

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL -
MESTRADO

A MORTE SEVERINA EM CÂNDIDO PORTINARI E EM JOÃO
CABRAL DE MELO NETO

GLAYCE ROCHA SANTOS COIMBRA

Goiânia/GO

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – (CIP)

C679m

Coimbra, Glayce Rocha Santos.

A Morte Severina em Cândido Portinari e em João Cabral de Melo Neto / por Glayce Rocha Santos Coimbra. -- 2012.
154 f.

Orientação: Prof^a Dra. Maria Elizia Borges
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes visuais, 2012.

1. Artes – cultura – crítica social. I. Borges, Maria Elizia.
II. Universidade Federal de Goiás. III. Título.

CDU: 7.04

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL -
MESTRADO

A MORTE SEVERINA EM CÂNDIDO PORTINARI E EM JOÃO
CABRAL DE MELO NETO

GLAYCE ROCHA SANTOS COIMBRA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Elizia Borges.

Goiânia/GO

2012



TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

| | | | | | |
|--|--|-----|------------------------------|--------|--------------------|
| Autor (a): | Glauce Rocha Santos Coimbra | | | | |
| E-mail: | glaycerocha@gmail.com | | | | |
| Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? | <input checked="" type="checkbox"/> Sim | | <input type="checkbox"/> Não | | |
| Vínculo empregatício do autor | Associação Goiana de Ensino | | | | |
| Agência de fomento: | | | | Sigla: | |
| País: | BRASIL | UF: | GO | CNPJ: | 01.088.830/0001-85 |
| Título: | A morte Severina em Cândido Portinari e em João Cabral de Melo Neto | | | | |
| Palavras-chave: | morte, sertão nordestino, literatura, artes visuais, século XX | | | | |
| Título em outra língua: | The Severina death in Cândido Portinari and João Cabral de Melo Neto | | | | |
| Palavras-chave em outra língua: | death, the brazilian Northeast, literature, visual arts, twentieth century | | | | |
| Área de concentração: | História, Teoria e Crítica da Arte e Imagem | | | | |
| Data defesa: | 20/06/2012 | | | | |
| Programa de Pós-Graduação: | em Cultura Visual da Faculdade Artes Visuais | | | | |
| Orientador (a): | Prof.ª Dra. Maria Elizia Borges | | | | |
| E-mail: | maelizia@terra.com.br | | | | |

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

**Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado**

**A MORTE SEVERINA EM CÂNDIDO PORTINARI E EM JOÃO
CABRAL DE MELO NETO**

Glauce Rocha Santos Coimbra

Dissertação defendida e aprovada em 20 de junho de 2012

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Maria Elízia Borges
Orientadora e Presidente da Banca

Profª Drª Heloisa Selma Fernandes Capel (FH/PPGH)
Membro Externo

Prof Dr. Marcelo Mari (FAV/UFG)
Membro Interno

Prof Dr. Marcos Pasqualini de Andrade (UFU)
Suplente do Membro Externo

Profª Drª Míriam da Costa Manso (FAV/UFG)
Suplente do Membro Interno

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Otávio Pereira dos Santos (in memorian), que deixou o rastro da seca na Bahia com destino a Goiás. Mesmo não estando hoje presente, me deixou um legado de fé, luta e coragem. Autor da minha inspiração para esse trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado a vitória de entrar nesse programa de mestrado e forças para concluí-lo;

A Maria Elizia Borges, minha orientadora, por ter acreditado no meu projeto, melhorando minhas idéias e me direcionando os caminhos para chegar até aqui;

A minha querida mãe Delcia, pelo incentivo, amor incondicional e por compartilhar comigo as leituras sobre Cândido Portinari.

Ao meu esposo Romildo Coimbra pela ajuda e compreensão nos momentos mais difíceis;

A minha filha Lara Coimbra pelo incessante incentivo e compreensão do tempo sacrificado nas horas de lazer;

Ao meu amigo Professor Doutor Claudomilson Fernandes Braga, a quem eu recorri e compartilhei os meus momentos de leitura.

Ao meu primo Carlos Teixeira e Silvana Teixeira pela ajuda na coleta de parte do material para essa pesquisa;

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, que apoiaram no desenvolvimento deste trabalho, em especial a Alzira Martins;

Aos colegas do Uni-ANHANGUERA, pelo apoio e incentivo;

A todos, o meu agradecimento.

RESUMO

O objetivo desta dissertação foi estudar o diálogo possível entre a arte e a literatura em razão da obra literária de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina* e a produção do pintor Cândido Portinari, nomeadamente da série Retirantes do ano de 1944, *Criança morta*, *Enterro na rede* e *Retirantes*, cujo conteúdo que as une, a expressão de como os retirantes nordestinos lidavam com a morte, indicam que tanto em Melo Neto como em Portinari, o processo migratório e a fuga dos infortúnios vividos no sertão nordestino parece representar a saída provável. Por meio de um levantamento bibliográfico e análise do poema e das obras de Portinari, concluímos que, para representar o drama vivenciado por esses retirantes, Portinari usou recursos estéticos e a deformação expressionista e Melo Neto buscou por meio do Regionalismo e do folclore pernambucano, elementos para retratar a mesma situação pintada por Portinari. A arte e a literatura dialogam situações em comum: o desejo de expressar o modo com que esses brasileiros relutavam contra as dificuldades causadas pela seca.

Palavras-Chave: morte, sertão nordestino, literatura, artes visuais, século XX

ABSTRACT

The purpose of this dissertation was to study the possible dialogue between art and literature because of the literary work of João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina* and painter production of Candido Portinari, in particular the series of 1944 called: *Retirantes, Criança morte e Enterro na rede*, which the content that unites them is an expression of how the northeastern refugees dealt with death, indicate that Melo Neto and Portinari the migration process and the flight of the misfortunes experienced in the northeastern backlands seems to represent the possible output. Through a literature review and analysis of the poem and the works of Portinari, we conclude that to represent the drama experienced by these refugees, Portinari used expressionist aesthetic resources and the deformation and Melo Neto sought through the Pernambuco Regionalism and folklore, elements to portray the same situation painted by Portinari. Art and literature dialogue situations in common: the desire to express the way that these Brazilians were reluctant because of the difficulties caused by drought.

Key-words: death, the brazilian Northeast, literature, visual arts, twentieth century

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| CAPÍTULO 1 – A MORTE SEVERINA EM CÂNDIDO PORTINARI..... | 20 |
| 1.1. Alguns apontamentos sobre a vida e a produção artística do artista | 20 |
| 1.2. O sofrimento, a dor e a morte na obra de Cândido Portinari | 46 |
| 1.3. Série <i>Retirantes</i> (1944): <i>Criança Morta, Retirantes e Enterro na Rede</i> | 58 |
| CAPÍTULO 2 – A MORTE SEVERINA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO..... | 71 |
| 2.1. Alguns apontamentos sobre a vida e a produção literária de João Cabral de Melo Neto | 71 |
| 2.2. A morte no sertão, sua abrangência literária..... | 81 |
| 2.3. Obra: <i>Morte e vida Severina</i> (1966) | 93 |
| 3. MORTE SEVERINA: DIÁLOGOS ENTRE ARTES VISUAIS E LITERATURA REGIONAL | 108 |
| 3.1 – O poema <i>Morte e vida severina</i> de João Cabral de Melo Neto e as telas da série <i>Retirantes</i> de Cândido Portinari..... | 108 |
| 3.2 – Outras visualidades de <i>Morte e vida Severina</i> | 122 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 141 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 145 |

INTRODUÇÃO

“Acho que o artista pode contribuir para que o mundo seja um pouco melhor, simplesmente dando dando seu testemunho (...)”

João Cabral de Melo Neto

(ATHAYDE, 1998, p. 17)

Imagem e palavra têm sido tema de estudos explorados pela academia, bem como por outros meios da sociedade que buscam compreender a relação existente entre as duas. O diálogo cada vez maior entre as duas categorias artísticas pode ser apontado como uma das possíveis explicações para isso. Artistas e poetas buscam por meio da imagem a reafirmação da origem escrita.

Essa pesquisa tem como proposta o estudo da representação da morte por meio das obras da série *Retirantes* (1944) do pintor Cândido Portinari, *Criança morta*, *Enterro na rede* e *Retirantes*, ao mesmo tempo em que dialoga com o poema *Morte e Vida Severina* (1966) de João Cabral de Melo Neto. A proposta é descobrir como esses objetos de pesquisa vão fazer com que arte e literatura interpretem questões sociais, culturais e religiosas vividas pelos nordestinos.

Busquei, por meio dos acontecimentos na época da minha infância, referências para essa pesquisa, quando presenciei algumas situações ligadas a esses problemas sociais, políticos e econômicas causados pela seca, quando visitava meus parentes em pleno sertão baiano. Dentre as cenas e histórias que me marcaram estavam, por exemplo, a paisagem de uma lavoura interrompida por falta de chuva, o gado magro, dependendo de pasto verde para sobreviver, uma lata carregada na cabeça de um morador local, buscando água há alguns quilômetros de distância da sua casa para o seu consumo, e também o constante êxodo rural, quando as pessoas se dividiam entre o sertão e a cidade de São Paulo.

Dessa forma, relacionei minha experiência pessoal aos temas abordados no poema, sendo as características geográficas, climáticas, sócio-históricas, culturais e religiosas idênticas às descritas no poema. Todas essas situações me trouxeram especulações sobre a dificuldade enfrentada por esses nordestinos que

constantemente deixavam suas casas na Bahia na perspectiva de um dia retornarem para o sertão e me trouxeram as reflexões que são apresentadas aqui.

Para o melhor direcionamento desse trabalho, consideramos o polígono das secas², instituído em 1936, como espaço geográfico do Nordeste criado para definir os limites da seca, correspondendo aos nove Estados do Nordeste e também ao norte de Minas Gerais, com uma área de 944.561 km². Essa é a região onde a seca se tornou mais intensa, possuindo os piores índices sociais do país, e onde houve o mais longo período de seca entre os anos de 1979 e 1984.

Em relação a isso, Portela e Andrade (2004) apontam que o sertão é a maior sub-região do Nordeste, ocupando a metade do território, onde predominam paisagens semi-áridas, solos pedregosos e a vegetação de caatinga. Por isso é a região mais quente e seca do país e apresenta as maiores temperaturas térmicas. Assim, relacionando-se a pluviosidade, o problema não está na quantidade de chuvas, mas na forma com que elas se apresentam: irregulares e mal distribuídas, predominantemente no verão.

O sertão nordestino foi cenário de um passado problemático e, nos dias atuais, ainda é possível perceber esses problemas pretéritos e relacioná-los através das cenas descritas por relatos fictícios dos romances, que por muitas vezes parecem misturar-se com a realidade. A região descrita aqui é aquela castigada pela falta de chuva e esquecida pelas autoridades, um retrato da perda de esperança de milhares de nordestinos retirantes, mortos pela fome e seca, vivendo em estado de miséria.

Em relação ao espaço geográfico, o poema *Morte e vida severina* acontece no sertão de Pernambuco, tendo como ponto de partida a Serra da Costela. Mas, de acordo com Pazera, citado por Sakamoto (2000) esse é um local fictício criado por João Cabral. As únicas cidades citadas no percurso de Severino são Toritama e Recife.

Recentemente, em abril de 2012, o Jornal Nacional levou ao ar uma reportagem sobre a seca no sertão baiano, que foi considerada a pior dos últimos 30 anos, afetando a região de Irecê, a maior produtora de feijão, onde foi perdida 80% da lavoura. A barragem de Mirorós, que abastece a região, está funcionando com apenas 8% de seu volume de água. O abastecimento de água e os poços artesianos

² Polígono das secas, um plano sistemático de defesa contra os efeitos das secas, instituído em 05 de janeiro de 1936 pela Lei 175, que limitou uma área de 944.561 km² como sendo uma área de maior abrangência das secas. (AGUIAR, 1983, p.29).

que ainda não secaram estão se esgotando. O fornecimento de água é precário e os moradores têm recorrido ao caminhão pipa para garantir a água de consumo.

Fazendo uma análise temporal das secas, buscamos em Villa (2001) relatos da luta dos sertanejos pela sobrevivência e o descaso das autoridades políticas que não se atentaram para os problemas enfrentados durante o período de seca, e que custaram a vida de milhares de sertanejos retirantes que tentaram fugir dessa triste realidade. O jesuíta Fernão Cardim foi o pioneiro nos registros das mazelas da seca.

No século XVII houve seis grandes secas: 1603, 1605-1607, 1614, 1645, 1652 e 1692, causando maiores danos aos Estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, caracterizando um período de intensos conflitos entre portugueses e indígenas. Sete grandes secas ocorreram no século XVIII: 1710-1711, 1721, 1723-1727, 1736-1737, 1745-1746, 1777-1779 e 1791-1793, com os piores efeitos causados pelo aumento populacional em decorrência da atividade pecuária. Morreram gados, vaqueiros, fazendeiros e animais domésticos, e cadáveres de famílias inteiras eram encontrados juncados nas estradas. Três gêneros de peste sucederam nesse período: gafanhotos de asas, cobra cascavel e ratos (VILLA, 2001).

Após a Independência do país, ocorrem novas secas, a de 1824-1825, 1845, 1877-1879, 1898 e 1900. A partir daí o Nordeste passou a ser identificado como uma região-problema. Conforme Andrade (1999), D. Pedro II esquecera a promessa que fizera, em 1877, de que os nordestinos não morreriam de fome e de sede, sem que as jóias de sua coroa fossem alienadas. No momento em que a seca se alastrou, deixando o Nordeste em situação de calamidade pública, o imperador deixou o Brasil para visitar outros países, tendo sua imagem desgastada e causando indignação.

Foram dezoito meses longe da realidade vivida por esses sertanejos sem nenhuma solução para os problemas internos. Desta forma, o jornal O Monitor, da Bahia, publicou uma carta que atacava duramente o imperador: “Enquanto Vossa Majestade Imperial examinava no Egito as múmias de três mil anos, o povo no Norte do Brasil se tornava também múmia pela fome, nudez e vergonha” (VILLA, 2001).

No século XX ocorreram secas em 1932, no início do governo de Getúlio Vargas, em 1951-1953, 1958, 1970 e 1979-1984. Surgiram várias ações de políticas públicas na tentativa de corrigir distorções causadas pelo fenômeno das secas, entretanto nenhuma delas teve resultados permanentes e pouco foi feito pelos

governantes para solucionar os problemas que assolavam o sertão. As ações desenvolvidas limitavam-se à construção de açudes públicos, perenizando grandes extensões de rios, sobretudo de forma a assegurar água para a produção agropecuária e o funcionamento de agroindústrias.

Aguiar (1983) aponta, de forma cronológica, as ações contra os efeitos da seca. Em 1877-1879, o Império instituiu uma Comissão Imperial para estudar a abertura de um canal que comunicasse as águas do rio Jaguaribe com as do rio São Francisco. Porém, o plano não foi concretizado, e a prioridade foi dada à construção de açudes e poços tubulares.

Em 1904, foram criadas várias comissões: Açudes e Irrigação, Estudos e Obras contra os Efeitos das Secas e de Perfuração de Poços. Em 1909, foi instituída a Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), a qual foi transformada em 1919 em Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS). A IFOCS foi renomeada para Departamento Nacional de Obras Contra a Seca (DNOCS), e em 1948 foi criada a Comissão do Vale do São Francisco com a finalidade de criar um novo método de gestão de combate às estiagens.

Em 1952, surge o Banco de Nordeste, criado para apoiar financeiramente os municípios que faziam parte do Polígono das Secas, e em 1956 é criado o Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN) com o intuito de realizar estudos socioeconômicos para o desenvolvimento do Nordeste.

O Conselho de Desenvolvimento do Nordeste (Codeno) foi criado em 1959, tendo Celso Furtado como diretor e encarregado de lutar pela aprovação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) no Congresso Nacional. Nesse ano a Sudene foi instituída.

Em 1970 os programas de desenvolvimento regional passaram a impulsionar a agricultura irrigada e foram criados: o Programa de Integração Nacional (PIN), o Programa de Redistribuição de Terra e de Estímulo à Agroindústria do Norte e Nordeste (Proterra, 1971), incorporados ao I Plano de Desenvolvimento Nacional (I PND) e o Programa Especial para o Vale do São Francisco (Provale, 1972) e Programa de Desenvolvimento de Áreas Integradas do Nordeste (Polonordeste, 1974), incorporados ao II Plano Nacional de Desenvolvimento (II PND). O Projeto Sertanejo foi concebido em 1976, e visava tornar a economia mais resistente aos efeitos da seca pela associação entre agricultura irrigada e seca.

