



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Flávia Cavalcanti da Silva Villa Lobos

O sertão vira Brodósqui, Brodósqui vira sertão:

Portinari e um imaginário nordestino

Rio de Janeiro

2022

Flávia Cavalcanti da Silva Villa Lobos

**O sertão vira Brodósqui, Brodósqui vira sertão:
Portinari e um imaginário nordestino**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Orientador: Prof. Dr. Davi Pessoa Carneiro Barbosa

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P852

Villa Lobos, Flávia Cavalcanti da Silva.

O sertão vira Brodósqui, Bródosqui vira sertão: Portinari e um imaginário nordestino / Flávia Cavalcanti da Silva Villa Lobos. – 2022.

97 f. : il.

Orientador: Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Portinari, Cândido, 1903-1962 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Brasil, Nordeste - Teses. 3. Imaginário - Teses. 4. Dialogismo (Análise literária) – Teses. 5. Intertextualidade – Teses. I. Pessoa, Davi, 1978-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 801.73:75.071.1(81)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Flávia Cavalcanti da Silva Villa Lobos

**O sertão vira Brodósqui, Brodósqui vira sertão:
Portinari e um imaginário nordestino**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Aprovada em 30 de setembro de 2022.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Davi Pessoa Carneiro Barbosa (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Poliana Coeli Costa Arantes
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

*Para Flávio e Penha,
razão de absolutamente tudo
em minha vida,
inclusive este trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Toda a minha gratidão a meus pais, meus maiores amores, motivo pelo qual cada luta vale a pena.

A Leonardo, amor da minha vida, maior companheiro e amigo. Obrigada por toda a paciência, o incentivo, as conversas, as revisões e os apontamentos.

Dedico gratidão ímpar a Davi Pessoa, por tornar possível este projeto. Não apenas orientou, mas foi iluminando cada passo meu ao longo do caminho por onde eu deveria seguir. Durante estes dois anos de tanta turbulência e insegurança, os instantes em que eu me dedicava à literatura que ele me fornecia eram como um portal paralelo que se abria, bem distante da triste realidade que todos presenciamos. Obrigada por sua generosidade infinita.

A Décio Rocha e Poliana Arantes, cujas aulas, sobretudo durante o primeiro ano de pandemia, foram muito mais que um momento dedicado à aquisição de saber: cada encontro representava um grande alento, um respiro que me permitia contato com algo parecido com a “normalidade”. Sou imensamente grata pela dedicação e pelo cuidado de ambos.

Aos meus companheiros de trabalho Renato Neves e Gisele Goneli, pois concluir este trabalho jamais seria possível sem esse apoio. Não posso deixar de agradecer todo o suporte dos amigos Aline Furlan, Gilberto Cabral e Renata Vieira, fundamental para que eu pudesse ter um ambiente propício à execução da pesquisa.

Ao querido Jairo Ferreira, que esteve sempre ao meu lado em todos os momentos decisivos de minha vida.

A todos os meus amigos que me incentivaram, me ouviram, me aconselharam, leram e opinaram: todas as palavras do mundo são insuficientes para demonstrar minha gratidão. Amo vocês.

O que é que pode fazer
o homem comum,
Neste presente instante,
senão sangrar?
Tentar inaugurar
A vida comovida
Inteiramente livre e triunfante?

O que é que eu posso fazer
Com a minha juventude
Quando a máxima saúde hoje
É pretender usar a voz?

O que é que eu posso fazer,
Um simples cantador das coisas do
porão?
Deus fez os cães da rua pra morder
vocês
Que sob a luz da lua
Os tratam como gente – é claro! –,
aos pontapés

Era uma vez um homem e o seu
tempo
Botas de sangue nas roupas de Lorca
Olho de frente a cara do presente e sei
Que vou ouvir a mesma história porca

Não há motivo para festa,
Ora esta, eu não sei rir à toa
Fique você com a mente positiva
Que eu quero é a voz ativa, ela é que
é uma boa
Pois sou uma pessoa

Esta é minha canoa,
Eu nela embarco
Eu sou pessoa
A palavra pessoa hoje não soa bem
Pouco me importa

Não, você não me impediu de ser feliz
Nunca, jamais bateu a porta em meu
nariz
Ninguém é gente
Nordeste é uma ficção
Nordeste nunca houve

Não, eu não sou do lugar dos
esquecidos
Não sou da nação dos condenados
Não sou do sertão dos ofendidos
Você sabe bem
Conheço o meu lugar

Belchior

RESUMO

VILLA LOBOS, Flávia Cavalcanti da Silva. *O sertão vira Brodósqui, Brodósqui vira sertão: Portinari e um imaginário nordestino*. 2022. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta dissertação propõe analisar os quadros da *Série Retirantes*, de Cândido Portinari (*Retirantes, Criança morta e Enterro na rede*), considerando-os como textos integrantes de uma rede de discursos acerca da Região Nordeste do Brasil, sobretudo aqueles que auxiliaram a construir o imaginário de um território sinônimo de ausência, associado à ideia de miséria e ignorância. Além disso, o estudo pretende estender o debate das obras selecionadas de Portinari de forma a abranger temas como as faces da precarização e diásporas contemporâneas, assuntos que, denunciados pelo pintor na década de 1940, hoje podem ser revisitados, assumindo dizeres mais próximos da realidade com que nos confrontamos. Tomando por base a literatura de Mikail Bakhtin, Dominique Maingueneau e Michel Foucault, objetiva-se demonstrar que as pinturas portinarescas podem, sim, assumir todo o potencial discursivo que qualquer texto escrito ou oral possui, influenciando e sendo influenciado por outras obras – literárias ou pictóricas –, compondo a imensa trama de falas sobre o que se supõe ser esse território que denominamos Nordeste. Para exemplificar essa grande teia de discursos, foram analisadas três capas da revista *Veja*, cujo tema versa sobre o Nordeste, e três desenhos de seguidores da página do Museu de Arte de São Paulo (MASP) na rede social *Instagram*, que participaram de um concurso baseado no quadro *Retirantes*. A partir desse *corpus* pôde-se verificar a forma como os quadros se relacionam com os dizeres sobre o território nordestino, mas também ultrapassam as fronteiras geográficas e dialogam com os temas de miséria, precarização da vida humana e diáspora em outros contextos que fogem ao inicialmente proposto por Portinari.

Palavras-chave: Portinari. *Retirantes*. Nordeste. Dialogismo. Intertextualidade.

ABSTRACT

VILLA LOBOS, Flávia Cavalcanti da Silva. *Sertão turns into Brodósqui, Brodósqui turns into Sertão: Portinari and a conception of the Northeast in Brasil*. 2022. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This dissertation intends to analyze the paintings of the series *Retirantes*, from Cândido Portinari (*Retirantes, Criança morta e Enterro na rede*), considering them as texts that form a net of discourses about the northeast region of Brasil, mainly the ones that helped building an imaginary in which this territory means absence, misery and ignorance. Besides, these studies also intend to extend the debate of the selected works of Portinari in a way to include themes like the actual faces of precariousness and contemporary diaspora, subjects that, denounced by the painter in the 1940's, today can be reviewed, assuming speeches that are closer to the reality we face nowadays. Using the literature of Mikail Bakhtin, Dominique Maingueneau and Michel Foucault, the objective is to demonstrate that the paintings of Portinari can assume all the *discursive* potential that any written or oral text has, influencing and being influenced by other works – images or literature –, compounding the large web of speeches that talk about this presumed piece of land we denominate Northeast. To exemplify this big net of discourses, three covers of *Veja* magazine were analyzed, all of them with the theme of the Northeast, and also three drawings sent by followers of Museum de São Paulo (MASP)'s page on Instagram to a competition based on the painting *Retirantes*. From this *corpus* it was possible to verify the way these paintings are related to the speeches of the northeast territory, but also see that they go beyond geographic borders and dialogue with the themes of misery, human life's precariousness and diaspora in other different contexts from the ones proposed by Portinari.

Keywords: Portinari. *Retirantes*. Northeast. Dialogism. Intertextuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Fragmento da reportagem de Carlos Madeiro.....	10
Figura 2 –	Excerto de reportagem de Marina Rossi.....	11
Figuras 3 e 4 –	Imagens utilizadas para propaganda eleitoral do candidato à presidência em 2018 Jair M. Bolsonaro, dirigida à região nordestina.....	12
Figura 5 –	Nordeste, último campo de batalha das eleições brasileiras.....	13
Figura 6 –	Nordeste só usa chapéu de Lampião.....	14
Figura 7 –	Publicação de Juliette Freire em 7 maio 2021.....	15
Figura 8 –	Imagem retirada do perfuma rede social de Vinícius, participante do programa televisivo Big Brother Brasil 22.....	16
Figura 9 –	Cândido Portinari – Retirantes, 1944.....	19
Figura 10 –	Mapa da divisão do Brasil em capitâneas hereditárias, de 1740...	20
Figura 11 –	Mapa do Polígono das Secas.	22
Figura 12 -	Cândido Portinari – Retrato de Graciliano Ramos, 1937.....	30
Figura 13 -	Cândido Portinari – Criança morta, 1944	33
Figura 14 –	Tarsila do Amaral – Segunda Classe, 1933.....	41
Figura 15 –	Cândido Portinari – Baile na roça, 1923.....	45
Figura 16 –	Anita Malfatti – O homem amarelo, 1915.....	47
Figura 17 –	Cândido Portinari – Circo, 1933.....	59
Figura 18 –	Cândido Portinari – <i>Operário</i> , 1934.....	50
Figura 19 –	Cândido Portinari – <i>Lavrador de café</i> , 1934.....	51
Figura 20 –	Cândido Portinari – Retirantes.....	60
Figura 21 –	Cândido Portinari – Retirantes, 1936	61
Figura 22 –	Cândido Portinari – Enterro na rede, 1944.....	78
Figura 23 –	Revista Veja, 17 ago.1983.....	76
Figura 24 –	Revista Veja, 30 out. 1996.....	77
Figura 25 –	Revista Veja, 27 jan. 2021.....	78
Figura 26 –	Pablo Picasso – Guernica, 1937.....	82
Figura 27 –	Releitura enviada por um dos participantes vencedores do concurso MASP [desenhos] em casa, realizado em 2020.....	84
Figura 28 –	Cartaz do filme Deus e o Diabo na terra do sol, de Glauber Rocha.....	85
Figura 29 –	Releitura não selecionada pelo concurso MASP [desenhos] em casa realizado em 2020.....	86
Figura 30 –	Releitura enviada por um dos participantes vencedores do concurso MASP [desenhos] em casa realizado em 2020.....	87

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	CONSTRUINDO UM NORDESTE.....	20
1.1	O espaço em moldes.....	20
1.2	“Nordeste é uma ficção”.....	24
1.3	Imagens secas.....	29
2	DAS PALAVRAS À IMAGEM, O DISCURSO SE REVELA.....	34
2.1	Imagens, enunciados e dialogismo: lições bakhtinianas.....	34
2.2	Práticas discursivas e produções semióticas	37
3	PORTINARI E SEUS RETIRANTES: VISÕES DE UM NORDESTE.....	44
3.1	Entre o tradicionalismo e a modernidade.....	44
3.2	O pintor e o Estado.....	52
3.3	Nordeste via Brodósqui.....	59
4	REFLEXOS DISCURSIVOS.....	73
4.1	Paisagens conhecidas.....	73
4.2	Novos retirantes.....	80
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
	REFERÊNCIAS.....	94

INTRODUÇÃO

No ano 2018, em meio a um conturbado cenário social e econômico, o Brasil se preparava para eleger seus próximos representantes no governo. Entre eles, figurava o posto de maior importância no país: o de presidente da República. Em determinado momento da disputa, com a maioria da população dividida entre dois polos caracterizados por dois candidatos – Fernando Haddad, de esquerda, pelo Partido dos Trabalhadores (PT), e Jair Bolsonaro, de direita, pelo Partido Social Liberal (PSL) –, muito se especulou nos meios de comunicação sobre o apoio que o partidário esquerdista receberia dos eleitores da Região Nordeste do país. Essa visão era justificada pelas políticas de combate à pobreza e distribuição de renda promovidas pelo governo PT nos anos anteriores que, segundo a mídia da época, teriam beneficiado em peso a população nordestina, além de uma possível identificação daquele grupo com o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, nascido em Pernambuco.

Figura 1 –

Adriano Oliveira, cientista político da UFPE

Para Oliveira, a expressiva votação no Nordeste é resultado direto do lulismo muito forte na região, graças à melhoria da economia da região nos últimos anos.

"Há identidade com o ex-presidente, uma relação simbólica de empatia aos nordestinos. Também existe receio de perdas [com outro candidato], mas há também saudade da era Lula, do consumo, dos aumentos de salário, assim como há uma gratidão e temor do abandono da região", aponta.

Fonte: MADEIRO, C. *Portal de Notícias UOL*, 29 out. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/29/com-votacao-recorde-para-o-pt-nordeste-deu-43-do-total-de-votos-de-haddad.htm>.

Figura 2 – Excerto de reportagem

EL PAÍS**Brasil**

A jogada do presidenciável do PSL tenta apaziguar, de uma só vez, duas repercussões negativas de sua campanha: as declarações de Mourão criticando, por duas vezes, o 13º salário, e as dele mesmo rechaçando o Bolsa Família no passado. Agora, ele pega outra via, e constrói seu discurso em defesa da continuidade do programa. “Nós não pretendemos acabar com o Bolsa Família, muito pelo contrário, devemos combater as fraudes para aqueles que precisam possam ter um dinheiro um pouco maior. Homens e mulheres do Bolsa Família fiquem tranquilos”, disse ao *Jornal Nacional*, logo após agradecer aos votos dos nordestinos. Com isso, ele mira em avançar principalmente nas cidades do interior do Nordeste, [onde a percentual de beneficiados é ainda maior](#), e entre eleitores de baixa renda, onde a penetração do PT se sobressai à dele.

Fonte: ROSSI, Marina. *El País - Brasil*, 17 out. 2018.

Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/16/politica/1539698408_327568.html.

Foi nesse cenário que se iniciou a corrida pela conquista dessa parcela de eleitores. A fim de se aproximar dos nordestinos e alcançar seus votos, as ações dos candidatos foram múltiplas, desde a aparição em público trajados com chapéu de cangaceiro, referência mais que consagrada à população nordestina, até vídeos de campanha, em que se faz menção a elementos como xilogravuras comumente presentes nas ilustrações de literatura de cordel, ou símbolos como a paisagem seca e árida do sertão, o mandacaru, o jumentinho, entre outros estereótipos.

Figuras 3 e 4 – Imagens utilizadas para propaganda eleitoral do candidato à presidência em 2018 Jair M. Bolsonaro, dirigida à região nordestina



Fonte: Vídeo da propaganda eleitoral do candidato dirigida à região nordestina.



Fonte: Vídeo da propaganda eleitoral do candidato dirigida à região nordestina.
Disponíveis em: <https://youtube.com/c/jbolsonaro>.

Figura 5 –

ELEIÇÕES 2018 >

Nordeste, o último campo de batalha das eleições brasileiras

Bastião do petismo, Haddad conseguiu vencer Bolsonaro em todos os Estados da região. Para conquistar Nordeste, Bolsonaro faz acenos ao Bolsa Família, mas tem que superar rejeição de 50%



Bolsonaro e Haddad vestem o chapéu de cangaceiro.
REUTERS PHOTOGRAPHER

Fonte: ROSSI, Marina. *El País - Brasil*, 17 out. 2018.

Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/16/politica/1539698408_327568.html.

Esses fatos constituem um dos motivadores desta pesquisa. Ao me deparar com tais eventos e observar o quanto tem sido corriqueiro recorrer a essas figuras tão marcadas no imaginário brasileiro ao se falar de Nordeste, instauraram-se alguns questionamentos: Por que esses elementos foram sendo eleitos até hoje como canal de comunicação com o povo nordestino? Como essas figuras passaram a integrar os discursos direcionados à região? Como os discursos atuais sobre a região replicam e reforçam tais ideias?

Uma breve visita a qualquer estado Região Nordeste demonstrará que seus habitantes não saem rotineiramente desfilando chapéus de cangaceiro, seja na cidade, seja no interior. Portanto, por que utilizar tanto esses símbolos? Que forças estão ligadas à sua veiculação? De que maneira operam essas imagens no campo da construção de sentidos? Quais efeitos são produzidos por essas reiterações?

O gesto é tão recorrente e atual que, aos fins de 2021, em lançamento de seu livro em Recife, o ex-juiz Sérgio Moro repetiu o feito já tão conhecido, conforme noticiado pelos jornais em circulação.

Figura 6 –

Nordeste só usa chapéu de Lampião para homenagear Gonzaga, mas classe política insiste na imagem folclórica

Políticos de fora do Nordeste tentam se apresentar com identidade cultural que não desenvolveram



Fernando Castilho

Publicado em 05/12/2021 às 15:00

COMPARTILHE:    

 NOTICIA



Como Lula, Bolsonaro e FHC, em viagem pelo Nordeste, Moro coloca chapéu de vaqueiro no Recife - FOTO: Blog Imagem

Fonte: CASTILHO, Fernando. *Jornal do Commercio*, 5 dez. 2021.

Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/colunas/jc-negocios/2021/12/14917820-nordeste-so-usa-chapeu-de-lampiao-para-homenagear-gonzaga-mas-classe-politica-insiste-na-imagem-folclorica.html>.

Não apenas no campo político se pode notar o forte apelo a elementos que conversam com algumas partes da Região Nordeste, de forma a tomá-los como tradução de um todo. Recentemente, no programa televisivo *Big Brother Brasil*, realizado em 2021, produzido e transmitido pela Rede Globo de Televisão, a participante paraibana Juliette Freire, que veio a se tornar ganhadora da competição, usou muito desses códigos para dialogar com a população nordestina, a ponto de seus fãs e seguidores em redes sociais se autodenominarem “cactos”.

Figura 7– Publicação de Juliette Freire em 7 maio 2021.



Fonte: <https://instagram.com/juliette?igshid=YmMyMTA2M2Y=>.

A mesma estratégia se observa na edição de 2022 do programa, desta vez utilizada pelo participante cearense Vinicius. Nas redes sociais, o competidor chama seus torcedores de “lampiões”. As imagens de um sol vívido, de uma lamparina e de um pássaro que lembra as xilogravuras que ilustram os folhetos de literatura de cordel compõem o leiaute da publicação escolhida para se aproximar de seus seguidores.

Esses questionamentos em muito coadunavam com a minha própria história: filha de migrantes nordestinos, nunca reconheci esses elementos na trajetória de vida de meus pais ou de qualquer outro familiar meu, na experiência tanto daqueles que migraram para o Sudeste quanto daqueles que permanecem no Nordeste. As paisagens áridas, tão exauridas em discursos sobre a região, em nada se assemelhavam às minhas memórias das praias paraibanas ou dos vastos campos

na Zona da Mata onde se dava o plantio de abacaxi, origem do sustento de meus avós e sua família. A narrativa do êxodo da seca não compactuava com as razões da migração que pude observar em meu histórico familiar. Como me sentir representada por aqueles discursos, portanto? Como esses estereótipos poderiam se relacionar com minha identidade e com a de tantos outros nordestinos?

Figura 8 – Imagem retirada do perfil de uma rede social de Vinícius, participante do programa televisivo Big Brother Brasil 21



Fonte: <https://instagram.com/p/CYupro9FQgZ/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>.

Diante dessas questões, outro fator pessoal se fez presente e decisivo para este trabalho: minha formação acadêmica durante a graduação. O curso de Artes Cênicas me proporcionou contato com diversas áreas do saber e me instigou o interesse em observar formas, símbolos e seus respectivos significados. Minha percepção se direcionou no sentido de que não apenas as palavras e os textos escritos tinham o poder de expressar ideias e construir redes discursivas, mas

também as imagens tinham esse alcance.

Durante a graduação, sempre foi grande meu interesse por história da arte, mais especificamente, pelo movimento modernista brasileiro. Dessa seara surge mais um motivador desta pesquisa: Cândido Portinari. Refletindo sobre sua vertente social e suas denúncias sobre a miséria e a seca na série *Retirantes*, de 1944, percebo paralelos entre as imagens criadas pelo pintor e o discurso estereotipado do nordestino flagelado, fugido da seca em busca da sobrevivência, com pouca ou nenhuma instrução formal e condenado a uma vida de miséria.

Essas conexões embasaram o pré-projeto apresentado à banca seletiva para o ingresso no mestrado, trabalho que inicialmente pretendia relacionar as pinturas também com o discurso sobre a seca relatado em canções de Luiz Gonzaga. A conexão entre os dois artistas se colocou como objeto inicial de interesse em razão de se observar que duas de suas obras mais conhecidas – quiçá as mais famosas – foram apresentadas ao público com poucos anos de diferença: enquanto a série *Retirantes* foi concebida entre os anos 1944-1945 e exposta pela primeira vez em 1946, em Paris, a canção *Asa Branca* foi lançada em 1947. No entanto, a fim de tecer um corpo mais robusto para a análise, visto que os dois artistas derivam de universos gigantescos, além do interesse em expandir os estudos em análise do discurso para o campo das imagens, optei pelo foco na série *Retirantes*.

Refletindo sobre as formas utilizadas pelo Sudeste ao eleger a miséria, a fome e o êxodo da seca como estigmas definidores da Região Nordeste, foram selecionadas 3 capas da conhecida revista nacional *Veja*, que têm o Nordeste como tema. O fato de ser uma revista que circula em todo o país, com seu editorial setorizado na cidade de São Paulo, foi o motivo para sua escolha, uma vez que traduz o pensamento de uma região do Brasil e o dissemina por todo o território, alcançando todos os leitores da publicação. Além disso, as capas também interessam porque permitem que o trabalho se mantenha sobre textos imagéticos, tal qual os quadros de Portinari.

Outro fator que veio a ratificar a escolha do *corpus* a ser analisado foi um evento ocorrido em 2020: fechado ao público devido à pandemia de covid-19, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) inaugurou uma proposta de diálogo com seus frequentadores por meio das redes sociais. Em abril daquele ano, o museu iniciou o projeto MASP [desenhos] em casa, concurso por meio do qual a instituição escolheria uma das peças de seu acervo a fim de que seus seguidores no *Instagram*

fizessem releituras da obra e publicassem na rede mencionando o museu através do uso de *hashtag*. Uma das obras escolhidas foi o quadro *Retirantes*, e as interpretações da pintura foram as mais diversas.

