

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

THAINÁ NUNES VIEIRA

**Aproximações estéticas da obra “Retirantes” de Portinari com questões da xilogravura
expressionista brasileira das décadas de 1940-1950**

Rio de Janeiro

2020

Thainá Nunes Vieira

**APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS DA OBRA “RETIRANTES” DE PORTINARI COM
QUESTÕES DA XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA BRASILEIRA DAS DÉCADAS
DE 1940-1950**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de bacharel em História
da Arte

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Luisa Luz
Távora

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que com esforços incansáveis trabalhou para que eu pudesse me dedicar aos estudos, sabendo que esta seria a melhor maneira de alcançar meus objetivos de forma honesta e orgulhosa.

Aos meus amigos, que por vezes foram faróis nos momentos turvos e ajudaram a desanuviar as ideias com palavras de incentivo ou apenas com a potente estratégia da escuta.

Aos anos de aprendizado na Escola de Belas Artes, onde pude refletir sobre o privilégio de estudar os motivos de minhas felizes inquietações. À minha orientadora, que acreditou nos meus argumentos e aos profissionais do corpo docente do curso, especialmente às mulheres professoras que muito contribuíram para minha formação pessoal e profissional.

Ao Projeto Portinari, pelo importante trabalho que se dedica, tornando de conhecimento público não só as obras de arte, mas a memória de um artista brasileiro, objeto de estudo para muitos historiadores. Além de preservar e divulgar documentos de extrema relevância à produção de pesquisas e fortalecimento do campo das Artes.

E a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que fosse possível viver este momento especial rumo a um mundo de possibilidades.

"Não há cidadania sem memória.

E não há memória sem arte."

João Candido Portinari

RESUMO

VIEIRA, Thainá Nunes. **Aproximações estéticas da obra “Retirantes” de Portinari com questões da xilogravura expressionista brasileira das décadas de 1940-1950.** Rio de Janeiro, 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

Palavras-chave: Retirantes, Portinari, pintura moderna, xilogravura, temática social.

Ancorado na representação dos retirantes nordestinos apresentada no quadro *Retirantes* de 1944, da série Os Retirantes de Cândido Portinari, o presente trabalho se baseia nas relações entre as soluções estéticas aplicadas na pintura e a xilogravura expressionista brasileira. Essa relação é discutida após contextualização das preocupações sociais das décadas de 1930 a 1940, que abarcam a obra em questão e da importante aparição da figura do intelectual Graciliano Ramos na tentativa de construção da imagem do migrante nordestino para o pintor. Em sequência, um breve histórico sobre períodos pontuais da seca na região Nordeste, as implicações da mesma no trabalho do jovem pintor e análise da obra *Retirantes*. Encerram as discussões as relações mais aproximadas da estética da xilogravura como ferramenta para a narrativa e a reunião de três nomes de artistas gravadores: Lívio Abramo Renina Katz e Francisco Stockinger, que produziram obras de temática semelhante, usadas como peças de articulação e comparação para leitura do quadro de Portinari.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Candido Portinari - Os Despejados, 1934. Óleo sobre tela, 65 x 37cm. Coleção particular.

FIGURA 2 - Candido Portinari - Baile na Roça, 1924. Óleo sobre tela, 97 x 134cm. Coleção particular.

FIGURA 3 - Candido Portinari, Retirantes, 1944. Óleo sobre tela, 190 x 180 x 2,5cm. Museu de Arte Assis Chateaubriand, SP.

FIGURA 4 - Pablo Picasso - Guernica, 1937. Óleo sobre tela, 3,49 x 7,77m. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Paris, França.

FIGURA 5 - Candido Portinari - Série Os Retirantes, Criança Morta, 1944. Óleo sobre tela, 182 x 190 x 3,5cm. Museu de Arte Assis Chateaubriand, SP.

FIGURA 6 - Candido Portinari - Série Os Retirantes, Enterro na Rede, 1944. Óleo sobre tela, 180,5 x 220,7 x 2,5cm. Museu de Arte Assis Chateaubriand, SP.

FIGURA 7 - Candido Portinari - Série Os Retirantes, Composição, 1945. Centro Georges Pompidou, Paris.

FIGURA 8 - Candido Portinari, Palaninho, 1930. Grafite sobre papel, 13 x 19.5cm sem moldura. Coleção particular, Projeto Portinari.

FIGURAS 9, 10 e 11 - Candido Portinari, Detalhes Retirantes, 1944. Óleo sobre tela, 190 x 180 x 2,5cm. MASP.

FIGURAS 12 e 13 - Candido Portinari, São Francisco de Assis, 1944. Painel de azulejos externos, 750 x 2120 cm. Conjunto arquitetônico, Igreja da Pampulha, Minas Gerais.

FIGURA 14 - Lívio Abramo, [Assombramento], 1947. Xilogravura, 18 x 25.8cm. Museus Castro Maya - IPHAN/MinC.

FIGURA 15 - Renina Katz, Retirantes, c. 1948-1956. Xilogravura. Sem dimensões. MAB FAAP.

FIGURA 16 - Renina Katz, Retirantes, c. 1948-1956. Xilogravura. Sem dimensões. MAM RJ.

FIGURA 17 - Francisco Stockinger, Sem título, 1956-1960. Xilogravura, 32 x 41,5 cm. MARGS

FIGURA 18 - Francisco Stockinger, Retirantes I, 1958. Xilogravura, 34x24cm. MARGS?

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 ATENÇÃO OU INTENÇÃO?

1.1 A preocupação social na arte moderna (1930-1940)

1.2 Graciliano Ramos e Portinari

2 DO HISTÓRICO AO TEMÁTICO

2.1 A migração nordestina através de Portinari

2.2 Um olhar sobre os *Retirantes*

3 A SINGULARIDADE DA GRAVURA COMO RECURSO DE EXPRESSÃO

3.1 A xilogravura na pintura *Retirantes*

3.2 Afinidades formais: alguns artistas gravadores brasileiros 1940-1950

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Compreender a totalidade de uma obra de arte parece, em regra geral, um tanto ambicioso. Por isso, qualquer exercício feito com sinceras intenções de ler um trabalho de arte parte quase sempre de um detalhe iluminado com maior atenção. É a partir de um detalhe que se pretendeu, de forma não obrigatoriamente linear, a construção de uma pesquisa preocupada em relacionar o todo para fins de encontrar no objeto de estudo os respaldos de que necessita para ser fundamentada. É desta maneira que se pretende articular o objeto em questão com a apresentação de dados que torne mais orgânica a leitura do trabalho de arte, seu meio social e suas referências artísticas.

De início, pretende-se observar a questão primária que origina a construção da pesquisa. A preocupação social no meio artístico ganha força como assunto principal das produções e se dissemina mais fortemente durante a década de 1930. Aqui, é observada também a década de 1940 em decorrência do período de produção da obra feita por Portinari. Dentro desse recorte temporal buscou-se pontuar questões que norteiam os artistas da época para criação de suas peças de temática social e indagar sobre a real intenção de suas produções. Se por um lado muitos levavam a discussão como inerente ao fazer artístico, outros acreditam não passar de um ato político que nada teria a ver com a função da arte. Isto posto, encaminha-se para uma tentativa de justificar que, ao menos para Portinari e sua obra, havia clara intenção de representar mazelas sociais como bandeiras a fim de ser coerente com o que se pretendia enquanto artista. Para isso, a carta do amigo escritor Graciliano Ramos deixa claro muitas preocupações de ambos os artistas para com o rumo de suas produções.

Em segundo lugar, é necessário olhar para o contexto histórico, político e social que atinge o artista em questão e o conduz à feitura da tela *Retirantes*. O levantamento de algumas secas e como o país enfrenta o problema da seca constrói a linha de pensamento para se chegar nas concepções tidas por Portinari e os demais brasileiros em 1944 e nos dias atuais sobre a figura dos retirantes e todas as condições atreladas ao êxodo rural.

Por fim, a leitura específica de *Retirantes* apoiada nas semelhanças realizadas com a tinta que se aproximam da linguagem da xilogravura. Esta última, observada como orientação estética para comunicar mais eficientemente o drama vivido pelas figuras de Portinari. Como reforço à tese anterior, a apresentação de três nomes da xilogravura expressionista com alguma relação com a temática social e dos retirantes: Lívio Abramo, Renina Katz e Francisco Stockinger.

Entende-se que Portinari teve muitas influências artísticas, nas quais ele mesmo buscava explicitar com seus estudos e telas prontas as suas admirações. Mas é justamente a intenção desta pesquisa alcançar outra leitura possível para seu trabalho, em especial à obra que aqui ganha destaque, como meio de exercitar as leituras infundáveis das obras de arte. É por um caminho que pretende se aventurar no ineditismo de forma humilde que se buscou compreender que a formação de um artista não se dá somente por características rapidamente

perceptíveis dos estilos. As entrelinhas estão para um trabalho de pintura assim como para um texto e sendo Portinari também um homem das letras, seu trabalho está duplamente impregnado de subjetividade.

1 ATENÇÃO OU INTENÇÃO?

1.1 A preocupação social na arte moderna (1930-1940)

“Estou com os que acham que não há arte neutra. Mesmo sem nenhuma intenção do pintor, o quadro indica sempre um sentido social.” - Portinari¹

Para elucidar os interesses contidos nas representações de temáticas sociais feitas durante as décadas de 1930 a 1940 no Brasil. Não se trata, portanto, de um levantamento de trabalhos artísticos produzidos com esse intuito, mas de um enfoque na aparição deste tema no período recortado que auxilie a compreensão do cenário artístico e dos desdobramentos que o interesse pelo assunto gerou nos trabalhos de arte a posteriori. É a partir do cenário sociopolítico da primeira metade do século XX que começaram a se desenhar mais enfaticamente as temáticas sociais na arte brasileira. E, através dele, caminharemos para analisar as motivações que levaram Candido Portinari a produzir em tela um de seus trabalhos mais comentados até a atualidade.

Qual a função social da produção de um artista? Como colocar uma obra a serviço de, no mínimo, uma reflexão da estrutura de uma sociedade injusta na qual se está inserido? Essas perguntas podem ser feitas através da primeira manifestação de Aracy Amaral², historiadora da arte fundamental para o corpo teórico desta pesquisa, que muito se debruçou sobre o modernismo brasileiro e seus artistas ao longo de sua carreira como crítica e curadora. E são as mesmas perguntas que os artistas latino-americanos se fizeram em meio às transformações sociais. Nesta pesquisa elas poderão ser identificadas como reflexões presentes na carreira de Portinari, onde uma obra é especialmente discutida: *Retirantes*.

São muitas as referências pictóricas para o tema dos migrantes nordestinos dentro do grande acervo da História da Arte, sobretudo quando se pensa, pesquisa e discute o nordeste brasileiro. A conseqüente debandada desta parcela da população para o sul e sudeste, principalmente em razão dos eventos de natureza climática nos conduz a observação do reflexo desse movimento de implicações socioeconômicas na construção das grandes metrópoles do país. É atrevido pensar que para além dos estudiosos e profissionais das artes visuais, o grande público - o volume compreendido como povo brasileiro - também recorre à estetização estereotipada dos retirantes. Entretanto, esse estereótipo presente na obra de Candido Portinari foi encarado como retrato quase fiel de um assunto frequentemente representado. Os motivos não seriam poucos, já que a obra possui, ainda nos dias atuais, uma intensa circulação no meio artístico. A notoriedade da obra vem desde as mostras realizadas

¹ PORTINARI do Brasil. (Documentário) Direção: Sonia Garcia. Roteiro: Maria Gessy Sales. São Paulo: Canal Arte 1, 2012. 1 vídeo (52 min. 27 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jcg7rbh-cd0>. Acesso em: 17 jun. 2019

² AMARAL, Aracy. **Arte para quê?**: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984

com seu autor ainda presente³ e acabam por evidenciar a virada de comportamento que o artista adota em relação à própria carreira.

As preocupações citadas anteriormente por Amaral levaram muitos artistas à militância política, principalmente pela ideologia do Partido Comunista Brasileiro⁴. O campo fértil de discussão e levantamento de bandeiras favorecia os interesses e a produção destes artistas, podendo corresponder a uma fase ou à obras isoladas. Contudo, em Portinari, cuja produção foi afetada por um período considerável mas anterior à sua filiação ao PCB em 1945, somos levados a crer que para ele essa condição cabia mais como um interesse pessoal. Consciente de sua posição, produziu mais do que uma ideologia política desse conta de planejar, visto que em trabalhos de diversas épocas encontramos os dados necessários para vincular sua produção à temática social⁵. O que pretendemos estabelecer como critério de análise nesse momento é, justamente, a consciência artística tida pelo pintor em realizar seu trabalho de maneira que, mesmo fora do bojo de uma efervescência no cenário político-social, havia a intenção e a convicção das imbricações que seriam obtidas ao assumir a temática.