Em 1979 foi implementado o Programa de Recursos Hídricos do Nordeste (Prohidro), através de acordo de cooperação com o Banco Mundial, para aumentar a oferta de recursos hídricos por meio da construção de açudes públicos e privados e perfuração de poços. Mais tarde o programa foi renomeado como Proágua.

Em 1978, foi criada a Política Nacional de Irrigação, que enfatizava a função social da irrigação, destacando, no caso nordestino, o combate à pobreza e a resistência à seca. Em 1981, foi criado o Programa Provárzeas, a cargo da Emater, para prestar assistência ao pequeno agricultor. Em 1984, houve um acordo entre o Ministério da Integração (MI) e o Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento (BIRD) para admitir a implantação de médias empresas nos projetos de irrigação, que podiam ocupar até 50% dos perímetros.

A história das secas deixou um rastro de tragédia e morte assombroso. Não existem números oficiais de mortos, e sim, estimativas feitas por levantamentos históricos. De acordo com o historiador Villa (2001), os relatos históricos apontam a morte de aproximadamente três milhões de nordestinos durante o período de 1825 até 1983, decorrente de fome, sede e doenças variadas, correspondendo à metade de judeus mortos pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial.

É um número assustador se considerarmos que ao longo desse período as políticas públicas criadas não foram suficientes para combater a pobreza e a desigualdade social. Os nordestinos ainda sofrem com essa desigualdade que gera a má distribuição dos recursos sociais (educação, habitação e saúde), e pouca oportunidade de acesso a profissionalização, trabalho e renda.

A tarefa de investigar os fatos vividos pelos nordestinos durante os longos períodos de seca não é fácil. Recorremos a um passado de muita miséria, pobreza, dor, sofrimento e, sobretudo, morte, ao mesmo tempo em que é uma lembrança incômoda para o imaginário histórico do país. A seca acabou se convertendo em um elemento fundamental na identidade dos nordestinos.

Paralelamente a essas calamidades, a Amazônia vivia a primeira fase de expansão da borracha, favorecida pelo aproveitamento industrial do látex extraído da seringueira, especialmente após a descoberta do processo de vulcanização da borracha por Charles Goodyear em 1839. A procura do produto estimulava a ampliação das áreas de exploração justamente no momento da seca de 1977.

Como a Amazônia era a região menos povoada conforme o senso de 1872, segundo Villa (2001), estima-se que cerca de 250 mil nordestinos tenham ido para

lá. O próprio governo estimulou a emigração para a Amazônia, pagando passagens, visando diminuir rações para os flagelados, o que piorou ainda mais a situação. Muitos morriam até chegar lá, e os que chegaram eram assolados por doenças tropicais, longe do convívio cultural sertanejo, e acabavam endividados.

Dessa forma, milhares de cearenses eram forçados a emigrar para a Amazônia e nos vapores, em direção à região Norte, ocorreram vários casos de estupro, publicados pela imprensa cearense contra o comandante do vapor que fazia a linha entre Fortaleza e Belém. Famílias iam para a Amazônia sonhando em encontrar uma forma decente de sobreviver.

Rodolfo Teófilo, testemunha ocular desses fatos, assim descreveu um embarque, em *A fome*. “Não havia um cais, uma ponte para atracar as embarcações. Uma dúzia de homens fortes e musculosos, nus, tendo apenas uma tanga, (...) faziam o embarque, a tostão por cabeça, com a mesma humanidade que costumavam carregar fardos de algodão, os sacos de açúcar. Não havia respeito à velhice, decoro à honestidade e proteção à infância. (VILLA, 2001, p. 63)

Em Fortaleza, era rotineiro encontrar meninas de 12 e 13 anos prostituindo-se pelas ruas em troca de alimento, muitas vezes induzidas pelos pais, por não terem o que comer. Famílias foram desestruturadas, filhos ficaram separados dos pais ou tornaram-se órfãos, sem parentes para abrigá-los, e outros morreram de fome ao longo do caminho para a capital.

O Publicador, de 24 de abril de 1978, divulgou um fato, ocorrido na Paraíba, sobre Dionísia dos Anjos, uma retirante do mercado da cidade de Pombal que encontrou Maria, de apenas cinco anos de idade, levou-a para casa, decapitou-a e comeu a carne da menina. Rodolfo Teófilo relatou vários casos de canibalismo, inclusive de um retirante que foi encontrado numa gruta comendo restos de carniça humana.

Não eram somente a fome e sede que matavam os retirantes nordestinos. Villa (2001) aponta que as condições precárias de higiene e fraqueza física facilitavam o processo. Doenças como varíola, tifo, inanição, pústulas na pele e febre alta faziam aumentar o número de mortos.

As imagens de Portinari retratam o mesmo drama sertanejo através dos tons escuros usados na tela e a aparência raquítica, faminta e disforme dos retirantes. O pintor utilizou suas obras para retratar em forma de denúncia as configurações sociais e políticas do Brasil durante esse período.

Portinari trazia para a pintura lembranças das cenas vividas na sua infância em Brodósqui, quando assistia à chegada de várias famílias de retirantes que fugiam da seca nordestina à procura de trabalho, maltrapilhos, com pés disformes e em estado grave de miséria. Isso se refere também à sua vivência nos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro, onde presenciou o movimento operário, as rebeliões e os golpes de Estado que se passaram nesse período.

Esses eram os retirantes de Portinari, porque provavelmente ele nunca tenha ido ao Nordeste para conhecer de perto tais fatos, mas as lembranças lhe trouxeram elementos que fazia questão de destacar nessas obras. Essas lembranças marcaram a vida do pintor que passou a denunciá-las não somente nas suas telas, mas também em sua poesia. Fabris (1977) aponta que

Portinari conseguiu mostrar através da obra *Retirantes* (1944) uma documentação visual da realidade caracterizada por movimentos operários, revoluções, rebeliões e golpes de Estado vividos no Brasil nesse período, e isso o destacou entre outros artistas no país. (FABRIS, 1977, p. 87)

Portinari sempre fez questão de destacar em suas obras o povo simples e sofrido do Brasil, como é o caso dos retirantes, tema utilizado por ele em obras nas décadas de 30, 40 e 50. “Pinto a dor, a alegria, o trabalho, a miséria, o meu povo enfim (...)” (BALBI, 2003, p. 58). Parecia não se conformar com as mazelas em que viviam muitos brasileiros: “É preciso haver uma mudança, o homem merece uma existência mais digna” (BALBI, 2003, p. 148). Essas foram suas palavras quando se filiou ao Partido Comunista, em 1945.

João Cabral de Melo Neto escreveu *Morte e vida severina* a pedido de Maria Clara Machado para uma peça teatral. Tratava-se de versos populares destinados ao leitor do romanceiro de cordel, para o povo de pouca cultura. É a experiência de infância do poeta guardada em sua memória, sobretudo quando estava fora do país em suas missões diplomáticas.

“Se eu tivesse ficado em Recife, jamais teria escrito *Morte e vida Severina*, e outros poemas, porque quando você está na província, tem medo de ser provinciano. Acho que minha obra mudou e tomou o curso que devia tomar porque saí pelo mundo e pude escrever sobre a província sem me sentir provinciano”. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.110).

João Cabral sempre buscou focar a relação que teve com sua terra natal: “Felizmente não fiz poesia cosmopolita, porque sou um escritor bastante enraizado na minha terra, Recife” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 67). Sua intenção

foi de que o poema se aproximasse o máximo possível das tradições populares pernambucanas.

No poema, a morte é causada pela fome, doença ou emboscada. O poeta relata a história de Severino, um retirante que migra do sertão para Recife, na esperança de encontrar trabalho ou algum pedaço de terra que pudesse lavar. A luta do retirante é sofrida, encontrando-se com a morte em vários trechos.

A proposta desta pesquisa é importante se pensarmos na contribuição da arte e da literatura para a nossa sociedade. A literatura atua como enriquecimento cultural, contribuindo para reflexões de questões relacionadas à sociedade e ao indivíduo, ao mesmo tempo em que a arte contribui para o desenvolvimento da consciência humana. Richard Bamberger, em sua obra *Como incentivar o hábito de leitura* (1987), evidenciou a importância da literatura na reflexão e desenvolvimento de um senso crítico no indivíduo:

A pesquisa sobre literatura, um dos ramos mais jovens da ciência, projetou nova luz sobre o significado, não só em relação às necessidades da sociedade, mas também as do indivíduo. O direito de ler significa igualmente o de desenvolver as potencialidades intelectuais e espirituais, o de aprender e progredir. (BAMBERGER, 1987, p. 9).

A metodologia utilizada baseia-se numa pesquisa bibliográfica por meio de um levantamento de dados relacionados ao tema da minha pesquisa: morte, seca, Nordeste, João Cabral de Melo Neto, Cândido Portinari, Modernismo e a série Retirantes.

Conforme Oliveira (2001), as pesquisas que se utilizam da abordagem qualitativa ajudam a compreender e classificar processos dinâmicos experimentados por grupos sociais, contribuindo no processo de mudanças ou formação de opinião. Para a autora, o tratamento qualitativo dado a uma pesquisa apresenta-se de forma adequada para entender a relação de causa e efeito objeto de estudo.

O levantamento bibliográfico foi buscado em fontes de dados impressos, através da análise e fichamento de livros, teses, dissertações e artigos publicados em jornais e revistas científicos. Também foram obtidos dados de bibliotecas virtuais, correio eletrônico e listas de discussão.

A abordagem de Bogdan & Biklen em relação à investigação qualitativa presume que:

A abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado com a idéia de que nada é trivial, que tudo tem potencial para construir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objecto de estudo. (BOGDAN & BIKLEN, 1994, p. 49).

Inicialmente fiz um levantamento sobre os autores que tratavam sobre o tema relacionado à morte. Para isso utilizei os autores Philippe Ariès (2003) e Maria Júlia Kovacs (1992), que são referência no estudo da morte no ocidente. No livro *A História da Morte no Ocidente* (2003), Ariès procura, por meio de simbolismos, significados e rituais, uma explicação para o comportamento humano diante da morte.

Mas como se trata de um tema muito amplo, continuei a busca por autores relacionados à morte no sertão brasileiro e encontrei o livro *Vida e Morte no Sertão* (2001), do historiador Marco Antônio Villa, que trouxe informações importantes para a investigação. Dessa obra saiu boa parte dos dados coletados sobre o sertão nessa pesquisa. A partir daí pude encontrar uma fundamentação teórica para identificar os motivos que levaram milhares de sertanejos à morte e tentar compreender como se deu a morte no poema *Morte e vida severina* e na série *Retirantes*, proposta dessa pesquisa.

Busquei dados relacionados ao espaço geográfico, clima e seca no sertão nordestino, para compreender quais os motivos de tantos infortúnios causados pela seca. Também utilizei a versão fílmica de *Morte e vida Severina* (1981), do diretor Walter Avancini, baseada integralmente nos versos de João Cabral de Melo Neto.

De posse das informações sobre a morte no sertão, a seca e o poema, fiz um levantamento bibliográfico da trajetória literária de João Cabral de Melo Neto, quando curiosamente descobri que o escritor brasileiro concebeu a maioria de obras longe Brasil onde trabalhou por meio da carreira diplomática.

Para abordar sobre João Cabral de Melo Neto foi imprescindível a leitura dos livros dos autores Félix de Athayde, *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), Antônio Carlos Secchin, *João Cabral: A poesia do menos* (1999), e José Castello, *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma e diário de tudo* (2006). O primeiro é jornalista e era amigo do poeta. Reuniu entrevistas sobre o escritor, publicadas ao longo de cinquenta anos. Secchin é crítico literário, e uma referência nas pesquisas das obras de João Cabral. Por último José Castello, outra referência

nos estudos sobre o poeta, escreveu um livro resultado de mais de vinte encontros-entrevistas com o escritor.

A partir daí busquei dados referentes à vida e obra do pintor Cândido Portinari, principalmente no que se referia à série *Retirantes*, cujas telas atualmente estão de posse do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Além das obras que compunham a série, pesquisei outras imagens que também se referiam ao mesmo tema, incluindo outros artistas.

Na temática sobre Portinari foi fundamental a pesquisa das obras da historiadora da arte Annateresa Fabris: *O Pintor Social* (1990), *Cândido Portinari: artistas brasileiros* (1996) e *Portinari, amigo mio* (1995), que trouxeram grande contribuição para as informações contidas aqui. Utilizei, ainda as obras da jornalista Marília Balbi, *Portinari – pintor do Brasil* (2003), do crítico de arte Mário Pedrosa, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* (1981), e também de Carlos Zilio, artista e professor de História da Arte, *A Querela do Brasil – a questão da identidade da arte brasileira* (1987). Todos esses autores são referência na abordagem sobre os principais movimentos modernistas da arte brasileira.

De posse desse material, fiz uma leitura exploratória dos textos, procurando selecionar as partes que realmente interessavam para chegar a uma explicação provisória do problema, uma leitura analítica e interpretativa, para ordenar e sumariar estas informações, estabelecendo relações com a nossa temática e com o problema específico de pesquisa.

Outra fonte importantíssima foi o *Projeto Portinari* (2004), que tem como diretor o filho do artista, João Cândido Portinari, que contribuiu de forma relevante para a coleta de informações “oficiais” sobre o pintor brasileiro. O catálogo *Raisonné*, produzido pelo Projeto Portinari, possibilitou a busca das obras contidas nesse trabalho. Por meio do cruzamento dessas informações, construímos o referencial teórico baseado na investigação científica, análise e discussão dos dados que apresentamos nesse trabalho.

O primeiro capítulo, intitulado: *A morte severina em Cândido Portinari*, traz alguns apontamentos sobre a vida e a produção artística do pintor, mostrando, por meio de sua trajetória, os fatores que mais influenciaram suas obras, fazendo com que ele se sensibilizasse pelos problemas sociais enfrentados pelo povo brasileiro. Além da temática sobre os retirantes, esse capítulo aborda o interesse do pintor pelo

homem e o trabalho, revelando como suas telas abriram espaço para o trabalhador braçal, o negro e o mulato.

Mostra como o pintor destacou a dor, o sofrimento e a morte, interessando-se em retratar as favelas, os cangaceiros, os trabalhadores rurais e outros que por muitas vezes foram esquecidos pela sociedade. É feita uma análise das três obras propostas nessa pesquisa: *Criança morta* (1944), *Enterro na rede* (1944) e *Retirantes* (1944). Aqui mostramos como o pintor é envolvido pela temática social por meio das recordações de sua infância pobre, das mortes nas famílias de retirantes e dos enterros feitos nas redes. Essas questões político-sociais foram determinantes para o ingresso do pintor na carreira política, pelo Partido Comunista Brasileiro.

No segundo capítulo, *A morte severina em João Cabral de Melo Neto*, abordo a vida, a produção literária de João Cabral de Melo e suas contribuições para a literatura brasileira. Apresentamos a localização geográfica do sertão que abrange essa pesquisa, os aspectos sócio-climáticos e a morte no sertão. Por último, nesse capítulo, faço uma análise de partes do poema *Morte e vida Severina* que dialogam com a série *Retirantes*.

No capítulo 3, *Morte Severina: diálogos entre Artes Visuais e Literatura Regional*, faço uma relação do poema com as três telas, apontando temas em que as obras dialogam: o papel das artes visuais e da literatura, questões sociais, políticas e econômicas da época, a poesia dos dois artistas, lembranças de infância, Regionalismo e Modernismo, dor, sofrimento, morte, exclusão social, esquistossomose e outras doenças, emigração e êxodo rural e rituais de morte no sertão. Apresento um paralelo dos pontos divergentes e convergentes nas obras desses dois artistas, pontuando em quais fontes buscaram subsídios para levantar a mesma temática: retirantes.

Espero, assim, que essa pesquisa venha contribuir com análises e reflexões sobre a saga dos retirantes nordestinos, bem como a problemática causada pelas estiagens, que atualmente ainda são um problema no Nordeste brasileiro. Creio que esse estudo poderá contribuir para aqueles que se interessam, assim como os artistas aqui analisados, em discutir sobre os problemas que deixaram, conforme Villa (2001), um saldo de milhões de sertanejos mortos, massacrados durante várias secas, evidenciando o modo irresponsável como a questão foi encarada pelos vários governantes do nosso país.

