963, p. 35)

Tal recurso parece borrar os limites entre o real e o irreal, como por exemplo no quadro "Sancho Pança atende ao chamado de Dom Quixote": o plano de fundo é uma parede, na qual Sancho estaria encostado ou é o mesmo amarelo dos outros quadro, que não tem nada a ver com uma parede? E em "Sancho Pança servindo de diversão para os aldeões", o retângulo atrás do burro é uma porta ou faz parte do abstracionismo do plano de fundo (fig. 2)?

Fabris aponta os fundos amarelos vangoguianos como um elemento que destaca a irreabilidade dos episódios: “Em alguns fundos amarelos da série, Portinari evoca o traço



espesso e sulcado de van Gogh e o movimento de seus céus, talvez para melhor sublinhar o caráter irreal dos episódios narrados” (FABRIS, 1996, p. 30).

Chama-nos a atenção o fato do plano de fundo não variar de acordo com o tempo, isto é, ele permanece amarelo independentemente de ser dia ou noite. O dia nos é sugerido pela presença do sol, como, por exemplo, no quadro “Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras”. A noite pode ser percebida pela presença da lua no fundo amarelo, como no quadro "Dom Quixote deitado e aldeões disputando". Notamos ainda que há uma escassez de paisagem; na maioria dos quadros as personagens estão sobre esse fundo amarelo com desenhos geométricos. Tais recursos colocam as personagens num contexto atemporal e atópico, pois embora tenhamos a presença do sol e da lua, esses elementos não interferem no contexto. A escassez de paisagem impossibilita-nos a localização geográfica das personagens, sugerindo-nos que elas poderiam estar em qualquer lugar.

Outro expediente que colabora na criação dessa zona intermediária entre sonho e realidade é a representação das personagens que, em alguns quadros, ocupam posições fisicamente impossíveis. Citemos dois quadros: "Dom Quixote arremetendo contra os moinhos de vento" e "O sonho azul de Sancho". No primeiro, o corpo do cavaleiro forma um ângulo, dando-nos a impressão de estar partido ao meio. No segundo, Sancho pendurado no galho parece flutuar, contrariando a lei da gravidade.

"Dom Quixote e Sancho Pança no cavalo de pau" (fig.5) é outro quadro bastante representativo do jogo de oposições criado pelo pintor. Nele encontramos: o dia, à direita, e a noite, à esquerda, o sol e a lua, o gordo e o magro, o céu e a Terra. Além disso, no episódio correspondente, existem dois planos: o da realidade — cavaleiro e escudeiro estão, de fato, no jardim, sentados sobre um inerte cavalo de madeira — e o da imaginação — os personagens acreditam estar voando. Portinari representa o cavalo em pleno vôo, sobrepondo a imaginação à realidade.



Figura 5

Sobre este desenho, Annateresa Fabris diz:

(...) o caráter irreal da cena descrita por Cervantes, com o magro fidalgo a evocar "uma figura de tapeçaria flamenga, pintada ou tecida nalgum triunfo romano", ganha uma interpretação lírica de Portinari. O cavalo, definido por zonas geométricas, alça-se num céu simultaneamente diurno e noturno, no qual o azul e o amarelo se fundem harmonicamente, criando duas grandes áreas de saturação cromática. Citação do cavalo de *Guernica*, Clavilinho, branco e cinza, carrega na garupa um D. Quixote que mais parece um gafanhoto com sua carapaça negra, quase desencarnado, e um roliço Sancho Pança, aviltado pelo medo e reduzido quase a bola. A credulidade de D. Quixote, o domínio absoluto do ideal sobre o real, a ponto de não perceber a burla de que era alvo, aglutinam-se nessa que é provavelmente a ilustração mais expressiva da série. Nela Portinari parece enfeixar sua visão irônica e carinhosa do cavaleiro, que acredita no sonho e não percebe que o vôo é apenas fruto da imaginação e de alguns truques baratos. Concentrando a representação no momento da mais pura ilusão, o pintor faz interagir cavalo e cavaleiros numa composição definida horizontalmente, tanto pela distensão do primeiro, captado no momento do galope, quanto pela lança de D. Quixote que amplifica as linhas direcionais do desenho ao enfatizar a abertura do campo visual à esquerda. O efeito de tapeçaria de que fala Cervantes pode ser encontrado no tratamento bidimensional dado à cena, na qual fundo e primeiro plano constituem uma dimensão única, a sublinharem ainda mais a irrealidade da situação. (FABRIS, 1996, 28)