Apesar da projeção internacional e do título de obra-prima produzida por Portinari ser atribuída aos seus painéis *Guerra e Paz*⁶, produzidos entre 1952 e 1956, o quadro *Retirantes*, de 1944, caminha em posição não muito distante pela importância social que estabelece enquanto obra e pelas investigações de pesquisa que se construíram ao longo dos anos em torno da pintura, que carrega significados dentro e fora da superfície plana da tela.

Para Portinari, uma obra fundamental para motivação de temáticas sociais foi *Guernica*, de Pablo Picasso, que teve contato na ocasião da realização de um mural para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, em 1942. Podemos afirmar, através de pesquisas acadêmicas realizadas em torno da obra do artista que *Guernica* foi um divisor de águas na relação de Portinari com a pintura, tanto pela nova concepção de espaço da qual se empenhava o cubismo quanto pela posterior inclinação muralista que se revela nos futuros painéis aos quais Portinari viria a se dedicar.

Pierre Francastel salienta em *Pintura e Sociedade* que:

“Daqui para frente, qualquer que seja o futuro, está provado que se podem construir novos sistemas arbitrários de visão total em que se

³ CARPEAUX, Otto Maria. Evolução Portinari. **O Cruzeiro**: Revista Semanal Ilustrada, Rio de Janeiro, v. 16, n. 27, p. 6-6, 29 abr. 1944. Semanal. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1399>. Acesso em: 18 mar. 2019.

⁴ O PCB, primeiro partido político brasileiro fundado em 1922, só obteve a legalidade para instaurar seus preceitos socialistas em 1927.

⁵ Portinari filia-se ao PCB em 1945, ano em que também se lança candidato a deputado pelo estado de São Paulo. Em 1947 se apresenta como um dos candidatos favoritos ao Senado, mas não é eleito. Com o PCB posto novamente na clandestinidade após ter o registro cancelado pelo Tribunal Superior Eleitoral e o acirramento das perseguições políticas aos comunistas, Portinari parte para o Uruguai em exílio voluntário. Desvinculando sua figura da carreira política, porém não do partido.

⁶ Ver Índice de Ilustrações, página 1

conciliam os problemas da forma e da cor, da representação e da significação.”⁷

O cubismo foi para o autor a primeira de três etapas positivas para a construção de um novo espaço plástico. Apesar de considerá-lo menos ousado do que a fama lhe precedeu, foi um passo necessário para que os artistas destruíssem a representação tradicional da forma e, posteriormente, pudessem ver coisas novas e depois figurá-las através dessa nova visão.

Já os críticos contemporâneos defendem que o tempo de que dispôs Portinari foi insuficiente para digerir o cubismo enquanto fundamento estético e metodologia de criação e as semelhanças acabam por aparecer somente nas primeiras camadas mais superficiais de forma e cor.

Carlos Zilio comenta que, apesar de referenciar as vanguardas artísticas, Portinari trabalha de forma controlada, regendo suas pinturas dentro do que diz ser o “fantasma acadêmico”. E muito embora ele tenha se orientado pelas influências do muralismo, se distancia quando a obra se contém apenas no realismo da denúncia e não oferece o engajamento partidário alcançado pelos mexicanos.

Para Aracy, mais do que suas soluções plásticas, a posição do artista diante do seu meio é um traço importante de sua própria figura e fundamental para sua área de atuação porque confere ao trabalho de arte a conclusão de sua missão.

“E enquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detêm o poder econômico e, portanto, político.” (AMARAL, 2003)

O sentido social que Amaral, Francastel e Portinari, à sua maneira, defendem como inerente ao fazer e ao resultado artístico é condenado expressamente pelo pensador Théophile Gauthier, na qual defende ferrenhamente o não convencionalismo da arte crítica:

“Cremos na autonomia da arte... Todo artista que se propõe outra coisa que não seja o belo não é, a nossos olhos, um artista. (...) Nada é mais belo que o que não serve para nada.” (GAUTHIER, Théophile apud AMARAL, 2003).

Em contraponto:

“(...) artistas que dirão que toda arte é automaticamente social, posto que emana do homem e, assim, indiretamente, reflete seu contexto”. (AMARAL, 2003).

Ainda segundo Aracy Amaral:

⁷ FRANCASTEL, 1957, p.239.

“no Brasil não houve uma obra marcada, por assim dizer, pela filiação partidária, a não ser quando os artistas optaram espontaneamente por esse tipo de submissão.” (AMARAL, 2003).

Ou seja, apesar do artista simpatizar com a ideologia política de determinado partido, circular no meio participante e, unir-se a ele pouco tempo depois, sua obra não chega a ser afetada diretamente pela cartilha de como fazê-la, uma vez que ele se mantém produzindo livremente esses e outros trabalhos. Mas é de extrema importância considerar as personalidades que se faziam presentes no círculo de amigos e demais artistas do qual Portinari fazia parte. Pois isso indica a inclinação a determinados assuntos que poderiam surgir como tema e também fornecer bases para uma pesquisa estética, algo a ser aprofundado no capítulo seguinte.

“A pintura moderna tende francamente para a pintura mural. Com isso não quero afirmar que o quadro de cavalete perca o seu valor, pois a maneira de realizar não importa. No México e nos Estados Unidos já há muitos anos essa tendência é uma realidade, e noutros países se opera o mesmo movimento, que há de impor à pintura o seu sentido de massa.”⁸

Bem como aponta Portinari, em entrevista ao Diário de São Paulo, Aracy Amaral também destaca que o muralismo e a revolução social fizeram do México a grande influência, a partir dos anos 30, em todo o continente e para os artistas com inclinações políticas. Contudo, a historiadora Annateresa Fabris⁹ escreve que, ainda na fase mais declaradamente muralista de Portinari, há uma distância do muralismo mexicano legítimo que tem por ideologia ser um veículo de comunicação e recrutamento para as massas, de forma e natureza essencialmente didáticas. Portinari, no entanto, se movimenta para além da proposição mexicana e procura efeitos pictóricos que conferem a seus personagens ainda mais humanidade. O muralismo mexicano é, portanto, político ao ponto que é engajado com objetivos claros e práticos. Em Portinari, por sua vez, não encontramos um projeto político rascunhado como nos mexicanos, pois sua preocupação primeira estava em colocar a arte em jogo com a realidade crua e imediata, porém não panfletária.

"Arte brasileira só haverá quando os nossos artistas abandonarem completamente as tradições inúteis e se entregarem com toda alma, à interpretação sincera do nosso meio"¹⁰

⁸ Entrevista de Portinari ao Diário de São Paulo, em 21 de novembro de 1934.

⁹ FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. Estudos Ibero-americanos, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, dezembro de 2005.

¹⁰ Candido Portinari, em entrevista publicada no jornal A Manhã em junho de 1926. [PORTINARI, Candido. Rumo a Paris. In BALBI, Marília. Portinari: o pintor do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 26.

Retirantes, portanto, torna-se uma obra complexa porque envolve a representação de uma realidade social muito explorada pelos artistas, principalmente, a partir da década de 1930. Por se relacionar muito intimamente com a linguagem do muralismo mexicano pretende comunicar de forma mais incisiva sobre as temáticas sociais, compreendidas como um recurso para atingir a sociedade e, também, por outras estratégias como a própria dimensão da tela e a proposta de configuração dada pelo autor ser de forma seriada. Fortalecidas pelo caráter de denúncia que carregam, as obras de arte engajadas assim se tornam quando há intenção dos artistas em representar elementos e situações do seu meio social em tom de inconformismo (AMARAL, 2003).

É possível afirmar que o que saltava aos olhos no primeiro contato com as obras de Candido Portinari eram as relações entre a denúncia das desigualdades sociais brasileiras e a apreciação estética, considerada exaustivamente até dado momento da História da Arte como função legítima de um trabalho artístico. Num segundo momento, o vislumbre repetido em quaisquer que sejam as fontes de pesquisa da figura do artista em questão como sendo o sujeito que representou as mazelas de seu país. Essa característica lhe conferiu fama e título de maior pintor brasileiro, sobretudo no que se refere a representar seu povo em terras estrangeiras, particularidade que ajudou a traçar um imaginário de identidade nacional que há tempos vem sendo posta em questão.

"Não pretendo entender de política. Minhas convicções, que são fundas, cheguei a elas por força da minha infância pobre, de minha vida de trabalho e luta, e porque sou um artista. Tenho pena dos que sofrem, e gostaria de ajudar a remediar a injustiça social existente. Qualquer artista consciente sente o mesmo".¹¹

Nesse ponto, iniciam-se os esforços para compreender a feitura de uma obra de arte como Retirantes, em seu sentido prático. Conceber uma série de obras de mesma temática produz um efeito na sociedade e no meio artístico de maneira diferente do que se fosse produzido um trabalho isolado. E nos faz perceber que, num momento de discussão sobre determinado assunto de proporção nacional, é preciso mostrar que se está interessado na conversa.

Para tal, um adequado recurso estilístico disponível foi acionado por muitos artistas, das mais diversas vertentes. O expressionismo enquanto proposta artística tem sua característica marcante registrada nos sentimentos comuns, por isso os trabalhos de arte que se dedicam em comunicar através dessa ótica atingem camadas sociais, culturas e tempos distintos. A projeção alcançada por Portinari e toda sua série *Os Retirantes* representa não só as tristezas e dificuldades enfrentadas por um núcleo de identificação comum a todos - a

¹¹ Portinari, em depoimento feito ao Poeta Vinícius de Moraes, publicado postumamente, em março de 1962. [PORTINARI, Candido. Guerra e Paz. In BALBI, Marília. Portinari: o pintor do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2003. p.12 apud FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Cândido Portinari - a alma, o povo e a vida*. Templo Cultural Delfos, fevereiro/2011. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/candido-portinari-mestres-da-pintura.html>> Acesso em: 04 nov 2019].

família - como dá conta de se aproximar ainda mais do seu próprio território ao fazer denúncia com um retrato pintado de maneira não muito convencional - dado que, sabemos, ele fazia com êxito.

"Portinari era um cronista que, ao invés de escrever, pintava as desigualdades, as efemérides. [...] E muitas dessas obras continuam atuais, porque ainda vivemos em um país de desigualdade social"¹²

O trecho anterior, pronunciado pelo curador da exposição "Portinari - A construção de uma obra", Luiz Fernando Dannemann, apresenta um Portinari ainda atual, por sua pintura acusatória das questões sociais enfrentadas no país. Teria sido, talvez, a intenção de Portinari? Consolidar-se como artista do seu tempo e dos tempos futuros? As convicções políticas e a consciência social do pintor são essenciais na composição de *Retirantes*. Abordar a miséria e a desigualdade de uma forma tão crua é um modo de se posicionar contra ela. Ao mesmo tempo em que as cidades brasileiras ensaiavam seu desenvolvimento, o campo permanecia o palco da fome. Esta pesquisa, portanto, demarca um caminho em que Portinari se debruçou no tema com essa intenção. Não se tratando de um aspecto pautado pela crueldade, mas com a consciência necessária ao artista para fazer cada escolha técnica atingir determinado ponto de discussão na sociedade.

1.2 Graciliano Ramos e Portinari

*"Daqui fiquei vendo melhor a minha terra [...] Vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor..." - Portinari*¹³

De antemão, para entendermos o porquê de Graciliano Ramos ser a figura destacada nesta seção é necessário demarcar a relevância do escritor. A busca por uma literatura nacional levou os autores a se atentarem para suas próprias regiões e enxergarem nelas matéria-prima para suas obras. Interessa-nos pensar, então, que há um diálogo entre os escritores regionalistas com os artistas modernistas desse período. Graciliano e Portinari estreitam ainda mais essa relação comparativa ao tratarem da mesma temática em duas obras: Portinari através do objeto de estudo dessa pesquisa, *Retirantes*, e Graciliano Ramos através de sua obra literária de maior projeção, *Vidas Secas*.

Graciliano Ramos é natural de Quebrangulo, Alagoas, mas logo se muda para Pernambuco, retornando ao Estado de origem ainda no colegial. Em Alagoas, viveu em Viçosa, Maceió e Palmeira dos Índios - onde foi prefeito anos depois. Em busca do que trabalhar na imprensa encontra no Rio de Janeiro a oportunidade, mas retorna ao nordeste

¹² DANNENANN, Luiz Fernando. Release curatorial da exposição "Portinari - A construção de uma obra", Caixa Cultural, RJ, 2018. Disponível em:

<<https://www.caixacultural.gov.br/SitePages/evento-detalle.aspx?uid=2&eid=1758>>

¹³ Em carta nunca enviada à Rosalita Mendes, amiga do pintor.

após acontecimentos familiares, que também o afastam da colaboração dos periódicos por cerca de cinco anos. Casa-se, tem quatro filhos, encontra-se viúvo, casa-se novamente e tem outros quatro filhos. É preso em 1936 por ser considerado comunista e faz morada nas prisões de Recife e Maceió antes de retornar, ainda em detenção, para o Rio de Janeiro. Libertado no ano seguinte, reside na cidade com a família. Durante essa “ciranda” por alguns estados brasileiros escreve e publica livros e contos. Em 1938 lança *Vidas Secas*, seu romance mais emblemático.

