

O RETIRANTE NORDESTINO NA OBRA DO PINTOR CANDIDO PORTINARI NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940

Guilherme Felipe Lang¹
Marco Antonio Stancik²

INTRODUÇÃO

Partindo do uso da imagem enquanto fonte histórica, a presente pesquisa procura analisar a construção do personagem nordestino dentro da obra do pintor Cândido Portinari (1903-1962). Para isso, uma seleção de sete obras do artista entre as décadas de 1930 a 1940 foi realizada. Todas as imagens estão disponibilizadas no site do Projeto Portinari.

Das sete obras selecionadas como objeto desse estudo, três delas são datadas da década de 1930 e outras quatro da década de 1940. Todas as obras aqui relacionadas têm como tema central o retirante nordestino. A proposta desta pesquisa não é focar no retirante enquanto indivíduo na sociedade, mas como personagem, como uma construção imagética pensada como uma interpretação do real. Nessa perspectiva, mais que revelar os aspectos que caracterizam a migração nordestina, pretende-se aqui compreender como Cândido Portinari se insere nessa discussão. Para isso, a análise da imagem torna-se elemento central desse trabalho.

A utilização de imagens como objeto norteador da pesquisa é uma das possibilidades apontadas pelo historiador Peter Burke (2004) recordando a multiplicidade de caminhos tomados pela história e pelos historiadores ao longo do século XX. Nesse cenário, a imagem representaria então importante suporte para as diversas ramificações da história cultural e social. A proposição de Burke sugere pensar a imagem como uma evidência histórica tal como a fonte escrita, capaz de gerar respostas e suscitar novas questões. Entretanto, o autor afirma:

O uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado a ‘evidência’ no sentido estrito do termo. Deve-se também deixar espaço para o que Francis Haskell denominou ‘o impacto da imagem na imaginação histórica’. Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posterioridade, compartilhar as experiências não-verbais ou o conhecimento de culturas passadas (BURKE, 2004, p. 16-17)

Porém, essa possibilidade de contato com resquícios do passado pela imagem também deve ser problematizada. A imagem, assim como as fontes escritas, deve ser submetida a uma crítica documental, descartando o caráter objetivo da mesma. Em outras palavras, a imagem é também documento e monumento, é o resquício do passado fruto de produções humanas, mas não é neutra:

1 Graduado em Licenciatura em História pela UEPG. E-mail: gui.f.l@hotmail.com

2 Orientador. Doutor em História (UFPR). Professor do Depto. de História e do Mestrado em História (UEPG).

3 O Projeto Portinari, idealizado por João Cândido Portinari, filho do pintor, reúne em seu acervo digital milhares de obras catalogadas e documentos pessoais de Portinari. Pode ser consultado no site: <http://www.portinari.org.br/>.

O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (LE GOFF, 1990, p. 547-548).

Dito isso, a presente pesquisa pretende compreender a obra de Portinari na temática da migração nordestina, não como uma produção artística que remete a um retrato do fato em si, mas como uma interpretação própria do pintor. Assim, a produção artística de Portinari reflete seu posicionamento na sociedade, é o documento/monumento que deve ser interrogado pelas suas motivações e intenções (LE GOFF, 1990).

Desta forma, a imagem deve ser compreendida como discurso que se constrói através de apropriações do real, é resultante de uma interpretação do mundo que por sua vez, constrói um sentido singular do indivíduo (CHARTIER, 1991). Assim, Cândido Portinari deve ser compreendido como artista e intelectual que interage dentro de seu meio e produz um discurso. Como salienta o historiador francês Roger Chartier:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 2002, p.17).

Portanto, mesmo que se pretenda a realidade, o retrato do retirante portinariano trata-se da ressignificação do real, empregando o uso de técnicas e símbolos que dêem forma as suas ideologias e interesses. Contudo, se as artes, assim como a fotografia, não reproduzem a realidade pretendida, apresentam ao historiador novas possibilidades no estudo das mentalidades, ideologias e identidades (BURKE, 2004).

Desses apontamentos gerais acerca das questões teóricas que envolvem a produção desse estudo, é possível apresentar os principais problemas que se pretende colocar em discussão: Como Portinari constitui sua obra dentro desse contexto? Quais elementos o cercam e influenciam na construção de seu discurso? Como o pintor interage com outros artistas e intelectuais da época? E ainda, como suas obras dialogam com o espectador? Em suma, como Portinari faz as suas representações a respeito do nordestino, assimi-

lando todos esses fatores?

Para responder tais questões, procura-se aqui empregar os conceitos metodológicos da iconografia e iconologia. Esses conceitos ganharam espaço entre historiadores da arte nas décadas de 1920 e 1930, ressaltando a importância de desenvolver-se um exercício de leitura sob a imagem (BURKE, 2004). No emprego desse método de análise destaca-se a Escola de Warburg, reunindo um famoso grupo de iconólogos como Aby Warburg, Fritz Saxd, Erwin Panofsky e Edgar Wind (BURKE, 2004, p. 44-45).

O uso da iconologia e iconografia nessa pesquisa se pauta nas considerações de Panofsky (1976). O historiador alemão procurou empregar o uso desses conceitos em três níveis. Em primeiro lugar, a fase pré-iconográfica que se baseia na identificação de objetos naturais, de gestos e do acontecimento da cena (PANOFSKY, 1976, p. 50). Posteriormente, já na iconografia propriamente dita, identifica-se qual a cena representada na imagem, vinculando “os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos” (PANOFSKY, 1976, p. 50).

Como terceira etapa, a iconologia pensada por Panofsky procura o significado intrínseco da imagem:

É apreendido pela determinação de princípios adjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. (PANOFSKY, 1976, p. 52)

Contudo, esta última etapa apresenta alguns aspectos passíveis de crítica. Segundo Burke (2004), a iconologia de Panofsky apresenta alguns pontos falhos, principalmente pela postura reductionista, onde atribui a produção de uma obra à expressão de determinada época ou cultura. Desta forma, desconsidera as questões históricas que envolvem a produção de uma obra, ignorando as especificidades do artista produtor da obra.

Procurando preencher essa lacuna, as proposições de Boris Kossoy (2001) em relação à análise de imagens serão aqui adotadas. Kossoy propõe questionar não apenas a imagem, mas também seu produtor. É necessário tomar conhecimento das motivações do produtor, quais interesses procura atender ou a qual ideologia está vinculado. Em suma, a imagem deve ser compreendida como produção consciente que tende a induzir o público para um significado idealizado por seu produtor.

Para a aplicação desse método é imprescindível uma observação minuciosa dos elementos iconográficos. Assim, a análise pode ser relacionada com o método indiciário exposto por Carlo Ginzburg (1990), a partir do qual o autor discute a importância da observação e o apego aos detalhes que passam despercebidos. É através desses indícios que um artista revela suas particularidades, mesmo que inconscientemente. Nessa perspectiva, Ginzburg argumenta que o historiador é um detetive e um caçador procurando pistas para revelar um conjunto, e assim se deve proceder perante os quadros de Portinari, identificando elementos que constituem seus traços e que auxiliam a “desvendar” o artista.

Dado os aspectos teóricos e metodológicos que envolvem essa pesquisa, é possível então apresentar as considerações sobre os caminhos escolhidos e a forma como cada capítulo é dividido e apresentado.

Inicialmente, é necessário deixar claro como a seleção de cada imagem foi realizada. Procurando reunir um número razoável de obras relacionadas a temática dos retirantes, chegou-se a quantidade de sete obras produzidas entre 1930 a 1940. Nessa apuração, acabou optando-se em não se estender as obras da década de 1950. Essa opção prezou por evitar repetições em demasia que consequentemente aconteceria ao tratar um tema tão explorado por Portinari.

Assim, a análise propõe dois períodos distintos na obra do artista. Em 1930, procurando evidenciar as primeiras impressões de Portinari sobre o tema, como etapa inicial de amadurecimento de sua arte. Em 1940, a fase mais reconhecida pelo público, dos painéis presentes em exposições, momento de claro interesse de Portinari sobre a situação do retirante.

PONTINARI NO CENÁRIO ARTÍSTICO E INTELECTUAL

Filho dos imigrantes italianos Baptista Portinari e Dominga Torquato, Cândido Portinari nasceu em 30 de dezembro de 1903, em uma fazenda próxima da cidade de Brodowski no estado de São Paulo, região que futuramente serviria de inspiração para sua arte. Seu primeiro registro artístico é datado de 1914, aos dez anos de idade, com um retrato de Carlos Gomes. Mas é no Rio

de Janeiro, a partir do ano de 1918, que Portinari passa a se dedicar ao estudo da pintura, iniciando no Liceu de Artes e Ofícios e posteriormente ingressando na Escola Nacional de Belas Artes. (CRONOLOGIA, 2013).

De início, Portinari limitava-se a uma produção artística conservadora, de acordo com os padrões da Academia. Com dezoito anos e de origem pobre, era dependente da Escola e de sua arte para se manter financeiramente, o que de certa forma o deixava distante da novidade modernista que repercutia em 1922. Foi a partir de retratos produzidos no ano de 1928 que Portinari ganhou visibilidade na imprensa, sendo também premiado com uma viagem para a Europa, onde se fixaria como bolsista entre os anos de 1928 e 1930. Porém, seu primeiro trabalho com temática brasileira apresentado em 1924, intitulado *Baile na Roça*, foi ignorado pela Academia. (SOARES, 2003).

Na França, o pintor teve contato com diferentes correntes estéticas e tendeu a repensar sua abordagem sobre a arte. Constituía gradativamente uma postura oposta à rigidez acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes à qual se encontrava vinculado até então. Esse contato com a arte européia foi uma das influências que direcionaram a visão do pintor para uma temática relativa ao seu lugar e aos diferentes personagens que compunham o país. (FABRIS, 1990).

Em carta, Portinari descreve como sua experiência em solo europeu o fez refletir sobre sua própria terra:

Vim conhecer aqui o Palaninho, depois de ter visto 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 Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. Quando comecei a pintar senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o Baile na Roça. Depois desviaram-me e comecei a tatear e a pintar tudo de cor [...] Quando voltar vou ver se consigo fazer isso em minha terra. (CALLADO, 2003)

Palaninho, uma figura popular de Brodowski, simbolizou nesse momento o desejo de mudança que se aproximava da perspectiva modernista de arte. Em seu retorno da Europa, Portinari encontrou o meio das artes renovado, com a presença mais efetiva de modernistas, como Anita Malfatti e Manuel Bandeira dentro da Escola Nacional de Belas Artes. Da mesma forma sua arte, em especial a pintura em mural, também repercutiu posi-

tivamente entre artistas e críticos desse período, como Mario de Andrade e Mário Pedrosa. (SOARES, 2003)

Para se compreender os rumos tomados pelo pintor, um breve retorno se faz necessário, pensando os desdobramentos do cenário intelectual e artístico brasileiros. Tomando como ponto de partida o fim do século XIX e inicio do século XX, momento que não significou apenas um período de mudanças e conflitos no cenário das artes no Brasil, mas igualmente a política e o pensamento intelectual despertavam inquietações de uma república recém-proclamada. Onde o desejo progressista sob moldes europeus reproduzido no Rio de Janeiro coexistia com regiões predominantemente rurais, uma dicotomia entre civilização e barbárie se estabelecia. (NEVES, 2003)

Os ideais modernos e o projeto civilizador, que ganharam espaço entre intelectuais europeus, também começavam a se desenhar no Brasil do século XIX. Essa ambição progressista tinha forte influência do positivismo e da teoria evolucionista que emergiam em debates científicos da época, tendo como principal figura Charles Darwin, autor de *A origem das espécies*, cuja primeira edição é de 1859. Pensando a sociedade, Herbert Spencer oferece diferente leitura sobre o termo, adequando a adaptação das espécies às sociedades humanas, o que ficaria conhecido por evolucionismo social. Dentro dessa perspectiva, a imposição de uma cultura sobre a outra poderia ser explicada como um processo evolutivo de domínio do mais adaptado (NEVES, 2003).