Esse trabalho também propõe uma reflexão, à luz da Cultura Visual, sobre as várias maneiras que com a arte e a literatura se comunicam, e como essas obras denunciavam questões sociais vividas pelo nosso país, principalmente no século XIX e início do século XX.

1. A MORTE SEVERINA EM CÂNDIDO PORTINARI

1.1 – Alguns apontamentos sobre a vida e a produção artística do artista

A trajetória de um dos maiores nomes da arte brasileira, Cândido Portinari, é apresentada aqui baseada em informações cronológicas sobre a vida do pintor que relatam as fases de glória e também os momentos difíceis enfrentados por ele. Com alguns detalhamentos relatados sobre a vida do artista, ficarão mais claras as interpretações feitas aqui, referentes ao cenário social brasileiro que provocaram as articulações apresentadas sobre Portinari e o tema dos retirantes, datado do período de 1944.

Cândido Portinari nasceu no dia 30 de dezembro de 1903, na fazenda de café chamada Santa Rosa, nos arredores da cidade de Brodósqui, interior de São Paulo. Foi o segundo dos doze filhos do casal de imigrantes italianos Baptista Portinari e Domingas Torquato, que vieram para o Brasil, onde criaram e formaram família como colonos de fazenda (PROJETO PORTINARI, 2004).

Os pais de Portinari deixaram a fazenda, mudaram para próximo da estação de Brodósqui e se tornaram comerciantes. Portinari frequentou até o terceiro ano primário e era chamado de Candinho pela molecada. O crítico de arte Mário Pedrosa afirma que apesar de pobre, a infância do pintor foi agitada e feliz. Desde cedo Portinari foi educado ao ar livre, tanto para as brincadeiras quanto para o contato do trabalho de colonos nos cafezais da terra roxa. A fase de criança em Brodósqui marcaria a vida e a obra do pintor, que nutria uma simpatia pelo homem do povo, pelo trabalhador braçal e pela cidadezinha caipira (PEDROSA, 1981).

Além das brincadeiras com a meninada, gostava de galopar, deitar na grama e olhar as estrelas, além de ouvir as histórias de Dona Íria, senhora portuguesa, mãe de muitos filhos. As crianças costumavam se sentar no chão ao seu redor, enquanto ela contava histórias (PROJETO PORTINARI, 2001).

Cresceu convivendo com trabalhadores do campo, imigrantes como seus pais. Por isso algumas imagens jamais se apagaram da sua memória: a terra roxa e vermelha, os campos de futebol, missas, casamentos, festas caipiras, jogos infantis, os meninos na gangorra, as bandas de música, os retirantes, a inocência, a fome, o sofrimento e o trabalho (BALBI, 2003). Esses temas vividos e fixados na memória desde a infância foram retratados em vários trabalhos de Portinari.

A primeira experiência artística aconteceu aos dez anos de idade, quando foi convidado por pintores e escultores para ajudar nas obras de decoração da matriz local. Borges (1999) relata no texto *A Pintura na "Capital do Café"* que a decoração da igreja de Brodósqui foi realizada pelo pintor sacro Victório Gregolini, juntamente com Reinaldo de Martin. Dessa proximidade Portinari retratou Gregolini em 1918. A função de Portinari na decoração da igreja seria pintar as estrelas na abóbada do templo. Chegou a dizer que aquela seria a estrela de seu destino, começando a mexer com pincéis pela primeira vez, e teve aí a revelação da vocação para a pintura (PEDROSA, 1981).

Com a finalidade de ser pintor, foi para o Rio de Janeiro em 1919, com 15 anos, na companhia do casal de amigos Quirino e Alzira Toledo, para se aperfeiçoar na arte do desenho. Foram anos difíceis de sua vida, quando começou a entender que a arte não é brinquedo. Então exerceu várias atividades profissionais: pintou letreiros de livraria, monogramas em carroças, carros fúnebres e também trabalhou como garçom (BALBI, 2003).

Em 1921, aos 18 anos, conseguiu entrar numa classe de desenho figurado na Escola de Belas Artes, instituição reconhecida pelo tradicionalismo acadêmico, ensino formal e valorização do ensino da estética clássica, onde permaneceu por oito anos (PROJETO PORTINARI, 2004).

Nessa época o movimento modernista que agitava a Europa já chegava à América Latina e Brasil. O movimento modernista enraizado na Europa surgiu da necessidade dos intelectuais e artistas de expressar as transformações do mundo em suas obras. Era um período em que a sociedade vivia profundas mudanças culturais, tecnológicas, políticas e sociais, depois de acontecimentos como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Russa (1917), que desembocaram conflitos que gerariam mais tarde a Segunda Guerra Mundial.

A chegada do modernismo no Brasil aconteceu paralelamente com as comemorações dos cem anos de independência do país, no ano da Semana de Arte Moderna (1922), em São Paulo. As comemorações motivaram reflexões em torno dos problemas do país. Os artistas e intelectuais demonstraram a vontade de resgatar ou reconstruir a identidade de seus países sobre novos alicerces. A tradição popular e cultural anteriormente desprezada passou a ser valorizada como fator definidor do caráter nacional (CAPELATO, 2005).

O movimento modernista brasileiro ganhou contornos bem nacionais e a Semana de Arte Moderna foi adotada pela maioria dos intelectuais modernos como marco oficial do movimento no país. Todavia, há relatos de que o modernismo começou já na década de 1910, com a exposição expressionista das telas da artista Anita Malfatti, em dezembro de 1917 (SCHWARTZ, 1987).

Em meio a estas transformações no campo artístico e cultural, tanto aqui no Brasil como em outros países, Cândido Portinari continuava na Escola Nacional de Belas Artes, aprendendo as técnicas da pintura clássica. Começou a se destacar nesta instituição participando das exposições de telas. Em 1922 recebeu menção honrosa no Salão da Escola Nacional de Belas Artes, e em 1923 o retrato de *Paulo Mazuchelli* lhe rendeu a medalha de bronze e o prêmio Galeria Jorge (FABRIS, 1996).



Figura 01: *Baile na Roça*, (1924). Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari. Óleo sobre tela - Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ.

Em 1924 Portinari realizou sua primeira composição de temática nacional, *Baile na Roça* (Figura 01), representando uma cena rural que identificava o apego do pintor à vida do interior do país (BALBI, 2003). A obra é quase um flagrante fotográfico, pela distribuição não simétrica das figuras e pelo aspecto casual da cena, cromaticamente próxima do impressionismo (FABRIS, 1996). Ele submeteu

esta tela e mais sete retratos ao júri de seleção do salão da Escola. Os sete retratos foram selecionados para a exposição, mas o quadro *Baile na Roça* foi recusado. O tema e maneira de apresentá-lo parecem não ter agradado o júri e, decepcionado, Portinari vendeu o quadro por duzentos mil réis (PROJETO PORTINARI, 2004).

O quadro *Baile na Roça* apresenta personagens inspirados nas pessoas de Brodóski e tem uma leveza e uma combinação de cores e luzes que são determinantes na pintura impressionista. O júri da Escola Nacional de Belas Artes não aceitou a pintura de Portinari por apresentar traços modernizantes e não se apropriava aos padrões estéticos que ela pregava. Mesmo assim, o pintor continuou a participar das exposições organizadas pela instituição, destacando-se cada vez mais, inclusive na imprensa, conforme o trecho abaixo publicado no *Jornal do Brasil*:

Ora, se há em São Paulo um pintor de grande e verdadeiro mérito, que honra a inteligência e a arte do Estado, esse é Cândido Portinari. Criança, quase, Portinari tem apenas 20 anos e já tem obtido prêmios que a Escola Nacional de Belas Artes só usa conceder aos artistas velhos, ou pelo menos, longamente consagrados. [...] E, não obstante às extremas dificuldades de vida com que luta, dia a dia aperfeiçoa a sua arte, tornando-a cada vez mais forte, mais vibrante, mais eloquente, mais Completa [...] (JORNAL DO BRASIL, 1925 *apud* PROJETO PORTINARI, 2004).

Em 1928, Cândido Portinari participou da XXXV Exposição Geral de Belas Artes com um retrato do poeta e amigo *Olegário Mariano* (figura 02), que foi apreciadíssimo pelo júri da exposição e lhe rendeu o maior prêmio que a instituição oferecia a um aluno: uma viagem à Europa (BALBI, 2003).

Nesta obra, Portinari apresenta Olegário Mariano³ com pretensões bem realistas, utilizando um jogo de luz e sombra e trabalhando melindrosamente com as cores, obtendo um efeito apreciado pelos defensores do classicismo. As características clássicas desses retratos, conforme Miceli (1996) anunciam uma nova modalidade de composição na qual a figura toma quase completamente o centro da tela, cobrindo a paisagem e tornando o céu um fundo *dégradé* mais ou menos abstrato, produzindo o efeito de um clarão de onde provém a luz incidente sobre a figura retratada. São chamados por Miceli de retratos “renascentistas”, exatamente por atribuir características do classicismo.

³ Olegário Carneiro Mariano da Cunha foi um intelectual de prestígio literário, denominado “Poeta das Cigarras” por causa de um de seus temas prediletos. Foi eleito em 1926 para a cadeira 21 da Academia Brasileira de Letras e agraciado pelas revistas ilustradas com o título de “Príncipe dos Poetas Brasileiros”. Foi embaixador do Brasil em Portugal (1940). Em 1928, ano em que Portinari foi premiado com o seu retrato, estava no auge de seu prestígio literário. (MICELI, 1996, p.28).



Figura 02: *Retrato de Olegário Mariano* (1928). Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari. Óleo sobre tela - Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Até então, Portinari já havia pintado três outros retratos de Olegário Mariano. A amizade entre os dois é evidenciada pelas correspondências trocadas entre o mecenas protetor e seu artista predileto. Portinari frequentava costumeiramente a casa de Olegário e Maria Clara, sua esposa (MICELI, 1996).

O retrato expressa a satisfação e o conforto do retratado nessa indumentária de gala com o arremate de toda essa lustrosa imagem, que segundo Miceli (1996), pode ser identificada no canto superior direito onde aparecem as armas, o brasão familiar do clã Carneiro da Cunha. Ainda segundo o autor, outro elemento crucial do tratamento pictórico são os recursos acionados com vistas a realçar a beleza masculina de Olegário Mariano de forma estratégica para mostrar a imagem imponente de um poeta e escritor tão dependente das aparições mundanas veiculadas pelas revistas ilustradas.

Trata-se de uma obra bastante ambiciosa, a começar pelas dimensões: quase dois metros de altura. Por esta razão o quadro foi tão elogiado pela rígida Escola Nacional de Belas Artes. Essa foi a primeira exposição coletiva de Portinari, marcando sua trajetória de retratista durante a década de 20 (FABRIS, 1996).

Ao longo de sua carreira artística, Portinari realizou 680 retratos de um contingente representativo e diversificado dos diferentes segmentos da elite brasileira (MICELI, 1996). O retratismo de Portinari pode ser justificado por suas expectativas de projeção e prestígio social junto à elite brasileira e também por razões econômicas, pois enfrentou dificuldades materiais e profissionais nos primeiros anos de instalação no Rio de Janeiro.

O pintor de 23 anos não passou despercebido aos olhos do poeta Manuel Bandeira, que escreveu ao jornal pernambucano *A Província*: “Cândido Portinari é um paulista que possui excelentes dons de retratistas. Sua técnica é larga e incisiva. Apanha bem as semelhanças e o caráter dos modelos” (BALBI, 2003).

Em junho de 1929 viajou rumo a Paris, onde fixou residência por dois anos. Na Europa visitou Espanha, Itália, Inglaterra, descobrindo os mestres da história da arte, como Giotto, Botticelli, Velásquez, Goya, Fra Angélico, Van Gogh, Modigliani, Piero Della Francesca, entre outros.

Os anos vividos na Europa foram para Portinari uma forma de atualização e de contato direto com grandes nomes do passado. Foram momentos de reflexão para o pintor, que voltaria ao Brasil com uma nova proposta artística.

Para escândalo de seus colegas e dos professores da Escola Nacional de Belas Artes, Portinari retornou com apenas seis telas: três naturezas mortas, um nu, um auto-retrato e um retrato de Maria, uruguaia radicada em Paris com quem se casou e veio para o Brasil. Portinari justificou a baixíssima produtividade afirmando que dedicou o seu tempo estudando e observando as técnicas de pintura dos principais mestres e visitando todos os museus possíveis. Afirmou que ao agir desta forma aprenderia muito mais (PROJETO PORTINARI, 2004). “Lá cultivou a determinação de dar vida a uma arte nacional” (BALBI, 2003).

De volta ao Brasil em 1931, depois de visitar os principais museus da Europa e ver pessoalmente as principais obras dos grandes mestres, Portinari se sentiu preparado para trilhar o seu próprio caminho e repensar a arte em sua expressão específica a partir da busca por suas raízes.

A Revolução de 30 iniciava com uma série de alterações na vida política, social e cultural do país. Getúlio Vargas tornou-se presidente da república através de um golpe que rompeu com a *República do Café-com-leite* e prometeu mudanças e progresso para o país na área da educação, cultura e saúde. Criou o Ministério da Educação e Saúde Pública em novembro de 1930 e renovou algumas instituições

artísticas e culturais, tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico e a Escola Nacional de Belas Artes.

Portinari pintou quarenta quadros em seis meses. Nessa época foi convidado por Lúcio Costa, diretor da Escola Nacional de Belas Artes nomeado por Vargas, para fazer parte da comissão organizadora da exposição anual, conhecido como Salão Revolucionário. Nesse salão expôs dezessete trabalhos e conheceu Mário de Andrade, que se tornou um grande amigo e admirador de sua produção (FABRIS, 1996).

A amizade com Mário de Andrade marcou a vida do pintor. Annateresa Fabris relatou detalhes dessa amizade no livro *Portinari, Amigo Mio* (1995), que reuniu 60 cartas enviadas por Mario de Andrade a Portinari, pertencentes ao arquivo do Projeto Portinari, no Rio de Janeiro. Segundo a historiadora da arte, Mário de Andrade se orgulhava por ter sido o descobridor de Portinari, que era para ele o ideal do artista brasileiro, muito necessário àquele momento do modernismo. Dessa forma, o literato ajudou o pintor na sua carreira, apresentando-lhe grandes nomes do movimento moderno, ampliando seu círculo de contatos influentes.

De acordo com Miceli (1996), Portinari foi apresentado a Mário de Andrade pela mediação de Mário Bandeira, por ocasião do famoso Salão de 1931, o que fez com que o peso exercido pela figura literária mais respeitada da geração modernista carioca se estendesse ao relacionamento bastante assimétrico e tumultuado envolvendo o pintor e o poeta, do qual ambos compartilharam benefícios e obrigações significativas conforme as circunstâncias de cada fase de suas “vidas cruzadas”.

Além de Annateresa Fabris, Tadeu Chiarelli (1999) também evidenciou relatos sobre a amizade entre Portinari e Mário de Andrade. Para ele, “o crítico parece ter encontrado o pintor que ele gostaria de ter sido: um senhor artista brasileiro, senhor de todos os requintes artesanais da pintura, um realista obediente à realidade exterior sem dúvida, porém obediente também às “leis do quadro”. Cândido Portinari era um artista brasileiro, que assim como Mário de Andrade, desejava uma arte “clássica”, que preservasse os valores estruturais da pintura.

As coincidências entre o pensamento de Portinari e Mário de Andrade se fortaleceram, fazendo com que os dois se identificassem. Para o crítico, a questão brasileira na pintura de Portinari não era puramente temática, mas o pintor absorvia valores visuais ou plásticos locais que conseguia plasmar naturalmente em sua produção. De acordo com Chiarelli (2007), Andrade identifica na obra do amigo um

equivalente de seu projeto literário nacional no terreno da pintura, ou seja, percebeu nos painéis de Portinari a realização, no campo da plástica brasileira, daquilo que ele mesmo havia conseguido elaborar no campo da literatura, com sua obra *Macunaíma*.