Uma vez que para ser considerada boa literatura era interessante ser estrangeira, *Vidas Secas* aparece para desfazer essa preferência ao conquistar o título de obra clássica por tratar, justamente, de um tema marginalizado. Instigante, sobretudo, pela propriedade da narrativa que o autor detém, foi escrita num período onde os temas sociais adentraram a literatura com um papel de denunciar a miséria e a exploração de uma sociedade estruturada pelos extremos. E, para somar, a necessidade trazida pela década de 1930 com a preocupação social exposta na arte.

Não de forma gratuita, as regiões onde se estabelecem as culturas agrícola e pecuária, comumente as mais interioranas, acabam por carregar sozinhas o estigma e a realidade miserável do trabalhador do campo de inícios do século XX. É a partir desse jogo de figuras e cenário que o autor vai traçar o percurso de seus personagens sertanejos que, emendados neste capítulo, são capturados pelos pincéis de Portinari. Se buscou, então, constituir o discurso do fazer artístico da tela ‘Retirantes’ como uma obra carregada de intencionalidade, fortemente influenciada por outras personalidades do meio e seus trabalhos.

Para tornar possível esta leitura, podemos evidenciar a correspondência do dia dezoito de fevereiro de 1946, onde o escritor alagoano envia uma carta à Portinari. A mensagem, transcrita a seguir, contém reflexões sobre o trabalho de ambos e expressa a opinião direta sobre a necessidade dos problemas sociais para manutenção do fazer artístico.

“Rio - 18 - Fevereiro – 1946. Caríssimo Portinari: A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que você mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi àquela mãe com a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor de rosa, e isto me horroriza. Felizmente a dor existirá

sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? Veja como os nossos ricos em geral são burros. Julgo naturalmente que seria bom enforcá-los, mas se isto nos trouxesse tranquilidade e felicidade, eu ficaria bem desgostoso, porque não nascemos para tal sensaboria. O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte. E adeus, meu grande Portinari. Muitos abraços para você e para Maria. Graciliano”¹⁴

Não foram encontrados registros de resposta desta correspondência feitos por Portinari, talvez jamais saibamos de seu pensamento quanto às indagações postas por Graciliano Ramos, mas podemos, a partir de sua obra, reunir as pistas na tentativa de montar o quebra-cabeça desta questão através do exercício da historiografia da arte.

Graciliano Ramos e Portinari dividiram a contemporaneidade de seu tempo. Também os posicionamentos políticos e artísticos e as transformações do meio social que viveram. Nessa condição, ambos também exerciam papel de amigos um na vida do outro. A importância de salientar este ponto é mais bem compreendida quando pensamos essa relação como uma fonte de inspiração e trocas feitas pelas duas figuras para consolidar seus trabalhos. De certo, aqui faremos essa leitura baseando-nos mais na possível influência que Graciliano e sua obra de 1938 possam ter dado direta ou indiretamente ao Portinari de 1944, criador da série Os Retirantes.

"Homem estranho, Portinari. De enorme exigência, indiferente ao gosto dos outros e capaz de gastar anos enriquecendo uma tela (...)"¹⁵

A primeira parte que merece destaque na carta é a opinião cristalina de Graciliano sobre os trabalhadores do campo. Nesse ponto, o autor de *Vidas Secas* sabia, em decorrência do encontro na casa de Portinari, o que o pintor vinha executando em seus trabalhos e, portanto, fixou suas considerações. As duas obras em questão apresentam a figura do camponês, sertanejo por estatística, e vítima das condições sociais a ele impostas. Ademais, Graciliano é taxativo ao afirmar as recriminações por eles sofridas ao escolherem representar essa mesma gente, o que diz muito da atmosfera artística e intelectual daquele momento e das implicações que o trabalho de ambos poderiam vir a respingar na sociedade, tanto de 1938 quanto de 1944-46.

Sendo assim, o ponto que fundamenta esta pesquisa e dá conta de embasar o atual capítulo através do embate intitulado “atenção ou intenção” está presente no trecho interrogativo:

¹⁴ Correspondência transcrita de Graciliano Ramos à Candido Portinari sobre encontro realizado na casa do pintor e reflexões sobre seus ofícios. Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1946.

¹⁵ Trecho de artigo escrito por Graciliano Ramos em *O Jornal*, publicado em 1943. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/tempo-portinari/gQKCWsvGsvGUKg>. Acesso em: 04 jun. 2019

“O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças?”

Neste momento, o questionamento de Graciliano frente às situações expostas por eles demonstra a verdadeira inquietação de um pensador daquelas décadas, seja no campo da literatura ou das artes plásticas. Para Graciliano, perguntar-se sobre suas motivações ao conduzir a narrativa de uma família miserável ou pintá-la como um retrato tradicional de família, oriunda de algum pedaço de sertão brasileiro, em busca de solo menos ríspido para se enraizar, mostrava-se tão cruel quanto a própria condição da miséria ou mesmo passível de ser comparada com os gestores do problema.

“Será a calamidade da fome um fenômeno natural, inerente à própria vida, uma contingência irremovível como a morte? Ou será a fome uma praga social criada pelo próprio homem? [...] Assunto tão delicado e perigoso por suas implicações políticas e sociais que até quase aos nossos dias permaneceu como um dos tabus da nossa civilização – uma espécie de tema proibido ou, pelo menos, pouco aconselhável para ser abordado publicamente.”¹⁶.

Como apresenta o pesquisador em Geografia, Josué de Castro (1953), tratar da miséria é incômodo e perigoso. Pensar as caricaturas do poder que mantém as engrenagens dessa exploração se torna arriscado para quaisquer que sejam os veículos de comunicação a carregar a mensagem. Para ele, tanto a elite política quanto a intelectual brasileira escondiam o fenômeno da fome que originava a miséria. Graciliano e Portinari podem, então, ser vistos como as figuras que escancaram, dentro dessas décadas, e nos trabalhos em questão, o tema há muito oculto. E expô-las como fizeram os tornaram porta-vozes, de nomes reconhecíveis além das fronteiras da arte brasileira.

Abordada, como foi pelo autor e pelo pintor - duas figuras com alguma interferência de vida política, anterior ou posterior aos seus trabalhos -, a temática social presente nas obras tratou de ofuscar outras representações corriqueiras do período e enfatizar a camada social habituada a ficar às margens.

Entretanto, diferentemente de Portinari, que só deixou suas intenções artísticas comprovadas por correspondências anteriores à produção de *Retirantes*, Graciliano respondeu em carta a um jornalista sua intenção com *Vidas Secas*, onde declarou ter pretendido apresentar:

¹⁶ CASTRO, Josué de. *Geografia da Fome: o dilema brasileiro: pão ou aço*. Rio de Janeiro: Ed. Antares, 1984. 10ª ed.

“(…) a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana”.¹⁷

Esse olhar específico de objetivos bem claros para a própria obra, permitiu a Graciliano fechar a narrativa na família sertaneja durante todo o romance. Portinari também o faria posteriormente, enquadrando ao centro e tomando quase todas as dimensões da tela uma outra família fictícia, de origem nordestina. O quadro, de tamanho um tanto inconcebível para um cavalete, foi preenchido com tantos elementos simbólicos quanto possíveis e tratou de fortalecer a posição do mesmo como o pintor do povo brasileiro.

Tendo em mente a tela pintada por Portinari, é possível visualizá-la em muitos trechos de *Vidas Secas*. Ler a obra de Graciliano Ramos com a pintura servindo de auxílio imagético é um exercício de atribuir aos personagens os rostos oferecidos por Portinari. Analisando os empréstimos da ótica de Graciliano feitos pelo pintor, encontramos evidências da influência do amigo, apesar da principal composição - a familiar - não se apresentar exata. Em *Retirantes*, a família é composta por nove figuras, todas protagonistas, já que ocupam o mesmo plano, dividindo a cena como um retrato posado. Em *Vidas Secas*, são apenas quatro personagens-núcleo, o casal Fabiano e Sinhá Vitória e os dois meninos, sendo a história narrada majoritariamente por Fabiano. Os demais ocupam lugar na narrativa dos contos de maneira secundária. Porém, é justo levar em consideração que o fato de compor uma família numerosa também nos direciona a determinadas leituras, o que será visto no terceiro capítulo.

No primeiro capítulo, denominado *Mudança*, com pouco esforço podemos perceber a descrição do plano de fundo do quadro de Portinari. Graciliano inicia a criação do seu sertão ao mesmo tempo em que apresenta as pobres figuras. O ambiente e o homem são, assim, indissociáveis.

“Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos.”¹⁸ [6]

O autor dá início recortando sua cena pela moldura da planície, colore e insere nela seus pobres, ainda sem muita forma e detalhe, porém já declarados como miseráveis famintos, exaustos, e indica o motivo: haviam andado tanto que suas feições nada podiam demonstrar senão cansaço e apetência..

“A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo

¹⁷ Graciliano Ramos em carta em resposta para entrevista a um jornalista e reproduzida em “O velho Graça – Uma biografia de Graciliano Ramos” escrita pelo professor Dênis de Moraes do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense.

¹⁸ RAMOS, Graciliano. *Mudança*. IN: ____ *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 140ª ed., 2019, p. 7.

negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.”¹⁹

No trecho acima, a tela de Portinari parece ser finalizada com a última pontuação dada por Graciliano. As manchas brancas das ossadas, os urubus, a coloração terrosa da caatinga e as figuras, em algum lugar dali.

No decorrer dos contos só podemos imaginar quais trechos podem ter atizado a cabeça do pintor, porém o paralelo dos dois “retratos” sobre o tema retirantes vai ganhando cada vez mais nitidez ao fim da história e os sinais de que Portinari poderia ter se inspirado na obra do amigo aparecem mais descritivos. A exemplo na passagem “(...) *o peso do baú e da cabaça enterrando-lhe o pescoço no corpo.*”²⁰ onde a personagem de Sinhá Vitória é descrita carregando o objeto acima da cabeça, bem como a única mulher adulta da composição de Portinari.

Os demais trechos aqui ressaltados não mais descrevem o que é percebido enquanto elemento no quadro mas a história por trás da família no momento de iniciada a caminhada para a cidade grande. E podemos imaginar quais seriam seus pensamentos se a elas fosse dada a chance de chegar ao solo promissor.

“Espalhou a vista pelos quatro cantos. Além dos telhados que lhe reduziam o horizonte, a campina se estendia, seca e dura. Lembrou-se da marcha penosa que fizera através dela, com a família, todos esmolambados e famintos.”²¹

Há desejos e objetivos de todo retirante encontrados no livro, que também poderiam estar intrínsecos à imagem estática da pintura:

“Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata.”²²

E Graciliano emenda:

“Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. (...) E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. (...) Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão

¹⁹ Idem, p. 8

²⁰ RAMOS, Graciliano. Mudança. IN: ____ *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 140ª ed., 2019, p. 120

²¹ RAMOS, Graciliano. Contas. IN: ____ *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 140ª ed., 2019, p. 93.

²² _____. Fuga. IN: ____ *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 140ª ed., 2019, p. 119-120.

mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos.”²³

No trecho acima destacado, a descrição do ponto de partida e do destino conversa muito intrinsecamente com o resultado alcançado por Portinari. Na tela onde a família posa como um retrato, com os vestígios do passado no plano de fundo, eles encaram corajosos a nova realidade. São os corpos moldados pelo sertão, que se estabelecerão no novo solo e plantarão suas raízes arrancadas da antiga terra.

Contudo, não podemos nos esquecer das memórias acionadas por Portinari sobre os retirantes que chegavam à Brodowski, sua cidade natal, quando ainda era criança. De certo, muitas foram as influências do tema para o pintor, que se manteve durante boa parte da carreira artística - e vida política - afeiçoado aos assuntos populares, campestres e brasileiros. Nesta subseção, buscamos apontar alguma influência mais clara para as soluções encontradas pelo pintor em termos de composição, elementos e, até mesmo, uma história como fundamento. Podemos, então, enxergar Retirantes como a ilustração de Vidas Secas. Mas não somente.

²³ Idem, p. 124.

2 DO HISTÓRICO AO TEMÁTICO

Para adentrarmos na obra *Retirantes* de Portinari é preciso retornar alguns anos. Somente nesse movimento contrário ficam mais compreensíveis as finas camadas de história e significado sob todas as camadas de tinta aplicadas na pintura. Aqui nos debruçamos sobre uma síntese histórica da migração nordestina e da figura dos retirantes, antes de suas representações pictóricas serem acompanhadas de assinatura a óleo no canto da tela.