Consequentemente, o etnocentrismo passou a figurar entre os intelectuais, fazendo da Europa o ponto de referência para a civilização em oposição à barbárie do outro, representado pelos países colonizados. No Brasil, a europeização tornava-se uma das preocupações entre alguns intelectuais já no século XIX no seu anseio pela civilização. O incentivo da entrada de trabalhadores europeus durante esse período constituía-se como parte desse projeto civilizatório no país. (PAIVA, 2006).

A eugenia, uma das vertentes assumidas por essa perspectiva, com a sua ênfase na regeneração da espécie, pode também ser observada nas artes, como no quadro do pintor espanhol Mo-

desto Brocos Y Gomes, intitulado *A Redenção de Cam*, de 1895 (FIGURA 1) em referência à passagem bíblica onde Noé amaldiçoou o neto Canaã, filho de Cam, condenando-o a servidão⁴. No quadro, três gerações são retratadas, onde a filha de uma mulher negra tem em seu colo um filho branco, fruto da relação com o branco europeu também presente na imagem. Tal imagem simboliza a redenção da nação rumo à pretensa civilização através do branqueamento da sociedade (PAIVA, 2006).

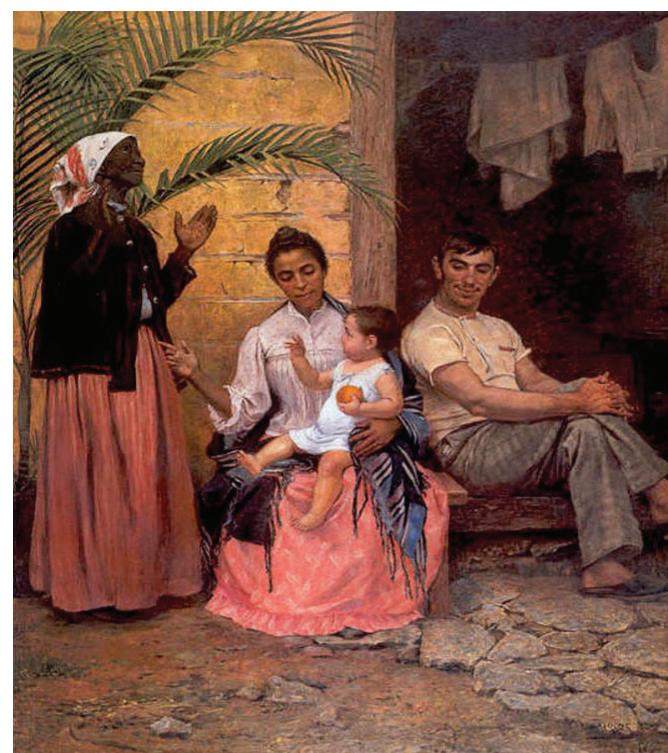


FIGURA 1: BRONCOS, Modesto. *A Redenção de Cam*. 1895, óleo sobre tela, 199 x 166 cm. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbite=2830&cd_obra=3281>, acesso em: 01 set 2013.

Seu destaque não está ligado a nenhuma inovação estética, mas sim por reproduzir o que, na época, representava um saber científico ligado a perspectiva de progresso. Além disso, mesmo sob a proposta de branqueamento, Broncos y Gomes conduz a figura negra para o centro da discussão, reconhecendo como parte componente da sociedade brasileira.

Para a construção do sentido da obra alguns recursos estéticos são empregados pelo pintor, permitindo relacionar tal obra com a perspectiva

4 A passagem bíblica descrita em Gênesis capítulo 9 fez parte de um discurso legitimador da escravidão africana onde interpretações tenderam a relacionar a origem dos negros africanos à Cam, sendo estes igualmente amaldiçoados. Desta forma, a escravidão tinha o “respaldo divino” (CARDOSO, 2008).

eugênica de sociedade. Por exemplo, o homem branco europeu se apresenta em oposição à figura da negra anciã, usando as cores do cenário ao fundo como forma de realçar essa diferença, ou seja, a mulher negra figura sobre um fundo claro e o homem branco diante de um fundo escuro. A anciã agradecendo aos céus pelo neto branco representa o desejo eugênico, enquanto o homem europeu aparece como o agente civilizador, o imigrante europeu responsável por regenerar o Brasil através da relação entre o branco e o negro. De acordo com esse pensamento, o branco tenderia a gradativamente se impor sobre o negro (CARDOSO, 2008).

Mas foi a partir de 1910 que a eugenia se formalizou como tendência com inspiração científica no Brasil, difundida através de publicações científicas e conferências. Tinha como um de seus principais representantes Renato Kehl, responsável pela divulgação das idéias do melhoramento racial dentro do cenário intelectual (SOUZA, 2008).

Contudo, também nas primeiras décadas do século XX expedições realizadas ao interior do Brasil apresentaram uma diferente perspectiva sobre o país e sobre a discussão que envolve a identidade nacional. Onde a questão sanitária tornou-se o alvo de preocupações durante a Primeira República.

Em 1912, cientistas do Instituto Oswaldo Cruz percorreram regiões de Minas Gerais ao Nordeste constatando a condição de vida precária. Atribuía-se a culpa ao espaço, ao clima, aos habitantes que nada faziam para melhorar. Contudo, por vezes, tendiam a atribuir responsabilidades também ao descaso do governo federal com as regiões mais afastadas dos grandes centros.

Também os sanitaristas Arthur Neiva e Belisário Penna organizaram expedição no estado de Goiás e na região nordestina, contratados pela Inspetoria de Obras contra a Secas. De acordo com os mesmos, o isolamento e as doenças eram fatores determinantes que impediam o progresso da região, ressaltando ainda a necessidade de re-educar o sertanejo e introduzi-los ao sentimento nacional (LIMA, 1998).

Assim, as expedições e a medicina moderna permitiram a intelectualidade brasileira repensar os brasileiros que até o momento eram excluídos do projeto civilizador, pois de acordo com esse pensamento “o brasileiro era indolente, preguiçoso e improdutivo porque estava doente e aban-

donado pelas elites políticas. Redimir o Brasil seria saneá-lo, higienizá-lo, uma tarefa obrigatória dos governos.” (LIMA, HOCHMAN, 1996, p.23).

Vale lembrar que o pensamento eugênico e o sanitarismo por vezes se associavam, fazendo da questão da identidade nacional uma discussão de aspecto biológico e também social. Da atenção destinada ao “Brasil doente” e do cruzamento racial com imigrantes o país poderia encontrar o caminho da civilização. Tal perspectiva variava entre posições moderadas a mais extremas que defendiam ações que iam do controle imigratório e dos matrimônios até a esterilização de “inaptos” (SOUZA, 2008).

Seja pelo branqueamento ou pelo saneamento, o Brasil civilizado precisaria se desvincilar de seu passado bárbaro que para alguns intelectuais encontrava-se inevitavelmente vinculado à figura do mestiço e do negro. Desta forma, a construção de uma nacionalidade tendia a se estabelecer de forma autoritária a favor de uma educação e contra uma suposta degeneração, além de se pautar na exclusão dos aspectos culturais que não atendam aos ideais modernos.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, o movimento modernista também ganharia espaço não apenas entre artistas, mas também entre a intelectualidade brasileira. Onde a Semana de Arte Moderna de 1922 pode ser observada como um evento artístico e ao mesmo tempo, símbolo de uma nova corrente ideológica no país, em resposta a concepção eugênica.

Artisticamente, o modernismo apresentou uma diferente perspectiva que não se propunha a reproduzir o academicismo e ao romantismo estabelecidos na Europa. As figuras do nativo brasileiro e do mestiço são resgatadas pelos modernistas. Antes marginalizados, tais figuras se transformam em personagens centrais na arte, não da forma pejorativa de outrora, mas como o representante daquilo que seria o legítimo brasileiro.

Desta forma, intelectualmente o modernismo expressa diferente compreensão sobre o país, procurando construir uma identidade nacional com raízes autenticamente brasileiras. Essas raízes brasileiras compreendiam que as bases culturais para a formação de uma brasilidade estavam também ligadas ao indígena e ao negro que dentro do processo histórico formavam junto ao europeu, a mestiçagem que seria característica inerente ao país (PAIVA, 2006).

O *Abaporu* de 1928 (Figura 2) de Tarsila do Amaral exemplifica a forma como o modernismo propunha repensar a identidade nacional e a estética. Se comparado à *Redenção de Cam* (Figura 1) onde a obra encontra-se dentro de padrões estéticos europeus reproduzidos na Academia, o *Abaporu* expõe ao observador uma figura deformada, imperfeita, num cenário igualmente distorcido. Na questão ideológica, o personagem retratado não é constituído de feições européias e nem emite o desejo de tornar-se europeu, mas é um personagem referido como essencialmente brasileiro e até primitivo, como esboçado através de sua nudez.



FIGURA 2: AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*. 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/encyclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=3386&cd_obra=1628&>, acesso em: 01 set 2013.

O quadro pintado por Tarsila do Amaral foi presente à Oswald de Andrade que no mesmo ano lançaria o Manifesto Antropofágico. A ligação entre *Abaporu* e o Manifesto pode ser percebido na proposta de “deglutir” a cultura européia em razão de uma produção genuinamente brasileira, estabelecendo assim uma das vertentes do modernismo, esboçando uma postura quase antieuropeia. A brasiliade proposta é reproduzida no uso das cores que remetem a bandeira, a figura nua com cabeça desproporcional em relação aos membros sugerindo uma figura ancestral ligada a terra em que vive,

desprovida de qualquer traço cultural do europeu (CARDOSO, 2008).

Através de ensaios produzidos por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936) e Gilberto Freyre com *Casa-Grande e Senzala* (1933) é possível reconhecer que a postura cultural em relação ao Brasil também se estendeu ao meio intelectual através dos livros. Procurava-se a partir desses estudos, repensar a formação do país desde os tempos coloniais, expondo os principais aspectos que refletiam na composição cultural do país. Em um de seus apontamentos, Gilberto Freyre afirma:

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo loiro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica – a sombra, ou pelo menos a pinta, do índio ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano (FREYRE, 2003)

A argumentação elaborada por Freyre a partir desse trecho e na obra como um todo defende o Brasil miscigenado, reproduzindo uma identidade cultural multifacetada, onde o negro, o índio e o imigrante português contribuem de mesma forma. Esse retrato do brasileiro de múltiplas faces não deixa de ser comparável a perspectiva defendida também entre os artistas modernistas. Entretanto, a abordagem de Freyre não deixa de apresentar suas especificidades, tal como a democracia racial atribuída ao seu pensamento. Através de sua reconstituição histórica, a abordagem tendia a minimizar as diferenças e conflitos raciais na formação do Brasil.

Paralelamente, no século XX uma relação de proximidade entre as artes e a política também é percebida entre alguns artistas, optando por fazer uma arte também relacionada com convicções políticas. Destaca-se aqui o posicionamento político de esquerda que repercutiu com eventos como a Revolução Russa e a formação da União Soviética e começou a despertar interesse entre a intelectualidade brasileira (AMARAL, 2003).

Dentro dessa perspectiva, o papel do artista adquire um aspecto social, um engajamento transmitido através de sua arte transformada em instrumento revolucionário. Diferente de Gilberto Freyre, essa postura inclinava-se a expor os conflitos não apenas raciais, mas da sociedade como um todo. A denúncia das desigualdades constituiria como uma função social do artista. Como pode se observar na fala de Di Cavalcanti:

Tolstói considerava a arte como um dos meios de socialização dos sentimentos. O artista, diz esse gênio da Alemanha moderna, Jorge Grosz: o artista é um proletário, deve, portanto, compreender o proletariado, aderir aos seus objetivos sociais e políticos que são leis orgânicas e históricas. (Apud FABRIS, 1990, p.78)

Esse posicionamento político ganha força no país com a fundação do Partido Comunista Brasileiro em 1922, tendo a filiação de vários artistas como Graciliano Ramos, Jorge Amado, e, entre eles, o pintor Cândido Portinari⁵.