A arte de Portinari fascinou Mário. Avancini (1998) aponta que essa amizade cresceu desde o primeiro contato e vinha carregada de uma força de convicção moral porque estava impregnada do ideal nacionalista de criar uma arte moderna e nossa ao mesmo tempo. A amizade entre eles se estabeleceu em torno de um projeto político-cultural comum. Para Avancini, “crítico e pintor formaram quase uma simbiose de obras e ensaios com o mesmo objetivo comum, unidos no mesmo compromisso de lutarem pelo ‘*amihoramento do homem*’.

Dessa forma, é possível perceber semelhanças entre os pensamentos de Mário de Andrade e Portinari, pois em *Macunaíma* (1928), o escritor representou o homem destacando vários elementos que identificam o perfil do brasileiro, da mesma forma com que Portinari retratou em seus painéis a força do trabalhador braçal.

No rol de amizade do pintor, no qual era chamado por Candinho, estavam não só Mario de Andrade, mas intelectuais modernos e artistas como Gustavo Capanema (ministro da Educação e Saúde) os letrados Carlos Drummond de Andrade, Menotti Del Picchia, Manuel Bandeira, Celso Kelly, Raul Bopp, Murilo Mendes, os arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e os artistas plásticos Waldemar da Costa, Santa Rosa, Carlos de Lima Cavalcanti, Paulo Rossi Osir, entre outros.

Mário Pedrosa afirma que a passagem do pintor para o modernismo e sua ruptura com o academicismo foi lenta e gradual, feita de forma segura. A prova disto é que, enquanto ia apresentando novas composições de tendências cubistas, Portinari continuou a cultivar a arte do retratismo, pintando personalidades da alta burguesia brasileira (PEDROSA, 1981). Em relação à produção retratista de Portinari, Miceli (1996) revela que uma parcela significativa dessas obras reunia desenhos a crayon e/ou grafite, a nanquim, a pincel, ou em técnicas mistas, muitos deles encomendados por revistas literárias, como é o caso da Revista Acadêmica, que dependiam do material iconográfico fornecido por artistas plásticos.

Portinari aperfeiçoava cada vez mais sua técnica atribuída às características modernas, participando do movimento e sofrendo duras críticas dos

acadêmicos que acusavam os artistas modernos de empregarem o traçado livre e as deformações no desenho para esconder a falta de conhecimento técnico. Mas Portinari, que estudou pintura na instituição mais tradicional e conservadora do país, continuava recebendo destaque e ganhando muitos prêmios, mostrando que conhecia as técnicas de pintura (FABRIS, 1990).

O crítico de arte Mário Pedrosa considerou a fase marrom ou *Brodosquiana* da produção artística do pintor, em 1933/1934, como reveladora do apego sentimental do pintor pelos tempos em que viveu em Brodósqui. As telas se caracterizam por uma superfície marrom dominante, simbolizando a terra roxa das cidadezinhas paulistas, e os céus das paisagens apresentam-se turvos pelo uso abusivo dos contrastes de claro-escuro e dos efeitos de luz. Os exemplos mais destacados desta fase são: o *Circo*, o *Futebol*, *Casamento em Brodósqui* e o *Morro - hoje* no Museu de Arte Moderna de Nova York (PEDROSA, 1981).

A arte mexicana também influenciou a sua produção por meio do uso da temática nacional e das técnicas renascentistas na arte moderna. A arte mexicana aproximou Portinari de uma arte social e realista através da pintura mural. Zilio (1997) aponta que o Expressionismo na obra do pintor não veio do Expressionismo alemão, mas por meio da interpretação herdada pelo muralismo dos mexicanos e também pela influência de Pablo Picasso.

Picasso representou, para um grande número de artistas da primeira metade do século XX, um artista que revolucionou a visualidade ocidental a partir da constituição do cubismo, com o qual quebrou os esquemas de representação do mundo no campo da pintura (CHIARELLI, 2007). Dessa forma, Picasso demonstrou sua oposição às injustiças sociais, apoiando os injustiçados, enfatizando a realidade através do rompimento com as fórmulas tradicionais.

Guernica (1937) foi uma das obras mais famosas de Pablo Picasso. Foi pintada em protesto contra a Guerra Civil Espanhola (1937) na Ditadura do General Francisco Franco (1939-1976), mais conhecida como Ditadura Franquista. O artista desejava que a obra despertasse nas pessoas o repúdio pela guerra. A obra permaneceu por muito tempo em Paris e Picasso pediu que só retornasse à Espanha quando o país fosse novamente uma democracia. Hoje *Guernica* se encontra novamente em Madri, no Museu do Prado.

O painel *Guernica* de Picasso (figura 03) teve forte influência na obra de Portinari. Essa influência não se resumiu apenas na manutenção do respeito ao embate com o real.



Figura 03: *Guernica*, (1937). Pablo Picasso. Óleo sobre tela, 350 X 782 cm. Coleção Centro Nacional de Arte Rainha Sofia, em Madrid.

Para Chiarelli (2007), o contato com a obra de Picasso significou igualmente um engajamento político/partidário, afiliando-se ao Partido Comunista. Portinari, que trouxe uma pintura moderna, mas com impregnações “realistas” e “clássicas” indevassáveis e imunes aos apelos “intelectuais” das vanguardas, podia transformar-se no Picasso brasileiro. Dessa forma, o crítico e historiador da arte Tadeu Chiarelli fortalece a sua opinião sobre a influência cubista de Portinari:

Para um artista como Portinari que, desde o início de sua carreira rejeitava o “intelectualismo” das vanguardas, é compreensível que a obra de Picasso e sua atitude perante a atualidade fosse um exemplo a ser seguido. Afinal Picasso, apesar de todo o caráter polímorfo de sua produção, nunca abandonara a noção da arte como representação ou recriação do real; apesar do sucesso internacional, não se esqueceu de seus compromissos com os oprimidos. (CHIARELLI, 2007, p. 195).

Como exemplo de sua descoberta cubista, citamos os painéis da *Série Bíblica: O Último Baluarte* (1942) (figura 04), *As Trombetas de Jericó* (1943), (figura 05) e *O Pranto de Jeremias* (1943) (figura 06), encomendados em 1942 por Assis Chateaubriand, para a sede paulista da Rádio Tupi.

Em relação a isso, Mário de Andrade evidencia que na *Série Bíblica*, Portinari oferece uma “solução plástica”, sem exageros da influência declarada. Para Fabris (1996), o artista estava passando por um período de inquietude por causa do drama da guerra e pela crise diante de sua imagem de “artista oficial”, e assim estava tentando amenizar essa crise, aproximando-se de Picasso.



Figura 04 - *Último Baluarte* (1942), Série Bíblica , Rio de Janeiro, RJ, Painel têmpera/tela, 200 X 300 cm - Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Fonte: Projeto Portinari.



Figura 05: *As Trombetas de Jericó* (1943), Série Bíblica , Rio de Janeiro, RJ, Painel têmpera/tela, 200 X 300 cm - Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Fonte: Projeto Portinari.

Além da Série Bíblica, Portinari desenvolveu outras obras da temática sacra no país com composições de anjos, passagens no Velho e Novo Testamento, passos da Sagrada Família, duas Vias Sacras – uma na encantadora Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, outra em Batatais, interior de São Paulo, além de

nove marcantes imagens de Santo Antônio, São Francisco e catorze Ceias sagradas (BALBI, 2003).

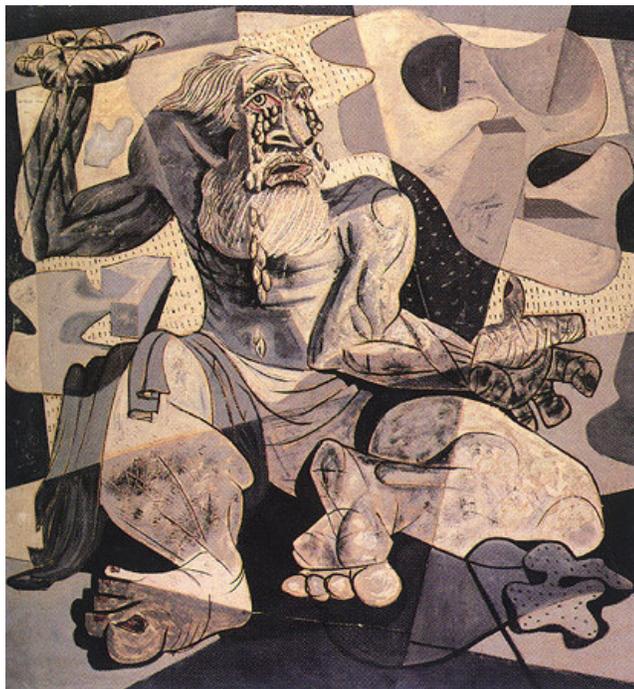


Figura 06: *O Pranto de Jeremias* (1943), Série Bíblica , Rio de Janeiro, RJ, Painel têmpera/tela, 200 X 300 cm - Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Fonte: Projeto Portinari.

Anteriormente à realização das obras acima, o seu reconhecimento internacional veio em 1935, com a tela *Café*, que recebeu menção honrosa na Exposição Internacional de Pintura do Instituto Carnegie, em Pittsburg, na Pensilvânia, nos Estados Unidos. Este foi o primeiro prêmio estrangeiro do pintor. Artistas do Brasil e de outros países da América Latina, como a Argentina, o México e o Chile, haviam sido convidados para participar deste concurso pela primeira vez. A pintura de Portinari chamou a atenção dos críticos, conferindo grande destaque internacional tanto para o pintor quanto para o Brasil (FABRIS, 1990).

A tela *Café* (figura 07) foi inspirada nas recordações dos trabalhadores de Brodóski, cujos pés e mão agigantados pela elefantíase⁴, marcam a ligação entre o homem e o trabalho (BALBI, 2003).

⁴ Elefantíase é uma doença parasitária inflamatória que causa um engrossamento da pele e tecidos subjacentes —, que foi a primeira, entre as enfermidades infecciosas transmitidas por insetos, a ser descoberta. Disponível em: www.wikipedia.org. Acesso em: 12 de dezembro/2012.



Figura 07: *Café*, (1935). Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari – Óleo sobre tela. 130 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

A tela representa a terra vermelha, os campos de cafezais que ostentavam a economia do país e, principalmente, a mão-de-obra humana através de personagens, lavradores de café, que apresentam deformações nos pés e nas mãos e são retratadas com grande habilidade pelo pintor, transmitindo uma sensação de desgaste físico. *Café* foi adquirido por Gustavo Capanema antes mesmo do seu destaque na exposição do Instituto Carnegie. A tela foi comprada para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, onde pode ser vista até os dias atuais (PROJETO PORTINARI, 2004).

Após esta premiação, o pintor recebeu uma série de encomendas de colecionadores privados e de instituições de arte moderna norte-americanas, tais como o Museu de Arte Moderna de Nova York, o Museu de Arte Moderna de São Francisco, a Universidade de Chicago, a Universidade da Carolina do Norte e a Biblioteca do Congresso de Washington, no EUA. Com isso, surgiu o convite de Gustavo Capanema para a produção da série Ciclos Econômicos.

Com a repercussão alcançada por *Café*, o ministro Gustavo Capanema encomendou a Portinari em 1936 a famosa série de afrescos para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, cujo tema era os ciclos econômicos nacionais elaborados por Afonso Arinos de Mello Franco. (BALBI, 2003, p. 42).

As obras estavam inseridas no ambicioso projeto da futura sede do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e se tornaria um marco na

arquitetura brasileira, ilustrando os passos da construção material do Brasil. Dessa forma, foram escolhidos doze temas para composição: pau-brasil, cana-de-açúcar, gado, garimpo, fumo, algodão, erva-mate, café, cacau, ferro, borracha e carnaúba.

A historiadora da arte Annateresa Fabris (1996) relata alguns aspectos sobre essa composição. Dois elementos são fundamentais no conjunto: a volumetria monumental por meio de deformações e a imobilidade das figuras e da própria atmosfera. Segundo ela, trata-se de uma obra clássica e moderna ao mesmo tempo, na qual o pintor se utiliza de um expressionismo em que a deformação se converte em crítica da realidade. Tais recursos, ainda de acordo com a autora, são derivados da pintura renascentista, que apresenta o trabalhador de maneira mais crítica, fazendo da pose, geralmente estática, o elemento de negação daquela que poderia ser uma visão oficial. Portinari contesta sutilmente o pacto populista do governo Vargas.

Em seu livro *Portinari, o Pintor Social* (1990), Fabris aponta que as composições são frutos das concepções plásticas e sociais do artista, e que o próprio Portinari se dedicou aos estudos dos ciclos econômicos com menor intensidade historicista e com maior relevância sobre o tema trabalho, no qual ele destaca mais o trabalhador.

Para Zilio (1997), os painéis dos Ciclos Econômicos remetem a uma predominância do cubismo através da fase clássica de Picasso, assemelhando-se inclusive com a obra *“Flûtes de Pan”*, pintado por Picasso em 1923. As figuras humanas possuem um tratamento expressionista à maneira mexicana, utilizando-se outra versão das mãos e pés, que traduz a expressão de força de trabalho e da ligação telúrica do trabalhador com a terra. A obra demonstra o conflito do artista em superar raízes acadêmicas e conquistar uma imagem moderna, daí a sua identificação com a fase clássica de Picasso.

O painel de Portinari para o Ministério da Educação, de acordo com Zilio, surgiu com uma predominância do Cubismo manifestado pela incorporação mais nítida da divisão do espaço e dos planos. “Dentre todos os seus murais, os mais interessantes a serem estudados são os efetuados para o Ministério da Educação e Saúde, não só pelo vulto do trabalho, mas por terem sido pintados num período onde surgem importantes modificações no seu estilo”. (ZILIO, 1997)

A partir da realização dos Ciclos Econômicos, Portinari foi convidado a realizar diversos murais pelo Brasil, como é o caso dos três painéis para o Pavilhão

Brasileiro na Feira Mundial de Nova York (1939), projetados para compor o pavilhão de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (BALBI, 2003).

A pintura mural teve um importante papel no conjunto de suas obras, sendo o único pintor brasileiro com destaque através dessa técnica. Como exemplos relevantes dessa produção de Portinari, podemos destacar os quatro grandes painéis do Monumento Rodoviário da estrada que liga o Rio de Janeiro a São Paulo (1936), os painéis para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York (1939) e os painéis para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington narrando a saga das Américas (1941).

A construção do prédio do Ministério da Educação, projetado por Le Corbusier, já era notável, inclusive por se tratar do primeiro projeto de arranha-céu executado por ele. Os Ciclos Econômicos têm influência cubista de Picasso, mas revelam um artista ainda preso aos valores acadêmicos, mesmo sem se destituir de suas concepções plásticas e sociais. É visível a sua preocupação em denotar as condições críticas do trabalhador confrontando de forma estilizada com as aspirações populistas de Getúlio Vargas.

Em 1945, Portinari realiza, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, as obras de decoração do conjunto arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte. O projeto fazia parte da política de modernização de Belo Horizonte, implementada pelo então prefeito Juscelino Kubitschek, e foi alvo de polêmica entre arte e política. A igreja de São Francisco sofreu duras críticas pelo então arcebispo de Belo Horizonte, D. Antônio Santos Cabral, que se recusou a consagrar a obra. “A concepção arrojada do projeto em curvas de Niemeyer, aliada ao tratamento que Portinari deu ao tema sacro do mural *São Francisco se despojando das vestes*, no altar da igreja, (figura 08), causou indignação” (BALBI, 2003). Em relação a isso, os eclesiásticos se recusaram, durante quinze anos, a consagrar a construção.

A imagem, que causou polêmica, é pouco iluminada com uma figura trágica, de olhos muito abertos e insones. São Francisco não estava nu, mas de fato ia despojando suas vestes, revelando seus músculos magros, parecendo uma dissecação.

Aos críticos que acusaram o pintor de contradizer a militância comunista com a pintura sacra, Portinari respondeu pelo jornal Folha da Manhã, em 1953: “Pinto a dor, a alegria, o trabalho, a miséria, o meu povo enfim. Eu não poderia, sem fugir a realidade, deixar de fazer quadros de fundo religioso”. Aos que diziam que ele

tinha voltado à arte acadêmica nessas Pinturas, respondeu: “Não fiz concessões de ordem política, nem de ordem artística” (BALBI, 2003, p. 58).