Longe de querer traçar uma completa linha do tempo das grandes secas e migrações encaradas pelos brasileiros de diversas épocas, o interesse dos dados a seguir é delinear o imaginário construído da figura dos retirantes e as potências do tema que podem ter atravessado o artista em foco nesta pesquisa.

2.1 A migração nordestina através de Portinari

Em meados de 1890, o Brasil recebe uma densa quantidade de imigrantes que desembarcam com objetivo de trabalhar na promessa crescente da economia de então: o café. Comumente a única preocupação era trabalhar para manter a família que ali recém se estabelecia e, muito embora essa massa de imigrantes tivesse um número expressivo, os povoados que se originaram dos loteamentos de fazendas de algodão e café mantinham o ambiente com o aspecto rural. É neste período que também chegam os pais de Portinari, italianos que se dedicarão no Brasil à colheita de café como sustento principal da família sediada na cidadezinha de Brodowski, interior paulista. A família, constituída já no Brasil, firmava sua prole às bases da fazenda Santa Rosa e garantia a permanência de seu nome através dos doze filhos que criara. Portinari, o segundo filho do casal de imigrantes, nasce em 1903.

Em 1915, uma grande seca atinge o Nordeste brasileiro e força a população a se deslocar em busca de condições salubres de vida. A peregrinação determina como objetivo a chegada aos estados do Centro-Sul do país, sendo São Paulo um dos destinos mais frequentes, já que a região passava naquele início de século XX por um crescente desenvolvimento econômico originado, sobretudo, na cultura do café que vinha se

consolidando desde o século XIX²⁴. Nesse período, o menino Portinari tem idade para compreender as mudanças que sua pacata cidade sofria e o fluxo intenso resultante do êxodo nordestino dos que chegavam e se instalavam na pequena Brodowski. Contudo, não é através de esboços reais que o jovem artista vai formar seu repertório estético sobre a temática social dos retirantes, mas sim de suas sensações ao rememorar a experiência de menino em sua cidade natal.

Nos anos seguintes e periodicamente até os dias atuais, a seca insiste em castigar a parcela rural e de baixa renda das regiões do Nordeste brasileiro que sofre com a falta do básico para sobrevivência. Entre as décadas de 1930 e 1950, período que corresponde também ao início e intensificação da produção de Portinari sobre a temática social, aumentam os fluxos migratórios para o estado de São Paulo, com o interesse dos migrantes voltado para trabalhos na produção de culturas agrícolas do algodão e do café e manutenção das novas fazendas que se originam a partir destas demandas. É próprio deste período também o registro da seca de 1934-1936, uma das mais abrangentes e severas enfrentadas no país, afetando os estados da caatinga e também Minas Gerais e São Paulo, que tiveram um período considerável de estiagem. Só a partir deste momento, um problema regional foi transformado em problema nacional.

Historicamente, conforme afirmações de Aracy Amaral, 1930 é a década em que se insere na Arte a preocupação com as questões sociais de forma mais incisiva. Trazidas pelos próprios artistas, que se questionavam sobre o papel da Arte e os papéis dos mesmos enquanto atuantes naquele contexto. Essa atitude, que levou muitos deles a um engajamento político e militâncias por inúmeras bandeiras, também gerou o bônus de serem, eles próprios, críticos de seus trabalhos plásticos. Essa tomada de posição do artista frente às questões sociais foi um movimento percebido dentro e fora do Brasil. (AMARAL, 2003).

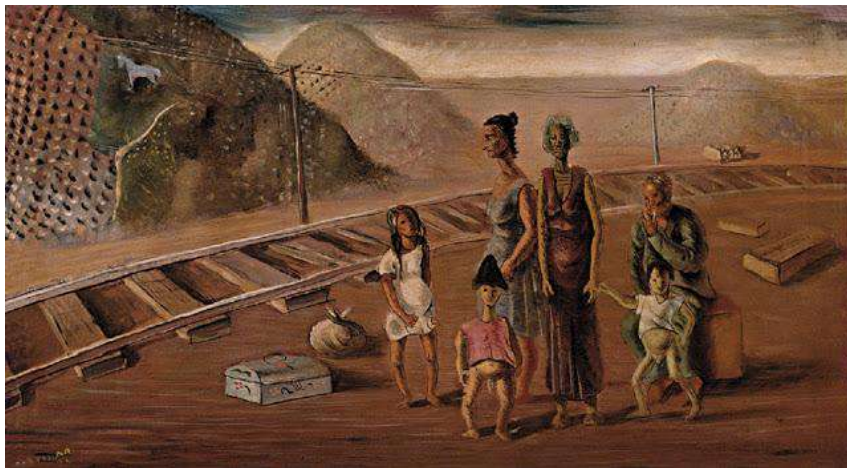
Dentro desse recorte temporal, a enunciação de Aracy Amaral sobre o engajamento dos artistas brasileiros com as temáticas sociais expõe um novo cenário, que vinha sendo desenhado pela comunidade artística desde a segunda década do século XX. Contudo, para a autora, essa tendência renovadora que levou muitos artistas à militância política, se ateuve somente a obras de arte ou fases isoladas de um artista, dificilmente consolidada ao longo de sua carreira. O que pode ser observado e contestado com os exemplos dos muralistas mexicanos e com o próprio Portinari.

No Brasil, três períodos podem ser datados como vinculados especialmente à produção do artista interessado em pensar seu trabalho como ferramenta de articulação dos acontecimentos contemporâneos a ele. Essa janela no tempo vai de 1930 a 1970. Iniciando, nos primeiros cinco anos, com a influência da revolução soviética e das mudanças ocasionadas pela gestão de Getúlio Vargas; Em seguida, da última data até finais da década de 1950, a partir da influência do muralismo mexicano, inspirados nos expressionistas alemães, de “dramática expressão social” que, por sua vez, respondem pelos Clubes de

²⁴ SILVA, Uvander. Migrações internas, migrantes nordestinos e a formação de um trabalho nacional. IN: ____ Velhos Caminhos, Novos Destinos: Migrante nordestino na Região Metropolitana de São Paulo. (Dissertação - Mestrado) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, p. 12-23.

Gravura, recém-criados das influências germânicas em várias regiões do país; e, finalmente, com os artistas que se distanciam mais da militância política e utilizam da própria vivência para comentar os eventos de seu tempo numa tradução plástica, preocupados menos com a teatralização e mais com a comunicação do tema pelos mais dedicados, desde o início da década de 1960 até seu fim. (AMARAL, 2003)

Sendo assim, temos em Portinari a possível junção dos dois períodos iniciais de que fala Amaral e podemos buscar em seu trabalho a apresentação de assuntos compatíveis ao seu comprometimento como pintor social. É a partir desta afirmação que iluminamos a obra *Os*



*Despejados*²⁵, de 1934, considerada o primeiro trabalho decididamente de temática social do artista. Em outra ocasião, a tela recusada pelo Salão de Belas Artes dez anos antes, *Baile na Roça*²⁶ já trazia as características sociais, mas comunicava timidamente as intenções do artista em apresentar seus pares, gente de vida

simples de Brodowski, com compromisso de levar aos salões o tema popular de que entendia bem.

Figura 1

Figura 2



²⁵ Ver Índice de Ilustrações, página 1

²⁶ Ver Índice de Ilustrações, página 1

O jovem Portinari estudante ainda se inclinava timidamente para o projeto social que pretendia pincelar em seus trabalhos por influências da Escola Nacional de Belas Artes. Isto é percebido quando o pintor, na ocasião da recusa da tela *Baile na Roça* se atenta que, para fins de prêmio e honrarias, apenas a produção indubitavelmente acadêmica de temas tradicionais seria permitida. Logo, procurou fazer intencionalmente trabalhos dessa natureza com a consciência de que somente uma produção que interessasse ao júri do Salão de Belas Artes lhe conferiria o prêmio máximo de viagem para, então, pintar suas vontades. Somente no retorno ao Brasil, em 1931, após o Prêmio de Viagem à França^[27] é que põe em prática o que decidiu por lá: pintar sua vivência e, principalmente, seu povo.

Durante estadia em Paris, Portinari comunica em carta:

"Daqui fiquei vendo melhor a minha terra - fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e aquela cor... Quando comecei a pintar, senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o "Baile na Roça" (...) A paisagem onde a gente brincou a primeira vez não sai mais da gente, e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra..."²⁸

Podemos considerar esse posicionamento do artista como um despertar para o seu desejo mais latente, depois de tanto tempo estudando a modernidade europeia e seus grandes mestres, os quais admirava, ainda que não tivesse mais interesse em copiá-los.

Em correspondências trocadas com amigos artistas e pensadores e também em entrevistas a jornais, Portinari fala como os retirantes o impressionaram principalmente na fase da grande seca de 1915, que matou milhares e levou à fuga de muitos, tendo ele mesmo visto a face de muitos dos sobreviventes que passavam por seu povoado. Essa percepção do

²⁷ Portinari ganha o prêmio de viagem do Salão de 1928, com a tela Retrato do poeta Olegário Marianno. Viaja no ano seguinte para a Europa, se estabelecendo em Paris e chegando a visitar Itália, Inglaterra e Espanha. No ano de seu retorno, 1930, se casa com a uruguaia Maria Martinelli. Durante os dois anos em Paris produziu apenas três naturezas-mortas.

²⁸ PORTINARI, C. [Carta] 12 de julho de 1930, Paris, FRA [para] MENDES, Rosalita, Rio de Janeiro, BRA. 5f. Carta onde declara sua vontade mais íntima, mesmo diante dos grandes mestres que passou anos estudando, de pintar sua gente.

que acontecia à sua volta foi fundamental para a construção do imaginário e, posteriormente, da construção estética da figura do retirante, quase como se o artista tivesse despendido tempo para observar e criar de forma imediata os elementos que compõem a obra aqui posta em estudo.

“Antigamente, os retirantes vinham a pé do nordeste e, chegando a São Paulo, estavam em tamanho estado de miséria e sofrimento que provocavam piedade e medo nas crianças.”²⁹

Portinari acrescenta à sua prática apaixonada da pintura o olhar para o coletivo, partindo daí, as características de denúncia social que suas obras passam a adquirir. Se não desconsiderarmos que a família de Portinari era composta por imigrantes, estaremos mais atentos para o fato dessa condição humana aproximar ainda mais o artista de seus futuros trabalhos. Sua relação com as telas que pintou nessa temática pode não se encerrar a partir deste dado - na influência das raízes -, mas certamente perpassa por algum ponto de análise de si e do seu meio social e, sobretudo, na intenção cristalina de apresentar com toda sorte de referências artísticas as facetas boas e trágicas de sua terra.

2.2 Um olhar sobre os *Retirantes*

“A arte de Candido Portinari continua acendendo debates; prova de que está viva e atuante. (...) sua característica mais importante é, claramente, a de

²⁹ Conversa com Portinari. [Entrevista] Jornal Correio da Manhã. 11 out. 1955.