Desta forma, pode-se retomar Portinari, pensando como seu posicionamento intelectual é constituído através de sua arte. O pintor modernista e da arte social que retrata a realidade e cultura brasileira, integrante do Partido Comunista, pelo qual foi candidato a deputado em 1945 e senador em 1947. Mas não se pode deixar de fazer referência ao pintor oficial que produz arte também a pedido do governo de Getúlio Vargas.

Seu posicionamento perante as artes e a política na época foi visto por alguns críticos como uma contradição. Isso porque durante o governo Vargas em 1936, o pintor aceitou convite do ministro da educação Gustavo Capanema para pintar painéis para o ministério da Educação. Porém, vale lembrar que a participação de modernistas no governo Vargas não era uma condição exclusiva de Portinari, pois intelectuais modernistas como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, participavam do governo em cargos ou produções culturais.

O governo varguista, de forma ambígua, procurava o diálogo tanto com intelectuais conservadores, quanto com intelectuais modernos, conciliando controle sobre a cultura, modernização e legitimação do Estado. Por sua vez, para os intelectuais modernistas, o espaço concedido pelo governo permitia o desenvolvimento de seus projetos culturais. (SOARES, 2003)

De acordo com suas escolhas artísticas e pessoais, a figura de Cândido Portinari encontrou-se, durante as décadas de 1930 e 1940, no centro de discussões que Annateresa Fabris (1990) classifica como portinarismo e antiportinarismo. Se por um lado sua arte era motivo de elogio de críticos e inspiração de jovens artistas elevando-o a status de mito, da mesma forma era alvo das mais variadas críticas. Oswald de Andrade, antes admirador das inovações de Portinari, apontava para o monopó-

lio do pintor nas artes brasileiras e para o caminho reacionário tomado pelo pintor. O crítico de arte Frederico Moraes vai além:

[...] Pintor oficial, Portinari só não podia mascarar a realidade social do país. A miséria do nordeste aparece na pintura de Portinari como distanciada da verdadeira realidade brasileira, algo irreal, metafísico, como uma visão. (Apud FABRIS, 1990, p.26).

De forma semelhante, o crítico de arte americano Milton Brown comenta a exposição de Portinari no Museu de Arte Moderna de Nova York no fim da década de 1930. Brown (1940 Apud AMARAL, 2003, p. 65) reconhece em Portinari uma arte que não atende aos anseios populares como fizera os muralistas mexicanos com sua arte revolucionária, condenando também o vínculo do pintor com um governo que, para Brown, se caracterizava por uma postura semifascista.

A pluralidade de opiniões evidencia a relação íntima entre artista e sua arte, onde o artista faz a arte e a arte faz o artista. No caso aqui tratado, Portinari se insere na cena artística e intelectual através de seus quadros e da mesma maneira, seus quadros reproduzem significados dos mais variados que não devem ser desligados da trajetória do pintor.

Desta forma se constitui uma relação dialética a qual o historiador deve estar atento, a relação entre indivíduo e contexto, onde um atua sobre o outro. Pensando o autor e sua obra, se por um lado sua produção tem impacto sobre seu contexto, de mesma maneira sua produção terá impacto sobre si mesmo. O criador é também criação de sua obra que o insere na sociedade em um novo espaço: o espaço do autor (ROJAS, 2000).

Em trecho de carta enviada à Cândido Portinari em 18 de fevereiro de 1946, Graciliano Ramos reflete sobre essa íntima relação entre o artista e sua arte:

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 miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que você mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe

5 É válido frisar que tal posicionamento político é diversificado, apresentando múltiplas vertentes ideológicas. Igualmente no Brasil, diversas tendências como o anarquismo, o trotskismo, o leninismo, ganhavam espaço entre artistas e intelectuais (AMARAL, 2003).

com 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 (RAMOS, 1946).

O escritor demonstra preocupação e expõe a ambígua relação na qual ambos estavam envolvidos. Em um momento onde partilhavam da mesma preocupação social a respeito dos retirantes nordestinos, tanto Cândido Portinari quanto Graciliano Ramos fizeram dessa condição humana uma fonte de inspiração artística, transformando sua arte em instrumento de denúncia. Mas paradoxalmente, Graciliano parecia reconhecer que ambos eram dependentes da tragédia para realizar tal produção. Nesse caso, a superação das desigualdades afetaria na forma que ambos enxergam a arte e na maneira como se inserem na sociedade.

Assim, chega-se aos retirantes retratados de formas distintas por Portinari. Para Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris (1995) a década de 1930 predomina a experimentação estética, como retratos que estavam voltados para os aspectos culturais dos personagens nordestinos, enquanto que na década de 1940 ganham contornos dramáticos. A mesma temática passa por variações que não se limitam a questão estética, mas também sobre a abordagem do tema.

Essa postura assumida perante o Nordeste e o nordestino principalmente na década de 1940 assemelha-se ao Nordeste retratado na literatura de 1930, como Graciliano Ramos e Jorge Amado o apresentaram. Como aponta Albuquerque Júnior (2011, p. 207) a partir da década de 1930 uma nova perspectiva sobre o Nordeste ganha espaço, onde as atenções são direcionadas para o sertão, fazendo da região um “território de revolta”. Sob a influência do pensamento marxista, a região é repensada como uma realidade social que deve ser denunciada, um espaço de miséria e injustiça que se tornaria o espaço revolucionário. Para o artista, essa forma de pensar o Nordeste é evidenciada através das escolhas que compõe a obra, seja na pintura ou na literatura. O personagem central passa a ser o trabalhador despossuído, vítima das desigualdades impostas pela modernidade.

Tendo em vista as considerações expostas nesse capítulo, é possível compreender Cândido Portinari como intelectual que através de sua obra produz um discurso de caráter humanista, ou seja, filosoficamente preocupado com as mazelas que afetam determinados setores da sociedade. Por sua vez, seu discurso

se constrói de acordo com suas interações no meio artístico e intelectual. Assim sua produção artística é também uma interpretação do pintor sobre a realidade. Desta forma, os próximos capítulos procuram analisar obras das décadas de 1930 e 1940 que trazem como tema os retirantes nordestinos, buscando reconhecer os elementos utilizados pelo pintor para transmitir ao seu observador suas considerações sobre esse momento histórico.

A DÉCADA DE 1930: O RETIRANTE SOB DUAS PERSPECTIVAS

A seguir pretende-se trazer as primeiras impressões de Portinari sobre o retirante nordestino em suas obras durante a década de 1930. Nessa análise busca-se estabelecer a forma como o pintor se posiciona em relação ao retirante, que refletirá também na década de 1940. As experimentações estéticas e a denúncia poderão aqui ser explicitadas, permitindo repensar a afirmação que destaca abordagens distintas entre as décadas de 1930 e 1940.

Para compreender como Portinari constrói um discurso próprio sobre o nordestino em migração, um cenário mais amplo deve ser traçado, compreendendo como a própria seca se estabelece como centro de preocupações no âmbito nacional.

Partindo da reflexão de Albuquerque Jr. (2011), para se pensar a região do Nordeste é necessário problematizar esse espaço, analisá-lo como “invenção” resultante das relações de poder. Segundo o autor, é preciso desnaturalizar e buscar sua historicidade, considerando o Nordeste e o nordestino como elementos produzidos entre práticas e discursos que se repetem, homogeneizam o espaço por um arbitrário recorte geográfico e reproduzem estereótipos.

Desta forma, a seca nordestina também pode ser considerada como objeto “imagético-discursivo” que entre os anos de 1877 e 1879 ganhou status de problema nacional. Esse período não foi o único, nem o mais longo ou intenso a sofrer com os efeitos da seca, porém suas especificidades permitem compreender como um fenômeno natural passa a figurar como parte de um discurso sobre o Norte e posteriormente, sobre o Nordeste.

A seca de 1877/79 coincidiu com um momento de crise econômica no comércio e exportação que atingia a elite nordestina que também perdia poder na política nacional. A combinação desse fenômeno climático e a crise econômica entre a elite agrária estabeleceu

também uma crise social que abalava o domínio sobre região. A mortandade na pecuária afetava pequenos proprietários, trabalhadores viam-se obrigados a se deslocar para o litoral ou outras regiões. Grandes proprietários tinham de vender seus escravos em um período onde seu custo era elevado.

Assim, a falência de grandes proprietários, a migração em massa e a miséria entre a população afetavam não apenas economicamente o Norte do país, mas também a estrutura social de uma classe dominante sobre a região. A repercussão na imprensa nacional sobre a seca que atingia essa elite foi fundamental para a legitimação desse discurso. Desta maneira, chamou-se a atenção do Império para o “problema da seca”, cobrando o auxílio financeiro que permitiriam as elites se restabelecer. (ALBUQUERQUE JR, 1995).

A seca passou então a figurar como elemento que compõe o discurso sobre o Nordeste a partir do momento que se tornou um problema que transcendia a questão econômica, abalando o *status quo* e a dominação do espaço. Desta forma, nas décadas que se seguiram, a seca e a migração nordestina transformaram-se não apenas em uma preocupação nacional de caráter governamental, mas também em inspiração artística, que se fez presente desde a literatura até as artes plásticas. Tomando a seca como elemento indissociável do Nordeste, as artes reproduzem características como miséria e sofrimento que consequentemente, passam a ser elementos intrinsecamente ligados ao discurso sobre o Nordeste. (ALBUQUERQUE JR, 2011).

A primeira produção de Cândido Portinari sobre o tema em 1934, a obra *Os Despejados* (Figura 3), de certa forma reproduz alguns elementos desse discurso. Porém, uma análise aprofundada permite estabelecer especificidades e questões expostas pelo pintor, construindo um discurso próprio.

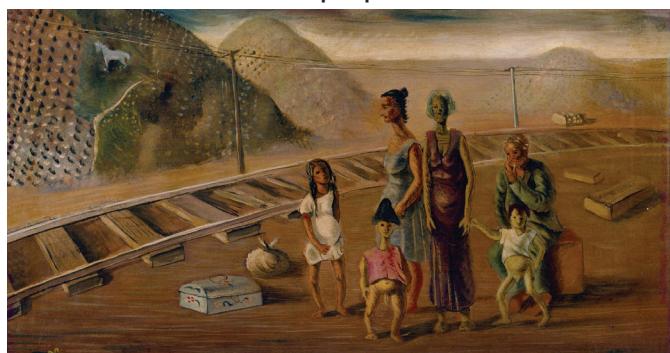


FIGURA 3: PORTINARI, Cândido. *Os Despejados*. 1934, óleo sobre tela, 65 x 37 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3677>>, acesso em: 14 maio 2012.

6 Trata-se possivelmente de esquistossomose. Popularmente conhecida por barriga d’água, a doença é causada pelo parasita *Schistosoma mansoni* que faz do homem seu hospedeiro definitivo. A transmissão através da água doce pode ser vinculada a precariedade no saneamento básico, sendo a barriga volumosa a fase crônica da doença (PORTAL SAÚDE, 2013).

As indagações propostas pela obra podem ser observadas primeiramente no seu título, propondo que os nordestinos representados não são apenas migrantes rumando para outro espaço, mas também expulsos de sua própria terra. Resta a dúvida em relação ao agente responsável por despejá-los. Dessa questão, Portinari sugere ao observador identificar através da imagem, o “vilão” causador de todas as adversidades impostas aos personagens representados. Através da análise dos elementos que compõe a imagem é possível verificar de que maneira o sentido de denúncia se constitui.