Esse acontecimento corroborou o meu questionamento inicial acerca de como essa série de pinturas de tamanha importância para a arte brasileira poderia dialogar não só com figuras tão enraizadas sobre o imaginário nordestino, mas também com questões sociais da atualidade que remetem àquelas denunciadas por Portinari, como a diáspora, a miséria, o sofrimento humano.

A repetição dessa construção ideológica até os dias atuais bem como a naturalidade com que as imagens permeiam a visão dos brasileiros despertaram minha curiosidade para pensar sobre o lugar que as pinturas de Portinari poderiam ocupar nesse discurso que se solidificou.

Para embasar esta pesquisa, foi preciso lançar mão do estudo da linguagem não verbal, do enunciado e do discurso, além da intertextualidade. Crê-se que esta pesquisa seja relevante para investigar os efeitos produzidos por esses discursos sobre uma suposta cultura nordestina e como as pinturas de Portinari se articulam junto à construção desse espectro de ideias que se perpetua até o presente, mas que também rompem essas fronteiras e expandem a discussão para tantos outros campos, até alcançar temas com características tipicamente atuais.

Diante desse objetivo, o trabalho foi estruturado da seguinte maneira: inicialmente, foi preciso discorrer sobre como e quando se formou a região do Brasil que hoje denominamos Nordeste; quais discursos embasaram e contribuíram para condensar em uma só área culturas tão diferentes. Em seguida, passamos ao estudo de autores que tratam do texto não verbal, para que possamos entender as imagens como produtoras de sentido como qualquer outro enunciado oral ou escrito, e de como essas falas pictóricas ocupam um lugar de importância, integrando-se ao contexto social. Por fim, buscou-se observar a série *Retirantes*, de Portinari, o ambiente no qual as obras surgiram e como esse discurso de falta e de ausência relacionado ao Nordeste influenciou outros dizeres subsequentes, seja no sentido de reiterar a ideia de ausência atrelada àquela região, seja no sentido de romper com os limites geográficos e demonstrar que o tema transgride fronteiras e disputa outros sentidos ligados à migração, à diáspora e à miséria.

Figura 9 – Cândido Portinari – Retirantes (1944)



Fonte: <http://www.portinari.org.br>

1 CONSTRUINDO UM NORDESTE

1.1 O espaço em moldes

Desde o início do assentamento dos portugueses no Brasil, buscou-se dividir o território dominado em grupamentos, a fim de estabelecer a administração de suas terras, seus recursos e sua população. Ao longo dos últimos 522 anos, foram várias as maneiras de distribuir as competências regionais pelo Brasil. A primeira delas remete ao conteúdo das aulas escolares desde o ensino fundamental: as capitanias hereditárias. Faixas longitudinais e transversais delimitavam quinze regiões sob o domínio de membros da confiança da corte portuguesa, os quais deveriam governar tais áreas e promover seu desenvolvimento.

Figura 10 – Mapa da divisão do Brasil em capitanias hereditárias, de 1740



Recenti elaborata mappa geographica regni Brasiliae in America Meridionali
George Matthäus Seutter, 1740.

Fonte:

https://atlasescolar.ibge.gov.br/images/atlas/mapas_brasil/brasil_evolucao_da_di_visao_politico_administrativa.pdf.

Durante muito tempo, as pessoas se referiam apenas a duas regiões no Brasil: a Norte e a Sul. O norte da Bahia era o divisor dessas duas grandes áreas. Uma das primeiras regionalizações, proposta em 1913, era composta por 5 áreas: Setentrional, Norte Oriental, Oriental, Central e Meridional. Na época, os estados que hoje compõem a Região Nordeste eram divididos entre as regiões Norte Oriental (Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas), e Oriental (Sergipe e Bahia).

Na apresentação da obra *Nordeste*, de Gilberto Freyre ([1937] 2013), o professor Manuel Correia de Andrade (2013, p. 35) remonta o início da regionalização no Brasil e, ao citar a contribuição de Freyre para destruir a ideia generalizada da dicotomia Norte/Sul – influência que levou o Governo Vargas a criar o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – observa uma das primeiras propostas de divisão do país em 5 regiões chamadas naturais: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro-Oeste; proposta feita pelo geógrafo Fábio de Macedo Soares Guimarães, em 1941.

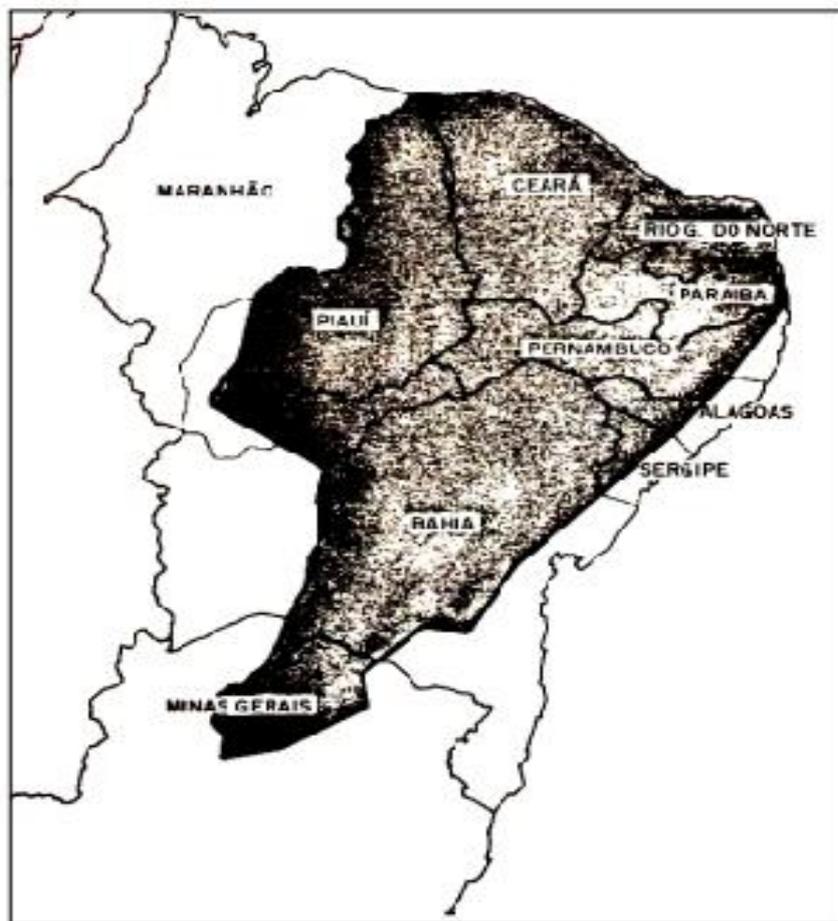
O autor menciona, ainda, a criação do chamado Polígono das Secas, em 1952. Tratava-se de uma faixa de território correspondente às partes de alguns estados nordestinos e de Minas Gerais, que seriam atendidos pelo Banco do Nordeste no combate às secas daquela região. Em 1958, o governo federal adiciona ao Polígono das Secas os territórios úmidos dos estados nordestinos e o estado do Maranhão, criando, assim, o Nordeste da Sudene (ANDRADE, 2013, p. 36).

A Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) foi criada em 1959, como uma autarquia subordinada à Presidência da República, durante o governo de Juscelino Kubitschek. Seu objetivo era promover o desenvolvimento do espaço que começou a ser compreendido como Nordeste e alcançava o território dos estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e, àquela época, parte de Minas Gerais. A criação do órgão se deu em decorrência da percepção da desigualdade que se acentuava entre a região demarcada e o Sul do país, cuja industrialização andava a passos largos, somada aos efeitos da grande seca de 1958 (MASCARENHAS; LOURENÇO NETO, s.d.).

No entanto, muito antes da Sudene, uma primeira iniciativa governamental já havia sido criada em 1909, para enfrentar os problemas decorrentes das secas no país. A Inspeção de Obras contra as Secas (IOCS), que, em 1919, passou a se

chamar Inspetoria Federal de Obras contra as Secas (IFOCS) e, em 1945, Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), nasce para buscar a erradicação dos flagelos derivados desse fenômeno. A seca de 1877-1879 eleva essa preocupação ao *status* de problema nacional. Fatores, como o fim da escravidão e a perda do poder político das classes dominantes nortistas, que desprestigiavam a Região Nordeste anteriormente tão valorizada pelo cultivo canavieiro, potencializaram o fenômeno e, juntamente com os apelos midiáticos, chamam a atenção para a gravidade da situação (QUEIROZ, 2020, p. 34).

Figura 11 – Mapa do Polígono das secas



Fonte: <http://eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/pe/anais/encontro5/12-cult-mem-modern/Artigo%20de%20Sandro%20Patr%EDcio%20e%20Dami%E3o%20de%20Lima.pdf>

Cabe ressaltar, no entanto, que o departamento fora criado num contexto composto por práticas latifundiárias e coronelistas, no qual ainda ecoavam vozes da pretérita colonização. Assim, a iniciativa que tinha por objetivo erradicar as mazelas da seca acabou por se tornar agente em benefício das terras pertencentes às elites privilegiadas da região (PATRÍCIO; LIMA, s.d.).

Dessa forma, percebe-se que as diferentes maneiras de organizar o espaço surgem de acordo com as necessidades de cada tempo e com os objetivos daqueles que as promovem. Esses arranjos não são estáticos, tampouco obedecem a uma lógica fixa: são moldados para atender interesses vários, sejam políticos, sociais, geográficos, sejam outros. Nesse sentido, cabe uma citação de Albuquerque Jr. (2011, p. 35) sobre o quanto os limites geográficos estão mais atrelados a um jogo de forças do que a parâmetros necessariamente naturais:

[...] o espaço regional é um produto de uma rede de relações entre agentes que se reproduzem e agem com dimensões espaciais diferentes. [...] devemos tomar as relações espaciais como relações políticas e os discursos sobre o espaço como o discurso da política dos espaços, resgatando para a política e para a história, o que nos aparece como natural, como nossas fronteiras espaciais, nossas regiões. O espaço não preexiste a uma sociedade que o encarna.

Um exemplo disso é a fala a seguir, de Adma Hamam, geógrafa do IBGE, sobre as primeiras formas de organização regional. Em entrevista à revista *Retratos*, a estudiosa chama de avanço a utilização de critérios geofísicos para demarcação de divisões regionais, em contraponto a interesses políticos:

[...] as divisões iniciais eram basicamente componentes físicos, mas juntar relevo, clima e vegetação já era um avanço enorme em termos de metodologia'. [...] essas primeiras divisões tinham como preocupação a integração e a unidade territorial do país: 'o contexto político era influenciado pela ruptura da política do café com leite. São Paulo e Minas Gerais tinham perdido um pouco da hegemonia política do Brasil (HAMAM, 2017, p. 11-12).

As cinco regiões brasileiras hoje estabelecidas – Norte, Nordeste, Sul, Sudeste e Centro-Oeste surgem embrionariamente na década de 1970 e ganham a forma atual em 1988, em decorrência da Carta Magna.

Segundo Hamam (2017, p. 12),

[...] a partir dos anos 1960 passou a predominar a ideia de planejamento do país, tendo como ponto de partida o Plano de Metas do governo do presidente da República Juscelino Kubitschek. Foi nesse período que a região passou a ser vista como um espaço organizado pelo homem no qual se deve considerar a evolução de estruturas econômicas e sociais e a análise dos fluxos regionais (mercadorias, pessoas ou capital).

Essas falas demonstram a mudança dos interesses da sociedade ao longo do tempo e sua influência sobre a construção dos espaços. Sob essa conjuntura de poderes e discursos formou-se o grupamento de estados a que hoje denominamos Nordeste.

1.2 “Nordeste é uma ficção”

Albuquerque Jr. (2011, p. 81) argumenta que o termo “Nordeste” começou a ser utilizado a fim de demarcar a área de atuação da IFOCS e que a identidade regional nordestina começa a ser configurada a partir dos anos 1920, passando a ser afirmada em definitivo, nos anos 1930. O autor afirma que a primeira referência ao termo “nordestino” é utilizada para designar o habitante da área ocidental do antigo “Norte”, no *Diário de Pernambuco*, em 1919. Ao noticiar atos de autoridades do Ceará e Rio Grande do Norte que visavam o financiamento de obras para irrigar as terras da região, o jornal chama o cearense Ildefonso Albano de “deputado nordestino” (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 137-138).

É interessante observar que o espaço que até hoje convencionamos chamar Nordeste nasce calcado na ideia da seca, fenômeno que ganha repercussão nacional nos fins do século XIX. Baseado em Gilberto Freyre, o professor Albuquerque Jr. (2013, p. 81) cita:

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante desta área. Estes discursos, bem como todas as práticas que este fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte específico no país.

O curioso é perceber que Gilberto Freyre ([1937] 2013) descreve em seu livro *Nordeste*, ainda em meados dos anos 1930, uma terra diametralmente distinta

daquela árida região retratada pelos romances de 1930, ou pelos *Retirantes*, de Portinari, que fora tão consolidada pelas imagens midiáticas ao longo das últimas décadas.

Um exemplo disso é que, ao relacionar alguns dos engenhos que despontavam na região de Pernambuco, Freyre chama a atenção para os nomes, muitos deles ligados à sugestão de água: Água Verde, Dois Rios, Três Lagoas, Poço Sagrado, Riacho do Padre. O escritor relata que sente um quase culto, uma poetização daquela gente às águas (FREYRE, [1937] 2013, p. 68), não por sua falta, mas por sua abundância. Como poderia esse Nordeste que, segundo Freyre, fora verdejante por tantos séculos, ter se tornado de repente uma terra seca e estéril, cenário de fome e miséria?

Bem certo é que, na década de 1930, outros autores já apontavam para essa face hostil da região; o Nordeste das áreas de caatinga, dos áridos desertos, propícios ao nomadismo decorrente das más condições de vida. Seja sob o viés acadêmico, como relatou Djacir Menezes (1937) em *O outro Nordeste*, seja sob a forma ficcional, como descrevem Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, entre outros literatos, o cenário do sertão e do agreste nordestinos é tão presente quanto a paisagem monocultural da cana-de-açúcar.

Djacir Menezes, cujo parecer chega a romper essa dicotomia, vai mais além, segundo José Estevão Machado Arcanjo (1996, p. 78):

Para o autor existem pelo menos três nordestes diferentes: o do litoral e vales úmidos, dominado pela agricultura, casas-grandes e engenhos, habitados por brancos, negros e alguns índios tupis; o das praias baixas e arenosas, marcado pela presença de pescadores e uma frágil agricultura de subsistência; e o nordeste do sertão da caatinga, quente e seco, habitado por índios tapuias e vaqueiros, apto quase que exclusivamente à pecuária extensiva.

Albuquerque Jr. (2011) afirma que o termo “nordestino” passa a se tornar recorrente por volta dos anos 1950, já que anteriormente eram utilizados outros termos, como “sertanejo”, “brejeiro”, “matuto”, etc. Nesse diapasão, observa-se o quanto as produções artísticas em geral ajudam a construir essa figura marcada, perpetuada ao longo de décadas.

Historicamente, em termos de produção pictórica, o Nordeste ganha o protagonismo das telas de pinturas na década de 1930. Segundo Albuquerque Jr. (2011, p. 271), “os quadros ajudam não apenas a fixar o que seriam temas e

problemas da região, mas o que seria um estilo e uma visibilidade deste espaço [...]”.

A herança nacionalista deixada pelo Modernismo, movimento considerado fundador da busca de uma identidade tipicamente brasileira nas artes plásticas, vai aos poucos agregando uma preocupação humanista para além da estética. As escassas condições de vida e a miserabilidade provocada pelas secas promovem o Nordeste a um lugar de destaque, na medida em que assumem a missão de levar à discussão essas questões sociais. No entanto, há que se pensar a quais interesses poderiam servir essa estigmatização da região enquanto um lugar de ausências, de faltas, de desolamento e de miséria. Há que refletir sobre as forças que empurraram aquele território para um destino atrelado ao infortúnio e subjugação.

Nesse contexto (e como aqui se pretende abordar o trabalho de Portinari na série *Retirantes* em diálogo com tais questões), observamos como essas pinturas se encaixam perfeitamente como grande estandarte delator das calamidades sociais para as quais os olhares deveriam se voltar. Ao mesmo tempo, se questiona se esse discurso de denúncia é o único cabível, ou se pode haver outras faces e interesses de manutenção do Nordeste nesse lugar de necessidade, miserabilidade, esquecimento.

Com base na afirmação de que o desenvolvimento dessa “identidade nordestina” se dá entre os anos 1930 e 1950, nota-se a concomitância com o período de produção da série *Retirantes*, de Cândido Portinari, pintada entre os anos 1944 e 1945, e exposta pela primeira vez em 1946. Esses marcos interagem com o contexto dos esforços voltados para a construção de uma identidade regional e com a busca de uma “brasilidade”. A exemplo do que defende Albuquerque Jr. (2011), o Nordeste se constitui como a expressão do que havia de mais brasileiro enquanto a imigração estrangeira se intensificava e modificava profundamente a cultura do Sul do país.

Essas práticas contribuíram para arregimentar uma série de elementos que vieram a sedimentar uma determinada forma de ver o Nordeste, que permeia o imaginário brasileiro até os dias atuais. Albuquerque Jr. (2011, p. 280) afirma:

Estas imagens cristalizam uma visibilidade do Nordeste e do nordestino que serão agenciadas por outras produções imagéticas posteriores. O retirante esquelético e de olho vazado de Portinari, com seus bordões de madeira para se apoiar, com seus meninos barrigudos e tristes, com suas trouxas na cabeça, se tornará imagem difícil de ser esquecida e de se fugir quando se vai mostrar a 'realidade' regional.

A realidade regional a que o estudioso se refere atua como contraponto a uma visão romantizada de Brasil que imperava em décadas anteriores, de onde surgem figuras idealizadas “do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 91).

A partir da segunda metade do século XIX, em busca de se compreender como nação, a elite brasileira direciona suas reflexões para o que poderia caracterizar essa terra, essa gente que aqui vive. Muitos desses pensamentos derivam do contexto mundial da época, que demonstrava interesse em delimitar fronteiras, instaurar nações, instituir culturas como identidades próprias de sua região.

A década de 1920 traz uma nova formação discursiva para a concepção de nação, com o surgimento das cidades, da mecanização e da mudança do próprio aspecto geográfico. A busca por uma unidade de signos que traduzam essa ideia de nação acaba por revelar as diferenças regionais presentes no solo brasileiro.

Como avalia Albuquerque Jr. (2011, p. 91), “a identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado [...]”. Dessa forma, se constroem elementos referenciadores de uma região, como o cacto, o cangaço, o coronel, entre outras tantas figuras.

Com a Segunda Guerra Mundial, surge a necessidade de falar dos horrores produzidos pela humanidade. Assim, a pintura passa a destacar temas políticos e sociais, e é nesse contexto que o Nordeste emerge como temática privilegiada dessa pintura, como símbolo do atraso e da miséria. A crítica às más condições de vida desse povo evidencia a preocupação dos artistas com as questões sociais e aponta a necessidade de transformação da sociedade (ALBUQUERQUE JR., 2011).

Outra vertente do conhecimento que muito tem a contribuir com a reflexão sobre a maneira como as artes visuais participaram da elaboração do estigma do nordestino são os estudos culturais. Visto que as produções artísticas são fruto de

seu tempo, recebendo e exercendo influência sobre a sociedade em que está inserida, destaca-se a reflexão deixada pela professora Maria Elisa Cevasco (2003, p. 64):

Os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que lhes dão forma. Os projetos mudam no decorrer das modificações sociais e devem ser estudados sempre como formas sociais. Os elementos normalmente considerados externos a um projeto artístico ou intelectual – por exemplo, o modo de vida de uma determinada sociedade – são internos na medida em que estruturam a forma das obras e dos projetos que, por sua vez, articulam os significados e os valores dessa sociedade.

Sob esse ponto de vista, considera-se as obras da série *Retirantes* como participantes incisivas da construção do imaginário que, até os dias de hoje, perdura sobre o Nordeste e sua gente, já que, por serem algumas das obras mais notórias de Portinari, criaram certa materialidade para as descrições feitas pelos romancistas da década de 1930 e, por meio da imagem, atuaram com grande poder de impregnação (ALBUQUERQUE JR., 2011).

A partir de uma ótica materialista da cultura, Cevasco (2003, p. 66) lembra uma lição colocada por Marx e Engels: “Não é a consciência dos homens que determina seu ser, mas, ao contrário, é seu ser social que determina sua consciência”. Percebe-se, então, a determinância que as produções culturais possuem sobre a forma de pensar dos indivíduos e de registrar o que por eles for entendido como realidade.

Cevasco (2003, p. 66) segue nesse raciocínio ao afirmar que

[...] essa formulação tem a vantagem de [...] sublinhar a interdependência dos elementos ditos superestruturais e a produção material da vida social. Ao assinalar essa interdependência, abre-se um campo de explicação da cultura e sua relação com as formas materiais de desenvolvimento social.

Essas falas se unem ao pensamento de outros autores, que percebem a materialidade das formas como decorrência de disputas e forças. Para Escóssia e Tedesco (2009, p. 92), por exemplo, “ao lado dos contornos estáveis do que denominamos formas, objetos ou sujeitos, coexiste o plano das forças que os produzem”.

Portanto, as realidades como as conhecemos são nada além do que o resultado da ação de forças, de poderes que, conforme se pretende discutir ao longo

deste trabalho, foram disputando formas de narrar experiências, processos. Delimitações espaciais nada mais são do que o reflexo de interesses que concorrem a fim de impor sua demarcação, forças que debatem em diversos campos, inclusive o do discurso. Todas essas reflexões demonstram o impacto da forma de se falar do Nordeste por meio de construções verbais e imagéticas sobre o pensamento de uma época, que ecoaram e continuam a ecoar em tantos outros discursos.