Outro elemento do *Quixote* que também está presente nos desenhos é a comicidade. Os desenhos têm um tom alegre, divertido e ingênuo. Em carta para Flávio Motta, o pintor declara: "Para descansar, estou ilustrando o Dom Quixote, o que me tem divertido muito." (*Apud* FABRIS, 1996, p. 27). Talvez porque o lápis de cor o remetesse a sua infância; segundo Drummond, o pintor dizia: "— Gosto de lápis de cor. Lembra meu tempo de menino." (ANDRADE, 1974).

A técnica escolhida, desenho com lápis de cor, deveu-se ao fato de Portinari encontrar-se proibido pelos médicos de utilizar tintas à base de sais de chumbo, devido a uma intoxicação causada por esse material. Talvez essa escolha tenha determinado em certa medida a leitura que o pintor realiza da obra cervantina, pois ao remetê-lo a seu "tempo de menino" e considerar o *Quixote* uma obra divertida, o artista enfatiza o lado ingênuo de Dom Quixote e seu escudeiro.

Como vimos, Annateresa Fabris fala da ingenuidade do desenho portinariano: "o desenho, não raro, ingênuo em suas simplificações expressivas", em outra ocasião, a autora aponta o aspecto *naïf* da série:

A série *Dom Quixote* caracteriza-se por um sutil equilíbrio de amarelos e azuis alçados a suas notas mais vibrantes. O desenho propositalmente *naïf* contrapõe um esguio Dom Quixote a um robusto Sancho Pança, cuja corporeidade não é definida através de linhas, mas pelo uso magistral da cor. (FABRIS, 1990, 65)

O ludismo comparece em várias instâncias. Há exemplo disso na caracterização de alguns personagens: Dom Quixote assemelha-se a um boneco articulado ou a um inseto animado; Rocinante, que segundo Fabris, possui "o aspecto de um brinquedo de encaixe" (FABRIS, 1996, p. 28); Clavileno, pela posição de suas patas e de sua cabeça, lembra-nos um cavalinho de carrossel; e Ginés de Passamonte em "Dom Quixote consultando o macaco" assemelha-se a um pirata que trocou o tradicional papagaio por um macaquinho. Também a recorrência de diversos animais (bois, cavalos, burro, cão, macaco, javali, ovelhas) nos remete à ingenuidade do mundo infantil. Gostaríamos, inclusive, de lembrar a importância da temática da infância na obra de Portinari. Vários são os quadros nos quais são representados jogos infantis e crianças com animais.

Muitos dos episódios selecionados por Portinari são cômicos e são representados de uma maneira divertida. No quadro "O sonho azul de Sancho", além do fato do



escudeiro estar *flutuando*, o javali assiste à cena. Em "Dom Quixote às cambalhotas", temos o cavaleiro praticando um ato bastante relacionado com as brincadeiras infantis: a cambalhota; além disso, a representação da personagem com as nádegas desnudas é cômica. Há também uma série de episódios nos quais as personagens caem, sofrem agressões físicas ou fracassam em suas aventuras. Em "Dom Quixote arremetendo contra o moinho de vento", "Dom Quixote arremetendo contra as vacas" e "Queda de Dom Quixote e Sancho Pança dormindo", temos o momento exato da queda das personagens. No episódio do "manteamento" de Sancho (Fig. 2), um dos mais divertidos do *Quixote*, o próprio cavaleiro mal consegue conter o riso diante da cena. No quadro, o escudeiro é representado em pleno *vôo* e o cavaleiro espia semi-oculto por uma parede. No episódio da *luta* com as ovelhas, Dom Quixote é apedrejado, quebra os dentes e recebe o epíteto de Cavaleiro da Triste Figura. No desenho, em "sequência de derivação cinematográfica", temos o momento em que o cavaleiro entranha-se no rebanho de carneiros. O quadro assim é descrito por Fabris:

208

A cena do ataque às ovelhas, por ser resolvida bidimensionalmente, cria uma imbricação entre D. Quixote e os animais, que traduz eficazmente a imagem proposta por Cervantes do cavaleiro que "se entranhou" pelo rebanho e "começou a alancear nelas, tão denodado como se desse em verdadeiros inimigos mortais". A entrada rebanho a dentro é articulada num esquema cruciforme, dominado pela vertical constituída por D. Quixote à qual se sobrepõem três verticais menores (Sancho Pança e dois pastores), que possibilitam visualizar o desenrolar do episódio em vários momentos sucessivos — a admoestação do escudeiro, o ataque ao rebanho, o revide dos ovelheiro —, numa sequência de derivação cinematográfica. (FABRIS, 1996, p. 28)

Chamamos a atenção também para o quadro "Sancho Pança armando Dom Quixote", no qual o estrangulamento do cavaleiro com o rosto azul remete-nos às brincadeiras de palhaços de circo ou às brigas de personagens de desenhos animados.

Enfim, encontramos no *Quixote* de Cervantes, um intrincado jogo de oposições: a caracterização tanto física quanto psicológica das personagens, a dicotomia entre sonho e realidade, mentira e verdade, popular e erudito e outras. Portinari recria essas oposições na representação física dos protagonistas; no uso de cores contrastantes como o amarelo e o azul e na coexistência de diferentes manifestações estéticas, como o figurativismo do



primeiro plano que se opõe ao abstracionismo do plano de fundo. Porém, o sonho e a realidade, assim como na obra de Cervantes, não são categorias estanques, mas interligadas.

Nos quadros de Portinari são os desenhos geométricos do plano de fundo que parecem saltar e mesclar-se com o *real* do primeiro plano. Realidade que não é tão real assim, pois em algumas cenas as personagens parecem desafiar as leis da gravidade ou a anatomia humana. As personagens parecem descontextualizadas, vivendo num ambiente de sonho, irreal, atópico e atemporal, efeito produzido principalmente pelo constante fundo amarelo e geométrico. Além disso, o Cavaleiro da Triste Figura traz sobre a cabeça o elmo de Mambrino, um objeto que é simultaneamente elmo e bacia, que conjuga o sonho com a realidade, o sublime com o grotesco. A comicidade, outro aspecto fundamental do livro cervantino, é reproduzida no *Dom Quixote* de Portinari, porém pelo viés do ludismo ingênuo e infantil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

209

- ANDRADE, Carlos Drummond. "Portinari falando". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26.nov.1974.
- CEVANTES SAAVEDRA, M. de. *O engenheiro cavaleiro Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. 4º ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- CLUVER, Claus. "Estudos Interartes" in *Literatura e Sociedade*. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nº 2, 1997, pp. 37-55.
- DIONÍSIO, M. *Portinari: 1903-1962*. s.l.p.: Artis, 1963.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari leitor* (Catálogo). Museu de Arte Moderna, 1996. pp. 27-28.
- _____. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- FLORES, C. N. *Carlos Drummond de Andrade: Cavaleiro de Tristíssima Figura*, São Cristovão, EDUFS, 2008.
- FLORES, C. N. *Dois quixotes brasileiros na tradição das interpretações do Quixote de Cervantes*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2007.
- MATISSE, Henri. *Reflexiones sobre el arte*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- PERCAS DE PONSETTI, Helena. *Cervantes the writer and painter of 'Don Quijote'*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.



ILUSTRAÇÕES

Portinari, Candido. "Dom Quixote consultando o macaco" (fig.1). Disponível em: http://www.portinari.org.br/IMGS/jpgobras/OAa_1218.JPG . Acesso em: 25.ago.2011.

Portinari, Candido. "Sancho Pança atende ao chamado de Dom Quixote" (fig.2). Disponível em: http://www.portinari.org.br/IMGS/jpgobras/OAa_1231.JPG. Acesso em 25.ago.2011.

Portinari, Cândido. "Sancho Pança dormindo no cavalo e venerado pelo povo" (Fig. 3). Disponível em: http://www.portinari.org.br/IMGS/jpgobras/OAa_1225.JPG. Acesso em 25.ago.2011.

Portinari, Candido. "Dom Quixote às cambalhotas" (fig.4). Disponível em: http://www.portinari.org.br/IMGS/jpgobras/OAa_1221.JPG . Acesso em: 25.ago.2011.

Portinari, Candido. "Dom Quixote e Sancho Pança no cavalo de pau" (fig.5). Disponível em: http://www.portinari.org.br/IMGS/jpgobras/OAa_1227.JPG. Acesso em: 25.ago.2011.