Figura 08: *São Francisco se Despojando das Vestes*, (1945). Pintura mural a têmpera, 750 X 060 cm
Coleção Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte, MG
Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

Antônio Callado, jornalista e amigo de Portinari, tentou explicar em seu livro *Retrato de Portinari* (2003), o motivo que levou o pintor brasileiro a sofrer tanta pressão religiosa:

A religião brasileira é uma mitologia de deuses familiares aos quais nunca se escapa completamente. Os santos pra nós são irmãos mais velhos e há santas que são como tias antipáticas. Os santos e anjos barrocos que, raptados por antiquários espertos, saíram das igrejas para adornar casas abastadas, não perturbaram a vida dessas casas. Um santo medieval numa sala de jantar é um absurdo. Mas essas imagens das velhas igrejas da Bahia e de Minas ou das capelas de fazenda fluminense, cheias de bonomia, com suas rosadas bochechas portuguesas. Essas não atrapalham nada. Ao contrário, num instante de distração a gente é capaz de dizer à mesa: “Passa a manteiga aí, Santoantônio”. (CALLADO, 2003, p. 29).

Para Fabris (1996), a proposta de Niemeyer foi atacada, sobretudo em função da torre, afastada do corpo central do conjunto arquitetônico, e da posição invertida da cruz. Portinari foi contestado pelo estilo pintado e pelo destaque da figura do cão que acompanhava o santo. Para ela o gigantesco painel *São Francisco*

Se Despojando das Vestes pode ser considerado o vértice daquela deformação progressiva que pontuava a trajetória de Portinari desde o final dos anos 30 e, contemporaneamente, o reencontro com uma concepção mais clássica e mais contida. De acordo com Fabris, “Humanização do cubismo”, nos dizeres de Sérgio Milliet.

Germain Bazin, que se encontrava no Brasil recolhendo dados para seu estudo sobre o Aleijadinho, considerou a igreja uma revivescência magnífica do gênio barroco, e vê no São Francisco de Portinari uma interpretação dramática, perfeitamente de acordo com o verdadeiro espírito santo (FABRIS, 1996).

Enfim, a igreja foi tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e consagrada por D. João de Rezende Costa em 1959, graças ao empenho e intervenção de Juscelino Kubitschek junto às autoridades eclesiásticas. O painel apresenta figuras cubistas com um jogo equilibrado entre uma estruturação geométrica rigorosa com uso de retas verticais e horizontais conduzindo a irradiação de toda a composição, além de mostrar a preocupação social do autor com a figura do cachorro e das pessoas que estão ao redor de São Francisco.

Em 1944, Portinari realizou três painéis para a Capela Mayrink, no Rio de Janeiro, e a série *Retirantes: Criança Morta, Enterro na Rede e Retirantes*, objetos de estudo de nossa pesquisa.

A militância política aconteceu em 1945, quando o artista ingressou no Partido Comunista Brasileiro, candidatando-se a deputado estadual por São Paulo. A vida política gerou críticas e polêmicas. Muitos acreditavam que Portinari se utilizava das denúncias dos problemas sociais em suas obras devido à adesão ao Partido Comunista.

Nesse mesmo ano, Mário Pedrosa fundou o semanário *Vanguarda Socialista*, jornal não vinculado a nenhum partido político e que objetivava um trabalho de consciência crítica e a construção de um movimento revolucionário que se opunha às diretrizes emanadas pela direção stalinista da União Soviética. O *Vanguarda Socialista* manifestava, através de artigos, uma reflexão sobre os grandes acontecimentos da época, por meio de uma síntese crítica das várias vertentes do pensamento de esquerda e dos movimentos políticos, sendo stalinismo, trotskismo e/ou social-democracia (MARI, 2006). Dessa forma, o jornal difundia ideias renovadas sobre cultura, socialismo e democracia.

Geraldo Ferraz, do *Vanguarda Socialista*, era contrário à cooptação de artistas e escritores arremetidos pelos comunistas brasileiros. Dessa forma, chegou

a fazer um apelo público a Portinari, na segunda edição do jornal, a fim de que ele reencontrasse, na dinâmica de seu próprio trabalho livre, a verdadeira justificação e motivação criativa. O apoio político de Portinari ao Partido Comunista era, na visão de Geraldo Ferraz, a flagrante contradição de sua própria arte (MARI, 2006).

O autor Marcos Moreira relata em seu livro *A Vida de Grandes Brasileiros: Cândido Portinari*, o interesse e a conversão ética do pintor ao comunismo:

Portinari entrou para o Partido Comunista, por acreditar que o mesmo lutaria pela realização da justiça social. Nunca havia lido um livro de Marx ou Lênin, mas a lembrança de Brodóski e os comícios do líder comunista Luís Carlos Prestes, que acabara de sair da prisão, convenceram-no a alistar-se (MOREIRA, 2003, p.95 *apud* MARI, 2006).

A campanha política de Portinari foi intensa. Mari (2006) relata que o artista percorreu o interior do Estado em que nascera, discursando de cima de caminhões, entrando novamente em contato com o povo mais simples. Fazia o que era necessário para ganhar mais votos, sabia que em São Paulo só um homem famoso como ele poderia vencer uma eleição pelo Partido Comunista. Mesmo com tantos esforços, Portinari não se elegeu em nenhuma de suas campanhas políticas.

Em 1947, em Washington, nos Estados Unidos, é realizada a exposição *Portinari of Brazil*, onde foram apresentadas noventa e uma obras da mostra Portinari, organizada pelo Salón Peuser de Buenos Aires. Nesse mesmo ano o pintor viajou para o Uruguai, para escapar da perseguição que o governo Dutra movia contra os comunistas, após cassação do PCB em 1948, e realiza, em Montevideú, o painel *Primeira Missa no Brasil*.

A década de 50 seria determinante para a vida do artista. Foram detectados problemas de saúde causados pelo chumbo, substância tóxica contida nas tintas. E essa foi a causa de sua morte em 1962.

Em 1956, ficou pronta a obra monumental, com área de 280 metros quadrados de pintura, o painel *Guerra e Paz* (figura 09) para a sede da Organização das Nações Unidas, em Nova York, nos Estados Unidos. Como Portinari não podia ingressar nos Estados Unidos, a obra foi realizada aqui mesmo no Brasil, nos fundos de um prédio em obras, local reservado para a construção dos estúdios da TV Tupi, cedido pelo jornalista Assis Chateaubriand, fundador do MASP e dos Diários Associados (BALBI, 2003). Mas antes de seguirem para Nova York, os painéis foram expostos no dia 27 de janeiro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Recentemente esta obra veio para o Brasil para ser restaurada. Em virtude da reforma do edifício-sede da ONU, a pedido do governo brasileiro, a instituição confiou a guarda dos painéis *Guerra e Paz* ao Projeto Portinari até agosto de 2013. A obra foi restaurada e exposta no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e em São Paulo, no Memorial da América Latina. Até 2013 a obra parte para a itinerância internacional articulada com o Itamaraty, que pretende levar *Guerra e Paz*, entre outras cidades, a Hiroshima e a Oslo, por ocasião da entrega do Prêmio Nobel da Paz. O pintor se inspirou na Bíblia e no tema fraternidade para a criação dos painéis:

Escolhi o tema Guerra e Paz depois de um meticuloso estudo, (explicou Portinari). Para Guerra inspirei-me na Bíblia, nos quatro cavaleiros do Apocalipse, e para a Paz, procurei empregar formas simples e puras banhadas numa luz capaz de sugerir uma atmosfera de fraternidade e compreensão entre os homens (PORTINARI *apud* BALBI, 2003, p. 80).



Figura 09: *Guerra e Paz*, (1952). Painel a óleo / madeira compensada, 1400 X 1058 cm
 Coleção United Nations, New York, NY
 Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

Em 1956 faz os desenhos da Série D. Quixote e viaja para Israel, a convite do governo daquele país, expondo em vários museus e executando desenhos inspirados no contato com o recém-criado estado israelense e expostos posteriormente em Bolonha, Lima, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Neste mesmo ano

recebe o Prêmio Guggenheim do Brasil e, em 1957, a Menção Honrosa no Concurso Internacional de Aquarelas do *Hallmark Art Award*, de Nova York.

No final da década de 50, Portinari realiza diversas mostras internacionais, expondo em Paris e Munique em 1957. Foi o único artista brasileiro a participar da exposição *50 Anos de Arte Moderna*, no *Palais des Beaux Arts*, em Bruxelas, em 1958, e expõe como convidado de honra, em sala especial, na *I Bienal de Artes Plásticas* da Cidade do México. Em 1959, expõe na Galeria *Wildenstein* de Nova York, e em 1960 organiza importante exposição na Tchecoslováquia.

Em 1961 o pintor tem diversas recaídas da doença que o atacara em 1954 – a intoxicação pelas tintas –, entretanto, lança-se ao trabalho para preparar uma grande exposição, com cerca de 200 obras, a convite da Prefeitura de Milão.

Cândido Portinari falece no dia 6 de fevereiro de 1962, na Casa de Saúde São José, no Rio de Janeiro, vítima de intoxicação pelas tintas que utilizava. Em relação à sua morte, o amigo Antônio Callado assistiu e contou detalhes na história de capa da revista *Visão*. Mencionou a presença de um público que fez parte dos personagens que o artista pintou por muitos anos.

Quando o esquife de Portinari saiu do Ministério na manhã do dia oito, em carreta do Corpo de Bombeiros, dos edifícios envidraçados, do pátio do Palácio da Educação, das bancas de jornais, dos cafés em súbito silêncio ao som da marcha fúnebre e do hino nacional que solenizavam de repente um quadrado da cidade carioca, voltaram-se para o cortejo milhares de caras irmãs das que apareceram nos Morros, nos Músicos, no Retirantes de Portinari (CALLADO, 2003, p.176).

Portinari foi um dos pintores de maior expressão no cenário artístico brasileiro, deixando um relevante legado para a arte, sendo que o seu único filho, João Cândido de Portinari, cuida de todos os direitos autorais, tendo sido premiado com o Prêmio Jabuti de Literatura em 2005, pelo Catálogo *Raisonné* da obra completa de pai, e também o prêmio Sergio Milliet, do mesmo ano. João Cândido é também responsável pelo Projeto Portinari, que possui um acervo com quase cinco mil obras catalogadas e aproximadamente trinta mil documentos relacionados a essas obras.

Apesar da formação e da influência acadêmica, Portinari teve um envolvimento com o movimento modernista, sendo cercado pelos principais nomes que o apoiaram e divulgaram seu trabalho. Reforçou a corrente modernizante, colaborando na luta pelo reconhecimento da nova forma de expressão artística.

De acordo com Pedrosa (1981) o tema sentimental foi o primeiro que apareceu sob a sua palheta através da chamada série marrom ou brodosquiana. Pedrosa pontua que a passagem de Portinari para o chamado modernismo, ou o seu rompimento com o academismo, foi um processo lento, seguro, passo a passo.

A prova é que, enquanto ia apresentando novas composições de francas tendências construtivistas ou cubistas, continuou a cultivar a arte clássica, pintando retratos de senhoras e cavaleiros com uma autoridade plástica, um realismo pictórico, duma nobreza de tons dignos da grande tradição dos mestres da renascença (PEDROSA, 1981, p. 9).

O crítico também ressalta o dualismo do pintor: “Tende a buscar, e buscará sempre, constantemente, uma síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entro o puro pictórico e a vida” (PEDROSA, 1981).

O ensaio publicado no Boletim da União Pan-Americana se divide em três partes: a primeira sobre problemas técnicos e estéticos que acompanharam o pintor, a segunda evidenciando a matéria social, encaminhando para expressões plásticas mais coletivas, e por último, alguns exemplos selecionados por Pedrosa em obras que alcançaram uma expressão menos literária na descrição da realidade. Mari (2006) ressalta a impressão que Pedrosa tinha sobre Portinari, em parecer seguir uma via mais livre e afastada dos excessos da literalidade na pintura.

Pedrosa enfatizou no ensaio o pintor simples, que através de seu próprio mérito foi se revelando e conquistando seu espaço dentro da arte brasileira. Ele faz um relato da trajetória do pintor rumo ao Rio de Janeiro, incluindo o momento em que teve contato com o "chamado modernismo", o que, segundo Pedrosa, seria uma nova fase do trabalho artístico do pintor. O crítico evidencia o desenvolvimento do pintor através do contato com os intelectuais modernistas, indicando o caráter missionário dos primeiros modernistas em relação ao projeto estético para a arte brasileira:

Vai começar agora a carreira propriamente dita do artista. Foi principalmente o estudo dos mestres europeus do passado o que Portinari foi fazer na Europa. No Brasil, de volta da Europa, é que descobre o chamado modernismo. Compreende-se isso: ali estava preocupado sobretudo de ver a maneira, a técnica, a arte dos grandes mestres do passado: percorre os museus para aprender humildemente. Não tem tempo de se perder em preocupações estéticas e filosóficas abstratas”. (PEDROSA, 1981, p. 9).

Para este crítico a obra *Garimpo* é sem dúvida o quadro mais livre e mais audacioso do pintor, sendo o ponto mais avançado na evolução pictórica de

Portinari. A luz e as cores estão livres, formando um contraste antinaturalista. As figuras se estruturam numa unidade quase cósmica, ao mesmo tempo com uma força desintegradora extraordinária, pois permite um movimento de rotação que impede as figuras a se projetarem em todas as direções.

Pedrosa (1981) estabelece a pintura mural como a fase mais primorosa do pintor, enfatizando que a arte é uma árdua tarefa que exige um longo período de preparação através do estudo das artes clássicas e formação acadêmica, e também política, com a experiência adquirida pelas vanguardas literárias. Para Pedrosa, a sedimentação desses dois fatores é essencial para o artista reconhecer e assimilar as necessidades da arte moderna.

O crítico também apresenta o pintor como a personificação do homem brasileiro, que tinha no seu interior um talento inquestionável, e que através do contato, gradativo, com a vanguarda literária, amadureceu. De homem rude, tornou-se um artista elaborado, produtor de murais, modernos esteticamente e funcionais ideologicamente, que contribuiu para apresentar, em suas obras, um país onde o homem comum é o principal elemento da história.

Avancini (1998) evidencia que Portinari deixou uma larga influência junto à nova geração de artistas dos anos 30 e 40. Para ele, a carreira de professor ministrando cursos regulares e particulares fez com que Portinari tivesse influência sobre os artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Segundo Avancini, Portinari seria o artista exemplar, *gênio da nação*, paradigma para aquele momento e posteriores, realizando uma obra que caracterizou o Brasil, mas não limitando. Para constituir uma arte símbolo da nação, Portinari enlaçava sua temática psicológica: pintar o que ama, o que recorda ou vê, e seu fundamento proletário. “Sua psicologia seria vista por Mário como uma psicologia derivada do seu proletarismo rural, que lhe determinará a escolha temática: o mulato e o negro operário, os ofícios, o cenário dos morros pobres, os músicos populares” (AVANCINI, 1998).

Na visão de Mário de Andrade, Portinari não foi apenas um artista: “É a mais útil, a mais exemplar aventura de arte que já se viveu no Brasil” (FABRIS, 1996). No livro *Portinari, Amigo Mio – Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*, Annateresa Fabris relata a importância que o escritor evidenciava no pintor e em sua obra. Nos artigos publicados pela Revista Acadêmica em maio de 1938, o escritor apresentou estudos realizados pelo artista para o Ministério da Educação e Saúde.

Na concepção do escritor, o retrato de Portinari se parece muito mais com a caracterização de um herói do que com a definição de um artista moderno. Essa dimensão heróica, segundo Fabris, vem de uma visão profundamente brasileira que Mário de Andrade detecta em boa parte de sua produção.

Carlos Zilio também faz alguns apontamentos sobre o sistema de Portinari no livro *A Querela do Brasil* (1997, p.91): “Da primeira fase do Modernismo, Portinari mantém sobretudo a intenção nacionalista da temática brasileira. Mas na sua pintura a pintura humana será dominante”. As origens formais do estilo de Portinari, conforme Zilio, vêm de influências ao Cubismo, mais precisamente nas obras de Picasso, além da referência de alguns artistas da Escola de Paris, do Muralismo mexicano, do Quattrocento italiano e dos ensinamentos de Bela-Artes, trazendo um certo ecletismo no seu trabalho.

Com relação ao papel de Portinari no movimento moderno, Zilio afirma que o estilo do pintor é resultante da conciliação entre duas visões antagônicas da arte: a herança ligada ao universo estético renascentista e a arte moderna, e que, predominando uma e outra tendência, a obra de Portinari seguirá com a presença da tradição.