1.3 Imagens secas

A seca de 1915 contribuiu com o nascimento de uma grande área que hoje chamamos Nordeste não apenas em sua delimitação geográfica, por meio da criação da Sudene, mas também com a construção de um imaginário acerca dessa região. Por meio da literatura dos anos 1930 ou das canções de Luís Gonzaga durante os anos 1940, o Brasil conheceu um Nordeste miserável, carente de vida, território da fome, da seca, da morte.

Uma das mais emblemáticas ficções sobre o tema é, sem dúvida, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. O romance de 1938 narra a epopeia de uma família de *Retirantes* que busca fugir da seca no Nordeste. O que muito chama atenção no livro é a pouca interatividade entre os familiares e o paradoxo entre o processo de animalização dos personagens humanos e a humanização da cachorra Baleia, que pensa e sente. Essas características ganham ainda mais dimensão se analisadas sob o ponto de vista exposto por Albuquerque Jr. (2011, p. 256-257), em fala sobre o literato:

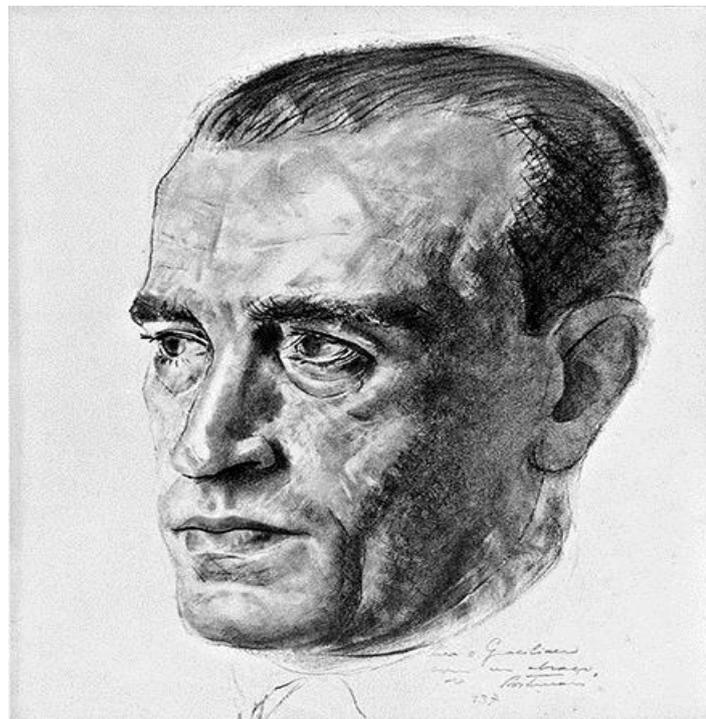
Graciliano tinha consciência da força fundadora da linguagem, de sua capacidade de instauração de uma nova forma de ver e dizer a sociedade e o espaço regional. Ele retoma o caminho da criação e reinvenção da linguagem e da cultura aberta pelo modernismo, ao perceber claramente a ligação que estas estabelecem com o poder. [...] Graciliano percebe a importância não só do conteúdo, mas também da forma, como veículo de produção e reprodução de uma dada realidade. Ele denuncia a linguagem, na sociedade moderna, como um dos veículos da alienação [...]. O trabalho de Graciliano pretende colocar em suspeição a fala dominante [...], expõe toda a sua angústia com esta não correspondência entre linguagem e realidade, pela inexistência de uma verdade no mundo, pelo poder da palavra de fazer e desfazer verdades, o que atribui à alienação social. [...] Ele alerta pra a operação de expropriação da palavra do oprimido, como mecanismo de perpetuação de uma dominação, como operação de

desumanização, pois a linguagem definiria e singularizaria o humano. Assim, o homem sem direito à palavra se tornava um animal. As relações de poder definem o lugar da fala e quem deve falar, por isso o silêncio também fala, denuncia esta operação de silenciamento.

Leticia Malard (1976) citada por Oliveira (2013, p. 17) afirma que a “intenção inicial do escritor [...] era compor uma fábula de um cachorro que era mais humano que os próprios donos a quem pertencia”. Esse pensamento evidencia o esvaziamento da humanidade dos personagens do livro. Como não comparar tal descrição ao quadro da família de *Retirantes* pintado por Portinari, no qual se nota a vida que se esvai daquelas figuras, restando apenas silhuetas da morte?

Entre tantas outras obras produzidas sobre o Nordeste na década de 1930 – a exemplo de *O quinze*, de Rachel de Queiroz (1930), ou *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (1928) –, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1938) se conecta ao objeto de estudo deste trabalho de forma peculiar. Não apenas as obras se comunicam, mas também seus autores eram muito próximos. Portinari chega a executar um retrato de Graciliano em 1937, a quem dedica com uma nota no canto inferior esquerdo do desenho: “Para o Graciliano com um abraço do Portinari 1937”.

Figura 12 – Cândido Portinari - *Retrato de Graciliano Ramos*, 1937.



Fonte: <http://www.portinari.org.br>.

Confeccionado logo após a saída do escritor da prisão decorrente de perseguição durante o período varguista, o retrato foi impresso na folha de rosto da edição de maio da *Revista Acadêmica*, dedicada integralmente à sua obra. Graciliano Ramos havia ganhado o prêmio Lima Barreto, por isso a homenagem da revista. Alguns viram esse gesto como uma ação política, porque Graciliano foi fortemente acuado pelo governo. Portinari realiza, então, um desenho no qual ressalta uma expressão dramática, resultante do recente cárcere vivido pelo literato: olhos cansados, olheiras inchadas, rugas e marcas de expressão destacadas (ARÊDES, 2015, p. 168-169).

Antonio Callado ([1956] 2003, p. 16) comenta em seu livro *Retrato de Portinari* que “em Graciliano Ramos, Portinari perdeu evidentemente seu grande amigo”. Não é de estranhar, portanto, que a fluida comunicação viesse a entrelaçar também suas obras. Ambos eram sensíveis às mazelas do mundo, ambos militavam junto ao Partido Comunista, ambos buscavam em suas obras um veículo de denúncia contra as opressões vividas por sua gente. Não eram poucas as similaridades entre os dois.

Graciliano Ramos citado por Fabris e Fabris (1995, p. 11), no artigo *A função social da arte: Cândido Portinari e Graciliano Ramos*, chegou a escrever ao pintor em 1946, refletindo: “Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e essa miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram”. Na mesma carta, Ramos citado por Fabris e Fabris (1995, p. 11-12) cita uma das composições da série *Retirantes, Criança morta*, divagando:

Dos quadros que V. me mostrou quando almocei em Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria?

Esse trecho demonstra vários pontos comuns aos dois artistas que iriam desaguar em suas obras, tais como a aproximação com uma ideologia comunista e a reflexão sobre a arte. Mostra ainda a proximidade dos dois, no momento em que Graciliano Ramos cita ter almoçado na casa de Portinari pela última vez, o que se pode concluir que o escritor participara de outros eventos pregressos na casa do pintor.

As semelhanças transcorrem de forma a resultar na comparação do romance

Vidas Secas com a série *Retirantes*, de Portinari. Sabe-se que Portinari já havia tratado do tema na década de 1930, porém a tríade dos anos 1940, quando se trata de estilo, forma e composição cromática, “parece ser da secura da escrita de Graciliano, frases curtas, diretas [...]” (OLIVEIRA, 2013, p. 104).

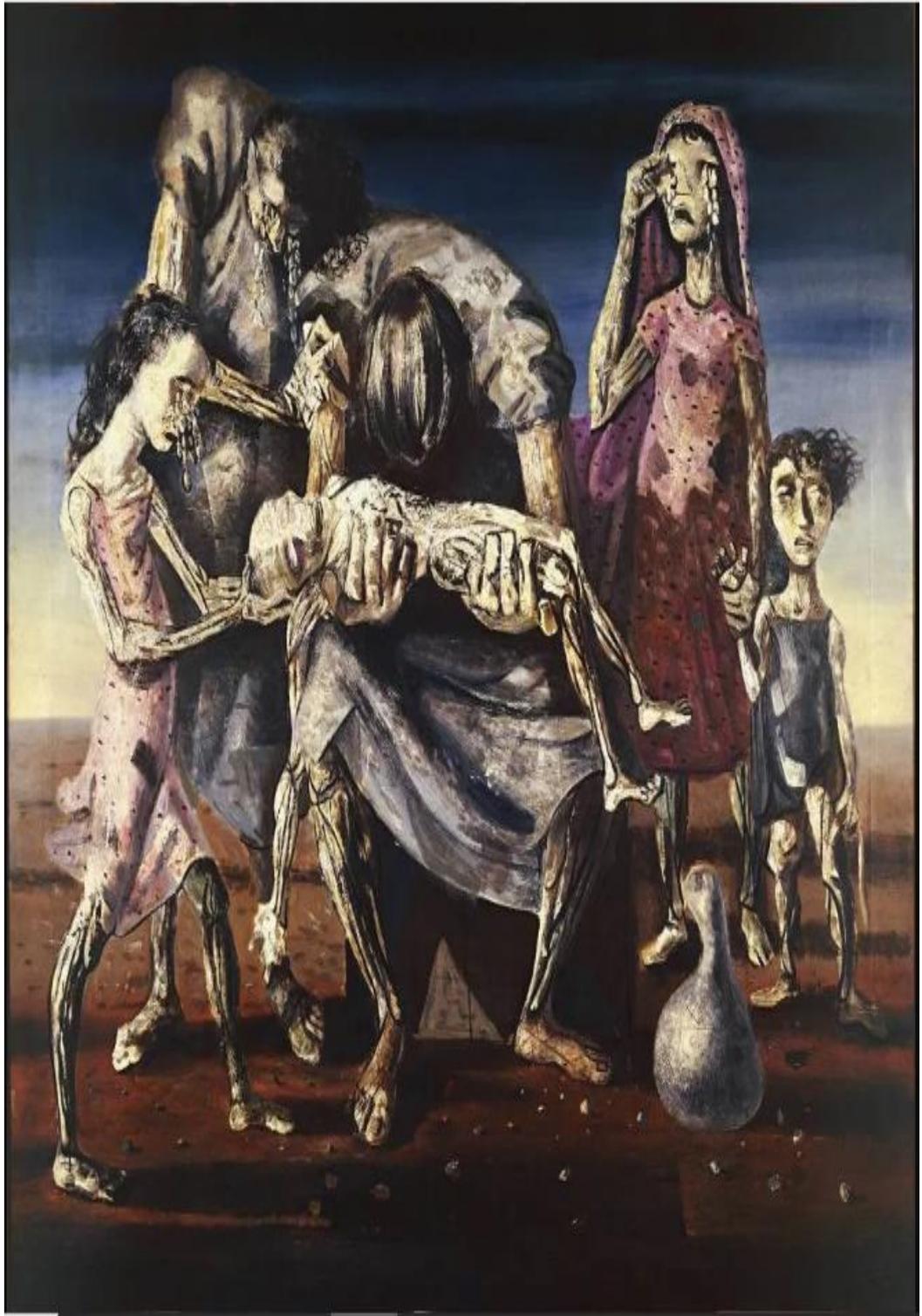
Larissa Cristina Arruda de Oliveira (2013, p. 104) ressalta que,

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

A autora demonstra os entrecaminhos percorridos pelas duas obras ao afirmar que “as palavras são escolhidas de modo a produzir um efeito plástico na narrativa, muito próximo ao das imagens pintadas por Portinari” (OLIVEIRA, 2013, p. 75). Para ela, ambos os artistas tratam a realidade miserável enfrentada por seus personagens, seja a família de Fabiano, seja a família de retirantes de Portinari, em um ambiente de tensão entre os protagonistas e seu exterior esfacelado pela tragédia social (OLIVEIRA, 2013, p. 79).

Esses cenários, além do caráter de denúncia, carregam o poder de contribuir para solidificar a imagem de um Nordeste sofrido, refém das intempéries climáticas e dos senhores donos do poder, nascedouro hostil de seres destinados a uma vida de miséria e subserviência.

Figura 13 – Cândido Portinari – *Criança morta*, 1944



Fonte: <http://www.portinari.org.br>

2 DAS PALAVRAS À IMAGEM, O DISCURSO SE REVELA

2.1 Imagens, enunciados e dialogismo: lições bakhtinianas

Muitas vezes, na abordagem do tema estudos discursivos, impera a ideia da análise de produções linguísticas verbais, sejam escritas, sejam orais. Fala-se em observar a linguagem não apenas como mero instrumento comunicativo ou expressivo de ideias, além de, por meio de um processo interativo existente entre enunciador e enunciatário, percebê-la como forma de ação influenciada por seu meio social e histórico, e construtora desses ambientes, dessas relações. Fala-se, além disso, em considerar as mais diversas perspectivas de produção desse texto, seu possível viés social, político, pedagógico, propagandístico, literário, etc. Porém, alguns autores atentam para a importância de também estudar os chamados textos não verbais enquanto forma de discurso, pois comunicam ideias e, ao mesmo tempo, expõem o mundo ao seu redor e ajudam a construí-lo.

Sobre o estudo das imagens enquanto discurso, faz-se necessário recorrer a um dos grandes teóricos sobre o assunto. O filólogo Mikhail Bakhtin (2010, p. 307) diz que, “se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte)”. Bakhtin (2010, p. 309) ainda ressalta que “cada texto pressupõe um sistema universalmente aceito (isto é, convencional no âmbito de um dado grupo) de signos, uma linguagem (ainda que seja a linguagem da arte)”, o que deixa clara a possibilidade do entendimento e da admissão de outras linguagens além da verbal no estudo das práticas discursivas.

Partindo desse princípio, imprescindível é tratar da noção de dialogismo introduzida por Bakhtin. Em citação à obra de Beth Brait, Nascimento (2019) lembra que “a essência do pensamento bakhtiniano é traduzida na concepção do dialogismo, da polifonia, da alteridade e do outro”. Por dialogismo compreende-se a noção da interatividade entre a voz do autor-criador e do receptor”, formando novos discursos, e todas essas vozes são importantes na construção de sentidos. Essa dinâmica toma por base uma compreensão sociointeracional da linguagem, sendo os enunciados instituídos em um contexto histórico-social (NASCIMENTO, 2019, p.

1275).

Bakhtin (2010) enfatiza o caráter dialógico do enunciado, que pode gerar efeitos de sentido a serem interpretados de forma contextualizada na enunciação em questão, que estão sempre relacionados a outros enunciados anteriores ou que virão a surgir. Bakhtin (2010, p. 270) afirma que “todo enunciado concreto é um elo na cadeia de comunicação discursiva de um determinado campo”, “que os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam a si mesmos”. O autor conclui que

[...] todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, 2010, p. 272).

Cada enunciado permite interações com vários outros, a fim de constituir a figura da corrente utilizada por Bakhtin. O dialogismo acontece enquanto cada discurso afeta e é afetado por outras falas, é gerado e gera ideias e sentidos, num fluxo contínuo (NASCIMENTO, 2019).

Bakhtin (2010) desenvolve ainda a ideia de que a linguagem é não apenas um artifício meramente representativo, e sim responsável pela construção da vivência humana. Ainda que presente no capítulo no qual elabora um pensamento mais direcionado à linguagem escrita ou falada, pode-se aproveitar esse excerto considerando as explanações previamente citadas. Bakhtin (2010, p. 265) explica que a língua passa a integrar a vida por meio de enunciados concretos, ou seja, esses enunciados integram a língua e, por meio deles, a vida entra na língua. Assim também o discurso apresentado pela imagem passa a integrar a vida daqueles que são afetados por ela, provocando respostas individuais e coletivas. Bakhtin (2010, p. 270) segue explicando que a linguagem passou a assumir a função da formação do pensamento, independentemente da comunicação.

Seguindo esse raciocínio, torna-se impossível ignorar o papel responsivo que cada fala provoca no fluxo da comunicação. Diferentemente da concepção atribuída pelo senso comum, na qual se costuma conceber a relação falante/ouvinte no processo de comunicação, Bakhtin (2010) propõe uma análise na qual a enunciação

transcende essa dicotomia:

Até hoje ainda existem na linguística ficções como o “ouvinte” e o “entendedor” (parceiros do “falante”, do “fluxo único da fala”, etc.). Tais ficções dão uma noção absolutamente deturpada do processo complexo e amplamente ativo da comunicação discursiva. Nos cursos de linguística geral (inclusive em alguns tão sérios quando o de Saussure), aparecem com frequência representações evidentemente esquemáticas dos dois parceiros da comunicação discursiva – o falante e o ouvinte (o receptor do discurso); sugere-se um esquema de processos ativos de discurso no falante e de respectivos processos passivos de discurso no falante e de respectivos processos passivos de recepção e compreensão do discurso no ouvinte. Não se pode dizer que esses esquemas sejam falsos e que não correspondam a determinados momentos da realidade; contudo, quando passam ao objetivo real da comunicação discursiva eles se transformam em ficção científica. Neste caso, o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. [...] Portanto, toda compreensão real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê (BAKHTIN, 2010, p. 271-272).

Bakhtin (2010, p. 275) defende que o “ouvinte”, caso seja visto sob a representação esquemática clássica na qual teria uma compreensão meramente passiva do discurso daquele que enuncia, acaba por ter seu papel ativo enfraquecido no processo de comunicação. Por essa razão, afirma que, no fenômeno de comunicação discursiva real, “o falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão altamente responsiva”. Assim, o enunciado necessariamente seria composto não apenas por aquele que enuncia, mas também por um outro que reage àquilo que é dito das mais diversas formas, ainda que impronunciadas.

Segundo o autor, é possível verificar o fenômeno do enunciado como reflexo de todo o processo do discurso: cada fala estaria ligada a manifestações precedentes e subsequentes numa cadeia da comunicação discursiva. O objeto do dizer não estaria ligado apenas a uma cena específica a qual compõe aquele que diz e aquele que ouve, mas seria composta de múltiplos outros dizeres antecedentes e ecoaria em tantos outros múltiplos dizeres posteriores.

Bakhtin (2010, p. 300) esclarece:

O objeto do discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressalvado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez. [...] Em realidade, repetimos, todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam. O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos [...]. Tudo isso é discurso do outro (em forma pessoal ou impessoal), e este não pode deixar de refletir-se no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto mas também para os discursos do outro sobre ele.

Dessa forma, considerando a proposta deste trabalho, não há como considerar de forma isolada a série *Retirantes*, de 1944, sem analisar os discursos pregressos à sua concepção, bem como os gerados por ela. Essa construção vai se ampliando à medida que interage com outros diálogos prévios e incita falas posteriores derivadas desse elo. Uma obra nunca surge sozinha; sempre se interliga a uma ampla cadeia de ideias.

A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2010, p. 279).

Compreendido sob esse ponto de vista da dialética bakhtiniana, a obra de Portinari se reveste de mais sentido, ao se pensar nos possíveis discursos responsivos à sua obra. Dessa forma, conclui-se pela possibilidade de análise da série *Retirantes*, de Portinari, como um discurso integrado a uma conjuntura de falas sobre a região Nordeste do país, respondendo a textos anteriores e ecoando novas vozes.

2.2 Práticas discursivas e produções semióticas

Partindo do entendimento bahktiniano acerca da relevância das obras de arte também enquanto textos, convém observar os apontamentos do teórico Dominique Maingueneau (2008) acerca do assunto. Na sua obra *Gênese do discurso*, o autor

convenciona “chamar de ‘textos’ os diversos tipos de produção semiótica que pertencem a uma prática discursiva” (MAINGUENEAU, 2008, p. 139).

Diante dessa afirmativa, faz-se necessário analisar o que o professor conceitua como “prática discursiva”. Para definir o termo, Maingueneau (2008, p. 136) recorre a Michel Foucault, ao concluir que o pensador “introduz precisamente esse termo para se referir ao ‘sistema de relações’ que, para um discurso dado, regula as localizações institucionais das diversas posições que o sujeito de enunciação pode ocupar”.

Esse conceito é importante para demonstrar que o discurso está atrelado às suas condições de produção, ou seja, carrega em si traços sociais, históricos e ideológicos que derivam da visão seja do indivíduo que origina a obra, seja do coletivo no qual o texto está inserido. Pode-se perceber o enfoque de Foucault em problematizar a escolha do que é dito, a seleção dos temas e as formas de abordagem dos discursos.

Bakthin (2010, p. 268) também já afirmava que os enunciados são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Essa ideia se conecta ao ensinamento de Maingueneau (2008, p. 137-138), ao afirmar que o discurso está para além do texto produzido:

Limitar o universo discursivo unicamente aos objetos linguísticos constitui sem dúvida alguma um meio de precaver-se contra os riscos inerentes a qualquer tentativa “intersemiótica”, mas apresenta o inconveniente de nos deixar muito aquém daquilo que todo mundo sempre soube, a saber, que os diversos suportes semióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escansões históricas, às mesmas restrições temáticas, etc. Noções de “escola”, “movimento” [...] atravessam a diversidade dos domínios semióticos. Fala-se, efetivamente, de “escola romântica” em pintura, em música, em arquitetura, assim como em literatura [...]

É interessante a reflexão proposta por Maingueneau (2015, p. 18) no livro *Discurso e análise do discurso* de que a produção oriunda de outras fontes disciplinares não apenas contribui para o campo dos estudos do discurso, mas também pode vir a sofrer influências dessa área. O autor cita o linguista Jean Dubois ao dizer que, segundo Dubois, desenvolver a análise do discurso é uma forma de ampliar os trabalhos de linguística para as relações entre língua e sociedade.

Cabe ainda apontar a menção feita por Maingueneau ao filósofo Michel Serres, em fala que corrobora a ideia que expande a compreensão de análise da

prática discursiva para outros campos do saber: o autor propõe definir a prática discursiva como a unidade de análise que pode integrar domínios semióticos variados, chegando a citar quadros como exemplo (MAINGUENEAU, 2008, p. 139).

Tal consideração é de muita importância para este trabalho, na medida em que se crê no valor que a série *Retirantes*, de Portinari, possui junto aos demais discursos produzidos acerca do Nordeste sob um ponto de vista de uma ausência de recursos, de vida.