*exprimir o homem e a terra brasileira como antes nenhum pintor havia feito.*³⁰

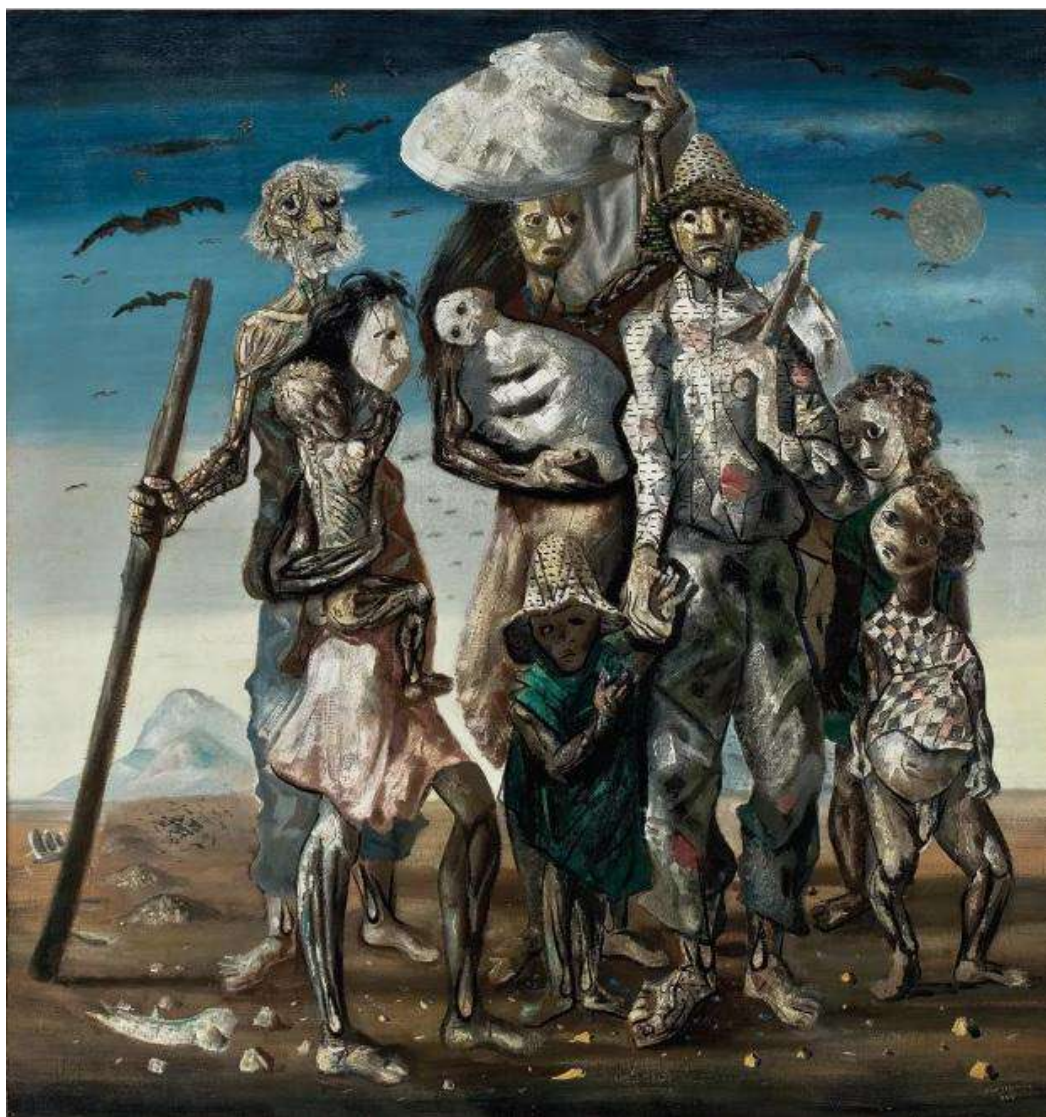


Figura 3

³⁰ CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. Rio de Janeiro: MAM, 1956. 172p. il. p.b., foto (Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro)

Na trajetória de Portinari, é possível notar que o humano sempre lhe foi caro: sua pintura social explode em termos de denúncia com os *Retirantes* (OLIVEIRA, 2013). Como pintor assíduo que foi, Portinari conduz o início da obra ao mesmo tempo em que se dedica a outros trabalhos de encomenda, de óleo a murais. Isto posto, a motivação inicial para a feitura de *Retirantes* é incerta. Sabe-se, ao menos, que Portinari pintou as telas da série em sua casa no Cosme Velho, Rio de Janeiro, e que, posteriormente, após sua exposição no Museu de Arte de São Paulo, MASP, doou-as ao jornalista e mecenas Assis Chateaubriand, em 1948, entrando para o acervo do museu. Outra característica primária é ter pretendido dar, neste trabalho específico e noutros de mesma temática, um protagonismo à condição invisível dos migrantes que não lhe era assunto tão estranho assim, pois já havia feito vários esboços, desenhos e gravuras com o tema.

Diferente de *Os Despejados*, primeira obra onde se vê um grupo de retirantes representado com expressão social - até então, o social na obra de Portinari era marcado por outras representações do trabalhador rural e pelos tipos étnicos -, o tema não se restringe somente à ilustração, mas diz algo mais, através de como ele é solucionado plasticamente, como se resolvem suas questões de forma, temática e, aqui fundamentalmente defendida, de sua intenção diante de uma técnica.

O corte de um buril talhando a madeira é tão minuciosamente profundo quanto uma lembrança dos retirantes para Portinari. Segundo entrevista ao jornal Correio da Manhã, em 1955, Portinari afirma que pintou o que de sua terra teve mais êxito ao impregnar sua memória. Os retirantes recém-chegados a São Paulo foram capazes de impressioná-lo o suficiente para as representações se tornarem mais frequentes no momento em que assumiu sua dedicação por pintar os temas sociais, conforme revela:

"O alvo da minha pintura é o sentimento. Para mim, a técnica é meramente um meio. Porém, é um meio indispensável."³¹

Com essa declaração nota-se um objetivo do pintor com seus trabalhos. O sentimento de que trata Portinari, em meados do século XX, está relacionado ao expressionismo, movimento de vanguarda estética.

E para *Retirantes*, Portinari utiliza dessas infinitas técnicas aprendidas no decorrer da sua formação como artista para sintetizar sua percepção do sofrimento, crua e sem adornos do povo brasileiro. Confrontado por uma estética que é inquietante sobre essa visão, ela é congelada para a nossa reflexão.

É de se pontuar que Portinari não utilizou modelos reais para suas obras, ele retira seus exemplos de sentimentos, lembranças da sua vida em Brodowski e cria seus personagens-monstro. *Retirantes* parece, então, ter tido o tempo de maturação necessária que permitiu ao artista idealizar cada emprego de técnicas à obra.

³¹ Citação retirada de site. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/candido-portinari-mestres-da-pintura.html> Acesso em: 04 nov. 2019



Figura 4

Quando observada isoladamente, a tela *Retirantes* não parece tecer sozinha todas as afirmações de um trabalho onde seu autor havia sido arrebatado por *Guernica*³², de Picasso, cuja informação é ainda hoje frequentemente repetida nos apontamentos que se fazem. Contudo, para pensarmos este trabalho em especial, é preciso colocá-lo lado a lado com os outros dois do conjunto pertencentes ao acervo do MASP, *Criança Morta* e *Enterro na Rede*³³, para então identificarmos que, dentre os três, *Retirantes* é o que mais mescla a experiência obtida com *Guernica* sem deixar outros aspectos formais e estilísticos de fora.



Figura 5



Figura 6

³² Ver Índice de Ilustrações, figura 4, página 1

³³ Ver Índice de Ilustrações, figuras 5 e 6, respectivamente, página 1

Há nas outras telas da série uma geometrização mais preocupada das formas, sobretudo em *Enterro na Rede*, que se entende pela terceira das quatro obras da série. A quarta, com o título *Composição*³⁴, de 1945, encontra-se no Centro Pompidou, em Paris, sendo muito mais próxima das soluções *picassianas* de cor e forma. Embora já se tenha chegado a um consenso por parte dos historiadores da arte que Portinari, ainda que admirado, não se prestou a simples cópia dos esquemas de Picasso, acrescentando às características do cubista sua linguagem própria e escolhas pertinentes ao tema. Essas escolhas dizem respeito não só à geometrização das formas de modo menos incisivo, mas também ao emprego de outros modos de fazer como, por exemplo, o grafismo dos contornos bem delineados do muralismo mexicano ou o entalhe de uma xilogravura.



Figura 7

Muito se diz sobre a cor que Portinari escolhe para a obra, mas o que salta primeiro aos olhos não é o emprego de cores pensadas para apresentar um povo simples e maltratado e sim a dureza da forma. A forma e o tema comunicam antes das cores, apesar das primeiras agirem como reforço na ideia de miséria e drama. Em *Retirantes*, o que chama atenção é o rompimento com a tradição realista praticada pelo academicismo em razão da representação de figuras deformadas, embutidas no confronto conceitual de obra de arte crítica, de denúncia e exposição dos problemas sociais, que dialogam mais com os pensamentos expressionistas dos gravuristas de então. Sua expressão plástica, aos poucos, vai superando o academicismo

³⁴ Ver Índice de Ilustrações, figura 7 , página 1

de sua formação, fundindo a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista moderna. É próprio também desta obra, uma sutil referência ao surrealismo³⁵ com seu céu e horizonte perdidos em devaneio e seus urubus que se transmutam em foice e são, em verdade, apenas uma pincelada de tinta preta.

Na ausência de fontes que dessem conta de tratar das questões da família nordestina como sua configuração, costumes e também a partir das condições impostas pela seca - mortalidade, doenças, migração - aqui serão abordadas as análises simbólicas para esse conjunto. No subcapítulo ‘Graciliano e Portinari’ as relações familiares da obra foram anteriormente apresentadas fazendo uso do romance “Vidas Secas”.

“Creio ter pintado fotograficamente o mundo que me rodeia – a gente pobre com os olhos doentes, com a cara estragada, com o corpo deformado. Essa mesma gente se divertindo – se casando, tendo filhos e morrendo. Algumas dessas pessoas também com alguma saúde. (...) Crianças ricas e crianças pobres, velhos ricos e velhos pobres.”³⁶

O que temos como elementos do quadro são nove personagens em configuração familiar, um céu povoado de urubus enquanto no chão se encontram restos de animais. Uma intenção de retrato parece ser o objetivo da pose das figuras disformes que sobrevivem à árdua tarefa de migrar. Todos de pé e descalços, as figuras estão ajustadas da esquerda para direita. Um idoso, uma jovem a sustentar nos braços uma criança, uma mulher mais madura também carregando uma criança, menor que a anterior, um homem adulto a segurar pela mão a criança ao centro do quadro e outras duas crianças maiores no canto direito, sendo esta uma decomposição do quadro pautada na leitura ocidental da imagem. Outra direção que o olhar pode percorrer está ligada à composição simbólica, onde todas as figuras ocupam lugar numa espiral da vida. O ciclo se iniciaria, portanto, no centro do quadro, onde a figura do bebê recém-nascido é seguida da outra criança de colo, dando sequência na criança de chapéu que segura a mão do homem, possivelmente seu pai. Continuando para as duas crianças do canto, a menor primeiro, seguida do maior, e um movimento brusco da espiral leva-nos à jovem, depois ao homem e à mulher e, finalmente, ao idoso. Nesse movimento óptico notamos as fases da vida que, em condição de retiro, se apresentam cadavéricas, à medida que avançam para um novo lugar.

Este ciclo se encerra não apenas na figura do idoso, mas no que ele traz consigo. Ao iniciarmos uma leitura dos elementos, percebemos que o cajado que serve de apoio ao homem cansado e maltrapilho, que ocupa lugar de patriarca dessa família, forma na paisagem um presságio do futuro ao ser combinado com um dos urubus em voo, indicando a morte

³⁵ O surrealismo de que se orienta Portinari não se apoia vividamente no movimento artístico vanguardista dos anos de 1920, que tinha por intenção libertar-se da lógica em prol de uma manifestação artística voltada para o inconsciente. Mas dedica-se a criação de elementos e atmosferas sugestivas de forma pontual que atribuem à pintura a possível leitura da influência estética.

³⁶ PORTINARI, C. [Carta] data?, local? [para] ANDRADE, Mário de. Local? Páginas? Portinari em carta ao escritor e amigo Mário de Andrade descrevendo seu trabalho.

como companheira de viagem ou acontecimento próximo da figura do próprio idoso e/ou de toda a família. Ou ainda, a atitude surrealista de unir o cajado e o urubu para criar a foice que comunica tanto a Morte, certeza presente no quadro e na vida real, quanto uma ferramenta de trabalho no campo, usada na capina dos terrenos por trabalhadores do campo. Os demais elementos servem para caracterizar essa família que foge da seca, das doenças e da dificuldade de emprego em busca de condições melhores, sendo possível levar consigo poucos pertences como uma trouxa de roupas carregada na cabeça pela mulher adulta e outra carregada pelo homem. Nas crianças, faltam-lhe algumas vestes e apenas uma está vestindo um chapéu de palha, assim como o pai.

As expressões de exaustão, desesperança e doenças da família retirante são gravadas na tela como retrato do cenário dramático, melancólico e miserável na qual estão submetidas, sendo elas próprias personificações da seca, da fome e das condições precárias oriundas da falta de assistência. A figura do idoso, sem vitalidade, próximo aos urubus que avançam para frente do quadro em debandada - como se avançassem, assim, para as figuras - pode indicar uma alegoria moribunda do Tempo ou a passagem dele. Em contraponto à aparência de necessitada piedade do idoso, a figura da mulher adulta parece fortalecer o quadro com seus traços profundos, o rosto amadeirado, como uma sugestão à força da mulher nordestina. O homem adulto, rígido, como esculpido em madeira, parece trazer em si a figura do trabalhador, que mira em direção ao observador, sendo a figura de interface que comunica sua situação e espera a mudança feita por nós. Fica a cargo das figuras infantis do quadro expressar a fragilidade dos corpos, as doenças e a esperança.

É importante destacar que trazer tantos personagens para um quadro denota, além de certa recorrência nos trabalhos do pintor, algo a mais que se apresenta instigante ao se tratar de uma família nordestina numerosa. Esse ponto corresponde às circunstâncias que se encontravam os próprios retirantes recém-chegados. Adultos e jovens castigados fisicamente, sustentando os corpos que serão também o instrumento de trabalho, ladeados de muitos filhos e, algumas vezes, um parente mais idoso sobrevivente da peregrinação.