Na composição da obra, primeiramente o pintor apresenta ao observador seis pessoas dispostas no lado direito da tela, a proximidade que se encontram uma das outras indica que tais personagens representam uma família. Próximos aos personagens estão objetos que podem ser identificados como um baú, uma trouxa e aparentemente um cajote onde um homem está sentado. A família representada é composta por três adultos, indicando ser um casal mais velho pelo tom grisalho dos cabelos e outra mulher um pouco mais nova que pode ser interpretada como filha ou nora do casal.

Uma figura feminina aparentemente adolescente, também compõe a cena, a barriga volumosa e a posição da mão direita segurando a barriga sugerem sua gravidez. Por fim, duas crianças são vistas vestindo apenas uma camiseta e uma delas usando chapéu, essas crianças apresentam também a barriga volumosa, mas nesse caso tal característica representa o aspecto precário da saúde de ambas⁶.

Partindo para a observação do cenário, o que prevalece na paisagem é o tom marrom, onde a cor verde pode ser observada em graus diferentes nos três montes ao fundo, indicando alguma plantação não específica, onde se encontra uma figura representando um cavalo. A mistura do branco e o azul dão um tom acinzentado ao céu em um horizonte vazio, passando a impressão de que tal paisagem predomina na região. Ao lado da família uma linha férrea percorre a cena da esquerda para a direita junto a postes de energia elétrica também traçados no mesmo caminho, dividindo a cena. A composição de cores também sugere um clima árido que se impõe a paisagem, onde o sol arde sobre a família, projetando suas sombras no chão.

De acordo com os elementos destacados até

aqui, uma cena é construída por Portinari: uma família em deslocamento, saindo de seu lugar de origem para outro rumo não definido. A partir disso um sentido começa a ser produzido, procurando induzir o olhar do observador para a proposta idealizada pelo pintor. Sua primeira percepção sobre o processo de migração dos retirantes nordestinos se estabelece.

Da análise iconográfica realizada até o momento é possível discutir alguns pontos que revelam o posicionamento de Portinari sobre a migração nordestina e o caráter de denúncia que adquire a obra. Primeiramente, a condição da família na região pode ser observada através de alguns elementos que compõe o cenário, como por exemplo, os poucos pertences que os personagens carregam nessa viagem, além das vestimentas humildes e os pés descalços, que indicam a situação de pobreza que estavam condicionados nesse momento. O nordestino representado não é branco, índio ou negro, mas sim resultado da miscigenação, remetendo àqueles brasileiros “revelados” a partir de 1910 pelos sanitaristas.

Como observado anteriormente, a barriga volumosa de cada criança tem por intenção levar ao público a condição precária da saúde no lugar onde viviam os personagens. A menina precoceamente grávida simboliza a miséria que se perpetua entre as gerações que vivem na região. Outra leitura para a figura feminina de menor estatura é a possibilidade de a mesma ser um reflexo da precariedade da vida nessa região que oferecia uma alimentação igualmente precária e consequentemente, afetava o desenvolvimento físico da personagem. Porém a alternativa da gravidez precoce também tem seu tom crítico, pois indica o abandono do Estado na questão da saúde pública do lugar, onde não existiria qualquer programa de controle de natalidade.

A expressão facial do casal de idosos indica um misto de preocupação, melancolia e incerteza sobre o futuro, além do aspecto físico ressaltando a fraqueza e o cansaço. A mulher mais nova partilha da mesma condição física, mas seu olhar está direcionado para a linha férrea, possivelmente pensando no rumo que esse grupo irá tomar.

Cândido Portinari também trabalha com ausências, permitindo uma possibilidade de leitura da cena baseando-se no que não está materialmente representado. Neste caso, a ausência da figura masculina que representaria o pai das

crianças pode ser percebida, abrindo espaço para a pergunta: Onde está o pai dessas crianças? Pode-se pensar na possibilidade da família estar rumando para um lugar onde o pai já esteja estabelecido, onde tenha encontrado uma forma de sustentar a família ou se considera as alternativas do abandono ou morte que explicaria sua ausência.

Se no quadro *Mestiço* de 1934 uma figura brasileira é representada como um símbolo da diversidade e de força, na Figura 3 todos os personagens demonstram a fraqueza física e até mesmo psicológica, demonstrando incertezas em relação ao presente e insegurança perante o futuro. Curioso contraste apresentado por Portinari, onde obras produzidas no mesmo ano apresentam diferentes retratos sobre o Brasil, da figura que pretende representar as riquezas multiculturais do país à um grupo que de maneira oposta retrata um país da desigualdade.

Até o momento a posição de vítima desses personagens transparece pela forma como estão representados. Mas resta a dúvida proposta no título da obra: Quem é responsável por forçar o deslocamento desse grupo? E ainda: qual o agente responsável por toda a miséria que tomava conta da região e se instaurava sobre essa família e tantas outras? Se no fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, governantes e a elite agrária nordestina tendiam a atribuir à natureza a culpa da miséria e da falta de desenvolvimento da região (PAIVA, 2004), o cenário traçado por Portinari permite uma diferente percepção.

Pensando essa relação com o cenário, figuras contrastantes são apresentadas ao observador como uma forma de reflexão sobre as disparidades que os personagens estão inseridos. O verde da plantação dos montes e o solo seco em todo o resto revelam um desses contrastes, onde apenas espaços localizados apresentam solo fértil, sugerindo a possibilidade de controle da seca.

Outro contraste está em relação ao desenvolvimento do espaço, onde a dita modernidade que já chegara ao sul do país se apresenta também nesse local, sendo a luz elétrica e a ferrovia os símbolos dessas mudanças, mas a família ao lado é uma oposição a esse desenvolvimento, existindo grandes possibilidades de nunca terem usufruído dessas tecnologias.

Considerando as diferenças acima citadas, a imagem propõe a questão: a quem essas tecnologias atendem? A possível resposta talvez se encontre no

século XIX quando a seca se transformou em problema nacional, onde o fenômeno tornou-se instrumento político acionado por uma elite em crise. Desse momento em diante, a seca adquiriu outro significado, atendendo aos interesses da classe dominante:

Se, no final do século XIX, as elites do norte reivindicavam estradas-de-ferro, estas são apresentadas como solução para a seca; se querem estradas de rodagens, estas se tornam solução para a seca; se hoje as elites do nordeste querem a instalação de Zonas de Exportação, elas são também apresentadas como solução para seca (ALBUQUERQUE JR, 1995, p.119)

O quadro trazido na Figura 3 permite essa leitura, visto que a linha férrea e os postes de luz elétrica cortam a cena como se apenas estivessem “de passagem” pelo lugar rumo ao litoral. Modernidade que não procurava atender a região, mas sim uma elite, assim Portinari sugere que a culpa da miséria existente na cena também se estende à estrutura social da região.

Ainda sobre o cenário, é importante observar que a linha férrea não é apenas símbolo da modernidade em oposição ao atraso, mas ela também é a linha que separa a miséria (baixo) e prosperidade (cima). A magreza dos personagens e o solo árido contrastam com o verde dos montes que indicam um solo fértil, sendo o cavalo um indicativo da vida que prospera nesse espaço.

Como sugerido no primeiro capítulo, o pensamento marxista que tendia influenciar intelectuais na abordagem sobre o Nordeste também pode ser identificado da obra em questão. O trabalhador de mãos vazias, separado dos meios de produção, rumando para um novo espaço onde terá a oferecer apenas sua força de trabalho. A leitura marxista esboçada no quadro se apresenta como uma possibilidade, porém não deixa de ser plausível ao considerar a postura política e social do pintor.

Dessa maneira pode-se deduzir que o responsável por expulsar o retirante para Portinari não é a natureza, mas o latifundiário que tem em suas mãos as condições de conter a seca, porém faz em proveito próprio. Além disso, o pintor também não deixa de responsabilizar o Estado pela omissão em relação à região Nordeste.

Mesmo com uma abordagem que propunha denunciar a condição do retirante, o Nordeste traçado também remete a perspectiva de um

retrato do atraso. Toda imagem negativa que se construía sobre o Nordeste paralelamente reforçava o centro-sul como imagem oposta, como o espaço da modernidade. Assim, a partir da década de 1930 a política de migração rumo ao sul e sudeste se firmam como a solução para o retirante nordestino. Por sua vez, a mão-de-obra nordestina atendia as necessidades dos setores industriais, da cafeicultura e da cotonicultura no estado de São Paulo. Desta forma, “o interesse pela exploração econômica se transformava em auxílio humanitário” (PAIVA, 2004, p.206).

Mais que isso, a migração adquiria um caráter regenerador sobre o nordestino, que assim como o Nordeste, era apontado como vítima do atraso. Seja nos campos de concentração em Fortaleza no ano de 1915⁷ ou na Hospedaria dos Imigrantes em São Paulo⁸ nas décadas de 1930 e 1940, espaços organizados a fim de prestar auxílio aos retirantes, o choque cultural e o preconceito se evidenciavam. Os dois serviços de assistência também se fixavam como formas de manter o contato restrito ou nulo entre o retirante e sociedade no espaço urbano. Através dessas medidas procurava-se preservar a ordem contra a barbárie atribuída ao retirante. (PAIVA, 2004).

A concepção sobre nordestino da primeira metade do século XX tendia a reproduzir uma imagem negativa por simbolizar o atraso de uma sociedade que ainda se via dominada por oligarquias agrárias. Cândido Portinari que por vezes fez do trabalhador rural inspiração de sua arte, também reproduzia essa imagem do atraso. Porém, de mesmo modo, indica na obra (Figura 3) que o retirante é, como o próprio título sugere, vítima da estrutura social dos sertões, expulso de seu espaço de trabalho, pois as terras produtivas se concentravam nas mãos de uma minoria.

Portinari reflete assim sua oposição ao ideal eugênico que, como trazido no primeiro capítulo, atraia parte da intelectualidade brasileira. O pintor rechaça a idéia do nordestino atrasado que deva ser regenerado, mas parece reconhecer na região certa omissão das autoridades em relação a esses trabalhadores. Mas Portinari não desloca essa imagem do atraso para o retirante, pois este é apenas um trabalhador que carece de condi-

7 Esses campos de concentração eram espaços implantados com apoio da Interventoria Federal do Ceará e tinham por função alojar trabalhadores rurais atingidos pela seca, recebendo moradia e alimentação. Os retirantes abrigados nesse espaço eram proibidos de sair, pelo menos até o fim da seca. Um campo localizado na cidade de Crato chegou a receber cerca de 60 mil pessoas (NEVES, 2001).

8 Espaço localizado em São Paulo destinado a recepção dos retirantes que posteriormente seriam enviados para trabalhos no interior. O período médio de estadia nesse espaço era de no máximo uma semana (PAIVA, 2004).

ções de trabalho, que diante da impossibilidade de continuar em sua região, procura novas alternativas de vida em outros espaços.

Nesse primeiro contato estabelecido com o tema, é possível observar em Portinari uma posição artística engajada que constrói um discurso influenciado por uma ideologia de esquerda. Apresenta o realismo proposto pela arte politizada de cunho social e que buscava comunicar o público (AMARAL, 2003).

Contudo, as questões levantadas por Cândido Portinari em 1934 não seriam apontadas nas obras do ano de 1936 e não voltaram a ser retomadas com mesma intensidade na década de 1930. Invés disso, o interesse do pintor parece voltar-se para a questão estética do nordestino, como pode ser observado na obra *Retirantes* de 1936 (Figura 4).

A obra em questão apresenta-se ao observador de modo mais descriptivo, um quadro que tem como função retratar aspectos culturais de um povo, uma cultura possivelmente estranha aos olhares do sul e sudeste do país. Explorar o multiculturalismo era uma característica sempre reiterada pelo pintor em suas obras, como pode ser observado em diversas obras do pintor, como realizado em *Índia e mulata* de 1934.



FIGURA 4: PORTINARI, Cândido. *Retirantes*. 1936, óleo sobre tela. 73 x 60 cm. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3206>, acesso 14 maio 2012.