Em diálogo com as lições de Bakhtin expostas neste trabalho, acredita-se que isso possa ser entendido sob o aspecto de que qualquer produção é uma expressão de sentido, independentemente da área técnica a que esteja relacionada, portanto está sujeita a encarnar outras vozes passadas e servir de base a vozes futuras.

Dominique Maingueneau (2015, p. 10) afirma:

O campo da análise do discurso, hoje globalizado e em expansão contínua, resulta da convergência de correntes de pesquisa provindas de disciplinas muito diferentes (linguística, sociologia, filosofia, psicologia, teoria literária, antropologia, história) e, em contrapartida, exerce sua influência sobre elas.

Ainda em *Gênese do discurso* Maingueneau (2008, p. 138) chama atenção para o modo como os enunciados estão inseridos e diretamente ligados ao contexto em que foram elaborados. O diálogo entre textos e ambiente de produção atua, inclusive, como fator de validação de determinada prática discursiva, conforme demonstra o autor ao afirmar que “o pertencimento a uma mesma prática discursiva de objetos derivados de domínios semióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas”.

Sendo assim, vê-se que a análise de um texto selecionado, verbal ou não verbal, demanda o estudo de um conjunto de outros textos proferidos dentro de um mesmo enredo, visto que “o gênero da prática discursiva impõe restrições que se relacionam com o contexto histórico e com a função social dessa prática” (MAINGUENEAU, 2008, p. 139).

A compreensão da relação texto-ambiente de inserção é fundamental ao se observar todo tipo de produção, seja literária, seja imagética. O autor enuncia diante de elementos nos quais se insere e dos quais é impossível se dissociar. Não há como produzir uma obra de um ponto absolutamente distanciado de seu entorno artístico, político, social, histórico, pois cada criação dialoga, necessariamente, com

outros discursos já proferidos e exercerá influência sobre ditos posteriores.

Essa lógica se aplica a qualquer plataforma de discurso, como demonstra Maingueneau (2008, p. 140):

O recurso a um mesmo sistema semântico para diversas práticas semióticas no seio da mesma unidade discursiva supõe certamente uma extensão correlativa do princípio de “competência discursiva”. Se quisermos ser consequentes, não poderemos reservar este princípio apenas aos enunciadores linguísticos. O pintor, o arquiteto..., dado que participam da mesma prática discursiva, dispõem da mesma rede de regras que os enunciadores para tratar os materiais significantes.

Nesse sentido, pode-se estabelecer um paralelo com o que Bakhtin já afirmava no campo que ele denominava como o da estilística.

Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual (BAKHTIN, 2010, p. 265).

Se, ao produzir um enunciado, o autor não consegue se desvencilhar de sua individualidade, mesmo que no menor nível, então pode-se concluir pela inserção do próprio autor no objeto daquilo que se fala e, conseqüentemente, das vozes pregressas que integraram e ajudaram a constituir a história daquele que profere o dizer.

Quando Maingueneau (2008) cita a participação de enunciadores não linguísticos na composição de uma prática discursiva, ele cria bases imprescindíveis para observar a dinâmica existente entre os enunciados proferidos por meio de imagens nas construções de sentido que operam nas sociedades, em igualdade às contribuições feitas por textos orais e escritos. No caso em tela, serão feitas a seguir considerações sobre como os três quadros que compõem a série *Retirantes* integraram a rede de percepções e discursos sobre o que tem o imaginário sulista acerca do Nordeste do país.

Como apontam os teóricos, é possível notar uma relação entre discurso e condições institucionais. Para a análise proposta neste trabalho, observa-se que, enquanto no fim do século XIX e no início do século XX emergia uma preocupação com a formação de Estados-nações, os dizeres que circundavam a sociedade moldavam-se a partir dessas propostas. Com as guerras mundiais, o objeto do dizer muda.

Enquanto o movimento modernista trazia uma busca pelos elementos nacionais, porém em diálogo com expressões mais internacionais da forma, a experiência dos conflitos globais trazem a necessidade de falar da miséria humana, dos problemas enfrentados pelos modelos sociais praticados. Soma-se a isso o surgimento de novas formas de reorganização do Estado se conhecia até então, após a Revolução Russa de 1917 e a consequente formação da União Soviética. Um exemplo disso é a notória inspiração que conduziu Tarsila do Amaral a uma nova orientação de seu trabalho após viagem feita à URSS em 1931, o que resultou em trabalhos como *Segunda classe* e *Operários*, ambos de 1933.

Figura 14 – Tarsila do Amaral – *Segunda Classe*, 1933



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2484/2-classe>.

O exemplo acima remete à fala de Maingueneau (2008) sobre as condições que cercam a concepção de uma obra. Diz o autor:

Assim como o enunciado, também o quadro, o trecho de música... estão submetidos por sua prática discursiva a determinado número de condições que definem sua legitimidade. Suponhamos, por exemplo, que se trate de um quadro e que ele pertença ao “realismo socialista”; o tipo de “vocação enunciativa” correspondente comportará, sem dúvida alguma, além da aptidão para a pintura figurativa e uma formação acadêmica correspondente, traços como um interesse particular pelos problemas e o modo de vida das “massas”, uma participação ativa no trabalho de militância; ela excluirá, correlativamente, os indivíduos não politizados, os místicos, os pintores abstratos etc... [...] As “condições de emprego” nesse exemplo não estão menos implicadas. A depender de se tratar de obras destinadas a tais instituições, a tais lugares, a tais funções [...], o formato, o tema, a escolha das cores etc... serão afetados, não a título de parâmetros acessórios, mas porque isso se inscreve nas próprias condições do funcionamento da prática discursiva, tanto quanto o didatismo. Mesmo a noção de “modo de coexistência” pode encontrar aqui um responsável. O texto pictórico, por mais solitário que possa parecer, pelo simples fato de pertencer à prática discursiva, supõe tacitamente o conjunto virtual daqueles com os quais ele pode legitimamente ser associado. Assim, os muros de uma instituição que se dedica ao realismo socialista poderão fazer coexistir paisagens, evocações de acontecimentos históricos, cenas do trabalho cotidiano, do folclore etc..., um universo de sentido cujo percurso desenha a fronteira do dizível de certo discurso (MAINGUENEAU (2008, p. 140-141).

Tais ideias corroboram o pensamento do autor acerca da não existência de um “ambiente externo” ao discurso:

[...] parece muito claro que essas enunciações são tomadas pela mesma distância semântica pela qual a instituição é tomada. [...] A organização dos homens aparece como um discurso em ato, enquanto o discurso se desenvolve sobre as próprias categorias que estruturam essa organização (MAINGUENEAU, 2008, p. 128).

Essas demonstrações corroboram as ideias apresentadas pelo autor ao discorrer sobre a ideia de prática discursiva. Maingueneau (2008, 136) afirma que a noção de discurso deve ser concebida sob o aspecto da complexidade do entorno em que é concebido:

Essa reorientação de conjunto nos leva a remodelar a noção de discurso. No início, nós o concebemos como permanecendo na órbita da estrita textualidade. Agora, somos deslocados em direção a seu “ambiente”, para fazer aparecer uma imbricação semântica irreduzível entre aspectos textuais e não textuais.

Tal afirmação confirma que as produções artísticas são fruto de seu tempo, recebendo e exercendo influência sobre a sociedade em que estão inseridas. A lição também deve ser considerada sob o ponto de vista da intertextualidade. É possível

perceber que os discursos carregados pelas obras produzidas na primeira metade do século XX se relacionam com muitos outros que abordam as mesmas questões e intenções de denúncia social. No ambiente urbano da crescente São Paulo, as já citadas obras de Tarsila do Amaral levavam à reflexão acerca do novo ambiente que se gestava, sensibilizada pela urbanização e sua relação com a população, com o trabalho.

Enquanto isso, os olhos que se voltavam para o Nordeste enxergavam um cenário de miséria e dor: a crítica social se dava por meio dos romances da década de 1930, da música de Luiz Gonzaga e seus relatos sobre a vida no árido sertão, além dos quadros de famigerados fugitivos da seca pintados por Portinari.

Maingueneau (2015, p. 35) defende que “os discursos existem para além dos textos particulares dos quais são compostos”. No caso em tela, poderíamos considerar que os quadros que compõem a série *Retirantes* são apenas mais um discurso entre tantos outros que compõem um grupo atuante no mesmo sentido. Seria possível pensar a pintura sob a avaliação do contexto em que foi produzida, como um corpo maior que a obra em si, formada por diversos outros elementos.

3 PORTINARI E SEUS RETIRANTES: VISÕES DE UM NORDESTE

3.1 Entre a tradição e a modernidade

Cândido Torquato Portinari nasceu em 1903, na cidade de Brodósqui, localizada no estado de São Paulo. Filho de imigrantes italianos, era o segundo entre os doze filhos do casal. Seus pais vieram para o Brasil motivados pela promessa de oportunidade de trabalho causada pela expansão da economia cafeeira, assim como tantos outros imigrantes que para cá vieram entre o final do século XIX e o início do século XX. Desde pequeno, o jovem Portinari já apresentava talento para as artes plásticas.

Segundo Bovo (2018, p. 48),

[...] aos nove anos, sendo coroinha da Igreja de Santo Antônio, que ficava próxima a sua casa, logo conseguiu engajar-se como ajudante de um grupo itinerante de pintores e escultores italianos que viviam de decorar igrejas e capelas nas cidades do interior.

Com o apoio da família e seguindo seu sonho de se tornar artista, Portinari parte para o Rio de Janeiro em 1918, a fim de iniciar seus estudos de pintura. Em 1921, ingressa na Escola Nacional de Belas-Artes e em 1922 começa a participar de concursos apresentando seus quadros. Começa a ser notado pela crítica ao ganhar três prêmios em 1923, mas em 1924 sua obra *Baile na roça* é recusada no Salão Nacional de Belas-Artes. Essa obra já apresentava o interesse do pintor em tratar de seu povo: o quadro mostra a diversidade da gente que habita nossa terra, compondo um baile caipira, que acontece em um salão.

Portinari volta a chamar atenção em 1925 ao ganhar a Pequena Medalha de Prata e em 1928 conquista o prêmio de viagem à Europa, com seu retrato do poeta Olegário Mariano. O prêmio, que muito fora almejado pelo artista, causa grande transformação em sua vida, já que o conhecimento adquirido por ele ao longo da viagem em muito influenciaria suas obras.

Figura 15 – Cândido Portinari – *Baile na roça*, 1923



Fonte: http://www.portinari.org.br_

Portinari conhece a Inglaterra, a Itália, a Espanha e, por fim, se fixa em Paris, onde se dedica à pesquisa e ao estudo dos artistas europeus. Suas descobertas atuam de forma fundamental em seus objetivos artísticos. Fabris (1990, p. 6) destaca que “ao mesmo tempo em que começa a libertar-se das fórmulas acadêmicas da Escola Nacional de Belas-Artes, descobre o Brasil” e menciona uma carta escrita pelo pintor à época:

[...] Daqui fiquei vendo melhor a minha terra [...]. 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 [...]. A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente, e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra [...] (PORTINARI, 1979 citado por FABRIS, 1990, p. 6-7).

Portinari retorna ao Brasil em 1931 e encontra um país bem diferente do que havia deixado, socialmente e politicamente transformado pela Revolução de 1930, e culturalmente modificado pelo Modernismo. Tal movimento inaugurou uma nova era

cultural no Brasil: as atividades artísticas anteriores a esse marco, muito ligadas à academia e com críticas quase inexistentes, revelavam um certo aspecto provinciano, sem estudos especializados ou museus de arte. O circuito restringia-se ao salão anual da Escola Nacional de Belas-Artes, que premiava o vencedor com uma viagem de estudos à Europa (ZÍLIO, 1982, p. 38).

Apesar da tradição artística do Rio de Janeiro devido à presença de instituições que remontam à Coroa, foi em São Paulo que se gestou a arte moderna. A cidade desfrutava de larga prosperidade e crescimento tanto em economia quanto em população. Despontavam prédios e indústrias, de onde se podia assistir a seu franco desenvolvimento. Essas transformações repercutiram em diversos campos e no das artes não poderia ser diferente.

Ademais, as instituições culturais paulistanas não dotavam da rigidez das fluminenses, o que proporcionou um terreno fértil para o surgimento da arte moderna. A leitura de Soares (2003, p. 58-59) esclarece esse momento de transição:

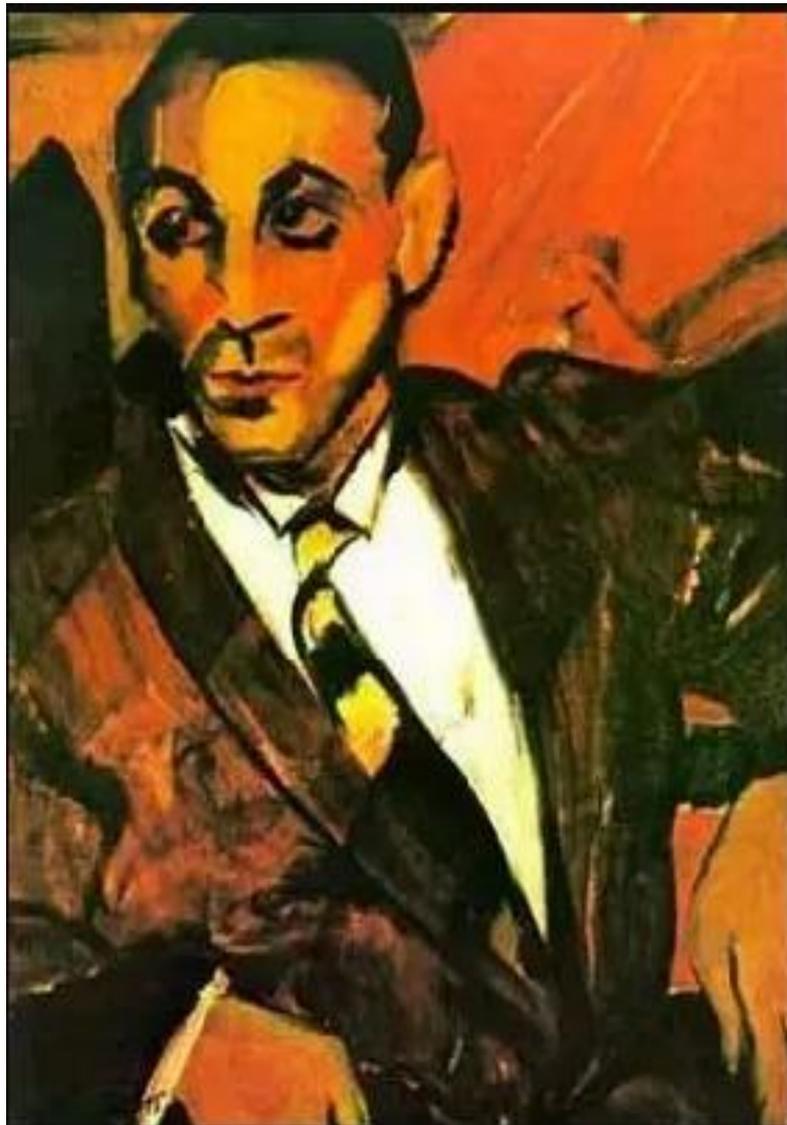
Na Capital Federal, o sistema de arte estava enraizado por meio de suas instituições culturais, motivo pelo qual eram-lhe destinados os principais recursos do governo federal para o desenvolvimento cultural. O Rio de Janeiro, diante de tantos aspectos favoráveis, tornou-se modelo e referência para todo o país, enquanto São Paulo, cidade sem tradição cultural e relativamente nova, a dinâmica cultural era mais modesta e basicamente fundamentada nos modelos do Rio de Janeiro. Entretanto, à medida que São Paulo passou a ganhar destaque no cenário econômico e tornou-se um importante centro econômico, cultural e político, a cidade superou gradativamente o Rio de Janeiro, transformando-se na cidade brasileira mais “moderna”. Essa transformação não poderia deixar de repercutir no cenário cultural. Nessa conjuntura de prosperidade material e longe do convívio das instituições culturais do Rio de Janeiro, a arte moderna teria encontrado em São Paulo um terreno mais favorável ao seu aparecimento.

O único impasse era o exato momento ao qual pode ser atribuído seu nascimento: ou a exposição das telas expressionistas de Anita Malfatti em 1917, ou a própria Semana de Arte Moderna, de 1922. De qualquer maneira, os dois fatos estão intrinsecamente ligados, visto que a mostra de Anita Malfatti gerou forte reação negativa da crítica, fazendo com que outros artistas se unissem em sua defesa, demarcando a necessidade premente de organizar um movimento que apoiasse tais ideias inovadoras (ZÍLIO, 1982, p. 40-41). Estava formado o embrião do movimento modernista.

O desenrolar do Modernismo, em sua primeira fase, ocorre entre as altas camadas da sociedade da época. Oriundos de famílias tradicionais pertencentes à

elite abastada, artistas como Tarsila do Amaral ou Oswald de Andrade não tinham preocupações com sua subsistência, e a arte moderna se desenvolvia longe de temas políticos ou sociais. Esse cenário passa a assumir outra forma a partir de 1929. A crise internacional instaurada pela queda da bolsa de Nova Iorque atinge brutalmente a economia nacional e marca o fim da predominância política de São Paulo (ZÍLIO, 1982, p. 55).

Figura 16 – Anita Malfatti – *O homem amarelo*, 1915



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2054/o-homem-amarelo>.

É nesse contexto que Portinari inicia o projeto de pintar sua terra, como havia idealizado durante os anos em que viveu na Europa. Ainda que não tivesse

participado de maneira incisiva durante a primeira fase do Modernismo, em razão de estar profundamente inserido na academia e distante do efervescente futurismo paulistano à época da Semana de 22 (o pintor contava 18 anos), Portinari absorveu essas influências (BOVO, 2018). Esse ambiente deve ser observado, pois “a passagem de um discurso a outro é acompanhada de uma mudança na estrutura e no funcionamento dos grupos que gerem esses discursos” (MAINGUENEAU, 2008, p. 119). Conclui-se, portanto, que os enunciados são proferidos de forma intrínseca ao meio em que foi produzido. Sob os olhos de seus artistas, o Brasil encontrado por Portinari em seu retorno europeu demonstra intenção de refletir sobre seu povo e seu lugar.

Portinari trata de executar o plano traçado ainda na Europa a partir de 1932, quando expõe suas obras no Palace Hotel, em agosto daquele ano, no Rio de Janeiro, pela primeira vez após seu retorno. Em seus trabalhos é possível ver aquela gente e aquela terra narrada em suas cartas vindas de Paris, por meio de suas telas que retratavam uma temática brasileira com cenas de infância, circo, cirandas. Sobre essa fase, bem observa Mário Pedrosa (1981, p. 10), crítico de arte e responsável por grande número de escritos acerca da obra do pintor:

Foi o tema sentimental o primeiro que apareceu sob a sua palheta. É desta época a chamada série marrom ou brodosquiiana. As suas telas de então se caracterizam por uma vasta superfície marrom dominante, salpicada de acidentes de luz, representação de suas figuras temáticas, pelo jogo e direção uniforme do claro-escuro, pela pastosidade satisfeita das tintas, as transparências de tons. [...] Nessa série, certas cores, principalmente o marrom – a terra roxa de Brodóski – têm o seu quê de simbólico, bem como os céus turvos desse período. É uma espécie de libertação do passado, uma transcrição do quadro das suas reminiscências infantis, a vida de sua meninice em Brodóski.

Em dezembro de 1934, Portinari realiza mostra na cidade de São Paulo. Essa é a fase de *Mestiço*, *Mulata*, *Índia*. Vê-se, a partir daí, que Portinari começa a caminhar pela temática social, evidenciando o trabalhador em suas obras, seja no meio rural (*Lavrador de café*, *Café*), seja no meio urbano (*Os despejados* e *Operário*). Citando Oswald de Andrade, Annateresa Fabris (1996) pontua duas vertentes na nascente pintura social de Portinari: uma cidadina, tipificada por *O operário*, outra rural, na qual se inscrevem *Mestiço* e *Lavrador de café*. A estudiosa compara as duas ambiências e afirma que *Operário* “magoa, revolta, produz a sensação dolorosa do erro social”, mas não ocorre a mesma percepção na obra com

tema rural, pois

Portinari ainda vê a fazenda com a cor que a criança pôs no fundo sagrado onde queria penetrar. [...] A luta de classes penetrou em Portinari, mas no campo, onde correu e armou arapucas a sua infância maravilhada, ainda não se fez o sentimento (FABRIS, 1996, p. 34).

Figura 17 – Cândido Portinari - *Circo*, 1933



Fonte: <http://www.portinari.org.br>

Figura 18 – Cândido Portinari - *Operário*, 1934



Fonte: http://www.portinari.org.br_

Figura 19 – Cândido Portinari – *Lavrador de café*, 1934



Fonte: http://www.portinari.org.br_

3.2 O pintor e o Estado

A partir da década de 1930, Portinari começa a chamar a atenção das camadas intelectuais da época e dos circuitos e críticas de arte. Isso não significa que seu início na pintura tivesse passado despercebido. Pelo contrário, durante os anos 1920, enquanto estudante da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), a academia já especulava acerca de seus trabalhos. Exemplo disso é uma crônica formulada por Manuel Bandeira, que acompanhou Portinari desde o início de suas obras e se tornou um de seus grandes amigos e incentivadores. O trecho a seguir data de seus escritos de 1925:

[...] Cândido Portinari é um paulista de 23 anos, que possui excelentes dons de retratista. A sua técnica é larga e incisiva. Apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos. Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio (BANDEIRA, 1966 citado por FABRIS, 1990, p. 6).

O tal “espírito dominante na Escola” a que o poeta se refere relaciona-se com o conservadorismo no que diz respeito ao saber artístico que predominava na ENBA. Isso se confirma diante da afirmação de Sérgio Miceli (1996) citado por Soares (2003). A autora aponta que o sociólogo

[...] considera ainda que, provavelmente, essa atitude se atribui à aguda percepção que o pintor tinha da concorrência acadêmica, o que o teria levado a lidar com esse desafio retratando 'a figura social e institucional mais adequada a lhe servir de modelo para o envio apropriado numa tal competição (MICELI, 1996 citado por SOARES, 2003, p. 75).