Ele explica que se não houve uma arte oficial, isso não significa que o estilo de Portinari não se enquadrasse numa ideologia de Poder. Mesmo não havendo um patriotismo evidente e épico na sua temática, a dignidade que Portinari conferia ao trabalhador, o destaque que dá ao personagem popular, enfim, tudo o que ele abordou não podia ser negado por um governo que tinha a questão social como uma de suas bases políticas.

A respeito disso, Annateresa Fabris, em seu livro *Cândido Portinari – Artistas Brasileiros* (1996), pontua que o pintor já havia manifestado a intenção de engajar-se num projeto de definição de uma arte nacional, e ao regressar da Europa encontrou um ambiente receptivo para esse propósito. Ela afirma que o eixo determinante da produção do artista está no interesse dele em criar uma iconografia nacional, alicerçada na representação de cenas rurais e evocações da infância que tem sua matriz na experiência pessoal de Brodóski.

Fabris adverte que a recepção crítica da obra do pintor é bastante complexa e contraditória para se resumir em algumas categorias:

Tentar pensar a presença de Portinari no interior da arte brasileira, à luz de sua própria proposta de arte e do debate crítico por ele suscitado, implica reconhecer nele o representante de uma idéia de modernidade, condizente

com o momento histórico em que essas questões são formuladas no país, a partir das expectativas e de solicitações típicas de uma sociedade em que o processo de modernização é profundamente contraditório (FABRIS, 1996, p. 165).

Ela sugere que uma análise mais profunda dentro desse contexto problemático leva a crer que a trajetória de Portinari ganhará novos parâmetros, pois de um lado é exaltado enquanto artista clássico e, por outro, é denegrido enquanto “deformista”, fazendo com que essa dupla natureza de seu trabalho permeie avaliações opostas que impossibilitem perceber um substrato comum em uma e outra vertente.

Em relação à parte realista da obra de Portinari, Annateresa (1996) afirma: “Em momento nenhum Portinari deixa de ser um artista realista, deixa de ter como guia a relação com o referente exterior, deixa de reconhecer no tema uma íntima relação com as próprias concepções pictóricas”. Levando em conta a trajetória de Portinari, ela afirma:

E não há dúvida de que o melhor de Portinari é aquele da década de 30, momento em que a deformação se configura como parte integrante de um sistema construtivo que se assimila num jogo plástico, sobretudo de experimentar soluções alheias. O Portinari mais abertamente deformador ou o Portinari que envereda pela abstração já não parecem tão densos e tão seguros de si, uma vez que a retórica ou a deformação acabam, não raro, se impondo e fazendo passar para o segundo plano as determinações propriamente plásticas da composição. (FABRIS, 1996, p. 165)

A tentativa de uma análise da trajetória de Cândido Portinari implica num estudo aprofundado sobre os fatos sócio-culturais estabelecidos no período de (1930-45). A polêmica de seu trabalho está referida no embate da discussão entre abstração e figuração, questões relacionadas à arte e política, e também questões sobre a autonomia da arte.

Quando atuou como integrante da Escola de Belas Artes, ganhou reconhecimento através de sua temática realista, principalmente na fase retratista do pintor. Mas é possível perceber que a questão agrária ou do trabalhador simples e braçal foi um tema de sua própria trajetória de vida, e que foi inserido no seu trabalho. As imagens retratadas dessas cenas foram imagens vivenciadas pelo artista. Daí sua perspectiva de uma figuração radical para tentar retratar a realidade social.

Embora tenha sido um pintor de reconhecimento nacional e internacional, tendo muitos artistas simpatizantes e o apoio do crítico Mario de Andrade,

reconhecedor do seu talento, existiam aqueles que se opunham à produção artística de Portinari, o que fez com que ele fosse perseguido com duras críticas. É o que a historiadora da arte Annateresa chamou de “Portinarismo/Antiportinarismo” (FABRIS, 1990).

O crítico de arte Frederico Morais não considerou de bom grado a deformação que o pintor utilizou em suas obras, conforme analisou a historiadora da arte: “reduz Portinari à dimensão oficial no sentido pejorativo, vendo em sua arte a falsa representação duma realidade social, negada em sua essência ao ser transportada para um plano onírico” (FABRIS, 1990, p. 26). O crítico enfatizou que Portinari mascarou a realidade brasileira quando retratou a miséria do Nordeste fora da realidade, como algo metafísico.

Oswald de Andrade, escritor paulista, foi o responsável por uma das polêmicas sobre o pintor, exatamente por não admitir que um aluno da Escola Nacional de Belas Artes voltasse da Europa com uma bagagem de idéias modernistas, transformando-se aos olhos da nova intelectualidade no representante dos ideais modernistas. Criticou os afrescos decorativos do Ministério da Educação, denotando que a virtuosidade da composição de pés, mãos e cabeças foram copiadas do pintor mexicano Diego Rivera, considerando-os vergonhosos (FABRIS, 1990, p.27).

Annateresa também enfoca que os ataques tanto estéticos como ideológicos contra Portinari estão centrados nas questões relacionadas à deformação. Fabris (1996) revela que o inconformismo com o sucesso internacional do pintor faz com que a revista Nação Armada publique, em novembro de 1940, vários artigos criticando violentamente o artista. A revista questionava o caráter internacional do trabalho de Portinari, que estava em desacordo com a obra nacional que empenhava no Brasil.

Em 1944, mais uma vez, a mesma questão sobre o deformismo traz novas críticas ao pintor. Fabris (1996) a opinião, por meio do artigo do crítico Francisco de Assis Barbosa, iniciando mais uma campanha contra o artista:

(...) exibir no estrangeiro quadros com apanhadores de café de pés inchados, verdadeiros monstros deformados pela “elefantíase”. Isso era trabalhar contra o Brasil, insinuavam, era o mesmo que dizer que leprosos colhiam o café das nossas fazendas. Os americanos, assim, acabavam preferindo o café da Colômbia ao café do Brasil” (ASSIS BARBOSA *apud* FABRIS, 1996, p. 91).

Em relação aos constantes ataques críticos contra Portinari, vale lembrar o fato relacionado à Bienal de São Paulo (1951) no Trianon, à Avenida Paulista, sob a direção artística de Lourival Gomes Machado (1917 – 1967), no qual não foram incluídos nomes de artistas nacionais, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Rego Monteiro e Ismael Nery. Portinari participa como convidado, o que causou um repúdio contra a Bienal.

Amaral (2003) destaca outras críticas contra Portinari. A participação do artista na exposição individual no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, cenáculo da arte contemporânea do mundo ocidental, foi criticada por Milton Brown, do *College Art Association*. O crítico acidentalmente menciona o fato de os Estados Unidos fazerem uma política de boa vizinhança em tempos difíceis como o da Segunda Grande Guerra, e sobre Portinari relata que a vida mais real do pintor é a vida dos submarginais camponeses do Brasil, pretos ou brancos, emergidos em seus quadros como um sonho. Segundo ele, o povo de Portinari são fantasmas delirantes, incoerentes e perdidos.

De certa forma, Portinari foi responsável por essas críticas pois, nesse período, a arte brasileira vivia uma disputa entre figuração e abstração, discussão mantida entre os artistas brasileiros. Conforme Lourenço (1995), pouco antes de 1949 o pintor declarou em entrevista a Flávio Motta e Ibipiaba Martins, do Boletim Artes Plásticas (1949), que se tratava um erro trazer a abstração ao Brasil sem se levar em conta as condições locais. “(...) vocês vejam aqui no Brasil quais são os maiores interessados no Abstracionismo: justamente aqueles que preferem que o artista brinque com uns barbantes em vez de olhar para o mundo que o cerca” (MARTINS, 1949, p.1). Embora opositor à abstração, Portinari desenvolveu painéis não-figurativos nos edifícios paulistanos Montreal e Califórnia, mesmo com medidas diferenciadas.

Por ser um artista de origem realista, Portinari não estava alheio ao Movimento Moderno. Prova disso é que pintou, em 1924, *Baile na Roça*, um trabalho que retratava elementos da cultura brasileira de forma impressionista. Dessa forma, ele foi um correspondente do movimento modernista, apoiado por grandes nomes, entre eles Mário de Andrade, incorporando em seu trabalho a corrente modernizante como expressão artística, mas sem se desprender totalmente dos ensinamentos acadêmicos.

Destacou figuras bem brasileiras, cercadas de simbolismo, tradição e cultura popular. Possuía inspiração e forma de pintar que lhe eram muito particulares, e que se referiam às suas experiências pessoais. Os trabalhos de Portinari revelavam sua alma, suas indignações e seus sentimentos. Os personagens de seus quadros lhe eram familiares. O modernismo esteve presente em sua pintura por meio do deformismo, cores e personagens que consagraram a sua carreira.

1.2 – O Sofrimento, a dor e a morte na obra de Cândido Portinari

Desde o início de sua carreira, Portinari demonstrou interesse pelos temas que envolvem o homem e o trabalho, e anos depois, já em Paris, ele redescobriu o interesse pela temática de cunho social (BALBI, 2003). Mais tarde, em 1944 e 1945, a série *Retirantes* representaria uma de suas mais importantes produções, que se referia ao homem que vai em busca da vida, e não da morte.

A preocupação com a arte de cunho social aconteceu, como já dissemos acima, quando ainda estava em Paris, visitando museus e conhecendo as mais famosas obras européias. Imagino que o conhecimento da arte realista⁵ o teria ajudado nesta busca incessante de expor as problemáticas sociais de nosso país e de pintar essa gente:

Nós devemos no Brasil acabar com o orgulho de fazer arte para meia dúzia. O artista deve educar o povo mostrando-se acessível a esse público que tem medo da arte pela ignorância, pela ausência de uma informação artística que deve começar nos cursos primários. Os nossos artistas precisavam deixar suas torres de marfim, devem exercer uma forte ação social, interessando-se pela educação do povo brasileiro. (FABRIS, 1996, p.26).

⁵ O Realismo foi um movimento artístico que ocorreu na Europa no século XIX. Começou na França em 1848 e se estendeu por vários países. O movimento marca um afastamento formal e estilístico das cenas idealizadas e naturais e da pintura histórica da arte acadêmica do começo do século XIX. Pintores realistas reagiram às transformações sociais e políticas, rebelando-se contra as autoridades artísticas e desprezando o romantismo, optando por retratar pessoas e acontecimentos comuns num estilo de pintura naturalístico, quase fotográfico. Gustave Courbet (1819-1877) foi considerado o líder do movimento realista, e sua obra *O Ateliê* (1955) foi uma declaração de seus princípios políticos. Honoré Daumier (1808/1878) com a obra *A lavadeira* (1863) e Eduard Manet (1822/1883) com a obra *Olympia* (1863), foram alguns dos principais nomes do Realismo. (FARTHING, 2010, p. 300-302).

Como podemos observar, a historiadora da arte Annateresa Fabris, em *Portinari, pintor social*, procurou demonstrar o engajamento social do artista. Para ela, a arte de Portinari buscava se resumir a uma única preocupação: o homem. O trabalhador braçal, negro ou mulato, era o fator determinante em suas telas (FABRIS, 1990).

A obra *O Mestiço* representa bem o valor que Portinari dava ao negro e ao mulato, como sendo os principais formadores da nação, como a mão-de-obra da colônia e do império. Nesta tela, o pintor enegreceu as unhas do seu monumental personagem, representando a mão do trabalhador que lidava na terra.

Ao identificar em Paris a representação do “Palaninho”, uma espécie de caipira que na sua concepção se tratava de um homem simples da roça e sua gente, Portinari deixa claro suas intenções ao voltar para o Brasil em carta a Rosalita Mendes, exaltando com emoção aspectos da vida de Brodósqui. O “Palaninho” (figura 10) foi, de certa forma, um incentivo para que o pintor reconhecesse o objetivo da sua arte.



Figura 10: *Palaninho* (1930). Desenho a grafite/papel. 19.5 x 13 cm.

Fonte: Acervo Digital do Projeto Portinari.

Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ.

Esse depoimento mostra que Portinari não se sentia à vontade em frequentar a nobre academia e principalmente pintar temáticas elitizadas. Queria

voltar para sua terra e pintar gente simples e típica da roça. Desejava ser agente de transformação social.

Vim aqui conhecer o Palaninho, depois de ter visitado tantos museus, tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho. Daqui fiquei vendo melhor a minha terra – fiquei vendo Brodósqui como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. Quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra. Eu uso sapato de verniz, calça larga e colarinho, mas no fundo eu ando vestido como o Palaninho (PORTINARI *apud* BALBI 2003, p. 29).

Fabris (1990) evidencia que o fato de Portinari ter escolhido em suas obras o trabalhador negro ou mestiço soava como uma denúncia da escravidão disfarçada que ainda imperava no Brasil, principalmente com as transformações advindas da Revolução de 30.

O trabalhador era alheio aos meios de produção e aos frutos de seu trabalho, que executava por necessidade de sobrevivência, e não por vontade. O negro também era o símbolo do proletariado e a figura que se opunha à elite branca. Fica claro em suas obras que o negro era, para Portinari, o grande agente responsável pelo desenvolvimento nacional (FABRIS, 1990).



Figura 11: *Despejados*, (1934) Cândido Portinari, Óleo s/ tela. 37 X 65 cm
Coleção Yolanda Vidal Queiroz – Fortaleza-CE
Fonte: Catálogo Raisoné Cândido Portinari (2004)

Despejados (1934), figura 11, foi a primeira obra de temática social que fez com que o pintor expressasse através de suas pinceladas o dilema das famílias nordestinas que abandonavam suas terras de origem em busca de sobrevivência. Este seria mais um dos principais temas abordado em toda a obra de Portinari: retirantes. O tema está relacionado com as cenas vividas na infância quando via da janela de sua casa, em Brodósqui, famílias inteiras de retirantes, maltrapilhos, pés disformes e com trouxas na cabeça.

A saga dos retirantes foi representada pela pintura e, mais tarde, nos anos finais de vida, pela poesia, quando começou a escrever versos relacionados às lembranças de sua terra, infância e juventude. Em vários poemas, é possível relacionar os versos escritos com as imagens pintadas nas telas de Portinari, expressando a dor e sofrimento do homem simples, a vida no campo e a pobreza. No poema *Deus de Violência* (1958) ele descreveu os retirantes que passaram em Brodósqui:

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos
 Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos
 Doloridos como fagulhas de carvão aceso
 Corpos disformes, uns panos sujos,
 Rasgados e sem cor, dependurados
 Homens de enorme ventre bojudo
 Mulheres com trouxas caídas para o lado

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

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

No rumor monótono das alparcatas
 Há uma pausa, cai no pó
 A mulher que carrega uma lata
 De água! Só há umas gotas — Dá uma só

Não vai arribar. É melhor o marido
 E os filhos ficarem. Nós vamos andando
 Temos muito que andar neste chão batido
 As secas vão a morte semeando.
 (PORTINARI *apud* FABRIS, 1990, p. 109)

A poesia pode ter arraigado da influência de grandes literatos que faziam parte do seu rol de amizades, com é o caso dos amigos Graciliano Ramos e Mário de Andrade, com quem se correspondia através de cartas. Numa carta a Portinari, de Graciliano Ramos fez menção sobre a tela *criança morta* (1944), que analisaremos mais adiante no presente texto. Graciliano percebeu na tela do amigo as mesmas semelhanças que relatou em seu livro *Vidas Secas* (1938), que fala sobre a saga de uma família de retirantes do sertão brasileiro condicionados numa vida sub-humana, que enfrenta problemas sociais como a seca, a fome, a pobreza e a morte, obrigando-os a buscar meios de sobrevivência. Segundo Graciliano:

Dos quadros que você me mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela 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 tranqüila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor de rosa, e isto me horroriza (PROJETO PORTINARI, 2004).

O amigo Graciliano Ramos compartilhou com Portinari a conduta do artista que utilizou a obra como denúncia dos problemas sociais vividos pelo povo e ao mesmo tempo questionou sobre o papel da arte caso não houvesse problemas como aquele para serem explorados.

Os primeiros quadros da temática sobre os retirantes foram pintados em 1935/1936, mas mostrando uma visão “esperançosa”, caracterizada por um plasticismo quase clássico, despontando apenas a deformação expressiva através de um rigor geométrico na disposição espacial. O pintor se mostra mais preocupado com a busca da forma adequada do que com a expressão de um conteúdo propriamente social (FABRIS, 1990).