Dentro desta paisagem de clima árido, terra batida escura e céu largo, vemos esses retirantes de Portinari se comportarem como estruturas equilibradas, que ocupam quase todo o primeiro plano da tela. Ainda que difiram no tamanho e postura, a solução dada ao quadro age em compensação, como o cajado do idoso que ocupa a lateral esquerda do quadro enquanto as outras duas crianças maiores ocupam a lateral direita. Trazem o equilíbrio para a composição, ainda que não de forma completamente simétrica, como um resgate do aprendizado acadêmico e dos pintores renascentistas que o artista declaradamente admirava.

“(…) a natureza é um elemento ativo. As carcaças, os cactos, os urubus em revoada, as covas que quebram o achatamento do solo, são o dramático cenário no qual se situam figuras de diferente consistência e expressividade. O rosto vincado de rugas do velho é uma trágica máscara

à qual se opõe o rosto de espantelho do homem com suas órbitas vazias, o nariz triangular, a boca informe.”³⁷

Os corpos, castigados com tons de branco esquelético dentro do azul mórbido da atmosfera em que estão inseridas, reforçam a situação atual e as dificuldades sofridas pela prole. As pinceladas dão ainda mais dramatização à cena, trazendo pelo olhar uma ou outra camada mais densa de tinta aplicada que, acrescentando volume, parece dar ainda mais apelo, como se buscasse uma camada de carne mais real a esses corpos cheios de dureza. Percebemos a tensão entre as cores e a estética da xilogravura, com os corpos como se tivessem perdido os sulcos ao serem gravados na madeira, sendo esse o maior reforço da dramatização da tela nesta análise. A rigidez do traço que reforça o estado de inanição das figuras, os corpos bem delineados, a geometrização sutil, o forte contraste endurecendo até os mais jovens, assemelham-se aos grafismos próprios da linguagem técnica da xilogravura.

Desta forma, podemos entender que Portinari se dedica a impregnar o quadro de sutis críticas ancoradas nos aspectos simbólicos que exemplifica com suas cores, formas e elementos. O discurso social que atravessa o artista é pincelado em *Retirantes* e o leva a construir uma obra expressionista pautada na extração do sofrimento do brasileiro através de escolhas plásticas e simbólicas de que sua técnica dedicada deu conta de apresentar.

³⁷ FABRIS, Annateresa. Portinari, Pintor Social. 1990, APUD OLIVEIRA, Marina Colli de.

3 A SINGULARIDADE DA GRAVURA COMO RECURSO DE EXPRESSÃO

Portinari foi um pintor muito diverso, tanto nos temas quanto nas soluções estéticas. Essa característica pessoal pôs o artista em constante adaptação que, por consequência, lhe proporcionou experimentações no próprio ofício. No início, pintar retratos a partir de fotografias garantia a sobrevivência no Rio de Janeiro. Logo após, passou pelas remodelagens que a modernidade injetou dentro e fora do país. E nos últimos anos de vida, quando os painéis Guerra e Paz assumiram enormes proporções. O tempo todo ele esteve trabalhando para aliar o que era necessário produzir enquanto demanda artística com a intenção que pretendia dar aos trabalhos.

As projeções de interesse sobre esta pesquisa se relacionam justamente com as intenções artísticas do pintor e o aspecto visual resultante da referência pontual que foi a gravura para Portinari. O uso da expressividade que a gravação de um desenho na madeira possui para reforçar o caráter crítico de uma obra de arte, já muito bem elaborado por si só através do tema e da composição. Trata-se então da vontade de apresentar como Portinari fez uso de um resultado específico de um fazer artístico para marcar sua tela como retrato de uma miséria através de traços típicos de um trabalho feito em xilogravura.

Com *Palaninho*³⁸ entende, longe de sua terra, o caminho que ele queria dar pra sua prática. É importante destacar que por prática se entende a consciência do pintor diante de tal escolha. Portinari foi um dos pintores muito romantizados da arte brasileira, visto pelos críticos, pelo povo e pelo Estado como um representante nacional. Na atenção que lhe é conferida aqui, esse emblema é, de certo modo, anulado e o pintor é colocado como indivíduo atento às mudanças, às influências e em como traduzi-las de forma mais satisfatória à sua vontade e ao gosto intelectual da época.



Figura 8

³⁸ Ver em Índice de Ilustrações, figura 8, página 1. Desenho em grafite sobre papel feito durante viagem à Paris em 1930 que retrata uma figura conhecida do pintor, morador humilde da cidade de Brodowski, lembrado como incentivo a abordar seu povo, motivos de sua terra natal e os problemas genuinamente brasileiros.

Muito do que foi dito sobre o artista está relacionado às suas cores. Os tons, desde os azulados aos terrosos, mais ou menos líricos, são de uma perceptível importância. Contudo, nesta pesquisa, a cor somente acompanha, não protagoniza. O destaque é dado via outra técnica que - não exatamente executada na tela, mas referenciada - reclamou para si o papel de associar a temática de *Retirantes* com um potencial para torná-la uma obra de arte engajada através também de suas escolhas formais e estéticas. Esta técnica é a xilogravura.

Brevemente, compreende-se por xilogravura a técnica de gravação em que a matriz é a madeira que será desbastada, tendo as fibras removidas em sulcos onde o pigmento para a impressão não penetra. A superfície entalhada ganha assim o aspecto inconfundível dessa técnica, com os vazios decididos e o contraste, onde o carimbo do desenho deixa aparente na superfície o serviço da talha da madeira. Sendo então, a xilogravura um dos métodos possíveis de fazer gravura, ela é tomada de empréstimo nesta pesquisa como um argumento estético, sendo percebida no trabalho *Retirantes* através das soluções dadas com a tinta por Portinari.

A gravura foi por um período uma ferramenta libertadora para escritores que se viam ameaçados com seus textos e buscavam na confecção de uma imagem que pudesse ser rapidamente reproduzida em grandes tiragens e obtivessem o mesmo efeito ou um tão bom quanto suas palavras. Sendo assim, desde muito antes de chegar à Portinari - que viria a tratá-la também como um meio, produzindo pequenas matrizes de forma experimental - a gravura já servia aos interesses dos artistas que pretendiam comunicar de forma rápida e direta, em larga escala - alguns em tom político-partidário -, numa espécie de crítica pictórica. Aqui ela é vista também como um recurso puramente estético de conferir mais dramatização à cena pintada.

3.1 A xilogravura em *Retirantes*

Uma simples pesquisa na internet pela palavra “retirantes” nos leva a um mundo quase único de reproduções da obra de Candido Portinari tratada nesta pesquisa. E lá está ela novamente quando buscamos pelas palavras “gravura, retirantes, migração”. Decerto que os algoritmos e os bancos de dados direcionam a conteúdos na internet de acordo com o que é frequente das buscas de cada usuário. Mas até mesmo quando mostramos uma imagem da pintura de Portinari a uma pessoa deslocada do mundo das artes, das ciências sociais, da educação e etc., ela geralmente é reconhecida. Isso se deve ao fato da pintura ter sido largamente disseminada como uma obra de arte que comunica sobre as secas do nordeste, a fome e o êxodo rural. Além de ser de um pintor brasileiro de grande prestígio, valiosa, bem criticada, ter permanecido muito tempo aquecida por exposições e estar legitimada pela instituição que a abriga, o MASP.

Para além do citado, pensar num diálogo outro que não fosse a relação há muito discutida da obra em questão com as literaturas sobre a seca ou o lirismo de outros momentos

do pintor, procurou-se aqui estabelecer outros parâmetros para analisar o quadro *Retirantes*, deslocado de sua série por uma inquietação pessoal em decifrar seus símbolos e denúncias.

*“Tenho sofrido muitas influências, nem posso com precisão indicá-las todas.”*³⁹

Sabemos, por meio de documentação e/ou estudos analíticos, que existem influências de abordagens mais ou menos explícitas em muitos trabalhos de arte. Em Portinari notamos inúmeras. O próprio tinha dificuldade em atribuir os créditos a todas as vertentes que consultava e absorvia. Mas, indagamo-nos: essas influências servem apenas à finalidade compositiva do trabalho ou podem ter relação com o tema escolhido para trabalhar?

Quando expostas em Paris, em 1946, a série *Os Retirantes* teve sua afirmação como representação do sofrimento, da fome, das mazelas sociais presentes há muito mais tempo que os primeiros esboços sobre o tema. Na ocasião da exposição, Germain Bazin comentou: “(...) contrastes veementes de tons, dilaceramentos da linha, seccionamento das formas que, sem respeito pela figura, recompõem uma humanidade alquebrada pela dor”. (GERMAN BAZIN apud ANNATERESA FABRIS, p. 51.)

Contrário ao posicionamento de Bazin, há um comentário que força Portinari a dar uma resposta direta sobre a pretensão de seu trabalho. O Duque e Duquesa de Windsor, também visitantes da exposição, demonstraram interesse por adquirir um trabalho de Portinari desde que ele fosse “menos deprimente e mais ornamental”. Portinari rebate a solicitação dizendo: “Lamento, mas tenho apenas miséria para vos oferecer. (...) É o defeito da maior parte da nossa arte atual. Os artistas não pintam o que veem e sentem. Se eu tivesse visto felicidade e beleza, então pintaria coisas assim”.⁴⁰

Com esse posicionamento, percebemos a clareza de intenções enquanto artista. E mais além, o ponto chave sobre a temática que, se por um lado era enaltecido como ousado, brutal porém necessário por uns, incomodava a outros.

Em 1947 a mesma série e alguns outros trabalhos viajavam para Buenos Aires para uma exposição individual do pintor, onde aguardavam ansiosamente a chegada de Portinari e sua discussão social. Na mostra as obras mais em evidência foram *retirantes* e *crianças*, e toda a crítica culminou para o enaltecimento da figura de Portinari e manutenção do seu prestígio internacional. Portinari em declaração ao periódico argentino à época da exposição diz: “A arte que exige justiça precisa da expansão do muro, porque um muro é como uma manifestação.”⁴¹

Como dito anteriormente da influência do muralismo mexicano em Portinari, seus trabalhos de cunho social, sobretudo a partir da década de 1940, foram tomando proporções ainda maiores, caminhando para murais e painéis. Essa tendência monumental evidente na carreira do artista é um contraponto à gravura, feita em dimensões muito inferiores. Contudo,

³⁹ Portinari em declaração sobre os murais da Biblioteca do Congresso, em Washington, EUA. 1941.

⁴⁰ Sally Swing. A exposição do pintor Portinari em Paris. *Jornal de S. Paulo*, 10 de novembro de 1946.

⁴¹ *El Arte que Reclama Justicia Necesita la Expansión del Muro, Porque un Muro Es Como un Mitin, Nos Dice Portinari. Noticias Gráficas*, 28 de julho de 1947.

pode-se observar que através do esgarçamento das medidas e da vontade de fazer arte sobre o povo e de maneira democrática, adotar a técnica da xilogravura como um artifício estético para dramatizar a cena em grandes escalas se torna bastante plausível.

Nessa polaridade da crítica, *Retirantes* carrega o peso de ser um quadro auto explicativo como também cheio de nuances e intertextos na sua confecção. Abordaremos, portanto, o que se pode identificar da xilogravura enquanto referência estética para um fazer distinto na pintura *Retirantes*.

Os corpos tracejados, o caminho dado por contornos fortes e os demais elementos presentes na pintura podem ser percebidos como escolhas simbólicas fundamentais que, atreladas à visualidade que carrega a gravura em madeira, fortalecem o caráter expressionista da pintura. A atribuição dos grafismos, os contrastes - originados, na xilo, através do pigmento que não penetra nas cavidades desbastadas - é o que percebemos em *Retirantes* como a pura dramatização de uma cena através do resultado de um único elemento plástico: a tinta.

Assim como também presentes no muralismo mexicano, os contornos bem marcados das figuras monumentais de Portinari também carregam certa dose da xilogravura, que necessita do contorno para evidenciar suas figuras diante da penumbra grosseira da gravação. Outro detalhe observado em toda composição é a simplificação das formas, já que detalhes menores precisam de uma incisão mais elaborada para não se perderem na impressão. No caso de *Retirantes*, esses detalhes economizados são substituídos por hachuras nos corpos, conferindo mais semelhança às xilogravuras figurativas.