Analizando a obra da figura 4, observa-se uma tela composta por seis personagens, todos

negros, em um cenário quase vazio. Além deles, um baú de folha e uma moringa (recipiente de água) encontram-se no chão frente aos seis. Ao fundo, pássaros brancos compõem a paisagem em um céu negro que de forma gradativa adquire um tom acinzentado até se perder no horizonte branco levemente azulado. O solo plano é representado com variações de marrom, em um espaço esvaziado. A ausência de maiores detalhes do cenário e o efeito de proximidade criado por Portinari entre o observador e os personagens sugerem a intenção de destacar as figuras humanas e não tanto o espaço em que estão dispostas.

Das figuras humanas representadas, quatro delas são femininas como se percebe pelos vestidos brancos usados por cada uma, sendo uma delas uma criança de estatura média, além de outras duas crianças mais novas, ambas nuas. Em todos os personagens as curvas dos corpos são acentuadas, os rostos são levemente deformados com olhos pincelados no tom marrom, quase imperceptível ao observador. Os membros são grossos com pés e mãos agigantados.

A ausência de expressões faciais que indiquem sentimentos nos personagens parece ser uma opção de Portinari, não como símbolo de figuras vazias, mas como forma de expressar o exotismo do outro, figuras novas e enigmáticas que vindas de um lugar distante, possibilitam o contato com uma nova cultura. As inquietações causadas pelo processo migratório dão lugar à contemplação.

Pensando esse aspecto, é possível analisar o retirante sob diferente perspectiva. Não apenas a figura que foge da seca, mas um grupo que traz consigo uma cultura diferente e diferentes rostos. Vale ressaltar que nesse momento, Portinari abre espaço para figura negra, possibilitando uma diferente leitura sob o Nordeste, não se limitando ao mestiço como retratado na figura 3. O pintor oferece ao observador diferentes feições do retirante, que por diversas vezes é vinculado a brancos pobres e mestiços. Esse grupo remete àqueles personagens representados no quadro *Praça de Brodowski* de 1939, que compõe as recordações da infância de Portinari na cidade, na chamada fase marrom do pintor (AMARAL, 2003).

A figura masculina novamente está ausente na tela, mas diferente de 1934, não parece tratar-se de um problema sugerido pelo pintor, mas sim uma escolha estética onde seu maior interesse está voltado à figura feminina.

Os pés descalços reaparecem para indicar o contato dos personagens com a terra. A vestimenta vai além da conotação cultural, dando certa leveza à cena. Se a expressão facial não permite emitir uma opinião clara a respeito dos sentimentos, a posição dos corpos possibilita algumas observações. Cada personagem parece olhar para direções distintas como se também estivessem em contato com algo novo, além da posição de descanso que sugere o longo caminho percorrido por esse grupo. Assim, apesar da semelhança das cores do cenário com outras obras que remetem ao Nordeste, a cena não parece retratar o ponto de partida, mas sim o ponto de chegada dos retirantes.

Como afirma Annateresa Fabris (1990, p.44), essa busca pela expressão na década de 1930 é “intensamente dominada por tons marrons, é guiada, sobretudo, por preocupações de caráter construtivo: a composição de tela, o agenciamento das figuras, a dinâmica espacial”. O que se confirma na obra aqui analisada (Figura 4) e também é reproduzido na obra seguinte (Figura 5).

Assim, a segunda obra de 1936, igualmente intitulada *Os Retirantes* (Figura 5) propõe pensar a migração como um processo de conhecimento de uma cultura distante geograficamente e também, décadas antes, ignorada pelas artes brasileiras. Como mencionado, os recursos empregados não fogem daqueles empreendidos na obra anterior.

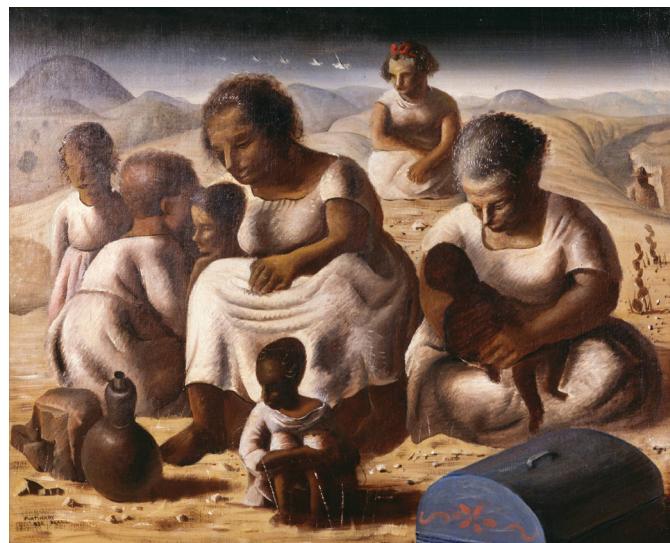


FIGURA 5: PORTINARI, Candido. Retirantes. 1936, óleo sobre tela, 60 x 73 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2292>>, acesso 25 março 2013

No quadro, o tom marrom também predomina entre os personagens, o espaço e os objetos.

Assim como as formas arredondadas dos personagens. O céu novamente mescla o preto, o branco e o azul criando um clima que dialoga com as cores usadas nos personagens e objetos.

Mas é possível observar diversos aspectos novos em relação ao quadro anterior. O cenário representado ao fundo ganha novos contornos, O solo plano que antes perdia-se no horizonte, dá lugar a ondulações que formam pequenos morros que constituem boa parte do fundo projetado por Portinari. À esquerda no canto superior é possível perceber algumas árvores, enquanto pássaros sobrevoam pelos céus compondo uma paisagem harmônica.

Aqui oito personagens compõem a cena, além de um homem usando chapéu que aparece ao fundo pelo lado direito. Seis destas são figuras femininas, além de duas crianças mais novas de sexo indeterminado. Todos são negros e vestidos de branco, com exceção da criança de colo que se encontra nua. O olhar de cada personagem, assim como antes, não é destacado, de forma que uma observação desatenta pode confundi-los com olhos fechados.

Não é possível definir se o grupo trata-se de uma família pela forma como estão dispostos na tela, onde uma das mulheres se encontra ao fundo, não parecendo haver relação próxima com o grupo à frente. A única afirmação aparentemente inquestionável é que se trata de migrantes de uma mesma região, informação esta, indicada no título da obra. O baú e a moringa indicam que estão de chegada ou em deslocamento. A mesma afirmação não cabe para o homem ao fundo, pois o mesmo pode ser tanto um nordestino que passou pela mesma viagem que o grupo de mulheres, quanto um trabalhador local que observa a chegada dessas diferentes personagens.

O único aspecto observável em relação ao que é sentido pelos personagens é o cansaço, pois aparecem todos sentados no chão e o bebê dormindo no colo da mulher à direita.

Mesmo considerando que os espaços pincelados em 1936 remetam ao mesmo Nordeste reproduzido em 1934, as diferenças são claras. A magreza, a desigualdade e a miséria nesse momento desaparecem, dando lugar as figuras femininas de traços arredondados, “até sensuais” (ALBUQUERQUE JR, 2011) impregnadas do nacionalismo esboçado pelo modernismo ao longo do século XX.

O que se vê em Candido Portinari na década de 1930 em sua representação do retirante é a

indefinição, ou melhor, uma dupla interpretação. Assim como Portinari alternava entre o artista cooptado e o artista engajado, nesse trato com a temática da migração nordestina, coexistiam a figura humana expressão da diversidade brasileira e o personagem símbolo de desigualdade causador das inquietações do pintor.

A DÉCADA DE 1940: O NORDESTE DA SECA COMO ESPAÇO DE MISÉRIA E MORTE

Se nas obras da década de 1930 analisadas anteriormente Cândido Portinari não esboça uma interpretação única sobre o retirante, na década de 1940 as obras produzidas sobre o tema evidenciam a tendência de perseguir mais obstinadamente um certo ponto de vista. Nesse período o que se pode encontrar nas suas obras é aquela denúncia já realizada no quadro da Figura 3. Porém os recursos utilizados pelo pintor são outros, de forma mais intensa, indicando o interesse crescente sobre o tema (FABRIS, 1990).

Mais que uma denúncia, as obras desse período se caracterizam pelos contornos dramáticos adotados em suas composições. Além disso, as telas pintadas ganham novas proporções, os retirantes antes retratados em quadros com menos de um metro passam a compor painéis de quase dois metros, demonstrando como Portinari procurou repensar a relevância do tema. E são esses painéis que compõe a Série *Retirantes*⁹, uma das exposições mais conhecidas do pintor.

Retomando a questão temática, uma característica em especial pode ser encontrada nas quatro obras de 1940: todas trazem a questão da miséria e da morte como aspectos centrais para a construção de uma tragédia brasileira. A expressão facial de cada personagem reproduz o sentimento que está diretamente relacionado ao lugar no qual se encontram. Os cenários também contribuem para a composição melancólica e até mesmo sombria sobre a situação do nordestino, fazendo do Nordeste um espaço de morte.

O painel *Os Retirantes* de 1944 (Figura 6) possibilita compreender como se dá a retomada de Portinari sobre o tema da migração nordestina, expondo ao observador um retrato mais dramático em relação a *Os Despejados* em 1934. O caráter sensível empregado na obra demonstra a possível influência que *Guernica* de Pablo Picasso (AMARAL, 2003). Pintada em 1937¹⁰, na obra Picasso retrata o bombardeio realizado pelos alemães na cidade espanhola, ressaltando o sofrimento e dor dos personagens. Igualmente, Portinari parece se inspirar e valorizar o sofrimento humano, tratando também como forma de denúncia. Dessa mesma influência, desta vez assumida pelo próprio Portinari, seria produzida a Série *Bíblica* de 1942 a 1944 (FABRIS, 1996).

FIGURA 6: PORTINARI, Cândido. *Retirantes*. 1944, óleo sobre tela, 190 x 180 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2733>>, acesso 14 maio 2012.



FIGURA 6: PORTINARI, Cândido. *Retirantes*. 1944,

óleo sobre tela, 190 x 180 cm.

Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2733>>, acesso 14 maio 2012.

Analizando a obra (Figura 6), pode-se observar que Portinari apresenta nove pessoas, quatro delas já na fase adulta, além de cinco crianças, duas delas carregadas no colo. Dos Adultos, ao centro encontra-se um casal que indicam serem os pais de pelo menos cinco dos personagens representados na tela. À esquerda, um homem mais velho, com uma expressão de súplica, aparece segurando um rústico cajado, não sendo possível afirmar o seu grau de parentesco com os demais personagens, mas possivelmente este é o avô das

9 Atualmente em exposição no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand junto a Série *Bíblica*, também produzida por Cândido Portinari.

10 Na fala de Portinari é possível observar sua percepção sobre a obra de Picasso: “(...) a condição de um artista é ser um homem sensível. Não é possível que as emoções mais altas do mundo não toquem um homem normal. A injustiça humana, a miséria, as crianças famintas são um grito tão grande que não pode deixar de ser ouvido.” (FABRIS, 1990 p.57).

crianças. Ainda à esquerda, uma figura feminina de menor estatura em relação aos outros três adultos, sugerindo ser filha do casal. Também ela figura com expressão de súplica, observável especialmente na forma como seu olhar foi retratado. Já o olhar do casal é mais vazio. Parecem prosseguir, sem grandes esperanças.

O cenário apresentado é tomado pelo solo em tom marrom que se perde no horizonte, indicando o vazio do lugar que nem mesmo os montes ao fundo conseguem disfarçar. Além da família, apenas ossos de animais podem ser percebidos nesse local. No céu, aves que diferentemente das obras de 1936 (Figuras 4 e 5), são negras indicando tratar-se de urubus. Esses urubus sobrevoam um espaço que mescla o branco do horizonte com o azul que gradativamente escurece o céu. Apesar da intenção de retratar o clima árido, a cena é tomada pelo azul, cor fria também relacionada com a água. Contudo, o azul não toca o chão, pois ao horizonte a claridade ainda se faz presente, sugerindo tratar-se do anoitecer.