Portinari fixou no imaginário nacional figuras de pessoas simples como o lavrador, o sapateiro, o estivador, e a colona. Mas das suas pinceladas saíram retratos da seca e da migração que se tornaram símbolos da tragédia nacional. É impossível abordar esse tema sem relacioná-lo com as telas do mestre, que aborda o sofrimento, a dor e a morte dessa gente que saía do Nordeste em busca de esperança, sendo que poucos sobreviviam.

Portinari representou artisticamente o drama incessante, repetitivo e exaustivo dos retirantes, por meio de famílias chorando crianças mortas, os homens carregando cadáveres deitados em redes e a terra seca e desoladora. A

sensibilidade pelo sofrimento dessa gente foi expressa de forma dramática no seu trabalho.

O pintor já se interessava em retratar a realidade sofrida do homem brasileiro desde a época em que pintou *Baile na Roça* (1924) (BALBI, 2003). Balbi ainda ressalta que, com a escalada do nazifacismo, durante a década de 30, culminando na eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o caráter social e trágico foi reforçado nos trabalhos de Portinari. Após o fim da Segunda Guerra, o próprio artista relatou a origem de suas observações em entrevista ao *Tribuna Popular*:

Desde menino tenho vivido o drama dos retirantes. Lembro de 1915, as grandes levas, aquela miséria. Não posso esquecer as recordações, que acrescentaram a novos contatos com a gente aqui do interior de São Paulo. Essas levas não param. Como deixar de fixar em meus quadros aquilo que fez da minha infância, de minha vida e a minha esperança de ver um dia melhor para os homens que trabalham na terra? (PORTINARI *apud* BALBI, 2003, p. 48).

Os desventurados, maltrapilhos e flagelados vinham do Nordeste e viajavam a pé até os Estados do Sul em busca de melhores condições de vida nas fazendas de café. Fugiam das secas nordestinas, conhecidas desde os tempos da colonização portuguesa.

A arte de Portinari apresenta, através de sua palheta, os versos da obra literária *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1953). Já João Cabral de Melo Neto, mais adiante, na obra *Morte e vida severina* (1966), retoma esta problemática social proveniente da sua origem nordestina.

Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos conta o mesmo drama vivido pelos retirantes através do personagem Fabiano, que juntamente com a família decide fugir da seca no Nordeste em busca de sobrevivência. O livro retrata fielmente a realidade brasileira sobre a seca, pobreza e miséria no sertão nordestino, apontando a injustiça social e desigualdades de classes numa idéia de que o homem se animalizou sob condições subumanas de sobrevivência.

Fabris (1996) afirma que, tanto para Graciliano como para Portinari, a arte é antes de tudo um ato de consciência crítica, a arma da qual os artistas dispõem e se servem para que o homem possa ter uma existência mais digna, longe de visões puramente esteticistas, que poderíamos condensar na idéia do “calmante cerebral” que Matisse aplica a uma arte “de equilíbrio, de pureza, de tranqüilidade” em um tema inquietante ou preocupante.

Em *Morte e Vida Severina*, João Cabral retrata no poema o mesmo drama de Fabiano, através do personagem Severino, que deixa o sertão de Pernambuco castigado por uma seca devastadora e vai seguindo o percurso do Rio Capibaribe com destino a Recife, em busca de trabalho. Durante toda a sua viagem, Severino se depara com a morte, que acontece em três situações: “de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia (de fraqueza e doença) é que a morte Severina ataca em qualquer idade, e até gente não nascida (...)” (MELO NETO, 2007, p. 92).

Assim como Portinari, João Cabral também se utilizou das recordações de infância para escrever *Morte e Vida Severina*:

Morte e vida severina é a minha experiência que guardo na memória e que nunca me saiu da cabeça, sobretudo quando estava fora. O poema é o material de qualquer nordestino, é a reflexão sobre uma realidade, sem outro compromisso que não seja com a verdade. (MELO NETO, O Popular, 2º caderno, Goiânia, 22 dez. 1981).

Ao todo, Portinari produziu três séries sobre os retirantes. A primeira surgiu em 1936, a segunda, em 1944 e a última, em 1958. As obras de 1944 foram as mais conhecidas da série e pertencem ao acervo do Museu de Arte de São Paulo. Na série Retirantes (1936), “são retratadas a terrível epopéia dos migrantes e a miséria dos desventurados e maltrapilhos que saíam do Nordeste e viajavam a pé até os Estados do sul, fugindo da seca” (BALBI, 2003, p.49).

Fabris (1990) cita algumas diferenças nas composições do pintor. Na década de 30, eram clássicas e equilibradas, já as composições da década de 40 foram produzidas sob o impacto do *Guernica* (1937). As telas Retirantes, de 1936 (figuras 12 e 13), retratam enormes figuras femininas, dominando uma paisagem ondulada e de suaves tons ocres e verdes. As figuras mostram a família numa pausa de descanso da viagem, denotando uma calma ensimesmada. (FABRIS, 1990).

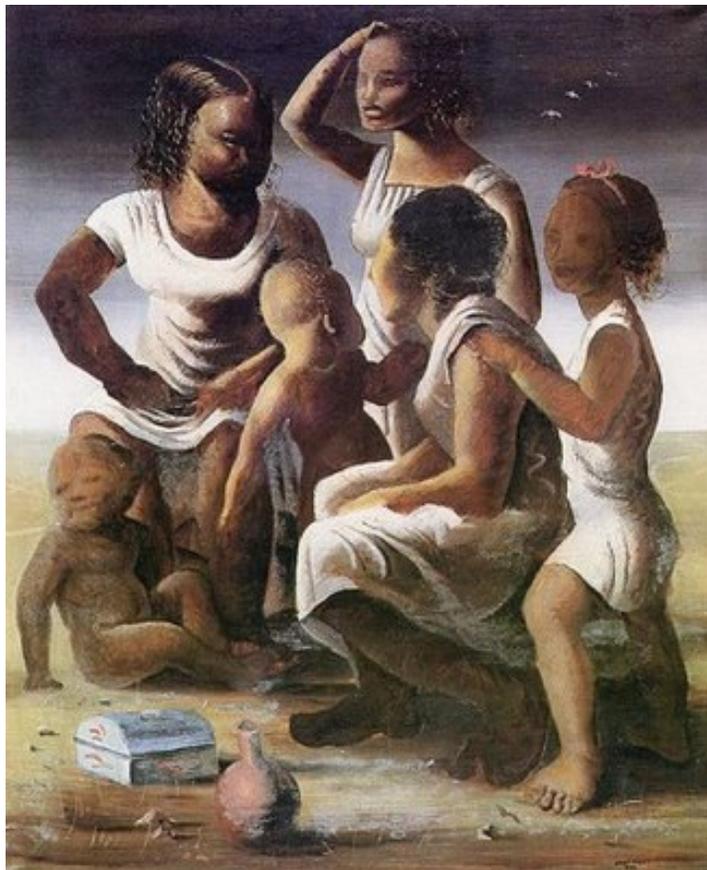


Figura 12: *Retirantes* (1936) - Cândido Portinari, Pintura a óleo/tela
60 x 73cm - Coleção particular, São Paulo, SP
Fonte: Catálogo Raisoné Candido Portinari (2004)

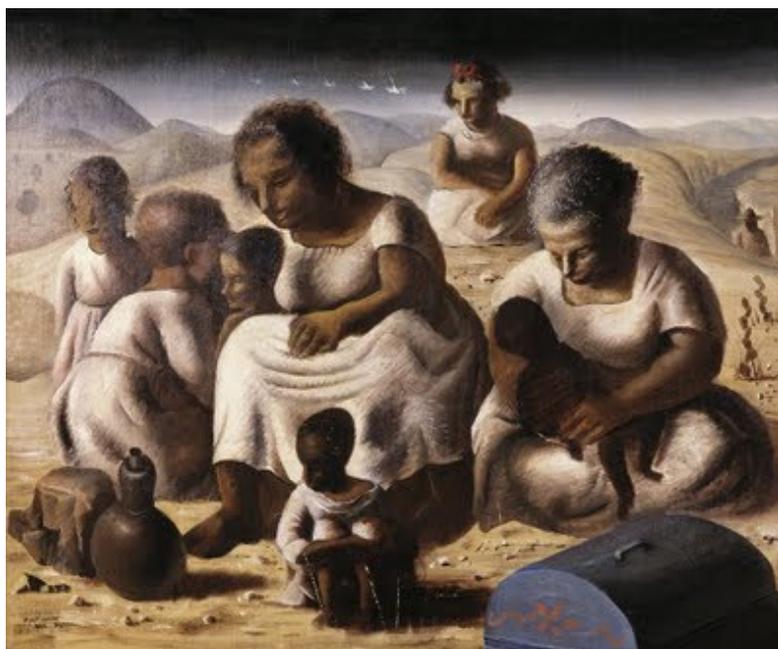


Figura 13: *Retirantes* (1936) - Cândido Portinari, Pintura a óleo/tela
60 x 73cm - Coleção particular, São Paulo, SP
Fonte: Fonte: Catálogo Raisoné Candido Portinari (2004)

Apesar da tristeza nas feições dos personagens, a tela apresenta também um ar “rústico” dentro da espacialidade geométrica. A solidez escultórica provavelmente advém de seu conhecimento e admiração pela obra do muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957), que foi um dos mais famosos muralistas mexicanos, que estudou na Europa e foi considerado um libertador da vocação plástica no México e estimulador de seu renascimento artístico. Rivera procurou exprimir, por meio da pintura mural, temas que expressavam a vida dos mexicanos.

Outros trabalhos com a temática dos retirantes foram realizados por Cândido Portinari na década de 30. As obras das figuras 14, 15, 16 e 17 exibem características peculiares sobre o tema.

A figura 14, *Retirantes* (1939), exhibe através dos tons escuros um despontamento pela deformação expressiva com um rigor geométrico na disposição espacial. Aqui ele representa a criança doente, provavelmente de esquistossomose⁶. As cores criam pinceladas diagonais que contribuem para o impacto do figurativo deformado. É um caso raro, obra com pouca profundidade.

⁶ A esquistossomose mansoni é uma doença parasitária, causada pelo trematódeo *Schistosoma mansoni*, cujas formas adultas habitam os vasos mesentéricos do hospedeiro definitivo e as formas intermediárias se desenvolvem em caramujos gastrópodes aquáticos do gênero *Biomphalaria*. Trata-se de uma doença, inicialmente assintomática, que pode evoluir para formas clínicas extremamente graves e levar o paciente ao óbito. A magnitude de sua prevalência, associada à severidade das formas clínicas e a sua evolução, conferem à esquistossomose uma grande relevância como problema de saúde pública. Fonte: <http://portal.saude.gov.br/portal/saude>. Acesso em: 12/02/2012.

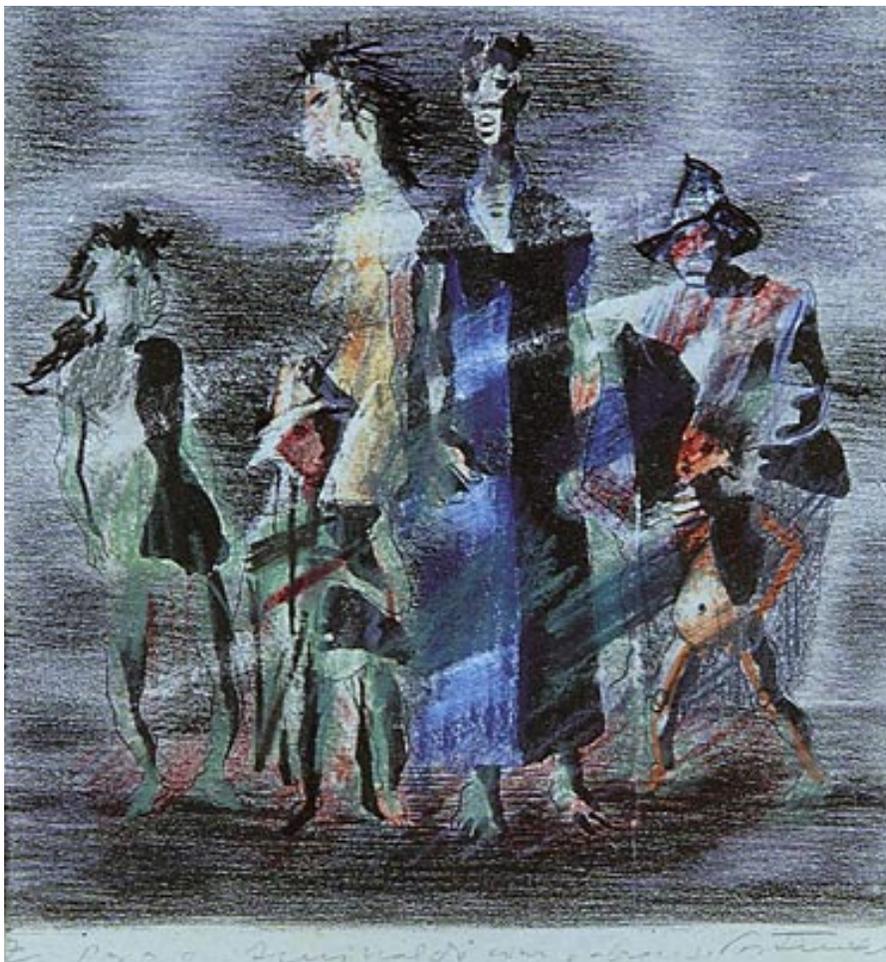


Figura 14: *Retirantes*, (1939) - Cândido Portinari, Gravura – Zincografia/papel
Rio de Janeiro – RJ – 47 X 33 cm
Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

A figura 15, *Enterro na Rede* (1936), é um desenho em grafite caracterizado por um plasticismo quase clássico. O espantalho que vemos acompanhar o enterro é um dos referenciais bastante representados por Portinari ao referir-se à memória de sua terra natal – Brodósqui.



Figura 15: *Enterro na Rede*, (1955) - Cândido Portinari, Desenho a grafite/papel
Local desconhecido, 36 X 51 cm – coleção particular
Fonte: Catálogo Raisoné Cândido Portinari (2004)

A figura 16, *Família de Retirantes* (1939), é uma gravura que também expressa o desconsolo dos retirantes, que provavelmente estavam numa pausa de descanso da viagem. A Figura 17, *Mulher, Menino e Morto* (1939), mostra a imagem de angústia pela perda de um membro da família, e vemos aqui uma figuração realista, mas que recorre a uma montagem de cores que faz remeter ao seu interesse pelo cubismo.

Observamos a presença do baú e da moringa que representam objetos constantes na caminhada insana pela sobrevivência da família nordestina. Mais ao fundo a presença do cacto, representando a típica vegetação do agreste, característica do clima semi-árido (figuras 13 e 14).

As quatro obras apresentadas aqui, da década de 1930, nos ajudam a compreender o envolvimento do artista com esta temática social que nos levará a perceber o amadurecimento e o impacto que propiciaram as obras de 1944.