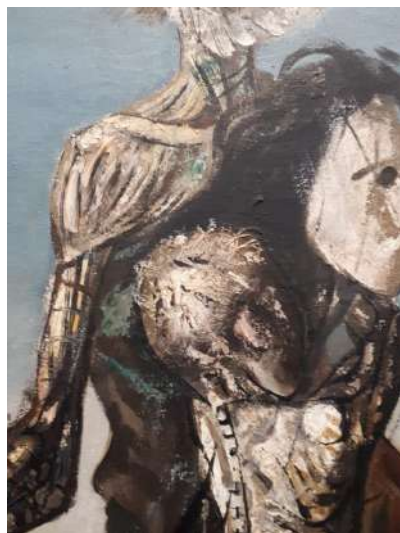


Figura 9



Figura 10

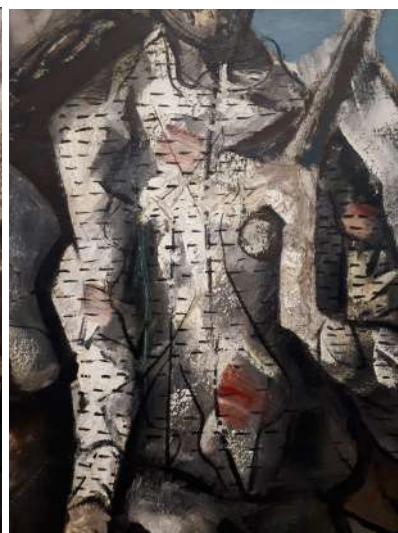


Figura 11

Usar o desenho como ferramenta primária para a pintura não é nada inovador. Portinari já havia feito algo semelhante em diversos outros trabalhos, seu traço carrega por característica uma precisão e força que precisam saltar aos olhos quando se acompanha a composição. O processo de criação do artista foi tema da exposição itinerante “Portinari - a construção de uma obra”, conferida como material de pesquisa para esse trabalho. Nesse parêntese, dedicado à exposição, pode-se destacar afirmações sobre outros trabalhos do artista onde a preocupação com o modo de representação eram evidentes. No trecho destacado, comenta-se sobre os painéis da *Igreja de São Francisco de Assis*, na Pampulha⁴²:

“Os nítidos esboços a lápis, visíveis a olho nu, deixados assim pelo artista, comprovam a intenção da obra em ser um misto de desenho e pintura, articulados na consciência do modernismo. Podemos ver ainda uma ligação simbólica entre este modo plástico expressionista e a intenção da angústia do tema. Um é usado como reforço do outro. Portinari conseguiu adequar sabiamente, nesta obra, a expressão plástica da forma ao conteúdo angustioso do drama representado, sem cair na banalidade”⁴³.



Figura 12



Figura 13

⁴² Ver Índice de Ilustrações, figuras 12 e 13, página 1.

⁴³ DANNEMANN, Luiz Fernando. Sobre a Pampulha. In: Catálogo da exposição “Portinari - A construção de um obra”, páginas 31-35. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2018.

Aqui nos deparamos com mais um exemplar do pintor que estava atento à melhor maneira de expor um drama bíblico que não se distancia muito de sua preocupação ao representar os retirantes. O crítico Sérgio Milliet ressaltava que

“Portinari com sua temática ligada ao drama humano e sua incansável experimentação plástica parecia encarnar com perfeição os ideais tão almejados da arte de conciliação de uma forma universal com um fundo especificamente brasileiro”.⁴⁴

Esse fundo especificamente brasileiro a que se refere Milliet é entendido em *Retirantes* pela temática da migração. E sua característica como pintor de testar linguagens plásticas e diversificar as abordagens favoreceu o casamento dos ideais modernos com o fazer artístico tradicional e, ainda, deu conta de conferir à Portinari o emblema de pintor social. Dali em diante, todo convite, exposição e trabalho realizado dava conta de apresentar e reforçar um pintor em constante atenção ao povo brasileiro, sobretudo o mais humilde.

3.2 Afinidades formais - Alguns artistas gravadores brasileiros

As produções destacadas nesta seção são a justificativa da intenção pontual de alguns artistas em construir uma ou outra obra de temática social, mais especificamente dentro do mesmo universo da migração nordestina e indigência. Os critérios de escolha se deram pelo pertencimento à técnica da xilogravura expressionista, por se tratar da relação aqui estabelecida com o artista Candido Portinari, da temática igual ou semelhante à dos retirantes e do período de atribuição de obras, entre as décadas de 1940 a 1950, recorte temporal deste trabalho.

Além dos escolhidos, outros artistas figuram no cenário da arte com foco em representações crítico-sociais. Lasar Segall⁴⁵ foi um nome de muita influência para os que se enveredaram pelo caminho do expressionismo como recurso de representação acrescido de dramatização das condições humanas. Outros artistas se mantiveram fiéis durante toda sua trajetória com o pensamento de representação social na arte. Aqui encontram-se três nomes da gravura brasileira e alguns de seus trabalhos a fim de serem articulados com *Retirantes* de Portinari: Lívio Abramo, Renina Katz e Francisco Stockinger.

Lívio Abramo é o primeiro artista gravador a adentrar com seu repertório. Nascido em São Paulo, tinha outros planos de carreira que não o de artista, mas ao tomar conhecimento das gravuras de Oswaldo Goeldi e Käthe Kollwitz transformou-se em xilógrafo de maneira autodidata. Não à toa considerado um dos introdutores da gravura moderna no Brasil,

⁴⁴ MILLIET, Sérgio. Catálogo da Exposição “Portinari na Coleção Castro Maya”, p. 11.

⁴⁵ Lasar Segall (1889-1957) foi um pintor, escultor e gravador lituano. Mudou-se em definitivo para o Brasil em 1923, trazendo em seu histórico representações pictóricas da guerra e das condições humanas. Considerado um importante expressionista, tem intensas produções de militância artística durante a Primeira Guerra, ainda na Alemanha, tornando-o figura de grande influência para os demais artistas.

Abramo nos apresenta produções contundentes com a mescla de figuração e uma sutil abstração ou estilização das formas.

No entanto, para fins de aproximação estética, temos em destaque, a obra *Assombramento*⁴⁶. A xilogravura de 1947 é de pequenas dimensões e inúmeros detalhes, planos e personagens. Assim como em *Retirantes*, há nove personagens principais em primeiro plano e organizados quase simetricamente. O motivo é a morte de um deles, ao centro, caído no chão. Não é indicativo o tema dos migrantes e a morte pela penúria da ocasião da fuga, mas a paisagem ao fundo indica certa similaridade com o ambiente rural.



Figura 14

Os corpos engessados, as expressões de horror e desespero, ainda que contraditórias à serenidade quase absurda dos personagens de Portinari - esses mais desesperançosos, cansados e mais reais -, nos levam a perceber ambos os trabalhos como representações de algo possível. Senão a expectativa de uma vida menos medíocre, o desespero da morte.

A geometrização das formas presente na obra de Portinari - acentuada de maneira crescente nas demais peças da mesma série - também são observadas em Lívio Abramo, além do intenso contraste das figuras e de toda a cena gravada, rememorando-nos que o início de carreira, caminhara também pelo expressionismo.

Aproximada mais firmemente de um realismo social, outra artista, Renina Katz, nos oferece exemplares para uma discussão mais dedicada visto que a própria produziu alguns trabalhos em série sobre o mesmo tema. Renina Katz é uma artista com inúmeros trabalhos

⁴⁶ Ver Índice de Ilustrações, figura 14, página 1.

abrigados sobre o guarda-chuva da arte engajada. Nas xilogravuras selecionadas, encontramos a expressão do sofrimento e descaso através dos cenários melancólicos e de penumbras.

As duas gravuras intituladas “Retirantes”⁴⁷ compõem a série da artista produzida entre 1948 a 1956. Em face desses trabalhos, notamos o mesmo ambiente de aspecto rural, a configuração de bando dos personagens, com famílias numerosas ou grupos mistos, de crianças a idosos. Essas características favorecem a leitura do tema com toda a dureza que convém a essa realidade.



Figura 15

⁴⁷Ver Índice de Ilustrações, figuras 15 e 16, página 1.

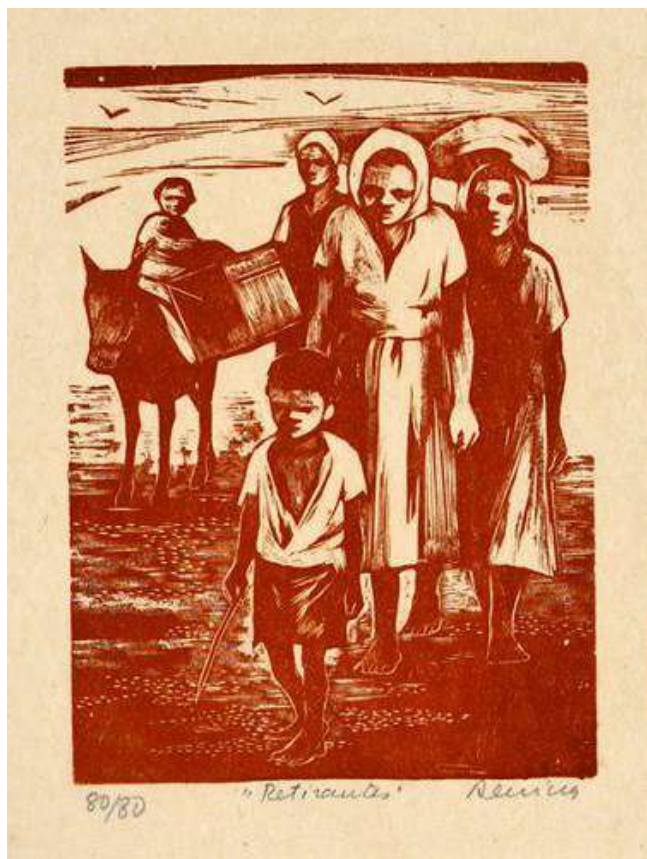


Figura 16

A artista comenta em entrevista que “As gravuras são de uma fase juvenil, cheia de indignação com os temas retratados nelas, como a pobreza e a má distribuição de renda (...) cheia de ideais libertários, de querer melhorar tudo”⁴⁸.

Essa vontade é bastante comum aos artistas do período, que se encaminharam para representações sociais, de denúncia ou revolução, mais ligados aos pioneiros da gravura expressionista brasileira, influenciados principalmente por artistas-mestres como Goeldi, Segall, Axl Leskoschek, Marcelo Grassmann, dentre outros.

“Era 1956, por uma série de razões eu comecei a me perguntar, se eu, como artista, qual era o meu papel. Era fazer o que? Era melhorar o plano das sensibilidades das pessoas? Era transmitir algum conhecimento? E pra isso eu teria que ficar numa denúncia permanente? Mas aí eu descobri que a gente sempre acaba tendo uma posição política desde o momento que você assume o papel de artista.”⁴⁹

⁴⁸ Renina citação Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp778/pag1011.htm> Acesso em:

⁴⁹ Renina citação Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2019/o-universo-da-gravura-de-renina-katz-no-acervo-da-bbm/> Acesso em:

Com esse último posicionamento de Renina, podemos relembrar que para Portinari não foi diferente, apesar da expectativa gerada ao ser um grande pintor distorcer essa percepção. É muito intencional todo o projeto artístico de Portinari dentro da série Os Retirantes, tanto os temas quanto suas soluções estéticas. Como um artista de muitas referências, dentro e fora do Brasil, nas artes visuais e na literatura, seria ingenuidade colocar seu trabalho como fruto de um combinado de sorte tamanha sua projeção.

Quanto a Francisco Stockinger, austríaco naturalizado brasileiro, este estabelece primeiro em São Paulo, no Rio de Janeiro para estudar no Liceu de Artes e Ofícios e depois em Porto Alegre para trabalhar no jornal A Hora. É nesse período da produção de diagramação para o jornal que passa a fazer xilogravuras. Stockinger figura nos últimos anos da década de 1950 produzindo xilogravuras com a temática dos retirantes e cenários sertanejos.



Figura 17



Figura 18

As obras *Retirantes*⁵⁰ e *Sem título*⁵¹ exibem a mesma lógica construtiva dos outros trabalhos, apresentando seus personagens em condições penosas, um ambiente árido, desolado de possibilidades. Alguns elementos característicos da representação da temática nordestina aparecem mais evidentes como o chapéu e o animal de tração, companheiro da peregrinação.

No trabalho *Retirantes* de Stockinger muitos elementos simbólicos figuram de forma mais próxima da pintura de Portinari, como os urubus, as carniças e ossadas expostas e um terreno que indica o trajeto dos personagens. Nessa obra observamos formas simplificadas pela distância do grupo em relação aos planos da composição. Mas é suficiente para identificar a composição familiar, presente em quase todos os trabalhos destacados dos artistas gravadores em relação ao projeto da pintura em questão.

Pontos fortes em comum entre as representações de retirantes dos artistas gravadores e do pintor são suas características físicas originadas da peregrinação do êxodo rural. Os rostos magros, corpos ossudos, cansados e às vezes desnudos. Se somam aos elementos de cena quando aparecem carregando algum pequeno pertence, uma trouxa sobre a cabeça, um cajado de apoio, na presença de algum animal, vivo ou morto, auxiliando a trajetória e acompanhando os olhares desesperançosos.