Dado esses aspectos iniciais, já é possível uma análise mais aprofundada para compreender como Portinari constrói sua representação. Primeiramente, é possível reconhecer as questões já levantadas em 1934 (Figura 3). Uma dessas questões está ligada a forma como a migração é apresentada, não simbolizando apenas uma mudança, mas uma fuga, não uma opção, mas uma imposição do meio e das duras condições de existência. Para tal, o pintor constrói novamente uma cena onde o espaço e os personagens dialogam, o espaço simboliza os motivos da fuga e a condição da família indica como esse espaço age sobre seus habitantes. Assim a fuga não é apenas em relação ao solo infértil, mas também da miséria, do clima seco, da fome, e da própria condição que se encontram.

Outras comparações possíveis com *Os despejados* é a forma que cada personagem é representado. Nas crianças a magreza é reproduzida, onde uma delas (à direita) apresenta a mesma barriga volumosa já reproduzida por Portinari como denúncia da precariedade da saúde no lugar. Além disso, novamente uma personagem de baixa estatura se faz presente, sugerindo tratar-se de uma adolescente. Esta não se encontra grávida, mas a criança em seu colo também acena para a possibilidade da personagem já ser mãe.

Novamente uma ausência pode ser notada na imagem. Desta vez, está ligada a figura do ho-

mem mais velho que aparece sozinho, indicando ser viúvo. De acordo com esta constatação uma das possibilidades é a afirmação de que sua esposa possa ter sido uma das vítimas da seca que se impõe no lugar.

O que diferencia essa obra de todas as anteriores é a forma que Cândido Portinari constrói cada personagem, não se limitando apenas a uma denúncia das condições impostas ao trabalhador rural de pés descalços num espaço esquecido pelo governo. Desta vez, as expressões faciais e os olhares de cada personagem que compõe o espaço na tela ditam o tom da cena e possibilitam uma interpretação dos sentimentos que envolvem cada membro dessa família.

Os olhos de cada um são traçados de forma que um negro intenso se sobressai em relação ao branco reproduzindo certa melancolia. O olhar do pai da família que segura a mão do filho está dirigido ao observador, enquanto sua expressão facial é caracterizada por uma mescla de tristeza com um vazio, uma falta de ação, como se de alguma forma procurasse uma resposta para condição de toda a família. Essa questão de certa forma se direciona ao observador.

Enquanto isso, a expressão e os olhares das duas mulheres sugerem preocupação com o bem-estar das crianças e o futuro que os aguarda. Voltando os olhares para as crianças, cada uma delas possibilita diferentes percepções. No colo da mulher mais nova uma criança de magreza muito evidente se agarra firmemente a figura feminina como se procurasse sua proteção contra todos os maus que o lugar apresenta. O bebê no colo da mulher no centro do quadro apresenta por sua vez, um olhar que passa inocência e incompreensão em relação ao que está acontecendo. Tal incompreensão é partilhada pela criança de barriga inchada e desnuda da cintura pra baixo a direita do quadro, além de também indagar o seu observador por sua situação, sua cabeça inclinada demonstra essa confusão. Já a criança mais velha apresenta uma profunda tristeza em seu olhar e em sua postura. Enquanto isso a criança no centro usando chapéu passa ao observador o sofrimento que não só ele, mas toda a família enfrenta. Uma figura fantasmagórica que tem seu rosto tomado pela escuridão.

Observando o homem mais velho é possível definir suas especificidades, reproduzindo uma percepção própria sobre o infortúnio vivido. O

pedaço de pau que tem em sua mão, como observado anteriormente, pode ser interpretado como uma espécie de cajado, podendo ser uma referência a sua condição de patriarca da família que, como um personagem bíblico, teria a função de guiar seu povo a um novo rumo. Contrapondo-se a essa condição, a expressão dessa figura esquelética apresenta um misto de melancolia, cansaço e incapacidade diante de tudo que está passando, como que clamasse por uma ajuda exterior ou possivelmente divina, o que é perceptível em seu olhar.

É possível perceber que a família pintada por Portinari tem intenção de representar não apenas o sofrimento individual de cada um, mas também o sofrimento de tantas outras famílias da região. As três gerações exibidas no quadro permitem a interpretação de que essa miséria se perpetua na região. O sol que projeta as sombras no chão e a lua ao fundo também colaboram para a afirmação de que essa condição não dá descanso ao lugar, atravessando dias e noites.

A miséria ligada ao destino incerto dita o tom da obra. A tristeza é também preocupação sobre pelo futuro que os aguarda, uma nova vida que recomendaria num lugar totalmente desconhecido por essa família. A obra *O quinze de Rachel de Queiroz* escrito em 1930, traz observação semelhante ao retratar os retirantes da seca de 1915. Na obra, os personagens de condições precárias também enfrentam a migração como única possibilidade frente ao cenário de pobreza extrema (ARAÚJO; ANSELMO, 2009).

Dos elementos trazidos até aqui, é possível estabelecer um dos instrumentos acionados pelo pintor para sensibilizar o público, elemento que aparece como o fim próximo de todas as criaturas na região: a morte. De início, a morte pode ser percebida em alguns elementos utilizados na composição do cenário, como os urubus e os ossos de animais. Na obra, os urubus sobrevoam o local a procura de animais mortos como fonte de alimentação. Enquanto os ossos espalhados pelo solo sinalizam para a impossibilidade de desenvolvimento da atividade pecuária na região.

Porém, esses elementos podem ser analisados sob outra perspectiva, onde os urubus, comumente relacionados à morte, não são apenas pássaros sobrevoando o lugar a procura de alimento, mas são símbolos da morte que surgem do ponto mais alto da tela onde predomina a escuridão, dando um ar sombrio a cena. Esses pássaros encontram-se dispostos em todo o céu como indicação de que a

morte ronda toda a região. Para reafirmar essa consideração, os ossos de animais e a total ausência do verde na cena apontam para o fato que nenhuma forma de vida sobrevive no Nordeste. Continuar vivendo no local representaria uma ameaça à vida da própria família, portanto a fuga da fome e da miséria é também a fuga da morte eminente.

A severidade representada pelo solo também auxilia para a construção de um cenário sem vida, indisponível para qualquer tipo de vida, composto apenas por pedras e ossos que podem ser vistos nesse solo de aparência impermeável. É também um espaço rude, expressa o atraso do local em relação à modernidade das regiões urbanas. Duplo impacto a uma sociedade capitalista e industrial, apresentando um espaço improdutivo tomado por pessoas que não produzem e encontram-se face a face com a morte. Porém, o painel produzido por Portinari não permite que tal fato seja encoberto ou ignorado, como o mundo capitalista propunha em meados do século XX (MEDEIROS, 2008).

Nesse momento, torna-se claro a intenção de Portinari de sensibilizar o público, procurando construir a cena com elementos que aproximasse o observador do retirante retratado, explorando as emoções. Como mencionado, mais que comover, a obra tende a produzir certo incomodo à sociedade, direcionando os olhares para uma situação tão próxima e ao mesmo tempo tão distante das regiões ao sul do Brasil. Pelo menos, é dessa forma que Cândido Portinari se posiciona nesse momento em relação ao retirante, com um discurso que pretendia denunciar desigualdades do país.

Novamente é identificável em Portinari a postura realista que se formalizava entre a intelectualidade de esquerda, do coletivo que visa superar o individualismo, atraindo o público para essa coletividade quase nacionalista. Renunciava-se a forma clássica e o abstracionismo em nome de uma arte revolucionária ligada ao povo, tal como realizado no Muralismo Mexicano com sua proposta antiburguesa. Assim, *Retirantes* se estabelece também como crítica social de caráter nacional como anteriormente esboçada na literatura, uma imagem que reproduz o drama nordestino já traçado no romance *Vidas Secas* escrito em 1938 por Graciliano Ramos (ALBUQUERQUE JR, 2011).

Porém, é igualmente perceptível que tal construção imagética muito se aproxima da perspectiva artística vinculada ao expressionismo. O primeiro uso dessa terminologia nas artes se deu na França,

mas seria na Alemanha que se consolidaria enquanto movimento no início do século XX. No começo, o movimento se estabelecia como oposição ao impressionismo que prezava pelas formas estéticas, sem grandes preocupações com a questão temática. Ao expressionismo atribuía-se as características relativas à exteriorização dos sentimentos, a expressão do artista. Esteticamente não pretendia a beleza, mas uma construção subjetiva que fazia da realidade, através de figuras disformes, expressando suas emoções. Em suma, apresentava-se como movimento de vanguarda pautado pelo caráter sensível que também tendia a assumir forma de engajamento político e social (BEHR, 2001).

Nesse caminho, o realismo expressionista de Portinari não deixa de dialogar com relatos e matérias jornalísticas, principalmente a respeito da seca que se intensificou a partir de 1930. O deslocamento de grande número dos chamados “flagelados” aos centros urbanos no Nordeste à procura de trabalho e comida reproduz uma situação que não se limitava as telas de Portinari (VILLA, 2000). O jornal *O Estado de São Paulo* de nove de junho de 1939, em matéria publicada sob o título *O horror da seca*, reproduz as proporções da estiagem na região:

[...] Neste momento, a situação se mostra lastimável em diversos pontos, especialmente em Catité, Salinas, Rio Pardo, Jequitinhonha e povoações próximas. Para se ter uma idéia da estiagem reinante, basta dizer que os Montes Claros, norte de Minas, centro de convergência dos flagelados do São Francisco, não chove desde o mês de janeiro; em Salinas não chove a três anos (PAIVA, 2004).

O horror que predomina na região nordestina ganharia novas cenas, ainda mais dramáticas nas telas de Portinari. Os aspectos explorados para despertar compaixão e provocar desconforto no público reapareceriam em outras duas obras de 1944. Através delas, se constrói junto à obra anterior (Figura 6), uma trilogia que interliga uma obra a outra como o retrato da dor nordestina na seca. Pensando essas três obras como sequência, *A Criança Morta* (Figura 7) pode ser ligada como um evento posterior aos *Retirantes*.

Desta vez, a morte que anteriormente apenas rondava a família nordestina, atinge diretamente aos personagens retratados, intensificando a dor na cena. É a partir dessa obra que é possível constatar como a morte é incorporada a temática e torna-se para Portinari elemento indissociável da seca. Como aponta Albuquerque Jr. na representação portinariana o Nordeste é:

Nordeste da morte pobre. Nordeste daquele que só tem o céu para clamar, pedir de joelhos. Pedintes e de joelhos, eis o povo nordestino, maltrapilho, sobre o qual parece sempre pairar a desgraça, a morte, os urubus. Gente que só tem as próprias vidas e filhos para oferecer, a oferenda esquelética e trágica (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 281).

Os elementos apontados nessa reflexão e observados na obra anterior (Figura 6), podem igualmente ser observados até com maior clareza, em *Criança Morta* (Figura 7). Através da análise a seguir, alguns desses apontamentos serão perceptíveis na construção imagética de Portinari.



FIGURA 7: PORTINARI, Cândido. *Criança Morta*. 1944, óleo sobre tela, 180 x 190 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735>>, acesso 14 maio 2012.

Na obra, seis personagens são apresentados ao observador, preenchendo quase todo o quadro. O cenário volta a trazer o vazio da região, com o solo em tom marrom reproduzindo o clima árido que se estabelece no Nordeste. O sol arde sobre as cabeças dos personagens, uma moringa pode ser vista no chão indicando o calor que toma conta do lugar. Além disso, pequenas pedras voltam a apresentar-se no solo. O céu vazio apresenta as mesmas cores que a obra anterior (Figura 6) e quase o mesmo cenário. Porém, nesse momento o cenário parece apenas de maneira secundária, sem maiores detalhes, indicando a intenção de Portinari de conduzir os olhares para a situação dos personagens. Os personagens por sua vez não mantêm contato visual com o observador.