Na crônica mencionada vê-se que Bandeira já indicava as “tendências modernizantes” da técnica do pintor, tanto é que o quadro *Baile na roça* havia sido recusado pela ENBA. Destinado a alcançar o prêmio máximo oferecido pelo concurso, é com o retrato de um componente da elite da época – o poeta e diplomata Olegário Mariano –, que Portinari vence a tão concorrida disputa promovida pelo Salão Anual da ENBA, de 1928, e conquista a viagem de estudos à Europa.

Apesar da recusa de *Baile na roça*, os demais retratos apresentados pelo

pintor já chamavam a atenção da elite da época. Em 1931, ao retornar do período de estudos na Europa, Portinari encontra uma mentalidade mais favorável às mudanças introduzidas pelo movimento modernista, o que lhe conferiu mais segurança para retomar aquelas “tendências modernizantes de sua técnica” notadas por Bandeira. Na ENBA, Portinari encontra Lúcio Costa como diretor, responsável por diversas modificações na instituição, por exemplo, a organização do XXXVIII Salão Nacional de 1931, que também ficou conhecido como Salão Coletivo Moderno, Salão Revolucionário, e até mesmo Salão Lúcio Costa. A fama desse salão se deu pela oposição à ala conservadora da ENBA: aquela edição não selecionaria trabalhos nem ofereceria prêmios, todos nela poderiam expor (ARÊDES, 2015, p. 30).

Portinari recebeu do jovem arquiteto o convite para participar da comissão organizadora dessa edição. A nova fase nas artes somada ao relativo prestígio que Portinari havia alcançado pela vitória no concurso de 1928 resultou na atenção que lhe foi direcionada em consequência de suas exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo, no início da década de 1930.

Com o sucesso de sua atuação no Salão Revolucionário de 1931, Portinari começa a atrair olhares dos intelectuais da época. O pintor passa a ser visto como digno representante do Modernismo brasileiro e é notado não apenas pelos jovens intelectuais, mas também pelos críticos acadêmicos. Isso se devia ao fato de Portinari conjugar ao fazer modernista sua formação acadêmica, que já havia provado sua aptidão quanto às técnicas tradicionais (SOARES, 2003, p. 80). Fabris (1990, p. 7) destaca que “o antigo pintor acadêmico, ao aderir à nova expressão plástica, permite demonstrar que a deformação, tão criticada pelos passadistas, não significava desconhecimento do desenho, implicando apenas uma escolha estética”.

Transitar entre esses dois mundos – o inovador e o tradicional – conferiu a Portinari a possibilidade de alcançar o reconhecimento não apenas de seus pares, como também de figuras ligadas ao governo getulista. Em 1935 recebe o convite para reger a cadeira de pintura no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e, no ano seguinte, para executar os murais para a sede do Ministério da Educação e Saúde. A encomenda feita pelo ministro Gustavo Capanema surge com o renome internacional alcançado por Portinari, ao ganhar a segunda menção honrosa na Exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh com a tela *Café*. Portinari executa ainda em 1936 um conjunto mural para o Monumento Rodoviário na estrada Rio-São Paulo (FABRIS, 1990, p. 10-11). O monumento foi colocado num local que

funcionava como parada de descanso para os motoristas que transitavam pela via e foi desativado em 1978. No ano 2000, os painéis foram retirados daquela localidade e doados ao Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro (ARÊDES, 2015, p. 162).

A aproximação com o Estado precisa ser destacada, pois Portinari, por muitas vezes, é lembrado em associação ao Governo Vargas e chega a receber a alcunha de “pintor do Estado Novo”. Em uma primeira análise, pode-se pensar: como o artista notadamente reconhecido por tratar de temas sociais, tendo chegado, inclusive, a se filiar ao Partido Comunista em 1945, possui tamanha comunicação com uma liderança autoritária e ditatorial?

Inicialmente, é preciso destacar que a filiação de Portinari ocorre após o fim da ditadura Vargas, na qual o Partido Comunista fora fechado e seus filiados, perseguidos ou exilados. Seu alistamento se dá no ano 1945, quando lança sua candidatura a deputado federal pelo estado de São Paulo. Em 1947, se candidata a senador. Em seguida, viaja para o Uruguai para realizar exposições, o que se mostra conveniente por sua animosidade contra o Partido. A partir de 1948, ainda que não tenha abandonado o Partido Comunista, Portinari se afasta das atividades militantes (FABRIS, 1990, p. 19). O pintor chega, inclusive, a ter sua vida acompanhada pela polícia política: o “dossiê Portinari” reuniu, por mais de 40 anos, prontuários, fotos, recortes, despachos e fichas sobre o artista, conforme a matéria jornalística publicada por Luís Antônio Giron na revista *Época* (s.d.).

Entretanto, os anos de Vargas no poder, seja no período provisório (1930-1934), quando fora eleito indiretamente (1934-1937), seja no período ditatorial (1937-1945), foram os mais produtivos para Portinari. Foi durante as décadas de 1930 e 1940 que foram gestadas suas obras mais reconhecidas. Como bem aponta Soares (2003, p. 10), “nesse sentido, torna-se interessante pensar em como se deu a junção entre a pintura social de Portinari e a ideologia nacionalista do Estado Novo, já que, em princípio, esses dois polos podem parecer antagônicos”.

Arêdes (2015, p. 12) chama atenção para o fato de Portinari ter se consagrado como pintor durante o período em que Getúlio presidia o país. Sua gestão ficou conhecida pela ampla participação de artistas e intelectuais nos quadros da burocracia estatal, das mais variadas correntes de pensamento – estéticas ou políticas. Além de Portinari, nomes como Carlos Drummond de Andrade, que atuou como chefe de gabinete do Ministério de Educação e Saúde, ou Manuel Bandeira, diretor de Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo,

integraram equipes de governo durante os anos da política de Vargas.

O que poderia explicar, portanto, a cooptação dessas figuras por um regime nitidamente autoritário? Uma vertente que pode justificar tal fato é a preocupação do Estado com a criação de uma identidade nacional. De acordo com Soares (2003), o Estado Novo buscou legitimar seu regime autoritário através da criação de sofisticados aparatos culturais (o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP e o Ministério da Educação) e da mobilização de amplos setores da intelectualidade brasileira ligados ao movimento modernista.

Ao Estado interessava a aproximação com as camadas intelectuais da sociedade, a fim de que elas exercessem sua “função social”, trabalhando para promover atividades culturais e artísticas no país – sobretudo num território com altas taxas de analfabetismo à época, conforme esclarece Soares (2003, p. 33).

A doutrina política do regime buscou apresentar um Estado que correspondesse aos anseios da sociedade e mostrou-se disposta a interpretar o interesse coletivo e representá-lo. A cultura, nesse sentido, ocupou um lugar estratégico na organização do Estado, na medida em que traduzia a verdadeira brasilidade. Dessa forma, a relação entre intelectuais e poder político esteve ligada ao problema da construção da nacionalidade. O discurso oficial, que atribui ao intelectual a função de falar em nome dos destituídos, foi prontamente incorporado por uma parcela dos intelectuais brasileiros.

A autora ainda destaca, em citação a uma fala da historiadora Mônica Veloso – que analisou a relação entre intelectuais e o sistema de poder no Estado Novo –, que essa coesão se deveu sobretudo à habilidade política de Getúlio em reconstruir a imagem do intelectual, transformando a conflituosa relação entre os modernistas e o Estado em união harmoniosa, de tal forma que o grupo se sentisse convidado a empenhar seus esforços em prol da tarefa de refletir sobre os rumos da nacionalidade brasileira.

Uma das ações de Getúlio nesse sentido foi seu ingresso na Academia Brasileira de Letras. Em seu discurso de posse, o estadista chegou a declarar a necessidade de integração do intelectual ao Estado para que pudesse exercer efetivamente a função social de participação nos destinos da Nação (SOARES, 2003, p. 32).

Por outro lado, artistas, cientistas e estudiosos em geral sentiam-se à frente de um grande projeto de reconstrução do país, segundo os moldes da modernidade. Integrar-se ao governo era a chance de implementar os vislumbres da

intelectualidade modernista. A socióloga Helena Bomeny citada por Arêdes (2015, p. 168-169) aponta que o Estado Novo foi um período de mecenato da política brasileira, com vistas a um projeto de construção de um Estado Nacional alicerçado na educação, na cultura e na ciência. Arêdes (2015) destaca ainda que esse tipo de financiamento estatal foi comum tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina, ao contrário do que se deu nos Estados Unidos, por exemplo, onde esse tipo de empreendimento costumava ser malvisto e exercido por setores da sociedade civil. A essa conduta notadamente latina a escritora atribui uma provável herança dos tempos de mandonismo e coronelismo.

O círculo de intelectuais que compunham os quadros do Governo se dividia conforme seu posicionamento frente a ele, apresentando uma diversidade de convicções políticas, parte mais simpática ao autoritarismo e conservadorismo de Vargas, outra mais crítica ao Estado e mais ligada à filosofia marxista. Soares (2003, p. 49) nota que havia basicamente dois grupos de intelectuais nessa empreitada de construção de um “novo Brasil”, cuja alocação no governo acabava por se dar em função de suas orientações ideológicas: os mais conservadores eram locados no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), enquanto os menos conservadores reuniam-se em torno do Ministério da Educação e Saúde (MES), que tinha Gustavo Capanema como diretor.

Nomes de conservadores como Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, ambos integrantes de movimentos como o Verde-Amarelismo e o Movimento Bandeira, partidários de ideias ligadas ao Integralismo, eram alguns dos que se envolviam com as atividades do DIP. Para essas personalidades, o Estado seria o responsável por ordenar e organizar a sociedade. Sendo assim, a cultura era o meio que viabilizaria esse alinhamento, por isso cabia ao Estado o controle dos aparatos culturais (SOARES, 2003, p. 35).

Cassiano Ricardo citado por Soares (2003, p. 46) chegou a proferir que “a cultura era o único instrumento capaz de arregimentar as forças sociais, integrando-as ao Estado”. A fala explicita a defesa do controle do Estado no âmbito cultural e a exclusão de qualquer outro canal não oficial de difusão dessa cultura. Isso denota que a pluralidade de ideias não era bem vista pelo regime; pelo contrário, tinha como único desfecho a desordem social. Percebe-se, portanto, uma antipatia do regime para com aqueles que não partilhavam da mesma ideologia (SOARES, 2003, p. 46).

No entanto, o predomínio de uma face conservadora na elaboração do projeto

político estadonovista não significou o banimento da presença de intelectuais críticos no governo, colaborando com projetos culturais inovadores. Vanguardistas como Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Mário de Andrade ligaram-se ao MES, mais voltado para a formação de uma cultura erudita e para a educação formal (SOARES, 2003, p. 38).

Embora fizesse parte de uma burocracia que compunha um regime autoritário e se opusesse a tais ideias, a equipe que transitava pelo Ministério da Educação e Saúde (MES) não parecia se sentir desconfortável em participar do governo, segundo Arêdes (2015, p. 169). Em citação a Miceli e Bomeny, a autora enfatiza que os dois sociólogos destacam o fato de a gestão Capanema parecer se colocar acima de disputas ideológicas, caracterizando-se pela ousadia e variedade de ideias, como uma espécie de território livre às ideologias do regime.

Crê-se que isso se deve à autonomia que Gustavo Capanema possuía à frente do ministério, somada à indiferença de Vargas pelas artes plásticas, conforme Fabris (1990, p. 31) explica:

Na medida em que se fala de um dirigismo, pensa-se logo em “arte oficial” e, por extensão, em “estética getulista”. Um estudo da época não confirma esta ideia. É bem conhecida a indiferença de Vargas pelas artes plásticas, tanto que toda a política artística do período tem como mentor Gustavo Capanema, apaixonado pela “arte nova”. A construção do Ministério da Educação é bem significativa: deve-se a Capanema o projeto que revolucionou a arquitetura brasileira, pois, sem sua interferência, o edifício teria sido construído nos moldes tradicionais propostos pelo vencedor do concurso Arquimedes Memoria.

Corroborando o argumento de Fabris (1990) no que tange à liberdade de Capanema em conduzir o MES, vale citar um depoimento dado pelo próprio ministro:

[...] Dei início às obras diante do espanto geral da cidade do Rio, que não compreendia aquela audácia. Por trás da opinião pública, estava a corrente da arquitetura velha muito numerosa e muito poderosa. Desde logo uma ideia ficou assentada no meu espírito: É que nós não íamos fazer simplesmente um edifício funcional, mas devíamos empreender a construção de uma grande obra de arte, o que queria dizer que devíamos convocar desde logo os nomes modernos [...]. O principal pintor que chamei foi Cândido Portinari, então no princípio de sua carreira e muito combatido. Portinari executou todas as obras de pinturas planejadas, mas no fim ainda chamei Pancetti e Guignard, para concorrerem com algumas obras de sua autoria (CAPANEMA citado por FABRIS, 1990, p. 31).

É nesse ambiente que vai nascer a aparente contradição entre um pintor notadamente comunista que dedica seus serviços a um regime autoritário ditatorial.

Diante do paradoxo criado pelo “pintor oficial do regime”, Fabris (1990) chama atenção para a necessidade de se refletir sobre as relações de Portinari com o modelo getulista e propõe outras visões desligadas de uma imagem estereotipada de acordo com o “modelo desenvolvimentista e aglutinador do governo”.

[...] Pode-se propor o enfoque do “oficialismo” de Portinari a partir de um outro ponto de vista. Pode-se tentar ligar a imagem do “pintor oficial” à imagem do “pintor moderno”, isto é, pode-se tentar demonstrar a *apropriação* de Portinari, quer por parte do governo, quer por parte da intelectualidade modernista, objetivando veicular determinadas ideias. É a fama de “pintor moderno” que leva Portinari à posição de “pintor oficial”. O artista é convidado por Gustavo Capanema graças ao prestígio internacional de *Café*, e esse fato não é irrelevante numa época como a década de 30, em que o Brasil estava empenhado num processo de modernização. Arte moderna para um país moderno. Arte reconhecida internacionalmente para um país em busca de reconhecimento internacional (FABRIS, 1990, p. 30-31).

Ainda que a autora argumente uma possível “apropriação” do artista pelo governo, o que afasta sua obra de uma suposta intenção direcionada pelo regime, os desdobramentos do discurso proferido por Portinari acerca do Brasil e de seu povo por meio de suas obras são os mais vastos possíveis. Uma dessas possibilidades é inegável: a associação dos tipos retratados por Portinari a uma imagem estereotipada do brasileiro e de seu ambiente mostrou uma necessidade de estabelecer as características de uma nação em construção, o que foi muito oportuno para a classe política e dominante da época.

Nesse sentido, Soares (2003, p. 36) destaca que “no Estado Novo a questão da cultura popular e a busca das raízes da brasilidade ganharam outra dimensão. O objetivo vai buscar a brasilidade na consagração da tradição, dos símbolos, nos heróis nacionais”. Isso demonstra a conveniência de se agregar artistas que sustentavam ideais nacionalistas em torno do governo. A busca de artistas como Portinari por conhecer quem é a gente que ocupa este território aliada à fama internacional do pintor caía como uma luva para um governo que buscava construir uma imagem característica de um povo.

3.3 Nordeste via Brodósqui

Ao longo dos anos, o pintor direciona seu olhar para as mazelas enfrentadas por sua gente, como na série analisada aqui, a qual retrata o sofrimento daqueles que eram impelidos a deixar seu local de origem em busca de melhores condições de vida por ocasião das grandes secas. O Nordeste de *Retirantes* remonta o cenário cristalizado pelos romances da década de 1930: trata de um homem oriundo de uma região desfavorecida de recursos naturais e econômicos, que se lança em uma saga de retirada de sua terra natal, fugindo da seca e da miséria. As pinceladas do quadro traduzem a mesma terra desértica já descrita por Rachel de Queiroz ou o êxodo do sertanejo na luta pela sobrevivência narrado por José Américo de Almeida. O historiador Durval Albuquerque Jr. (2011, p. 278) descreve:

Na fase da pintura social, Portinari deixa este olhar voltado para o sol do interior, esse caleidoscópio de retalhos de cor e luz, em que o homem brasileiro aparece como uma mistura harmoniosa do branco, do negro e do índio. Ao adotar a preocupação com as condições sociais do país, seu olhar se desloca do interior de São Paulo para o Nordeste, indo buscar nos romancistas nordestinos, da década de trinta, imagens que melhor pudessem expressar os dramas sociais do país. As formas arredondadas cedem lugar a membros duros e ossudos. A desolação e a aridez tomam o lugar do fruto e da seiva. Os retirantes secos, enrugados, esqueléticos, que a pele mal cobre, fazem a poesia de seus quadros virarem cólera, protesto, dor e miséria.

As formas arredondadas que o historiador cita transportam o leitor à década de 1930, na qual Portinari realizou seu primeiro trabalho em que abordou a temática dos retirantes. Em 1936, Portinari pinta dois quadros que recebem o mesmo nome, cuja análise é feita por Fabris (Figuras 20 e 21, respectivamente):

Os primeiros quadros com esse tema datam de 1935/1936 e nos mostram uma visão “otimista”, como afirmou Mário de Andrade ao falar dos afrescos do Ministério da Educação. Essas primeiras obras inscrevem-se na fase “marrom” do artista, caracterizando-se por um plasticismo quase clássico, em que apenas desponta a deformação expressiva, por um rigor geométrico na disposição espacial, por tonalidade que vão do branco ao ocre e ao marrom-escuro. Apesar de as figuras terem um caráter físico concreto, o pintor mostra-se mais preocupado com a busca da forma adequada que com a expressão de um conteúdo propriamente social. [...] Mais clássicos são os *Retirantes* de 1936 com suas enormes figuras femininas, dominando uma paisagem ondulada e de suaves tons ocres e verdes. As figuras, colhidas numa pausa de sua viagem, revelam uma calma ensimesmada, uma solidez escultórica que se adivinha por baixo da pincelada quase

impressionista. Há uma certa feiúra nas fisionomias, uma certa rudeza, que emprestam ao quadro um ar “primitivo”, apesar da nítida espacialidade geométrica. Um grupo ainda mais compacto e ainda mais escultórico caracteriza os *Retirantes* do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, que também datam de 1936. A diferença do outro quadro, a composição concentra-se num grande grupo piramidal, em que constitui toda a essência da tela. A paisagem é apenas uma nota referencial – o chão e o céu –, participando só cromaticamente da cena. As figuras são determinadas por passagens expressivas da luz à sombra (a luz incidindo no branco e criando gradações para o marrom) e mesmo sua robustez é mais cromática que propriamente plástica. As fisionomias são definidas como um maior sentido de individualização, embora em algumas delas o rosto seja uma construção geométrica – o triângulo do nariz, o círculo dos olhos e da boca (menina à direita). No grupo, não se pode falar propriamente de deformações, pois o gigantismo das figuras se acompanha a uma estaticidade que determina o caráter geral da composição (FABRIS, 1990, p. 111).

Figura 20 – Cândido Portinari – *Retirantes*



Fonte: <http://www.portinari.org.br>

Figura 21 – Cândido Portinari – *Retirantes*, 1936



Fonte: http://www.portinari.org.br_

Sobre as famílias de retirantes de 1930, Fabris (1990) destaca o protagonismo da forma sobre o conteúdo social. No fim da década, porém, a Segunda Guerra Mundial traz ao Brasil uma atmosfera que impulsiona os artistas a tratar de motivos políticos e sociais. Finda a Guerra bem como o Estado Novo, o

[...] Nordeste emergirá como uma temática privilegiada dessa pintura, preocupada com as questões sociais do país, com o seu atraso, com a sua miséria, com as condições de seu povo e com a necessidade de transformação desta realidade (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 274).

Nas obras de Portinari o Nordeste assume o lugar de palco, onde serão apresentadas as mazelas humanas, as dores do mundo. Segundo Albuquerque Jr. (2011, p. 279), “o drama regional da seca nordestina é elevado à condição de

símbolo das injustiças sociais e da necessidade de construção de um novo mundo”.

A série *Retirantes*, que será analisada neste trabalho, refere-se ao conjunto das três obras produzidas entre 1944 e 1945, denominadas *Retirantes*, *Criança morta* e *Enterro na rede*, que hoje integram o acervo de obras pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo. É importante fazer esse destaque visto que há controvérsias acerca dos quadros que compõem esta série. Oliveira (2018, p. 14-15) faz um bom apanhado acerca desse impasse:

Há contradições quanto às obras que constituem a Série Retirantes. No site do Instituto Portinari encontramos onze obras identificadas como pertencentes a ela. Segundo o site, além de *Retirantes* (1944), também pertencem à Série Retirantes os quadros *Enterro na Rede* (1944), *Criança Morta* (1944) e *Criança Morta* (1945), além das gravuras *Cabeças* (1944), *Duas Cabeças* (1944), *Enterro na Rede* (1944), *Menino* (1944), *Menino Morto* (1944), *Menino Morto* (1944) e *Perna de Pau* (1944). Para Annateresa Fabris, no livro *Cândido Portinari, a Série Retirantes é constituída “por cinco telas pintadas entre 1944 e 1945: Criança Morta, Criança Morta, Emigrantes, Retirantes e Enterro na Rede”* (FABRIS, 1996, p. 112). O Catálogo Raisonné, produzido pelo Instituto Portinari em parceria com o Governo Federal, considera que a Série Retirantes é constituída por *Retirantes* (1944), *Menino Morto* (1944), *Criança Morta* (1944), *Enterro na Rede* (1944) e *Criança Morta* (1945).

Concentrar a análise nas três obras que hoje se encontram no MASP mostrou-se interessante para este trabalho em razão do diálogo com a atividade proposta pela instituição acerca do quadro da família de retirantes, conforme será mostrado adiante.

Portinari já havia pintado sob o título *Retirantes* em 1936 e realizou outras obras com o mesmo nome nas décadas de 1950 e 1960. Fabris (1990, p. 108) destaca que é possível distinguir três momentos estilísticos ao longo das décadas em que o pintor tratou do tema dos retirantes: uma fase com composições mais clássicas e equilibradas, em 1930; o grupo estudado neste trabalho – as composições de 1940 –, com pinturas produzidas sob o impacto que *Guernica*, de Pablo Picasso (1937), havia gerado em Portinari; e as obras de 1950, caracterizadas pelo cromatismo vibrante que influencia o pintor após sua viagem a Israel.