As figuras-monstro de Portinari e as demais personagens dos artistas gravadores compartilham das noções estéticas. Os contrastes que trazem dureza aos corpos, atmosferas densas pela indicação de morte, a frequente escolha de representação de grupos de pessoas inseridos em ambientes que engolem não só as figuras mas o olhar espectador.

Porém, as semelhanças estéticas dos *Retirantes* de Candido Portinari e das demais obras dos xilógrafos ultrapassam as obviedades do tema e da composição e encarnam o princípio do expressionismo: a técnica à serviço da expressão artística.

Renina indaga: “Já reparou que uma das modalidades de gravura mais adequadas ao expressionismo foi a xilogravura? Ela tem um corte, uma contundência que batia, digamos, com a ideologia do expressionismo.”⁵²

Renina tece o comentário de forma muito assertiva. Todo artista que se preocupa com o resultado de seu trabalho domina a técnica. O diferencial identificado em Portinari diz respeito à utilização de uma estetização específica para o fim de carregar a expressividade da obra. “O artista consegue fazer a realização concreta da sua idealização. (...) Isso é o que se chama de pensamento visual. É saber fazer um repertório em função do seu projeto (...) Técnica a serviço do imaginário.”⁵³

⁵⁰ Ver Índice de Ilustrações, figuras 17, página 1.

⁵¹ Ver Índice de Ilustrações, figuras 18, página 1.

⁵² Entrevista à Radhá Abramo. *A fase da xilogravura*. IN: Renina Katz e sua arte. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300017> Acesso em:

⁵³ Idem

Muito embora os trabalhos apresentados façam parte de uma produção pontual ou temporária de seus artistas, a xilogravura tomou espaço e envolveu as pessoas por ser, justamente, convidativa a partir de um projeto modernista de ativação da mesma. A partir do interesse em acessar métodos do fazer artístico, mas não somente como um meio técnico, mas um meio capaz de produzir expressão aliada ao contexto brasileiro.

As declarações que se seguem afirmam a consciência artística de Portinari. Ser um pintor considerado ícone, porta-voz e todos os emblemas possíveis a ele concedidos e ainda explicitar suas vastas e diversas interferências artísticas demonstram um pintor compromissado com a experimentação, pouco preso às regras do fazer e mais interessado em pôr na tela o que lhe atravessava.

“Não tenho ideias definitivas em matéria de estética, não me preocupo em afiliar-me em qualquer escola. Para mim, a cor e o desenho são igualmente importantes. Experimentei toda a sorte de tendências”⁵⁴

⁵⁴ Catálogo da exposição “No ateliê de Portinari: 1920-1945”, curadoria Annateresa Fabris. Museu de Arte Moderna Assis Chateaubriand, São Paulo, 2011.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que aqui se conclui diz respeito ao desdobramento da leitura de um ícone criado para Portinari como sendo o artista que se preocupou com a ilustração de seu povo através das mazelas sociais para reforçar que, embora ele o faça, há um diferencial de representação até então não investigado. Cada pincelada tem o grau de articulação necessário para elevar a expressividade da obra com a possível referência da xilogravura enquanto recurso estético. Ela reforça o cenário criado por ele e seus personagens-monstro, que por sua vez também reforçam um assunto pautado nos tempos de sua produção e que ainda nos dias de hoje desperta a curiosidade, senão pela tristeza, pela ousadia.

Portinari fez inúmeros registros dos migrantes nordestinos. Presentes tanto em pintura quanto em desenho, explorou bem o tema que lhe parecia inesgotável. Ele ajustava as cores de cada composição e criava diferentes narrativas da mesma circunstância tão comum a muitos brasileiros daquela época. Com o grande número de pinturas, esboços e algumas gravuras sobre os retirantes deixadas pelo pintor notamos as tendências que se destacam numa ou noutra obra. O interesse de buscar uma análise que se relacionasse não só com os símbolos dados na imagem, mas com as figuras de referência, influência e das possíveis trocas artísticas é o que converge para a engrenagem motivacional da pesquisa.

Olhar para os retirantes de Portinari é identificar o povo que ele buscou retratar, as condições e convicções políticas e o *status* que lhe permitiram a ousadia da criação do quadro. Mas, sobretudo, é perceber que solitário, ele possui determinado alcance, que é amplificado de imediato quando novas e reinventadas compatibilidades são colocadas. Não importando o tempo de criação, e que tornam aquele objeto e o artista atuantes na coreografia necessária das relações artísticas.

Quando se discute sobre Portinari, as primeiras impressões sempre giram em torno da sua excelência com as cores. Como elas foram aplicadas de maneira minuciosa em cada trabalho e como a preocupação do pintor para o assunto lhe rendeu boas recepções mundo afora.

Aqui, buscamos reunir algumas peças de um quebra-cabeça monumental, constituído por sua carreira, que pudesse apresentar um Portinari não apenas como exímio colorista, mas como articulador de vertentes e estratégias plásticas. Se por um lado a cor lhe é muito atribuída, seus traços e desenhos não se beneficiam de tamanho apreço. Nesse embate entre cor e traço foram percebidas características muito similares da xilogravura expressionista brasileira, sobretudo a que se fazia pelos três nomes aqui destacados.

Portinari enveredou por todos esses caminhos: o desenho, oriundo de seus esboços para as pinturas; a vontade política ou necessidade do realismo social e a amizade com artistas gravadores, tendo feito também, algumas poucas gravuras em ponta seca.

Reunido todos os artificios externos e longe de serem entendidas como questões encerradas, partir para a análise da obra revelou-se esclarecedora para compreender todos os argumentos reforçados anteriormente. Representar uma família nordestina em pose de retrato que permanece sustentada pelo histórico da própria miséria reflete o que a gravura tinha como objetivo primário: veicular informação em massa. A obra de Portinari, ainda que pouco circulante dentro do discurso curatorial sobre migração e seca, é potente, tornou-se um quadro emblemático que mantém vivas duas memórias: a do artista e a dos problemas sociais enfrentados sem perspectiva de melhora que a pintura trata de manter fresca nos dias atuais

REFERÊNCIAS

ESPECIALIZADAS

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?:** a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984. 435 p., il.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil:** a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari: 1922-1945. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, 139 p., il.

COMPLEMENTARES

ABELLA, Sandra Iris Soberba; RAFFAELLI, Rafael. Relação arte e sociedade na obra de temática social de Candido Portinari. I Seminário Nacional de Sociologia e Política - “Sociedade e Política em tempos de incerteza”. UFPR, 2009.

ÂNCORA DA LUZ, Ângela. A Fabulação trágica de Portinari na fase dos Retirantes. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 1985.

ARÊDES, Ana Carolina Machado. **Os traços modernistas da pintura de Candido Portinari.** Contemporâneos, Revista de Artes e Humanidades, nº 3, nov-abr 2009. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/portinari.pdf>. Acesso em: 4.10.2018

ARGAN, G. C. A Arte no século XX. In A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso. (Trad. Lorenzo Mammi). Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari.** Rio de Janeiro: MAM, 1956. 172p. il. p.b., foto (Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro)

COELHO, Tiago da Silva. **Migração nordestina no Brasil varguista:** diferentes olhares sobre a trajetória dos retirantes. (Dissertação Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2011.

COELHO, Tiago da Silva. **Encontros e desencontros:** o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano. Locus: Revista de História, Juiz de Fora, MG, v. 20, n. 2, p. 261-275, 2014.

DUPRAT, Andreia Carolina Duarte. **Zhdanovismo, Revista Horizonte (1949-1956) e Clube de Gravura de Porto Alegre -** Consonâncias e desconformidades. UFRGS. Anpap, 26º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. Memórias e InventAÇÕES. Campinas, 25 a 29 set 2017.

FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosária. **A função social da arte: Candido Portinari e Graciliano Ramos.** Rev. Inst. Est. Bra. SP, 38: 11-19, 1995.

KNAAK, Bianca; MOTTER, Talitha Bueno. **A matriz socialista do Clube de Gravura de Porto Alegre: Impressões figurativas.** Rev. Valise, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012.

LUSTOSA, Andreia Borges. **O engajamento social de Candido Portinari exposto na série “Os retirantes” de 1944.** Universidade Brasília – UnB, 2012. Graduação Licenciatura Artes Visuais.

NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OLIVEIRA, Larissa Christina Arruda de. **Caminhos cruzados: literatura e pintura, Graciliano Ramos e Candido Portinari.** São Carlos, UFSCar, 2013. 126 f.

OLIVEIRA, Maria Colli de. **Os Retirantes de Portinari: crítica comentada sobre as obras da série pertencente ao MASP. MG,** 2018. 213 f. (Dissertação – Mestrado).

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** Rio de Janeiro: Ed. Record, 140ª ed. 2019.

ROCHA NETO, Manuel Alves da. **Possibilidades de leitura na obra “Retirantes” de Cândido Portinari.** (Monografia Artes Plásticas) Uberlândia: UFB, 2006. Disponível em: <http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/monografia-ManuelAlvesdaRochaNeto.pdf> Acesso em: 12.1.2019

SILVA, Uvanderson Vitor da. Migrações internas, migrantes nordestinos e a formação de um trabalho nacional. IN: _____. **Velhos caminhos, novos destinos: migrantes nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo (Dissertação).** . São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 12-23.

TEIXEIRA, Kelly Cecília. O caráter social na arte brasileira no início do século XX. **A crítica político-social na arte brasileira do século XX e XXI.** (Pós-graduação) São Paulo, 2005, p. 06-11.

TORRES, Juliana Della. A gravura como recurso visual na imprensa comunista brasileira (1945/1957). III Encontro Nacional da Imagem. 03 a 06 mai 2011, Londrina, PR.

ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E ACERVOS ARTÍSTICOS

Centro de Documentação da FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ (CEDOC – Funarte)

Museu Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP. (MASP)

Museus Castro Maya - Chácara do Céu, RJ

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ (MNBA)

Pantheon - Repositório Institucional (UFRJ)

Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP

Projeto Portinari, Rio de Janeiro, RJ (PP)

Sistema de Bibliotecas e Informação (SiBi)

AUDIOVISUAL

Canal Arte 1. **Portinari do Brasil** <https://www.youtube.com/watch?v=Jcg7rbh-cd0> Acesso em: 17 jun. 2019

TV Brasil. **Portinari**. <https://www.youtube.com/watch?v=2kFPrMTewBw> Acesso em: 17 jun. 2019

CARTAS

PORTINARI, C. [Carta] 12 jul. 1930, Paris FRA [para] MENDES, Roselita, Rio de Janeiro. 5f. Carta nostálgica onde recorda a figura do conterrâneo Palaninho e identifica a vontade de pintar as coisas representativas de sua terra. Descreve Brodowski e suas recordações de lá. Disponível em:

<<https://artsandculture.google.com/asset/MAHmd1rBUv9e6w?childAssetId=ZwEHdEIi-K0Z9A>> Acesso em: 18 mar. 2019

RAMOS, Graciliano. [Carta] 18 fev. 1946, local? [para] PORTINARI, Candido, local?. 2f. Carta em que o escritor comenta sobre suas inquietações acerca dos temas por ambos abordado em seus trabalhos.

INTERNET

Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital Brasil Disponível em: <<http://memoria.bn.br>> Acesso em: 24 mar. 2019

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br>> Acesso em: 24 mar. 2019

Museu de Arte Moderna de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&PagFis=1>>
Acesso em: 03 fev. 2019

Museu Casa de Portinari. Disponível em: <<https://www.museucasadeportinari.org.br>> Projeto Portinari. Disponível em: <www.portinari.org.br> Acesso em: 03 ago. 2018

Museu da Gravura Brasileira.

Museu Casa da Xilogravura.

Maria das Neves Medeiros de Melo et Wilson Fusco, Migrantes Nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial, *Confins* [En ligne], 40 | 2019, mis en ligne le 24 mai 2019, consulté le 12 nov 2019. URL : <http://journals.openedition.org/confins/19451> ; DOI : <<https://doi.org/10.4000/confins.19451>>

Citação de Renina sobre a xilogravura em uma entrevista à Radhá Abramo. Scielo. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300017> Acesso em: 14 set 2019

Contextualização sócio-histórica: Breve estudo das migrações nordestinas. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13349/13349_3.PDF> Acesso em: 28 ago 2019

Graciliano Ramos Oficial. Editora Records. Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/1946/02/carta-de-graciliano-ramos-a-portinari/>> Acesso em: 11 set 2019

PERIÓDICOS

CARPEAUX, Otto M. Evolução Portinari. Rio de Janeiro: REVISTA SEMANAL ILUSTRADA, Rio de Janeiro, v. 16, n. 27, p. 6-6, 29 abr. 1944. Semanal. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/1399>. Acesso em: 18 mar 2019