Os personagens demonstram a mesma condição de miséria apresentadas anteriormente, com pés descalços e roupas maltrapilhas combinada a

corpos de magreza evidente. Quatro dessas figuras são personagens femininas, além de outras duas crianças do sexo masculino, considerando a possibilidade da criança morta tratar-se de um menino.

Tendo em vista esses primeiros elementos, já é possível iniciar uma interpretação da situação que se passa no quadro. Ao centro, uma mulher de cabeça baixa segura em seus braços um corpo de uma criança desnuda e sem vida. O aspecto físico dessa criança apresenta fraqueza e o desenho da estrutura óssea visível ao longo de todo seu corpo indica sua magreza, um corpo doente que aponta a fase anterior a sua morte. O motivo de sua morte não é evidenciado, as possibilidades variam entre fome, sede ou alguma doença. Porém o que Portinari procura deixar claro é que o motivo de sua morte está diretamente ligado com o lugar que se encontra.

A dor reproduzida na cena não se limita a mulher, provavelmente a mãe, que segura a criança morta, mas pode ser observada nos rostos de cada um dos personagens. Observando a figura de menor estatura à esquerda da tela é possível ver seu rosto tomado por lágrimas enquanto suas mãos tocam a cabeça da criança morta, como se não acreditasse no que estava ocorrendo, precisando tocar o cadáver para compreender a realidade que fora exposta. Também à esquerda, outra mulher chorando aparece com as mãos no ombro da mãe, procurando consolar, porém não conseguindo esconder a própria tristeza. À direita, uma personagem feminina com um véu na cabeça aparece enxugando suas lágrimas, como se procurasse conter a própria tristeza para a criança que segura sua mão. Essa criança por sua vez, apresenta certa confusão em seu olhar, demonstrando não compreender o que ocorre, existe tristeza em sua expressão facial, porém não há nenhuma lágrima em seus olhos.

Se o cenário não apresenta grandes detalhes, a escolha das cores, por sua vez, contribui para o sentido da cena. Como utilizado anteriormente, através de diversos tons de azul que partem da claridade para a escuridão, a melancolia e a tragédia ganham forma. Assim, o pintor consegue mesclar o aspecto sentimental com uma realidade que pretende reproduzir, usando da claridade ao fundo e das sombras que se alinharam à direita para mostrar ao observador que a cena tem a intenção de emocionar e também de mostrar a dureza da realidade dos seus personagens.

As lágrimas acentuadas que caem dos rostos

de cada um não simbolizam apenas a tristeza, mas também colocam as lágrimas semelhantes a gotas de chuva, sendo essa a única forma líquida que cai no solo daquele lugar tomado pela seca. Refletindo sobre isso, a água que tanta falta faz na região só aparece em forma de tristeza. Contudo, as lágrimas também parecem assumir forma petrificada, como se a tristeza gradativamente passasse a integrar a própria região por essas lágrimas que tomam a mesma forma das pedras ao chão.

Deve-se ainda observar que a cena central da obra remete à *Pietà*, tema religioso de inúmeras obras que representam o sacrifício de Jesus, como pode ser observado na escultura de Michelangelo atualmente da Basílica de São Pedro no Vaticano. Na cena, Jesus Cristo encontra-se nos braços de Maria, sua mãe, após sua morte na cruz. Porém, a reinterpretação de Portinari humaniza a cena, sem seu aspecto divino, mas apenas o impacto de uma realidade que se impõe à figura humana. É o sacrifício e a oferenda referida por Albuquerque Jr (2011) exposta ao público como a tragédia que é a única coisa que a região tem a oferecer.

Maria Helena Hofmann indica a mesma percepção:

Esta mãe é uma figura endurecida, um corpo de madeira, tal como uma escultura usada nas procissões de Corpus Christi das cidades do interior. A mãe da impressão ao observador de carregá-lo não em seus braços, mas com suas enormes mãos e oferecê-lo em sacrifício (HOFMANN, s.d. p.4).

Essa relação com *Pietà* e o sacrifício pode também ser entendida como uma estratégia de Portinari para sensibilizar seu público, martirizando seu personagem, trazendo-o como símbolo de uma situação entendida como insustentável para o retirante. A mãe que segura a criança parece estar mostrando o cadáver ao público, propondo dividir sua dor com o observador, alertando sobre a crueldade que está submetida toda essa família.

A morte tão dura e chocante apresentada na obra é também envolta de uma carga emocional, uma leitura de Portinari que reflete notícias e relatos que possivelmente teve contato. Dos efeitos da seca que ecoavam em jornais e relatórios do governo se tem, em Pernambuco de 1932, o engenheiro Vontiling que afirmava ter encontrado “vários grupos de retirantes e alguns deles iam deixando cadáveres a margem da estrada” (VILLA, 2000, p. 144). No Ceará, nos jornais se traziam relatos de pessoas que afirmavam ter encontrado crianças

agonizantes abandonadas pelos pais e até mesmo uma criança morta devorada por urubus (VILLA, 200, p.146). Quadro que difere da abordagem sentimental empreendida por Portinari, mas igualmente reproduz cenas de uma situação extrema.

A partir da análise das duas obras trazidas até aqui é possível estabelecer algumas considerações dos rumos tomados por Portinari na década de 1940. A construção do Nordeste como um espaço da morte não é utilizada por Portinari em vão, mas se desenvolve como estratégia que procura induzir o espectador para o discurso do pintor que propõe denunciar as desigualdades.

A morte tornar-se-ia um elemento constante também nas obras da década de 1950, seja em retratos em referência ao Nordeste, das lembranças de infância em Brodowski ou na obra *Guerra e Paz* encontrada na sede da ONU. Porém, a Série *Retirantes* provavelmente constitui a fase principal referente ao tema mortuário, refletindo nas demais obras posteriores do pintor. Mas também é uma produção singular de Portinari constituindo estilo único pelo uso das cores junto a composição do cenário.

Explorar o tema da morte pretendendo-se ao mesmo tempo sensibilizar e chocar remete a um cenário mais amplo, sobre a forma que a morte é pensada em seu tempo. No século XIX, a percepção sobre o morrer aos poucos tendia a tornar-se tabu no Ocidente, onde a finitude da vida despertava grande temor. Essa inquietação perante a morte não se deu apenas em relação a si, mas em relação à morte do outro. Ainda no século XIX a vida era habitualmente vinculada ao mundo físico e “como se fosse possível contorná-la (a morte), apegou-se aos corpos, supervalorizou os corpos, mantendo-se ao mundo dos vivos” (SCHMITT, 2010 p. 141).

Esse apego ao mundo material reflete uma sociedade frente ao cientificismo e racionalismo, da incerteza diante da vida após a morte ou da existência da alma que se transforma em medo da perda. O corpo é então o último resquício de vida daqueles que faleceram, o que resta para quem fica. Pensando essa questão, Schmitt (2010) identifica a fotografia post-mortem popularizada na era vitoriana, a negação da morte, retratos que reproduzem o morto em poses que simulam vida. A conversão do indivíduo em imagem estática que procura amenizar ou até mascarar a morte.

Porém, a dificuldade de lidar com a morte do século XIX seria repensada ao longo do século XX,

de forma que o que antes era temido, aos poucos se torna algo a ser silenciado. A sociedade contemporânea tendeu a banir a morte da vida cotidiana, as práticas como o luto que por séculos tiveram seu espaço assegurado como manifestação do sofrimento daqueles que perderam um ente querido, passam a ser coibidas na modernidade. A demonstração de tristeza não é mais tolerada, devendo ser escondida da sociedade. Evita-se pensar na morte, com a intenção de que este sofrimento não interfira na felicidade e no cotidiano da sociedade como um todo (ARIÈS, 2000).

Desta forma, a representação do retirante nordestino construída por Cândido Portinari trazia ao público o duplo impacto, de dois esquecimentos que o pintor reproduz como realidade que deveria ser denunciada. A morte tão estranha a sociedade que se desenvolvia no espaço urbano é novamente aproximada do observador como algo recorrente numa região igualmente esquecida pelas instituições governamentais. O gesto reproduzido na figura 7, onde a mãe “oferece” o filho ao espectador simboliza essa intenção de aproximar-lo do ocorrido, como se partilhassem da mesma dor incomoda aos olhos contemporâneos.

Essa construção imagética que procura sensibilizar o público pode ser relacionado com a retórica da imagem proposta por Roland Barthes (Apud BURKE, 2004), onde se procura induzir o espectador a uma interpretação pretendida pelo produtor do discurso. Neste caso, a intenção é produzir uma afetividade entre o público e a figura que pretende retratar migrante nordestino, fazendo da seca e do abandono os grandes vilões desse ato trágico. É a tentativa de superar qualquer traço do preconceito reproduzido pela visão eugênica.

Reforçando essa construção imagética, o *Enterro na rede* (Figura 8) se apresenta como desfecho dessa tragédia, retratando a condução do corpo de uma vítima da seca para seu sepultamento, não deixando de retratar a dor da perda. Contudo, a dor reproduzida não é aquela de lágrimas contidas como na figura 7, mas é intensamente expressa pelos gestos corporais.

Nessa obra em questão, a técnica empregada por Portinari difere das outras duas observadas nesse capítulo, apresentando um cenário que explora formas geométricas, fazendo uso dos tons ocres, cinza, preto, branco e vermelho. Os contornos realçam as formas de cada personagem e da cena em si, destacando-se do cenário ao fundo.



FIGURA 8: PORTINARI, Candido. Enterro na rede. 1944, óleo sobre tela, 180 x 220 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2734>>, acesso 14 maio 2012.

Quatro personagens são trazidos ao público, duas figuras masculinas que aparecem em pé, caminhando com um pedaço de pau que corre do ombro de um ao ombro de outro. Esse tronco que ambos carregam serve de suporte para um tecido amarrado de ponta a ponta, que por sua vez serve de transporte, nesse caso, o transporte de uma quinta pessoa que, como sugere o título da obra, encontra-se morta em deslocamento para seu sepultamento. Outras duas figuras femininas são representadas de joelhos nessa cena, uma delas no centro da obra com as mãos erguidas aos céus e a outra à direita com as mãos fechadas à frente de seu rosto.

As mãos e os pés de cada personagem são agigantados, realçando a rudeza e miséria a que os personagens estavam submetidos. Mas são também expressões do sentimento da cena, pelo menos é o que se aplica a personagem central da tela. As vestimentas sinalizam para a precariedade das condições de vida dessas pessoas, sendo compostas por vários remendos representados pelo tom vermelho.

Não é possível identificar se existe algum grau de parentesco entre essas figuras, porém a forma como as duas mulheres reagem ao fato indica que a morte certamente representa alguém muito próximo de ambas. Enquanto os dois homens que carregam o corpo não demonstram um sentimento específico em relação ao morto, estando presente no ato como força braçal disposta a conduzir o cadáver. São personagens sem expressão, autômatos, conformados com o destino envolto de miséria, que na visão de Portinari, tem a morte como fim próximo de todas as criaturas do lugar.

Novamente as emoções se exprimem pela figu-

ra feminina, pela mulher ao centro de costas para o observador, não é possível visualizar sua expressão facial, mas seus gestos indicam algo sobre o que está sendo sentido. Caída de joelhos diante do corpo com as mãos aos céus, essa figura age como se implorasse por uma intervenção divina ou até mesmo perguntando os motivos que tudo isso ocorreu. Enquanto a mulher à direita aparece orando, seja pelo futuro de quem fica ou pelo descanso de quem se foi, buscando forças pra enfrentar a própria tristeza.