Sobre o quadro com a família de retirantes, de 1944 (Figura 9), o que salta aos olhos de quem o vê, além – obviamente – do grupo familiar em si, é a paisagem árida na qual os personagens se inserem e, ao mesmo tempo, da qual fogem. O sol escaldante que figura no céu azul, limpo, quase sem nuvens; a terra seca, batida, estéril, sustenta os pés descalços da família arrasada pela insalubridade que essa

paisagem oferece.

Entretanto, é curioso notar que uma matéria divulgada no *site* da Fundação Oswaldo Cruz cita uma palestra proferida por João Cândido Portinari, filho do pintor, na qual menciona que o quadro em questão foi concebido com base nas memórias do autor sobre populações migrantes que cruzavam sua cidade natal Brodósqui (SP).

Na palestra dirigida a um grupo de profissionais da área de saúde e realizada no Hospital Samaritano, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2020, João Cândido Portinari (2020) relembra um dito de seu pai: “Desde menino, tenho vivido o drama dos retirantes. Como deixar de fixar nos meus quadros aquilo que fez parte da minha infância, de minha vida, e ver uma vida melhor para os homens que trabalham a terra?”.

Pucci (2021, p. 34) informa que também estudiosos afirmam que Portinari vira de perto o sofrimento de retirantes, na sua Brodósqui do início do século XX. Ao fazê-lo, cita a escritora Nereide Rosa: “Portinari resgata imagens de sua infância: famílias pobres e desabrigadas que passavam por sua cidade”.

Dadas tais condições, surgem algumas perguntas: como geografias tão distintas se mesclam num só discurso? Quais forças esses espaços podem trazer à tela?

A fim de refletir sobre tal questão, recorreu-se ao conceito de heterotopia proposto por Michel Foucault. A palavra é originalmente empregada no campo da medicina e da biologia para designar a formação de tecidos em locais não usuais, sem interferir o funcionamento dos órgãos em que se desenvolve. Assim, tecidos com as características de um determinado órgão são formados em outro órgão, deslocados, sem desempenhar nenhuma função nesta nova localidade, visto que não se trata de uma formação esperada (CASTRO, 2015).

Foucault apropria-se do termo e, no texto *De espaços outros*, define as heterotopias como “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2013, p. 116). Sobre esse verbete o autor ainda propõe o estudo da heteropia por

[...] não [...] uma ciência [...], mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma sociedade determinada, o estudo, a análise, a descrição, a ‘leitura’ [...] desses espaços diferentes, esses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos: tal descrição poderia ser chamada de heteropológia.

Buscando tornar o conceito mais próximo do entendimento e chamando os lugares heteróclitos de “espaços-tempos”, Foucault (2013, p. 37) propõe analogias simples como as que seguem:

Essas unidades espaço-temporais, esses espaços-tempos têm em comum serem lugares onde estou e não estou, como o espelho ou o cemitério; ou onde sou outro como na casa de tolerância, na colônia de férias ou na festa, carnavalizações da existência ordinária. Eles ritualizam cores, limiares, desvios e os localizam. As normas humanas não são todas universalizáveis: as da disciplinarização do trabalho e as da transfiguração pela festa não podem desenrolar-se na linearidade de um mesmo espaço ou de um mesmo tempo; é preciso uma forte ritualização das rupturas, dos limiares, das crises. Estes contraespaços, porém, são interpenetrados por todos os outros espaços que eles contestam: o espelho onde não estou reflete o contexto onde estou, o cemitério é planejado como a cidade, há reverberação dos espaços uns nos outros, e, contudo, descontinuidades e rupturas.

Foucault (2013) propõe a divisão das heterotopias em duas modalidades: a primeira forma ele chama de heterotopias de crise, como as presentes em sociedades primitivas, por exemplo, nas quais aos indivíduos que passavam por momentos-chave de transição – biológicas, inclusive –, eram reservados espaços específicos, como as mulheres apartadas da sociedade durante seu período menstrual.

Foucault sugere que essas heterotopias de crise se encontrariam em declínio em nossa sociedade, às vias do desaparecimento, dando lugar à segunda modalidade: as heterotopias de desvio, classificadas por ele como aquelas em que “se alocam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média, ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2013, p. 117).

Para ilustrar o conceito, Foucault cita as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas e as prisões. Sobre o tema proposto, uma questão que poderia ocorrer seria a seguinte: é possível pensar o espaço delineado no quadro *Retirantes* como uma heterotopia de desvio, à medida que ali se encontram os marginalizados pela sociedade em ascensão industrial que surgia na primeira metade do século XX no Brasil?

Tal ideia parece fazer ainda mais sentido diante da conhecida existência de campos de concentração construídos no Ceará para afastar do centro urbano aqueles que, fugidos da insalubridade trazida aos sertões pela seca de 1915, se

dirigiam a Fortaleza. Pucci (2021, p. 35) afirma que o então governador do estado, Benjamin Liberato Barroso, pôs em prática o plano funesto ao se ver pressionado pelos moradores da capital, visto que a cidade chegou a receber um número quatro vezes maior do que a população existente naquela região. Isso gerou profundo mal-estar aos já habitantes, diante de epidemias, crimes e até mesmo antropofagia provocada pela fome. A solução do governante foi despachar os refugiados para pequenas casas de zinco, rentes umas às outras, as quais receberam tantos desabrigados que o governo não pôde mais manter a alimentação e a higiene dos moradores, ocasionando a trágica morte de muitos deles.

Seguindo o texto foucaultiano *De espaços outros*, nota-se que o autor estabelece alguns princípios para a constituição de heterotopias. Um deles determina que as heterotopias têm “o poder de justapor em um único lugar real vários espaços, várias alocações, mesmo que incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 118). Como seria possível, senão na heterotopia proposta por Portinari, conjugar Nordeste e Sudeste em uma mesma imagem? De que outra maneira o interior de São Paulo encontraria a aridez do sertão nordestino?

O mesmo tema é encontrado no texto *Heterotopias*, constante do compilado *O corpo utópico* (FOUCAULT, 2013, p. 24). Alguns dos exemplos citados na obra são o cinema e o teatro, figuras em que, através de um retângulo, pode-se perfazer uma série de locais diversos e alheios àquele em que se encontra o espectador. Da mesma forma, pode-se analisar a pintura por esse viés, por meio da qual se remete o observador para uma dimensão alheia.

Foucault (2013, p. 28) acredita que o que há de mais essencial nas heterotopias é o fato de serem a contestação de todos os outros espaços e essa contestação pode ser exercida de duas maneiras: criando-se ou uma ilusão capaz de denunciar todo o resto da realidade como ilusão, ou outro espaço tão perfeito quanto o nosso é desordenado. O conjunto de obras estudado aqui apresenta um espaço imaginário do qual é possível ver todas as demais ilusões criadas em nosso plano real, visto que a estreita realidade se resume à existência ou ausência da vida, nada mais.

As heterotopias dispostas em torno do quadro da família de retirantes nos levam a um novo espaço, que repercute em discussões e dizeres sobre o Nordeste existente, gerando ainda outro Nordeste: aquele do imaginário comum, aquele no qual não se pode habitar – visto que não é real –, aquele que se fez em contraponto

ao Sudeste. A imagem se apresenta, portanto, como elemento construtivo dessa formação imaginária, desse *ethos*, não sendo mais que uma mera representação de algo que já está lá, inanimado, passivo à ação que se desenrola isoladamente.

Esses quadros se tornam também participantes diretos na elaboração desse discurso. Foucault (2013, p. 36) afirma que “se as utopias narram um lugar que não existe, desabrocham, contudo, em um espaço imaginário e, por isso, “situam-se na linha reta do discurso, pois, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço”. Ao relacionar o Nordeste às figuras de dor e miséria, a série portinaresca constrói, paralelamente a tantos outros discursos, a saga da tragédia que se consolida com o passar do tempo.

Albuquerque Jr. (2011, p. 34-35) enfatiza:

Tanto na visibilidade quanto na dizibilidade articulam-se o pensar o espaço e produzir o espaço, as práticas discursivas e as não-discursivas que recortam e produzem as espacialidades e o diagrama de forças que as cartografam. Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, com diferentes estilos e não pensá-la como uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza.

Portinari pinta um Nordeste de morte, de fome, de desesperança. Além de suas telas, seus poemas enunciam esta visão como no exemplo a seguir.

O filho menor está morrendo
As filhas maiores soluçam forte
Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo
Levar menino morto: feio de sofrer, cara de morte

Desolação. Silêncio apavorando
Solo sem fim pegando fogo.
Não há direção. O sol queimando
Embrutece. Cabeça vazia de bobo

Há quanto tempo? Famintos e sem sorte
A água pouca, ninguém pede nem faz menção
Água, água, se acabar, vem a morte.
Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação

Que santo nos poderia livrar?
Reza de velho louco
Deus pode a todos castigar.
Que é que esse menino tem? Está morto.

(PORTINARI, 1964, p. 83-84 citado por FABRIS, 1990, p. 112)

Em *Criança morta* (Figura 13), o drama transcende a realidade brasileira e se transforma num grito universal, segundo Fabris (1990, p. 112). O quadro, no qual “mãos e pés vigorosos, rostos deformados pela dor criam um contraste emotivo com a serenidade do pequeno morto”, evidencia a dor e o desespero da humanidade diante de suas tragédias, alcançando as injustiças da guerra.

O corpo esquelético da criança nos braços da mãe, as lágrimas de pedra das personagens e o cenário desértico ao fundo grita a presença da morte. A dor inconsolável da mãe assume um volume extraordinário frente aos demais componentes da obra, cuja silhueta se agiganta perante o grupo. As cores também auxiliam a compor a percepção de sofrimento, conduzindo o espectador por meio de uma paleta

[...] baseada em poucas tonalidades, porém de efeitos significativos, temos os corpos dos membros da família em um tom terroso, mostrando-nos os maus-tratos causados pela fome e a luta pela sobrevivência. E ao fundo as cores que se aproximam do laranja, conduzindo-nos ao entardecer, mesmo assim o sol insiste em reinar nesse final do dia (NASCIMENTO, 2019).

Da mesma forma, *Enterro na rede* (Figura 22) nos leva a essa dimensão do Nordeste trágico, desolador. Para Fabris (1990, p. 113), essa “é, talvez, a obra mais expressiva da série”, em razão de seus “enérgicos traços pretos” e de sua “desarticulação mais pronunciada, a gestualidade e a movimentação mais acentuadas”. A autora faz uma análise da obra na qual evidencia os temas da dor e da morte:

À geometria abstrata do fundo opõe-se um desenho incisivo e sintético, feito de massas compactas, realçado por um dinamismo barroco, que dá vida a dois grupos expressivos: a dor muda dos homens, a gestualidade patética das figuras femininas. Nessa tela, a dramaticidade é dada mais pelos meios intrinsecamente plásticos (traço incisivo, equilíbrio cromático, dinamismo da pincelada) que pela máscara trágica das figuras (FABRIS, 1990, p. 113, 116).

Cada quadro evoca o que há de mais profundo em nossa existência enquanto humanos. Ao nos depararmos com a miséria e o sofrimento exposto nas três obras que compõem a série, nos confrontamos com a dor que habita nosso ser. A tragédia colocada por Portinari espelha múltiplas outras tragédias possivelmente vistas por aqueles que miram os quadros.

Figura 22 – Cândido Portinari - *Enterro na rede*, 1944.



Fonte: http://www.portinari.org.br_

Tal como defende usando o exemplo de um túmulo, Georges Didi-Huberman (2010, p. 36) sustenta que o ato de olhar uma tumba implica também o ato de ser olhado por ela e que essa experiência perturba a capacidade de apenas enxergar aquele volume, porque impõe a ele a inelutável imagem de seu destino, qual seja, a

de um dia ocupar também aquele espaço e unir-se ao vazio. Aliás, como já demonstrado aqui, Foucault (2013, p. 19) afirmava que o cadáver (assim como o espelho) nos assegura um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo, bem como é também graças a ele que nosso corpo não é pura e simples utopia, ao nos ensinar que possuímos forma, espessura, peso, ocupando um lugar.

Ao vislumbrar a família em busca do mínimo propício a sua subsistência ou à profunda tristeza dos familiares do morto que ocupa a rede, remontamos em nosso inconsciente o elo que nos une a todas essas histórias. Vale destacar o comentário de Didi-Huberman (2010, p. 31) sobre o texto de James Joyce na obra *Ulisses*: “Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”.

Essas conexões e limitações – sejam do corpo, sejam do entorno com o qual o corpo interage – vão se construindo face à ação humana, à ação de lidar com os espaços. Nesse construir, é impossível negligenciar a presença de forças e poderes que vão constituindo, influenciando sobre e delimitando nossa geografia. “A única história dos poderes é uma história dos espaços através dos quais o poder se mostra”, (FOUCAULT, 2013, p. 48).

Associando essa máxima aos discursos produzidos pela série *Retirantes*, de 1944, paira a questão sobre possíveis poderes em disputa na construção dos saberes sobre a Região Nordeste à década em que as obras foram produzidas e de que maneira eles operariam.

Foucault (1979, p. 117) acreditava que “a fixação espacial é uma forma econômico-política que deve ser detalhadamente estudada”. A questão do poder relacionada aos espaços assume um local de centralidade para o autor, já que, segundo ele,

Seria necessário escrever toda uma história dos espaços que fosse ao mesmo tempo uma história dos poderes, desde as grandes estratégias da geopolítica até as pequenas táticas do habitat, da arquitetura institucional, da sala de aula ou da organização hospitalar, passando pelas implantações econômico-políticas. É surpreendente ver quanto o problema dos espaços levou tanto tempo para aparecer como um problema histórico-político (FOUCAULT, 2013, p. 50-51).

Perceber os espaços como um “problema histórico-político” se conecta com a

discussão elaborada no primeiro capítulo desta dissertação. Pensar a série de Portinari em conjunto com as obras elaboradas à época, como os romances de 1930 aqui já citados, por exemplo, bem como situados no aparato político em que foram criados, pode sugerir alguns vislumbres quanto aos poderes dominantes no período.

É sabido que o governo de Vargas tinha cunho notadamente nacionalista. A aproximação de intelectuais ao regime era de grande valia visto seu interesse no resgate de valores nacionais, na difusão de uma cultura que representasse a Nação. No contexto em que a cultura se torna um instrumento doutrinante, a brasilidade é buscada na consagração da tradição, nos símbolos, nos heróis nacionais. O Estado Novo apropria-se do movimento modernista de 1922, e os mais radicais, ligados ao movimento integralista, idealizam uma cultura que beira a xenofobia, alheia a qualquer influência estrangeira, cujo ideal de homem era o caipira, ligado apenas às influências tupis e tradições coloniais portuguesas (SOARES, 2003).

Enquanto isso, São Paulo modernizava-se e buscava desvincular-se da ideia de atraso, de ignorância. Para se descolar dessa imagem, nada melhor que se comparar a um outro. Nesse contexto, o Nordeste surge como o contraponto ideal. O progresso urbanista, a política racista promovida por meio da tentativa de embranquecimento da população e recepção entusiasmada de imigrantes europeus, todo esse conjunto se contrapunha ao Nordeste que se queria pintar: aquele do atraso, dos famigerados, dos miseráveis.

Por outro lado, esses dizeres sobre o Nordeste geram alguns dos símbolos que tanto buscavam aqueles que neles acreditam para se definir uma “cultura nacional”. Observando-se, por exemplo, o popular cantor Luiz Gonzaga e sua recorrente temática, vê-se que

[...] o espaço desenhado por suas canções é quase sempre o do Nordeste e, no Nordeste, do sertão. Este espaço abstrato surge abordado por seus temas e imagens já cristalizados, ligados à própria produção cultural popular: a seca, as retiradas, as experiências de chuva, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço, a valentia popular, a questão da honra. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 181).

Esses símbolos, porém, assumem um lugar de deboche, tendendo ao pejorativo. Ainda sobre o cantor, afirma Albuquerque Jr. (2011, p. 182):

Em vários momentos, a música de Gonzaga transmite uma visão bem-humorada da “vida matuta”, em que o próprio nordestino ri de si mesmo, se autodeprecia, assume o papel de bufão, embora este humor também vitime o homem da cidade e o sulista. Aliás, este tipo bufão nordestino rende, desde a década de quarenta, no rádio e no cinema, e desde a década de sessenta, na televisão, um dos tipos mais constantes nos programas e filmes de humor. Tipos montados sobre todos os estereótipos construídos em relação ao nordestino nas grandes cidades do Sul, onde o preconceito torna-se risível e, por isso mesmo, mais impregnante ainda. O nordestino passa a encarnar sozinho o estereótipo ligado ao “matuto”, ao jeca, gestado nas décadas anteriores.

O historiador apresenta também análises muito interessantes acerca de algumas obras literárias de 1930, e de sua contribuição com a construção de um Nordeste ligado ao imaginário da miséria e do atraso. Um bom exemplo é a reflexão feita sobre a obra *A bagaceira*, de José Américo de Almeida ([1928] 2011, p. 157), na qual o autor argumenta:

Embora o livro fosse escrito como romance, a preocupação do autor era ensaística. Ele sentia necessidade de escrever um romance como meio de transmitir, de forma mais atraente e acessível, impressões que, vazadas num ensaio, perderiam este poder comunicativo. [...] O romance seria uma máscara mentirosa por trás da qual o autor poderia dizer verdades sobre a região sem sofrer restrições.

Ao retratar a fuga dos sertanejos para a Zona da Mata, José Américo de Almeida ([1928] 2011) enfatiza a dicotomia litoral e interior, criando uma polarização entre brejo e sertão. Nota-se aí, mais uma vez, a utilização do recurso da comparação para se falar desse espaço, tal qual a rivalidade Nordeste/Sul, porém, desta vez, inserida no perímetro do mesmo território.

Além disso, segundo Albuquerque Jr. (2011, p. 156), Almeida se utiliza dessa diferenciação promovida pelo meio natural para defender teorias eugenistas, nas quais apresenta uma visão depreciativa do negro e da mestiçagem gerada na Zona da Mata em decorrência da escravidão que sustentava a economia canavieira. O trecho a seguir sustenta essa visão:

Quando tocou o búzio, Soledade passou-se à bagaceira.
A fauna dos cambiteiros abatia-se ao sol como o bagaço amontoadado.
Não era a negralhada das senzalas, mas o cruzamento arbitrário, as escórias da mestiçagem, como uma balbúrdia de pigmentos.
Admiravam a sertaneja:
– É branca chega ser azul!... (ALMEIDA, 2004, p. 52-53).

Esses argumentos adquirem força ao se observar o histórico do autor.

Nascido no engenho Olho d'Água, em Areia, município localizado na região geográfica imediata de Campina Grande, agreste paraibano, José Américo de Almeida era filho do senhor de engenho e pecuarista Inácio Augusto de Almeida, e tanto seu pai quanto sua mãe vinham de famílias de recursos, que exerciam influência política na região. Almeida estudou na faculdade de direito de Recife e exerceu cargos governamentais, como procurador-geral do estado, secretário de segurança do estado da Paraíba e ministro de viação e obras públicas durante o regime varguista. Desde muito cedo o autor esteve ligado a uma camada privilegiada da sociedade da época, num momento histórico no qual pouco eram vistas as reflexões de cunho social e de raça.

Essa complexidade de elementos se cruza e forma uma grande massa de símbolos que vão sendo usados para tratar daquele espaço: o resquício de escravidão ligado às memórias da era da cana-de-açúcar, a busca por uma figura e por costumes que se pudessem chamar de tipicamente brasileiros, enquanto pulsa o desejo nacional por conclamar moderno e alinhado com as tendências mundiais para o futuro, cada vez mais industrializado e urbano. Em meio a todos esses contrapontos e disputas, nasce uma ideia conturbada de Nordeste, a ser reproduzida pelas grandes mídias ao longo das décadas seguintes, como demonstram alguns exemplos expostos no capítulo a seguir.

4 REFLEXOS DISCURSIVOS

4.1 Paisagens conhecidas

Tal qual o texto escrito, as imagens se articulam e produzem significados, agindo em cadeia, construindo a realidade. Conforme visto durante a revisão dos textos de Bakhtin (2010, p. 272), “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados”. Portanto, assim como os enunciados anteriores à série *Retirantes* contribuíram para o discurso proferido por Portinari por meio de seus quadros, suas obras continuam reverberando essas falas de um Nordeste árido, seco, pobre.

Considerando que neste trabalho o foco recai sobre os enunciados pictóricos, vale mencionar de forma metafórica uma explicação de Carlos Zílio (1982) acerca dos movimentos do Realismo e do Expressionismo na pintura. Acerca dos realistas, o autor afirma que, nesse contexto, “a função do artista seria a de observar na vida os fatos psicológicos e sociais, e de os transmitir” (ZÍLIO, 1982, p. 105). Note-se que, segundo esse sistema, o objetivo do artista seria refletir uma realidade preexistente, independente e alheia a sua vontade, a seu consentimento, sua concordância ou sua capacidade de intervenção.

O Expressionismo, ao contrário, teria por foco o “rompimento com o conceito de representatividade” (ZÍLIO, 1982, p. 107). Dessa forma, o pintor adquire a competência de interferir na produção de realidade, construindo o que vê e, conseqüentemente, o que será visto por seus expectadores. Zílio (1982, p. 106-107) cita o exemplo dos pós-impressionistas Maurice de Vlaminck e Vincent Van Gogh, os quais tinham “a faculdade de transformar uma paisagem tranquila numa pintura agressiva e violenta”. Sobre Vlaminck, especificamente, Zílio (1982, p. 107) afirma algo de muito valor para este trabalho: “[...] a visão de Vlaminck se forma durante o ato de pintar”.