Essa importância dada à expressão corporal, em especial a mulher ao centro, pode ser associada à importância que o expressionismo dá aos gestos, como produtores de emoções. Na escultura *Tenham piedade* de 1919, do escultor alemão Ernst Barlach, é reproduzido uma mulher caída de joelhos, rosto coberto por um manto e mãos estendidas para frente. Toda a conotação emocional dessa obra é direcionada as mãos que são responsáveis por implorar a piedade sugerida no título, recusando a beleza (GOMBRICH, 1999).

Da mesma forma, a figura feminina pintada ao centro da tela tem em suas mãos e pés expressões de dor e tristeza. Os pés expressam o sofrimento próprio que caracteriza o lugar, enquanto as mãos são a dor compartilhada, que está voltada para o morto, mas também para o céu, é a dor externada da própria personagem, alguém que sofre pela morte do outro e por sua própria vida esvaziada pela morte.

Para Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris (1995), essa obra simboliza um grito de indignação do nordestino que não aceita mais a morte como natural a região, um levante contra a desigualdade imposta. De fato a obra expressa uma explosão emocional em relação à dor silenciosa das demais obras analisadas até aqui, porém o discurso construído por Portinari não parece abrir espaço para tal interpretação. A análise que sugere a mudança do pessimismo para a indignação, aqui é entendida como um ciclo construído pelo pintor, um movimento perpétuo de dor que exige de atenção pública.

A morte que a obra de Portinari sugere ser reorrente e ao mesmo tempo uma perda tão repentina que se abate sobre o retirante nordestino, também choca por ausência de controle. Em meados do século XX, o ocidente tendeu a fazer do hospital um espaço que abriga o enfermo até seus últimos dias, que esconde a morte da sociedade ou que nega ao próprio enfermo o direito de morrer, escondendo deste, sua morte eminentemente (ARIÈS, 2000). De forma contrária o que Portinari constrói é um cená-

rio onde a morte é incontrolável, que ocorre a céu aberto, onde o enfermo definha aos olhos de todos num caminho irreversível rumo à morte como visto na figura 7.

Como última obra da Série *Retirantes*, *A criança morta* (Figura 9) foi produzida um ano depois de todas as outras analisadas nesse capítulo. Fechando a série, Portinari mantém o mesmo tom crítico que o acompanhou no ano anterior, porém sem repetir os usos de cores de obras anteriores.



FIGURA 9: PORTINARI, Cândido. *Criança Morta*. 1945, óleo sobre tela, 179 X 150 cm. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4175>>, acesso: 25 março 2013.

Desta vez, o que predomina na obra é a cor branca com variações em azul e cinza, cores frias. As linhas em preto e tom terra dão forma aos personagens, porém não há contornos que identifiquem o cenário. Seis personagens podem ser observados, uma delas deitada ao fundo, o sexo dessa figura não é indicado. Entre as afirmações possíveis, pelo menos três dos personagens retratados são do sexo feminino e todas se encontram de joelhos, duas à direita e uma à esquerda encostada no ombro do homem ao centro. Esse homem ao centro aparece abaixado tendo em seu colo uma criança morta que dá nome a obra.

Além das pessoas retratadas, é possível observar um cachorro representado sob forma esquelética aos pés do homem ao centro. Na parte superior no lado esquerdo encontra-se um recipiente de água, quase imperceptível num primeiro olhar.

A cena construída não traz grandes mudanças em relação às obras anteriores. Usando dos mesmos recursos com intenção de sensibilizar o público, Portinari volta a trazer a figura feminina como o personagem que reproduz a sensibilidade sentida na cena. Todas aparecem chorando com as mãos no rosto, inconsoláveis pela morte da criança. A figura deitada ao fundo aparece como enigma, não sendo definida a real intenção de sua presença na imagem. Entre as alternativas, o desmaio com o choque do ocorrido é aceitável, assim como é possível que a figura se encontre dormindo e ainda não saiba do ocorrido, expondo que a morte da criança foi algo que ocorreu naquele exato momento.

Contudo, a diferença desta para as demais obras está no fato da criança morta estar no colo daquele que possivelmente é seu pai. Essa figura paterna que sofre com o calor imposto pelo sol que arde sobre sua cabeça tentando se proteger com a mão esquerda, sofre ainda mais ao segurar seu filho morto em seu braço direito. Porém sua expressão facial indica o estado de choque, o choque do pai que já não usa mais seus braços para sustentar sua família através do trabalho, mas para segurar o filho que sucumbiu a miséria do lugar.

Cândido Portinari reproduz não só nesta como nas obras de 1944, figuras que não representam uma raça ou cultura definida, mas o sofrimento humano. No ápice de seu engajamento político, a produção da Série *Retirantes* não pode ser separada do desenvolvimento intelectual e de suas interações no meio artístico e político. Se Annateresa Fabris (1990) aponta que a proximidade entre Portinari e o Muralismo Mexicano se limita a exploração da religiosidade na composição artística, a análise realizada aqui expõe um pintor engajado tal como Diogo Rivera no muralismo.

Não se quer aqui afirmar que toda a produção de Portinari se limita a reproduzir imagens de modelos estabelecidos por concepções políticas e influências de movimentos artísticos, mas considerar que o pintor é um indivíduo que assimila diversas influências em sua arte. As estratégias empreendidas pelo pintor como o sentimentalismo e tom trágico que para Frederico Morais (*apud* FABRIS, 1990), como observado no primeiro capítulo, fugiam a realidade brasileira ganhando formas de sonho, não são em si fugas da realidade, mas a realidade propriamente dita. Não a realidade do retirante nordestino e do Nordeste, mas a realidade intrinsecamente ligada a Cândido Portinari, sua própria forma de compreender o nordestino representado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização dessa pesquisa teve como principal motivação compreender a arte como uma reflexão do artista sobre a sociedade e sobre si mesmo. Desta forma, foi imprescindível pensar as obras de Portinari junto de sua carreira como artista ou suas interações na sociedade. Mais que isso, esse espaço social também foi trazido em um recorte temporal mais amplo que possibilitasse definir o contexto no qual Portinari ganhou notoriedade enquanto artista.

Vale ressaltar que tal entendimento se deu durante o processo de amadurecimento do tema. A preocupação que inicialmente estava voltada também para a migração nordestina como fato histórico foi repensada aos poucos. Não significa dizer que as considerações sobre a migração não foram importantes para a pesquisa, mas sua utilização se deu de forma distinta. As informações trazidas sobre o Nordeste, a seca e o retirante procuraram atender ao propósito de se reconstituir o discurso de Cândido Portinari.

Observe-se ainda que a análise das obras selecionadas possibilitou revelar muito mais sobre seu produtor que sobre a realidade que o mesmo pretendeu denunciar. Igualmente, mais que oferecer considerações sobre o Nordeste da seca, as obras permitiram reflexões sobre o lugar de onde Portinari fala. São reflexões sobre a modernidade e seu impacto sobre a posição do artista diante de um mundo de mudanças e permanências, do antigo e o moderno ou do rural e o urbano.

No dinâmico mundo capitalista em um país que abria espaço para setores industriais e a urbanização, Portinari voltava suas atenções para o espaço rural, sua preocupação está ligada ao sertanejo e no que identifica como desigualdade. O interesse pelo trabalhador rural foi característica da arte do pintor, evidenciando sua postura modernista em oposição à tendência eugenista excluente.

Através das proposições realizadas durante ao longo do estudo, é possível afirmar como a postura engajada de Portinari refletia diretamente em sua arte. Sua produção artística é arte interessada que questiona, denuncia e sensibiliza, mas é também arte que revela seus anseios e sua interpretação do mundo. Dada a subjetividade que essa produção se constrói, as influências de movimentos artísticos ou de seu posicionamento político são tratadas como apropriações de Portinari.

Procurou-se demonstrar aqui como as obras de Portinari, assim como outros artistas, têm muito a di-

zer sobre sua época. Contudo, muito do que a imagem tem a dizer está ligado a quem questiona e as formas adotadas para gerar as respostas. Dito isso, as possibilidades de leitura sobre os retirantes de Portinari não se fecham nessa pesquisa e nem se tem essa pretensão. O que se propôs aqui foi uma leitura de obras dentro de um recorte específico, como contribuição a futuras pesquisas em um cenário mais amplo.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval M. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. Palavras que calcinam, palavras que dominam: a invenção da seca do Nordeste. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 28, p. 111-120, 1995.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARIÈS, Philippe. **Historia de la muerte en occidente:** desde la edad media hasta nuestros días. Barcelona: Ed. El Acantilado, 2000.

ARAÚJO, K. F.; ANSELMO, R. C. M. S. **1915: A Seca e o sertão sob o olhar de Rachel de Queiroz.** Estudios Históricos (Rivera), v. 3, p. 1-31, 2009.

BEHR, Shulamith. **Expressionismo.** 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem.** Bauru: Edusc, 2004.

CALLADO, Antonio. **Retratos de Portinari.** 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930).** Rio de Janeiro: Record, 2008.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.

Cronologia. In: **PROJETO PORTINARI.** Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido->>

[-portinari/cronologia>](#). Acesso em: 01 jun 2013.

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

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

FABRIS, A; FABRIS, M. **A função social da arte**: Cândido Portinari e Graciliano Ramos. Ver. Inst. Est. Bras., SP, 38: 11-19, 1995.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande à Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48^a. Ed. São Paulo. Global. 2003.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. Ed. Rio de Janeiro: LTC, c1999.

HOFMANN, Maria Helena Cavalcanti. **A dor em Portinari**. A dor nas artes visuais (disciplina do mestrado de História e Crítica de Arte) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. (s.d.).

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

LIMA, N. T.; HOCHMAN, G. **Condenado pela raça, absolvido pela medicina: o Brasil descoberto pelo movimento sanitário da Primeira República**. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. (orgs.) **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. Cruz, 1996.

LIMA, N. T. **Missões civilizatórias da República e interpretação do Brasil**. História, Ciências, Saúde — Manguinhos, vol. V (suplemento), 163-193 julho 1998.

MEDEIROS, Márcia M. Concepções historiográficas sobre a morte e o morrer: Comparações entre a ars moriendi medieval e o mundo contemporâneo. **Outros Tempos**, Maranhão, v.5, n. 06, dez. 2008.

NEVES, Frederico de C. **Getúlio e a seca: Políticas emergenciais na era Vargas**. Rev. bras. Hist. vol.21

no.40 São Paulo, 2001.

NEVES, Margarida de S. **Os cenários da República: O Brasil na virada do século XIX para o século XX**. In: DELGADO, Lucilia de A. N.; FERREIRA, Jorge. **O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo excludente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

PAIVA, Eduardo F. **História e imagens**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAIVA, Odair da Cruz. **Caminhos Cruzados: Migração e Construção do Brasil Moderno (1930-1950)**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PORTAL SAÚDE. **Esquistossomose mansônica**. Disponível em: <http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/pdf/gve_7ed_web_atual_esquistossomose_mansonica.pdf>. Acesso em: 18 out 2013.

RAMOS, Graciliano. [Carta] 18 fev. 1946, Rio de Janeiro [para] PORTINARI, Cândido. 2f. **Considerações sobre a relação entre artista e arte**. Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/1946/02/carta-de-graciliano-ramos-a-portinari/>>. Acesso em: 19 ago 2013.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **La biografía como género historiográfico**: Algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales. In: SCHMIDT, Benito Bisso. **O Biográfico: perspectivas interdisciplinares**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SCHMITT, Juliana. **Mortes vitorianas**: Corpos, luto e vestuário. São Paulo: Alameda, 2010.

SOARES, L. A. **Intelectual e Artista na Era Vargas**: Mário Pedrosa e Cândido Portinari e suas relações com o poder. 2003. 106 p. Tese (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2003.

SOUZA, V. S. **Por uma nação eugênica: higiene, raça e identidade nacional no movimento eugênico brasileiro dos anos 1910 e 1920**. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 146-166, 2008.

VILLA, Marco A. **Vida e Morte no Sertão**: histórias das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Editora Ática, 2000.