Quantos significados podem ser construídos no ato de enunciar, seja por meio de palavras, seja por meio de imagens? Assim como os pós-impressionistas citados por Zílio, poderiam as telas de Portinari construir uma região, um povo? Uma maior capacidade da linguagem é inaugurar realidades, criar sentidos por meio dos

discursos proferidos, em vez de apenas representar algo preexistente. Os significados não preexistem aos discursos, ou seja, os ditos não refletem apenas algo pregresso constante na imaginação; pelo contrário, os significados nascem com a linguagem, nascem a partir dela.

Voltando ao histórico sobre a criação da região que hoje conhecemos por Nordeste, nota-se que, ao criar a região geográfica, criam-se também os estigmas. O Nordeste é filho da Sudene, da operação de combate às mazelas da seca. Seu território é delimitado por meio de iniciativas de buscar incentivar, organizar e, assim, equalizar a distribuição da máquina industrial crescente no país. O Nordeste nasce do contraste com o Sudeste, que não poupou esforços para medir os limites do Nordeste e ditar seus comportamentos, suas características, sua identidade.

Podemos perceber esses reflexos em várias formas de expressão. Uma delas, como o uso de símbolos massivamente atribuídos ao Nordeste em campanhas políticas e nas redes sociais, foi apresentada logo na introdução deste trabalho. O uso político dos símbolos ligados à região ocorre há longa data. Soares (2003) cita em seu trabalho a forma como o regime getulista buscou inspiração na corrente do Verde-Amarelismo e seus ideais xenófobos e ultranacionalistas para a construção de uma suposta cultura brasileira:

Ao mesmo tempo em que bania os opositores ao regime, o Estado procurava atrair outra parcela de intelectuais ao mostrar-se preocupado com o resgate dos valores nacionais e ao apoiar as atividades literárias. A Revista Cultura Política, por exemplo, importante veículo difusor desses valores nacionais, contava com colaboradores de diversas tendências, até mesmo com aqueles que não desfrutavam de um status significativo no espaço intelectual. Como o objetivo de difundir as matrizes regionais da cultura brasileira, a revista apresentava uma seção sobre lendas e costumes do Nordeste, na qual escreve, entre outros, Graciliano Ramos. [...] no Estado Novo, a questão da cultura popular, a busca das raízes da brasilidade ganharam outra dimensão. O regime procurava, sobretudo, converter a cultura em instrumento de doutrina. Com esse objetivo vai buscar a brasilidade na consagração da tradição, nos símbolos, nos heróis nacionais (SOARES, 2003, p. 36).

Outra análise interessante é a forma como a mídia se utilizou de imagens para sedimentar o discurso de associação do Nordeste e de seus habitantes àquelas figuras expostas por Portinari e sua série *Retirantes*. Um bom exemplo desse procedimento é a observação do modo como a revista paulistana *Veja* se referiu ao Nordeste ao longo de décadas, desde a criação da Sudene até os dias atuais. Nas imagens de capa da publicação, é notória a repetição do discurso imagético de

Portinari. Suas fotos exploram – até hoje – os mesmos símbolos tão massivamente atribuídos à região: a fome, a miséria, o êxodo forçado pela seca, o cangaço, o mandacaru.

Embora a série de Portinari tenha surgido sob cunho social, com o intuito de deflagrar uma denúncia acerca das mazelas sofridas pelo Nordeste do país, é possível perceber a utilização desse discurso inserido em meio a mecanismos de poder no qual se fundamentam o estigma e o preconceito face aos nordestinos.

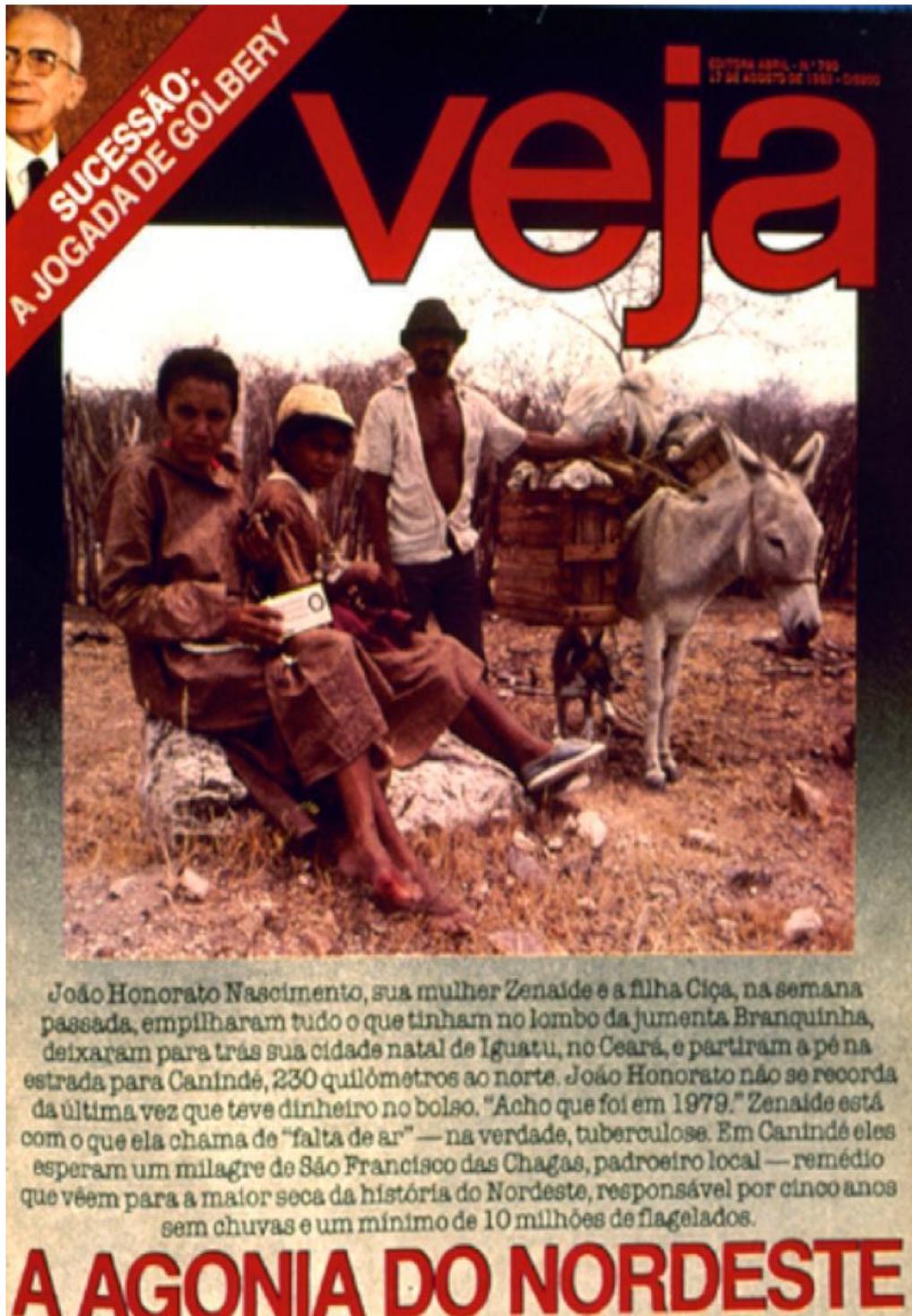
Daniel Nascimento e Silva (2015) se debruça sobre o conceito proposto por Derrida, a iterabilidade, que pode contribuir com este trabalho. Silva discorre da seguinte maneira sobre o tema:

Essa repetição que desloca e rompe é, segundo Derrida (1977), uma possibilidade estrutural da própria linguagem, o que ele chama de iterabilidade. Segundo a lógica da iterabilidade, o signo, ao ser citado, rompe com seu contexto original, 'engendrando uma infinidade de novos contextos de um modo absolutamente ilimitável'. [DERRIDA, 1977, p. 185]. A ruptura está inscrita, portanto, nas condições de possibilidade de uso da linguagem (SILVA, 2015, p. 24).

Portanto, ainda que as pinturas possam ter surgido num ambiente de crítica social, as imagens foram sendo utilizadas e inspiraram, ao longo do tempo, outros discursos que rompem com seu sentido original e assumem outras formas, a exemplo do preconceito, da caracterização e da estereotipagem.

A fim de demonstrar como a série *Retirantes* integrou uma cadeia de discursos que vieram a reforçar uma associação da região Nordeste às ideias de miséria, fome e migração, serão analisadas algumas capas da revista *Veja* das quatro últimas décadas, ou seja, dos anos 1980 até o momento atual.

Figura 23 –



Fonte: *Veja*, 17 ago.1983.

Na capa do ano 1983, vemos muita semelhança entre a fotografia apresentada e os elementos presentes nas pinturas de Portinari. Uma família composta por três pessoas posa diante de um cenário árido, de terra e vegetação secas. Homem, mulher e criança se vestem maltrapilhos, ao lado de um animal

carregado de sacolas, assim como aquelas carregadas na fuga da família portinaresca de *Retirantes*.

O texto que acompanha a imagem relata o êxodo do grupo diante da chamada “maior seca da história do Nordeste, responsável por cinco anos sem chuvas e 10 milhões de flagelados”. A associação dos nordestinos à falta de educação também se faz presente por meio dos escritos junto à imagem: o texto transcreve a própria fala de um dos personagens, ao dizer que “Zenaide está com o que ela chama ‘falta de ar’ – na verdade, tuberculose”. Mais uma vez, os temas da miséria, da diáspora, da seca e da ignorância aparecem ligados ao Nordeste do país.

Figura 24 –



Fonte: *Veja*, 30 out. 1996.

O exemplar do ano 1996 (Figura 24) traz a mesma temática da fome

abordada em Portinari. A criança desnutrida que aparece na capa da revista *Veja* de 1996 lembra muito as crianças da série *Retirantes*. Na fotografia esquerda, vê-se uma criança esquelética, com as costelas aparentes assim como as crianças que integravam a família de retirantes pintada por Portinari e do infante sem vida nos braços da mãe em *Criança Morta*. Essa fome poderia, inclusive, ter sido a razão do falecimento retratado na pintura.

Figura 25 –



Fonte: *Veja*, 27 jan. 2021.

A última capa analisada, datada de 2021 é muito significativa por dois

motivos: primeiro por se tratar de um exemplar da *Veja* São Paulo, apêndice da revista *Veja*, que é fornecida naquele estado. Esse fator chama a atenção pelo histórico da intensa migração de nordestinos para o estado de São Paulo, principalmente sua capital, assim como pela relação entre essas duas localidades, permeada de preconceitos em muito derivados das manifestações de poder dadas entre seus habitantes.

O segundo ponto é a suposta intenção de reconhecimento de talentos nordestinos. Num primeiro momento, pode-se crer que a revista deseja enaltecer os seis profissionais que compõem a imagem da capa: todos aparecem sorridentes, com aparência saudável, bonitos, bem vestidos. No entanto, os velhos estereótipos logo podem ser notados no cenário repleto de mandacarus e na tonalidade terrosa, que lembra a marcada paisagem seca e árida pintada por Portinari. Os cactos da foto se posicionam sobre pedras, o que também remete à ideia de infertilidade.

O texto escrito da capa reforça as ideias da fotografia. O título da edição paulistana da revista é *A capital do Nordeste*, o que sugere que São Paulo é a capital da Região Nordeste. Novamente temos a ideia do Nordeste subjugado ao Sudeste, no caso, São Paulo, sua “capital”, a parte mais importante. Mesmo que o subtítulo fale de pessoas que “reinventam o *design*, a gastronomia, as *startups*”, a publicação nomeia essas pessoas de “novos migrantes”, novamente relacionando a figura do êxodo à região Nordeste. É impossível não associar a “nova migração” à antiga, aquela que derivava da miséria, da falta de oportunidade, da luta pela sobrevivência.

Neste momento, vale mencionar a afirmação feita por Maingueneau (2015, 35) de que “os discursos existem para além dos textos particulares dos quais são compostos”. No caso em tela, poderíamos considerar que a série de Portinari é apenas mais um discurso entre muitos outros que compõem um grupo atuante no mesmo sentido, haja vista o exemplo das capas da revista *Veja*. Seria possível pensar a pintura, sob a avaliação do contexto em que foi produzida, como um corpo maior que a obra em si, formada por diversos outros elementos. Sob esse ponto de vista, entende-se a série como participante incisiva da construção do imaginário que perdura, até os dias de hoje, sobre o Nordeste e sua gente, já que, por ser uma das obras mais notórias de Portinari, atuou com muito poder de impregnação (ALBUQUERQUE JR., 2011).

4.2 Novos retirantes

Ainda sobre o conceito de heterotopias, Foucault (2013, p. 118) também as define pelo fato de estarem “associadas, muito frequentemente, a recortes do tempo; isto é, elas se abrem para o que se poderia chamar, por simetria, de heterocronias”. Sob esse viés, podem ser observados outros discursos que reverberam da série de Portinari, que, porém, fogem à exaurida imagem do Nordeste precário, estéril, consumido pela seca e pela fome. Ainda que a miséria nordestina seja um dos principais temas da obra, é possível perceber outras possibilidades de diálogo com a série, em contextos alheios ao regionalizado e situados em temáticas próprias da atualidade.

Um exemplo que bem ilustra essa pluralidade de discurso que o conjunto de Portinari pode produzir é a ação promovida pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 2020. Em 27 de abril de 2020, pouco mais de um mês após ter suas portas fechadas ao público em razão da pandemia de covid-19 instalada no Brasil, a instituição dá início ao projeto MASP [desenhos] em casa. Tratava-se de uma competição promovida pelo museu por meio da rede social *Instagram*, cujos seguidores que desejassem participar deveriam publicar na plataforma desenhos próprios baseados em uma obra do acervo do museu que seria indicada a cada semana. As releituras deveriam mencionar o MASP por meio de *hashtag* e os vencedores ganhariam benefícios junto à instituição durante um ano. Esse concurso foi uma entre outras iniciativas promovidas sob o título *MASP – em casa*, idealizadas para que os frequentadores pudessem continuar participando de atividades oferecidas pelo museu, mesmo durante o período de isolamento social.

Em 28 de julho de 2020, a obra indicada para as releituras foi *Retirantes*, de Cândido Portinari. Os desenhos foram recebidos até o dia 2 agosto e os selecionados foram divulgados no dia seguinte. Serão analisados a seguir três desenhos enviados pelos participantes, dois dos quais foram selecionados pelo MASP. O critério utilizado para o comentário das obras neste trabalho foi a similitude com o *corpus* analisado tanto na forma quanto na temática social. Nelas é possível notar elementos de diversas outras fontes que se conjugam aos itens do quadro original.

Conforme divulgado na chamada do evento, os desenhos participantes do

concurso seriam julgados segundo os critérios de originalidade, inventividade, conceito e execução das obras. A partir disso, crê-se importante destacar uma definição de criatividade segundo Rodney H. Jones (2016). Em seu artigo *Criatividade e análise do discurso*, o autor, citando Bakhtin, a define como “uma questão de ‘povoar’ as palavras dos outros com as nossas próprias ‘intenções’ – de falar as palavras dos outros com nossos próprios ‘sotaques’” (JONES, 2016, p. 66). Observando-se a obra original de Portinari e as quatro releituras destacadas aqui, será possível notar algumas conexões entre elas.

Jones (2016, p. 63) segue afirmando que a criatividade, na perspectiva da análise do discurso, emerge da preocupação com um contexto, com a dialogicidade/intertextualidade e com uma ação. Sobre o critério do contexto, Jones (2016, p. 63) explica que “o uso da linguagem está sempre situado em algum tempo, algum lugar e algum conjunto de relações sociais, e sempre tira pelo menos parte de seu significado da maneira como se ‘ajusta’ a esses vários fatores contextuais.

No quadro original de Portinari, vê-se que são descritas as más condições de vida daquele grupo de pessoas que, diante da impossibilidade de continuar vivendo em seu local de origem por causa da seca que assolava a região, resolve migrar para onde possam ter chances de sobreviver. O pintor expõe o drama vivido por elas utilizando representações como suas roupas esfarrapadas, seus pés descalços, uma criança esquelética no colo de um dos personagens, a paisagem desértica, seus pertences em trouxas. De fato, sabe-se que houve secas muito graves no período, como as de 1919 a 1921 e de 1934 a 1936, o que contextualiza a intenção que Portinari comunica em sua obra. Como já exposto anteriormente, o próprio pintor teve experiência pessoal com aqueles que fugiam das secas. A esse respeito Fabris (1990, p. 108) relata: “A figura do retirante representa para Portinari uma reminiscência dos tempos da infância. Todo ano, movidos pela seca, apareciam em Brodóski grupos maltrapilhos e rotos, de trouxa na cabeça, ventre bojudo, pés disformes”.

No tocante à intertextualidade, várias são as vozes pretéritas que se materializam no discurso de Portinari. Ao explicar intertextualidade/dialogismo, Jones (2016, p. 65) afirma que “[...] todos os enunciados não estão apenas situados, mas também de alguma forma conectados a enunciados anteriores [...]”.

Os personagens de Portinari remontam o cenário cristalizado pelos romances da década de 1930: pessoas oriundas de uma região desfavorecida de recursos

naturais e econômicos que se lançam numa saga de retirada de sua terra natal, fugindo da seca e da miséria. A mesma terra desértica já descrita por Rachel de Queiroz (1930) e o êxodo do sertanejo na luta pela sobrevivência, narrado por José Américo de Almeida (1928) ganham formas e cores na pintura de Portinari. Essas formas também dialogam com quadros anteriores seus (a exemplo das obras nomeadas *Retirantes*, pintadas em 1936, figuras. 20 e 21), como já exposto aqui previamente, e com obras como a do pintor Pablo Picasso. O impacto que o quadro *Guernica* exerceu sobre Portinari é notório, conforme explicita Fabris (1996, p. 103):

O diálogo com Picasso, que se mostrara tão profícuo ao longo dos anos 30, é renovado após o impacto que a visão de *Guernica* provoca em Portinari logo no começo de 1942. O pintor, que havia concluído em Washington os quatro painéis da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, deve ter visto a obra em Nova Iorque, onde fora executar o retrato da mãe de Nelson Rockefeller. A sensação causada por *Guernica* está claramente explicitada nos painéis da Série Bíblica, encomendados naquele mesmo ano por Assis Chateaubriand para a sede paulista da Rádio Tupi. *Guernica*, como escreve Mário de Andrade, fornece a Portinari “a solução plástica”, sem que isso signifique incorporação cega de uma influência declarada. Penetrado pelo drama da guerra, em crise diante de sua imagem de “artista oficial”, Portinari teria tentado solucionar, pela aproximação a Picasso, a inquietude que havia tomado conta de sua vida.

Figura 26 – Pablo Picasso – *Guernica*, 1937.



Fonte: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri.
Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es>.

Uma versão escrita do artista também entrecruza os caminhos desses relatos de miséria, que, inclusive, já havia tratado do tema em um poema próprio (FABRIS,

1990, p. 109):

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos
Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos
Doloridos como fagulhas de carvão aceso

Corpos disformes, uns panos sujos,
Rasgados e sem cor, dependurados,
Homens de enorme ventre bojudado
Mulheres com trouxas caídas para o lado

Pançudas, carregando ao colo um garoto
Choramando, remelento,
Mocinhas de peito duro e vestido roto
Velhas trôpegas marcadas pelo tempo

Olhos de catarata e pés informes
Aos velhos agarradas
Pés inchados enormes
Levantando o pó da cor de suas vestes rasgadas.

O último aspecto levantado por Jones (2016, p. 67) acerca do tema é a afirmação de que “o que distingue uma abordagem analítica do discurso da linguagem e da criatividade é o seu foco não tanto na linguagem criativa, mas nas ações criativas que usamos para a linguagem para realizar [...]”. Dessa forma, Jones coloca que a fala impele um movimento de ação, através de sua capacidade de moldar e transformar a realidade. A obra de Portinari realiza uma crítica social e política, além de provocar a comoção do público quanto à situação degradante do grupo de pessoas representado na pintura.

Os três critérios citados podem ser observados também nas releituras enviadas pelos participantes.

Figura 27 – Releitura enviada por um dos participantes vencedores



Fonte: Instagram, publicado sob as marcas #maspdesenhosemcausa e @masp, em jul. 2020.

Na Figura 27 vê-se que o contexto da imagem se conecta com o explicitado por Portinari: o desenhista se utiliza da imagem dos personagens do quadro e realiza uma colagem com outros elementos que remetem ao mesmo contexto da seca: abaixo da figura das pessoas, o autor escreve “vidas secas”, aludindo ao livro de Graciliano Ramos. Lançado em 1938, *Vidas secas* é um dos trabalhos que produziram essas figuras clássicas sobre a seca no Nordeste e o êxodo do sertão. O participante ainda utiliza em sua colagem formas que remetem diretamente à estética do cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha (Figura 28).

A referência do longa-metragem também coaduna o contexto da obra originária de Portinari, visto que o filme

[...] já se inicia com as imagens-clichê do sertão: a seca, o gado morto, o vaqueiro, o beato seguido por homens e mulheres que rezam pedindo chuva, que pedem o milagre para o Senhor da Boa Vida. [...] É uma vida parca, miserável, triste, vida de pessoas presas a relações de produção primitivas e a uma exploração violenta e discricionária (ALBUQUERQUE JR, 2011).

No quesito intertextualidade, vê-se que a Figura 27 dialoga não apenas com a pintura original, como também com o filme de Glauber Rocha e com o livro de Graciliano Ramos. Todos esses elementos levam à ação, terceiro quesito especificado por Jones (2016), que orbita o campo da crítica social tal qual o quadro de Portinari.

Figura 28 – Cartaz do filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha



Fonte: https://www.google.com/search?q=Deus+e+o+Diabo+na+terra+do+sol,+de+Glauber+Rocha&client=firefox-b-e&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjswaPH-ez6AhUJrZUCHSMsDVUQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1920&bih=955&dpr=1#imgrc=aeSGwnX1wKZbdM

A cadeia de elos de enunciados idealizada por Bakhtin cresce e se espalha em tramas mais diversas e complexas, a exemplo da forma como a série de Portinari incita reflexões inclusive sobre diásporas. A releitura a seguir demonstra bem essa temática.

Figura 29 – Releitura não selecionada pelo MASP



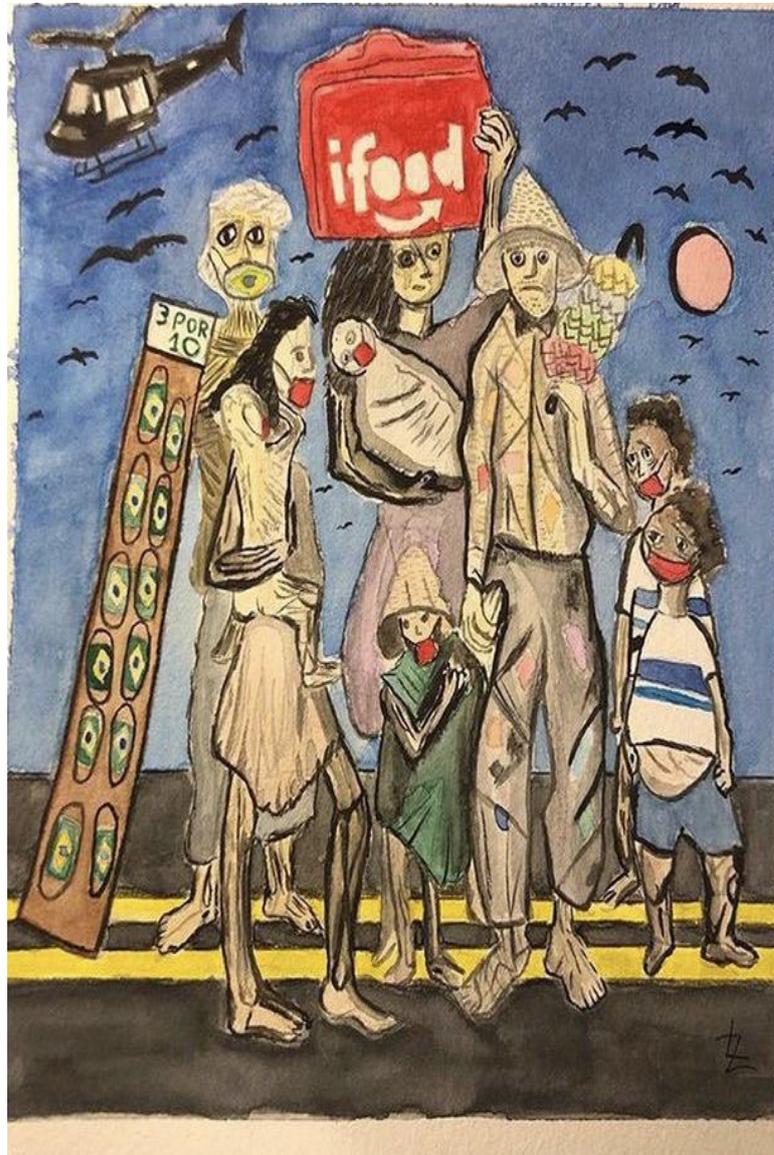
Fonte: Instagram, publicação sob as marcas #maspdeseñosemca e @masp, em julho de 2020.

A Figura 29 recontextualiza o tema da miséria no atual caso de imigrantes

venezuelanos para o Brasil. A placa que delimita a fronteira entre os dois países, presente no desenho, deixa claro que, se antes era vista a migração de famílias em busca de sua sobrevivência dentro do território brasileiro, agora a ideia se expande para além das marcações geográficas das nações. Não importa a origem desses retirantes, o problema da miséria persiste até os dias de hoje. A obra de Portinari renasce em um contexto internacional, dialogando com os problemas migratórios da atualidade. Mais uma vez, mostra-se uma crítica social e política de como essas questões vêm sendo tratadas pela sociedade destes tempos.

Outros desdobramentos dessas falas são percebidos na Figura 30, a seguir.

Figura 30 – Releitura enviada por um dos participantes vencedores



Fonte: Instagram, publicação sob as marcas #maspdesenhosemcausa e @masp, em julho de 2020.

Assim como o quadro de Portinari, a imagem contextualiza o sofrimento, a miséria e a dor de um grupo familiar. Porém, aqui o cenário é diferente: nota-se que as vestimentas, apesar de maltrapilhas, são mais atuais – as crianças vestem roupas que lembram o uniforme escolar da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. O deserto dá lugar à pista de asfalto, os pássaros disputam o céu com um helicóptero.

Desta vez, o desenho ambienta o drama familiar numa paisagem urbana, mas as mazelas não mudaram: a família continua lutando por sua sobrevivência, agora, vendendo balas e entregando refeições por meio de companhias que trabalham com aplicativos e remuneram precariamente seus parceiros – além de não lhes oferecer nenhum vínculo empregatício. No contexto da pandemia de covid-19, a família comercializa inclusive máscaras, e alguns de seus integrantes também fazem uso delas. A intertextualidade é latente, dialogando diretamente com assuntos da atualidade do ano 2020 e seguintes, além das formas do quadro original. A ação se dá mais uma vez por meio da explícita crítica social e política, desta vez, sobre temas atuais – além de uma clara repreensão dos modelos das relações de trabalho que hoje vigoram.

Aproveitando que o concurso proposto pelo MASP ocorreu por meio de uma rede social, pode ser interessante observar as camadas dialéticas desses discursos também pelo viés do canal utilizado. Com o advento das formas de comunicação propiciadas pela *internet*, a cultura dos *memes* se faz cada vez mais presente na sociedade atual.

Nesse sentido, um conceito que pode contribuir com esta análise é a multimodalidade. Josiane Cani (2019, p. 247), citando Jewitt (ANO), explica a multimodalidade como uma “abordagem interdisciplinar advinda da semiótica social que compreende a comunicação para além da linguagem, atendendo sistematicamente à interpretação de uma série de representações de sentido”.

Cani (2019, p. 247) segue afirmando que a multimodalidade atribui “valor ao contexto social e aos recursos utilizados para a construção de significado, partindo de um conjunto multimodal que permitirá alcançar os propósitos para os quais o enunciador fez suas escolhas”.

Um exemplo disso é o misto de linguagens presentes nas Figura 27, 29 e 30. Com poucas palavras, os autores dos desenhos embutiram uma gama de significados em suas obras. Na Figura 27, a utilização de somente duas palavras –

“vidas secas” – imediatamente remete à literatura de Graciliano Ramos e a todo o contexto dos romances de 1930, juntamente com os ícones materializados no imaginário brasileiro acerca do sertão nordestino.

Na Figura 30, uma única palavra, “*ifood*”, confere ao desenho a grande dimensão de crítica à chamada “uberização”, termo de referência ao pioneirismo da empresa Uber em relação a seu particular modelo de organização do trabalho, o qual se utiliza de uma plataforma digital disponível para *smartphones* que conecta os clientes aos prestadores de serviço, por meio de terceiros cadastrados na plataforma, que atuam como profissionais autônomos, sem nenhuma relação empregatícia entre eles (FRANCO; FERRAZ, 2019).

Já na Figura 29, a placa com a inscrição “Limite Venezuela-Brasil” é de fundamental importância para entender a intenção do desenhista. Cani (2019, p. 247) completa o raciocínio ao definir que “a linguagem, em seus usos culturais, históricos e sociais, estabelece um sentido orquestrado pela configuração de sua estrutura interativa entre todas as escolhas para a comunicação”.

Contribui também para esta reflexão a consideração feita pelo estudioso holandês Charles Forceville (2017) a respeito de metáforas e das diferentes formas de linguagem. O autor parte da definição de metáfora colocada por Lakoff e Johnson, que a conceituam como “compreender e experimentar um tipo de coisa em termos de outra” (FORCEVILLE, 2017, p. 28, tradução nossa).¹ Partindo desse ponto, pode ser chamada metáfora da obra original cada uma das releituras apresentadas aqui, neste capítulo, participantes do concurso oferecido pelo MASP.

Forceville (2017, p. 2). afirma que “as metáforas devem aparecer não apenas na linguagem, mas também em imagens, gestos, sons, música e em discursos que combinam esses modos”. Esse argumento reforça as lições de Bakhtin e Maingueneau acerca dos enunciados pictóricos, sendo possível considerar os elementos presentes nas releituras como metáforas que aludem à obra original. As metáforas deixam, portanto, de integrar apenas o campo das figuras da linguagem oral e escrita, e passam a integrar também o campo das figuras visuais.

Com esse pensamento, mais um elo da cadeia bakhtiniana se fecha, retornando à teoria de Cevasco (2003) aqui já exposta, sob o ponto da

¹ *Lakoff and Johnson's well-known definition of metaphor as “understanding and experiencing one kind of thing in terms of another” (1980, p. 5) points towards the first criterion that needs to be fulfilled for something to be called a metaphor: two “things” are involved.*

intertextualidade. É possível perceber que o discurso carregado pela série original se relaciona com tantos outros que abordam as mesmas questões e intenções de denúncia social.

A proposta do MASP tem muito valor não apenas por incentivar o diálogo e o debate popular sobre obras de arte, mas também, no caso específico do quadro *Retirantes*, por mostrar algumas leituras atuais derivadas dos temas introduzidos pela pintura de Portinari. É interessante perceber que dois dos três desenhos analisados aqui saem da perspectiva do Nordeste e ambientam a diáspora e a miséria em contextos atualizados, em processos característicos do momento presente – por exemplo, a precariedade das relações de trabalho simbolizadas pela uberização e pelo ambulante na Figura 30.

Esses diálogos apontam para o questionamento dos discursos de miséria ligados ao Nordeste apenas, ampliando a discussão sobre os temas da diáspora, da insalubridade ambiental, possibilitando a reterritorialização desses estereótipos. As releituras dos participantes do concurso do MASP permitem que os discursos sobre os *Retirantes*, de Portinari, sejam restaurados, remodelando os espaços onde as temáticas tratadas possam ser encontradas, ultrapassando os limites iniciais da obra original.

Nesse sentido, mostra-se interessante o trabalho de Pucci (2021), no qual o autor se propõe a promover um diálogo crítico do quadro da família de retirantes de 1944 com atuais personagens em condições de vulnerabilidade. Para isso, Pucci analisa cenários análogos na contemporaneidade, como o risco de o Brasil retornar ao Mapa da Fome da Organização das Nações Unidas (ONU), ou o caso de índios e moradores do campo sendo expulsos do lugar onde vivem em decorrência do agronegócio, além da situação de vulnerabilidade dos imigrantes venezuelanos no Brasil. Vale citar uma de suas reflexões:

Por sua vez, chamar esses personagens de retirantes é um eufemismo. Retirante seria aquele indivíduo que, por decisão autônoma, resolve sair de um lugar e se dirigir a outro. Não é o que acontece com os sertanejos motivados pelos deletérios efeitos das agruras da seca. Eles humanamente são obrigados a abandonar suas moradias, seus lugares de origem, para tentarem sobreviver em outros locais menos adversos, por mais longe que sejam. Portinari mesmo julgava mais correto denominá-los “despejados”, pois esse termo se coadunava com pertinência à situação desses indivíduos. Foram “despejados” pela natureza, que os expulsou violentamente de suas terras; foram “despejados” pelos poderes políticos constituídos da primeira metade do século XX, que não desenvolveram condições efetivas de os mesmos permanecerem em seus habitats; e continuam sendo “despejados” pela política atual que até hoje não se

empenhou seriamente na construção de meios e técnicas para superar as intempéries da natureza do semiárido e transformá-la em um ambiente natural benfazejo ao homem do campo (PUCCI, 2021, p. 44).

Um trabalho como o citado acima demonstra nitidamente o quanto a possibilidade de ser um “retirante” é mais próxima da nossa realidade e mais palpável às nossas experiências do que podemos imaginar. Pucci (2021) analisou em seu trabalho três casos que envolvem vivências referentes aos cidadãos brasileiros, mas, se projetamos essa reflexão para um cenário mundial, muitos outros exemplos recentes se somam. A larga retirada de sírios de seu território neste século XXI e a fuga de milhares de ucranianos em razão da recente invasão russa faz nascer tantos novos retirantes em função dos conflitos instaurados.

Já é prevista a desertificação de diversas áreas ao redor do mundo em decorrência das consequências do aquecimento global, o que provocará a migração de tantos por causa das inóspitas condições de sobrevivência. Hoje a famosa série de Portinari assume uma chance real de se concretizar como o destino de muitos.

Michel Foucault (2013, p. 114) iniciou seu texto *De espaços outros* afirmando que, tal qual a história fora a grande obsessão do século XIX, a época atual – ou seja, o século XX, quando foi escrito o texto – seria, sobretudo, a época do espaço. O autor parece ter proferido uma profecia ao ditar que os humanos haveriam de lidar com o problema da alocação, em saber se haveria espaço suficiente para o homem no mundo, bem como descobrir “quais relações de vizinhança, qual tipo de armazenamento, de circulação, de identificação, de classificação dos elementos humanos devem ser adotados preferencialmente, nesta ou naquela situação, para atingir este ou aquele fim”. Apenas a observação do futuro poderá nos mostrar se conseguiremos (ou não) responder às perguntas de Foucault.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para analisar o Nordeste presente nos quadros da série *Retirantes* é preciso observar o contexto em que foram produzidos. Entender o momento de modernização do país na primeira metade século XX, bem como os próprios episódios de tragédia decorrentes do fenômeno da seca, além dos interesses em produzir um significado de brasilidade, do indivíduo brasileiro, atrelada a símbolos e figuras estancadas; todo esse aparato se mostrou fundamental para perceber as relações que se estabelecem entre uma visão de Portinari sobre o Nordeste, projetada nas três pinturas estudadas, e os reflexos dessa compreensão, que até hoje ecoam.

Porém, para construir tais conexões com a devida clareza, as leituras em Maingueneau e Bakhtin foram basilares para formar uma acepção das pinturas enquanto texto, as quais possuem a mesma potência discursiva que as produções orais ou escritas. A partir daí foi possível concluir sobre a importância deste recorte na vasta obra de Portinari para fomentar o debate acerca da Região Nordeste do Brasil, das possíveis concepções acerca desse território e das forças que constituem diferentes visões sobre a área.

Esses autores proporcionaram a observação da importância do contexto social na produção discursiva, por meio de conceitos ligados à intertextualidade e ao dialogismo. Tais teorias permitiram a fundamentação de uma análise da obra de Portinari sob a ótica da construção de sentidos, que fala sobre o Nordeste e para além dele, estendendo o debate sobre temas como miséria e diáspora de forma a ultrapassar limites geográficos e temporais, alcançando discussões notadamente atuais.

Os ecos do discurso das obras portinairescas puderam ser observados nas capas selecionadas da revista *Veja*, nas quais se sobressai um Nordeste de ausência, fome, miséria e ignorância. Mesmo quando realiza uma tentativa de “elogiar” o Nordeste, o editorial apresenta a região subjugada ao Sudeste, imersa em símbolos consagradamente ligados àquela ideia de falta e rudeza.

Por outro lado, os desenhos participantes do concurso promovido pelo MASP atuaram como uma boa amostra de como os temas da miséria e precariedade excedem as fronteiras delimitadamente humanas e seguem permeando nosso

cotidiano atual, assumindo novas formas, tal qual os refugiados ao redor do mundo – sejam de guerra, sejam econômicos – ou a precarização do trabalho e da vida humana como um todo.

Sobre os transpasses de espaço e tempo, deles se encarregaram a teoria de Foucault e seu conceito de heterotopia: o auxílio prestado por essa literatura demonstrou com mais evidência a possibilidade de perceber em todo o *corpus* – seja nas pinturas originais de Portinari, seja nas capas da revista *Veja* e nos desenhos do MASP –, a justaposição de espaços e tempos diversos, ainda que incompatíveis, como o próprio filósofo pontuou. E nesses encontros imprevisíveis, o impensável torna-se possível: nele podem ser percorridas distâncias que parecem improváveis, interligando histórias que vão de Brodóski aos sertões do Nordeste ou da Venezuela, dos fins do século XIX a 1940, ou hoje.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves de. *Departamento Nacional de Obras contra as Secas (DNOCS)*. Sem data. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/departamento-nacional-de-obras-contra-as-secas-dnocs>. Acesso em: 5 mar. 2022.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” - uma história do gênero masculino (1920-1940)*. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 37. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Apresentação. In: FREYRE, Gilberto. *Nordeste (1937)*. 1. ed. digital. São Paulo: Global, 2013. p. 8-38.
- ARCANJO, José Estevão Machado. O gordo e o magro: o Nordeste segundo Gilberto Freyre e Djacir Menezes. *Revista de Ciências Sociais*, v. 27, n. 1-2, p. 73-83, 1996. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/43049/100018>. Acesso em: 10 fev. 2022.
- ARÊDES, Ana Carolina Machado. *Arte e Estado: Portinari e sua correspondência como um espaço de “sociabilidade intelectual” (1920-1945)*. Mariana-MG, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/6510/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_ArteEstadoPortinari.pdf. Acesso em: 5 mar. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BENEDICTO, Marcelo; MARLI, Mônica. Cinco faces do Brasil. *Retratos, a revista do IBGE*, n. 6, p. 8-12, dez. 2017. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/3ee63778c4cfdcbbe4684937273d15e2.pdf. Acesso em: 14 nov. 2021.
- BOVO, Thaís Thomaz. *Arte religiosa de Cândido Portinari: entre o social, o político e o sagrado*. São Paulo, 2018.
- CALLADO, Antonio. *Retrato de Portinari*. ed. digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- CANI, Josiane Brunetti. Multimodalidade e efeitos de sentido no gênero meme. *Periferia*, v. 11, n. 2, p. 242-267, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/36955/29635>. Acesso em: 3 jun. 2021.

CASTRO, Luiz Guilherme Rivera de. *Outros espaços e tempos, heterotopias*. Congresso Internacional Espaços Públicos, 1., out. 2015. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1807535/mod_resource/content/1/Castro.pdf Acesso em 29/06/2022.

CAVALCANTI FILHO, Urbano; TORGA; Vânia Lucia Menezes. Língua, discurso, texto, dialogismo e sujeito: compreendendo os gêneros discursivos na concepção dialógica, sócio-histórica e ideológica da língua(gem). *In: CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS*, 1., 2011, Vitória, ES. *Anais...* [S.l.:s.n., 2011].

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução a partir do francês: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Ed. USP, 1996.

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

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

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Tradução: Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FORCEVILLE, Charles. Visual and multimodal metaphor in advertising: cultural perspectives. *Styles of Communication*, v. 9, n. 2, p. 26-41, 2017. Tradução livre. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317175212_Visual_and_Multimodal_Metaphor_in_Advertising_Cultural_Perspectives. Acesso em: 3 jun. 2021.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Tradução a partir do francês: Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Edições n-1, 2013.

FRANCO, David Silva; FERRAZ, Deise Luiza da Silva. *Uberização do trabalho e acumulação capitalista*. *Cad. EBAPE.BR*, Rio de Janeiro, v. 17, n. esp., nov. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cebape/a/9NJd8xMhZD3qJVwqsG4WV3c/lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 8 jun. 2021.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste (1937)*. 1. ed. digital. São Paulo: Global, 2013.

GIRON, Luís Antônio. *Portinari, o pintor vigiado*. Sem data. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EDR54802-6011,00.html>. Acesso em: 25 maio 2022.

JONES, Rodney H. Creativity and discourse analysis. In: JONES, R. H. (org.). *The Routledge handbook of language and creativity*. Tradução livre. New York: Routledge, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução: Lucia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese do discurso*. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

MASCARENHAS, Lícia; LOURENÇO NETO, Sydenham. *Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE)*. [19--]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/superintendencia-do-desenvolvimento-do-nordeste-sudene>. Acesso em: 22 fev. 2022.

MENEZES, Djacir. *O outro Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

MOZDZENSKI, Leonardo. Intertextualidade verbo-visual: como os textos multissemióticos dialogam? *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 177-201, jul./dez. 2013.

NASCIMENTO, Rosy Gleice Pereira do. Dialogismo bakhtiniano na série *Retirantes*, de Cândido Portinari. *Rev. Philologus*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 75, p. 1271-1281, supl. 2019.

OLIVEIRA, Larissa Cristina Arruda de. *Caminhos cruzados: literatura e pintura, Graciliano Ramos e Cândido Portinari*. São Carlos, SP, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4719/5477.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 7 ago. 2020.

OLIVEIRA, Marina Colli de. *Os Retirantes de Portinari: crítica comentada sobre as obras da série pertencente ao MASP*. Uberlândia, MG, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/21253>. Acesso em: 28 jun. 2022.

PANTOJA, Silvia. *José Américo de Almeida*. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/almeida-jose-americo-de>. Acesso em: 15 jun. 2022.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa – intervenção e produção da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PATRÍCIO, Sandro Marcelino; LIMA, Damião de. *Caminhos e descaminhos do Departamento Nacional de Obras contra as Secas*. Disponível em: <http://eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/pe/anais/encontro5/12-cult-mem->

modern/Artigo%20de%20Sandro%20Patr%EDcio%20e%20Dami%E3o%20de%20Li
ma.pdf. Acesso em: 12 mai. 2022.

PEDROSA, Mario. *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização: Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PUCCI, Bruno. “Os Retirantes”, de Portinari, de 1944, e seu diálogo crítico com os atuais retirantes, em condições de vulnerabilidade. In: PUCCI, Bruno. *Ensaíos estético-filosóficos: teoria crítica e educação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. p. 33-55.

QUEIROZ, Marcus Vinicius Dantas de. *Arquitetura, cidade e território das secas: ações da IFOCS no semiárido do Brasil (1919-1945)*. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, SP, 2020.
doi:10.11606/T.102.2020.tde-05062020-141847. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-05062020-141847/pt-br.php>. Acesso em 5 mar. 2022.

SILVA, Daniel do Nascimento e. *Pragmática da violência: o Nordeste na mídia brasileira*. Campinas, SP : [s.n.], 2010. Disponível em
<http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalle/476720>. Acesso em 3 fev. 2022.

SOARES, Lilian Alcantara. *Intelectual e artista na Era Vargas: Mário Pedrosa e Cândido Portinari e suas relações com o poder*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2003. Disponível em:
<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24629/D%20-%20SOARES;jsessionid=1B09F5BDED3D93E93DB373155A59BBD3?sequence=1>. Acesso em 4 mai. 2022.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.