Figura 16: *Família de Retirantes*, (1939) - Cândido Portinari, Gravura – monotipia/papel
 Coleção particular – Rio de Janeiro – RJ – 43,5 X 37 cm
 Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

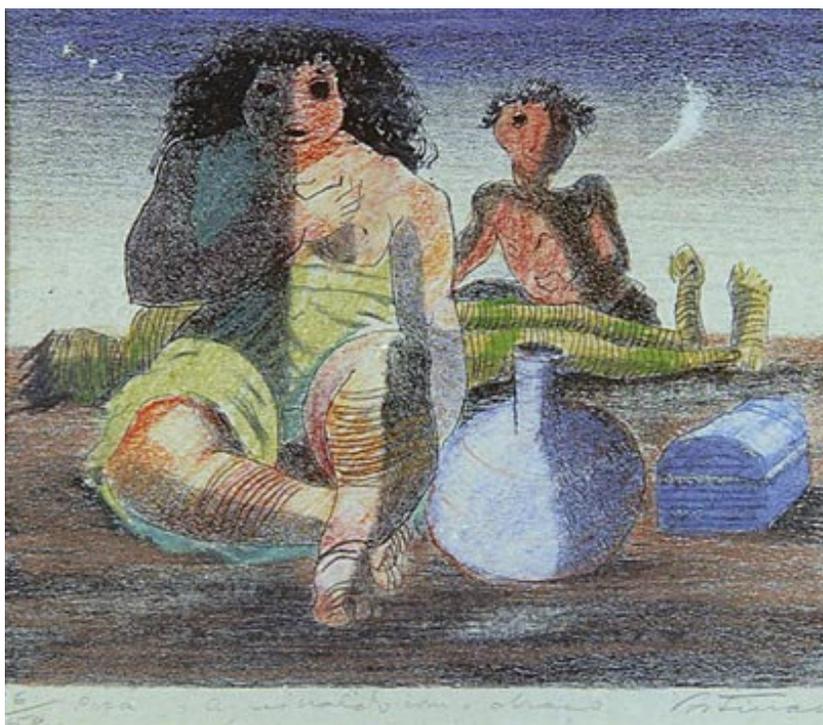


Figura 17: *Mulher, Menino e Morto*, (1939) - Cândido Portinari, Gravura – Zincografia/papel
 Coleção particular – 18 X 18 cm – Rio de Janeiro - RJ
 Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

1.3. Série *Retirantes* (1944): *Criança Morta*, *Retirantes* e *Enterro na Rede*

Para a análise da série *Retirantes*, procuramos evidenciar alguns fatos relacionados ao contexto histórico da época. O Brasil vivia um momento de revoluções e movimentos operários, resultantes do governo de Getúlio Vargas. A economia inflacionária brasileira persistia desde a queda da bolsa de Nova York, com a Crise de 29, que provocou um declínio da economia cafeeira. O Brasil vivia o Estado Novo que se estendeu até o Golpe Militar em 1964.

No contexto histórico mundial, nesse período acontecia a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que resultou no massacre de 103 milhões de pessoas, entre militares e civis. Esses fatos causaram, de certa forma, sérios problemas sociais que Portinari retrata com detalhes nesta composição. O tema “retirantes” evidencia a vida de homens, mulheres, crianças e idosos, que deixavam sua terra, colocando em risco a vida de todos os membros da família, na tentativa de sobrevivência.

As catástrofes causadas pela seca no sertão nordestino faziam com que as famílias de retirantes passassem por vários conflitos sociais: o desenraizamento cultural, exclusão social, rejeição, discriminação e exposição à violência e desemprego.

Conforme Fabris (1996), a série *Retirantes* é composta de cinco telas pintadas entre 1944 e 1945: duas telas intituladas *Criança morta*, *Emigrantes*, *Retirantes* e *Enterro na Rede*. Selecionamos para análise nesse trabalho as telas datadas de 1944, *Retirantes* (figura 18), *Criança morta* (figura 19) e *Enterro na rede* (figura 20).

A composição cede lugar a uma expressão caracterizada por um tom mais despojado e, por isso mesmo, mais direto. Mostra a miséria que atingia e ainda atinge o país. O conjunto humano sai do equilíbrio clássico, ganhando um tratamento mais expressionista, tanto no desenho como na utilização da textura. A crítica social da arte está presente nas figuras deformadas contrastadas com as fortes pinceladas que são características intrínsecas do expressionismo.

O pintor brasileiro não se preocupou em retratar a elite burguesa, preferiu mostrar o sofrimento e a dor causados pelo árduo trabalho rural e o excesso de peso que provoca deformação física. A luta desses trabalhadores e dos retirantes foi sua fonte de inspiração. A figura humana foi a forma escolhida por ele para denunciar a realidade social.

A respeito disso, Balbi (2003) pontua que além pintar a imagem do trabalhador brasileiro fixada no imaginário nacional pela figura do sapateiro, do estivador, do lavrador e da colona, foi de sua paleta que saíram os retratos da seca e da migração que se tornaram símbolos de uma tragédia nacional. Balbi afirma:

Os retirantes, as famílias chorando crianças mortas, os homens carregando cadáveres deitados em redes, a terra seca e desoladora – todos esses instantâneos deram representação trágica e artística a um drama incessante, repetitivo, exaustivo. Tornaram-se para as artes plásticas o que a obra prima *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1892-1953), é para a literatura (BALBI, 2003, p. 47).

Para Balbi, a temática sobre a saga dos retirantes chegou à obra de Portinari em decorrência de sua trajetória artística desde *Baile na Roça*, quando já se interessava pela realidade sofrida do homem brasileiro. Toda a série é caracterizada pela imponência do homem fragilizado diante da dor e, principalmente, da morte. As lágrimas representam uma súplica diante do medo, miséria, tristeza e fome.

Podemos distinguir uma gama variada de sentimentos: das lágrimas de pedra nos rostos atônitos e resignados, da dor gritada à dor surda, expressa pelo olhar e pelo gesto vigoroso da mão (FABRIS, 1990). Exposta em Paris em 1946, a série mereceu uma reflexão de Germain Bazin, que não desconhece o impacto de *Guernica* na visão trágica de Portinari:

(...) é verdade, tanto na forma como no fundo. O fato novo de sua arte é a interação do humano num estilo moderno. Se o “assunto” nos comove, é por ser transmitido à nossa sensibilidade por uma caligrafia trágica: contrastes veementes de tons, dilaceramentos da linha, seccionamento das formas que, sem respeito à figura, recompõem uma humanidade alquebrada pela dor (BAZIN, 1946).

De acordo com Zilio (1997), a série mantém um equilíbrio, ganhando um tratamento mais cubista. Ele relata que dos três quadros que formam a série, o que mais se aproxima dos aspectos radicais dos mexicanos é o *Enterro na Rede*. Não que Portinari estivesse imitando os mexicanos, mas segundo ele o pintor considera o trabalho dos mexicanos como uma referência para a sua produção.

Candinho, como era chamado pelos mais conhecidos, visitava os acampamentos em que se encontravam as famílias. Conversava com essas famílias, observando os meninos e meninas de ventre grande, devido às águas poluídas, os alimentos tóxicos e às doenças decorrentes (BALBI, 2003).

A série divide o sofrimento dos retirantes em três momentos: o primeiro deles é representado pela obra *Retirantes*. A longa caminhada em busca de sobrevivência que resulta na entrega por falta de condições físicas para prosseguir a jornada. O segundo momento é representado pela obra *Criança Morta*, simbolizando a morte que pouco a pouco vai consumindo os membros da família. E o último momento é representado pela obra *Enterro na Rede*, simbolizando o ritual de morte no sertão nordestino. A morte chegava e o defunto não conseguia ter o seu próprio caixão.

A obra *Retirantes* (1944), figura 18, é composta de nove figuras humanas, todas com aspectos esqueléticos. Um idoso com barba e cabelos brancos desarrumados segurando um cajado. O outro homem, de chapéu na cabeça, supostamente o marido de uma das mulheres que segura uma criança com a mão direita e um pau com uma trouxa de roupas na mão esquerda. Uma mulher mais velha segurando uma trouxa de roupas e sustentando uma criança de colo no braço. Uma mulher mais jovem, com cabelos negros longos, segurando também uma criança apoiada em seu quadril.

Dois filhos maiores se encontram do lado direito do pai. Podemos ver somente o rosto da criança de trás, e a da frente está seminua, com um abdome avantajado e genitália à mostra, propositalmente se referindo à doença esquistossomose causada por questões relativas ao tratamento de água. A fisionomia de todos os membros da família é marcada por um semblante triste, um olhar pensativo e uma aparência fragilizada, provavelmente pela longa caminhada a pé. O ciclo da vida é perceptível quando se inicia com a presença da criança e finda com a figura esquelética do personagem mais idoso. Uma pose similar às fotografias de época: agrupados e estáticos à espera do close.



Figura 18: Retirantes, (1944) - Cândido Portinari, Paineis a óleo/tela, 190 X 180 cm.
 Petrópolis - RJ - Coleção: Museu de Arte de São Paulo - São Paulo - SP
 Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

A imagem é marcada por um céu intensamente azul com pássaros pretos sugerindo a presença de urubus com a finalidade de retratação da morte rondando a família. Há uma luz na linha do horizonte contrastando com a predominância da cor escura. Percebemos algumas montanhas no canto inferior esquerdo e ao chão, pedras espalhadas próximas a um osso de animal.

O filho menor está morrendo
 As filhas maiores soluçam forte
 Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo
 Levar menino morto: feio de sofrer, cara da morte
 Desolação. Silêncio apavorando
 Solo sem fim pegando fogo.

Não há direção. O sol queimando
 Embrutece. Cabeça vazia de bobo
 Há quanto tempo? Famintos e sem sorte
 A água pouca, ninguém pede nem faz menção
 Água, água, se acabar, vem a morte.
 Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação
 Que Santo nos poderia livrar?
 Reza de velho louco
 Deus pode a todos castigar.
 Que é que esse menino tem? Está morto.
 (PORTINARI *apud* FABRIS, 1990, p.35)

Conforme o poema acima, Portinari expressou também através de palavras a apavorada aflição da família de retirantes. Com os olhos desesperados e perplexos seguindo junto o caminho da incerteza, é mais uma forma de representar a força do homem nordestino diante da situação econômica do país.

Criança Morta (1944), figura 12, é composta por seis personagens. Segundo Balbi (2003), talvez seja o maior símbolo da tragédia dos retirantes porque retrata uma imagem que na qual recusamos acreditar: o corpo de uma criança que os próprios retirantes chamavam de “anjinho”. A fisionomia da criança segurada pelo pai de cabeça baixa e a mãe em prantos, é de chocar. Juntamente com a mãe, outros membros da família também choram a morte da criança.

O cenário melancólico da imagem retrata a dor e sofrimento dos pais e parentes diante da criança morta. Também representa, assim como na obra *Retirantes*, a paisagem da seca através dos tons escuros, e de pedaços de pedras espalhadas pelo chão e a presença de uma cabaça, provavelmente para depósito de água.

As pinceladas densas e vigorosas de *Criança Morta* acentuam ainda mais o tom dramático da composição. Há uma religiosidade na figura central: o desespero do homem, mais que um drama humano, parece evocar a dor de Maria diante do corpo inerte de Cristo. Dessa forma, deixa de ser um mero drama do povo brasileiro, tornando-se um grito mais universal: o grito da humanidade dilacerada pela guerra (FABRIS, 1990).

Para Fabris (1990), Portinari parece ter experimentado a gama mais variada de sentimentos: lágrimas de pedras nos rostos atônitos e resignados, expressos pelo olhar e pelo gesto vigoroso da mão. Toda a composição da tela exprime a angústia do personagem que, com os braços estendidos, segura o pequeno cadáver esquelético e nu, expressando a vulnerabilidade social na luta fracassada pela sobrevivência. Lembra Pietà (1499), de Michelangelo: Jesus morto nos braços da

Virgem Maria. A frontalidade e a centralização dos personagens remetem a requisitos da composição triangular da pintura renascentista.



Figura 19: *Criança Morta*, (1944), Cândido Portinari, Painel a óleo/tela, 190 X 180 cm.
Petrópolis – RJ – Coleção: Museu de Arte de São Paulo – São Paulo - SP
Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

A expressão corporal e facial dos personagens chama a atenção, assim como o gigantismo de pés e mãos:

A deformação expressiva atinge nessa obra dimensões monumentais: mãos e pés vigorosos, rostos deformados pela dor criam um contraste emotivo com a serenidade do pequeno morto, cujo rosto informe, mais que a perda da vida, lembra a vida ainda em embrião, que não chegou a vingar (FABRIS, 1990, p. 112).

A criança morta representa também o problema da mortalidade infantil no país, principalmente no Nordeste. José Luiz de Souza Maranhão, no seu livro *O que é morte?* (1985), aborda sobre a subnutrição, fome e doenças que matam crianças antes de completarem um ano. “Há lugares onde os sinos não param de tocar pelos ‘anjos’ mortos pela dinâmica do capitalismo que não só se apodera do produto trabalho, mas também da vida do trabalhador e de sua família” (MARANHÃO, 1985, p.30).

As lágrimas que caem da face em forma de pedra representam a morte Severina indefesa diante dos problemas que causam a miséria humana. “É que a morte severina ataca em qualquer idade, e até em gente não nascida” (MELO NETO, 2007, p. 92).

Portinari deformou suas figuras, transformando-as em gigantescos seres emblemáticos. Pintou o ser humano, impotente diante da dor, através de lágrimas petrificadas e mãos levantadas num gesto de súplica, mostrando tristezas, prantos, misérias, dramas e tragédias.

E, por último, a obra *Enterro na Rede*, que para Fabris (1990) talvez seja a obra mais expressiva da série. É caracterizada por traços pretos, desarticulação mais pronunciada, gestualidade e a movimentação mais acentuada. À geometria abstrata do fundo, segundo a autora, opõe-se um desenho incisivo e sintético, feito de massas compactas, realçado por um dinamismo barroco.

Essa obra apresenta linhas retas e curvas perpendiculares, dando a impressão de uma arte entalhada e com sombras. A personagem na primeira camada apresenta dedos das mãos retangulares e pés circulares, seus braços e costas formam um triângulo, assim como a rede que sobrepõe.

Os homens são uma junção de formas geométricas, retângulos, pela inclinação das cabeças e outros retângulos retos e em diagonal pelas pernas e braços. Parecem caminhar pela direita sem cessar, apesar de aparentarem o cansaço do caminho já percorrido.

Uma mulher maltrapilha se apresenta em primeiro plano, com mãos erguidas aos céus, como se quisesse implorar por algo. Seus joelhos não chegam até o chão, o que dá uma impressão de movimento, como se ela estivesse em ato de desespero, se jogando ao chão, fazendo lembrar o que Borges (2010) pontua sobre o papel da mulher diante da morte:

uma pessoa ligada às emoções, dócil, hábil para suportar a dor da separação com resignação e serenidade, capaz de controlar os familiares, enfim a representação da mãe e/ou viúva que compatibiliza com a espiritualidade do cristianismo e/ou com a retórica política do positivismo (BORGES, 2010, p.12).



Figura 20: *Enterro na Rede*, (1944) - Cândido Portinari Painel a óleo/tela, 190 X 180 cm.
Petrópolis – RJ – Coleção: Museu de Arte de São Paulo – São Paulo - SP
Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

A rede aparece em forma triangular, como transporte do morto, que é o ponto principal da tela. Percebemos, também, homens curvados, calças dobradas até o joelho, aparentemente cansados, carregando o morto. As pequenas cabeças e grandes corpos insinuam pouca inteligência e muita força, por conta dos trabalhos manuais.

Há também uma segunda mulher, ajoelhada, com a cabeça coberta em fervorosa oração, que faz lembrar uma imagem sagrada. Os personagens apresentam pés descalços e aparentemente rachados. O artista possivelmente se utiliza dos joelhos dobrados para reforçar o pesar da morte. É possível perceber

também uma paisagem confusa, sem uma forma definida. O contraste entre as cores nos remete a uma associação fúnebre.

Enterro na Rede é o quadro que mais lembra os aspectos radicais dos mexicanos. Nele o pintor utiliza o traço negro para a definição vigorosa do desenho, a cor indefinida domina o conjunto, a pincelada mais gestual e a textura dão uma unidade quase plana à tela, acentuando ainda mais o dinamismo e a formação expressiva das figuras. Não que Portinari estivesse imitando os mexicanos, mas usando-os como referência no seu trabalho através da leitura desses artistas (ZILIO, 1997).

Quando o pintor tinha 11 anos, visitou vários acampamentos, avistando muitos retirantes que entravam na cidade e iam direto para o cemitério de Brodóski, próximo de sua casa, trazendo o morto estendido sobre uma rede dependurada em um longo tronco, apoiado nos ombros dos homens. Outros eram enterrados no próprio campo, em cova rasa, sobre a qual se colocava uma cruz tosca, feita de pequenas estacas amarradas por cipós, cuja cena é muito comum no sertão brasileiro (BALBI, 2003).

No Nordeste, ainda é comum transportar um defunto em rede. Depois da reza de despedida, a rede é trazida para a sala, depois de colocada numa grade feita de quatro paus fortes. Às testas da grade são amarrados os punhos da rede onde o defunto é colocado, sem que cesse a cantoria. No dia em que sai enterro, não se deve varrer a casa. Na cidade, quando o defunto era transportado, a pé, pelas ruas até chegar à igreja, amigos e parentes iam se revezando para segurar nas alças do caixão. Na igreja, era feita a encomendação da alma e em seguida o corpo era conduzido até o cemitério para o sepultamento (CHIAVENATO, 1998).

Provavelmente esta seja a cena que ele tentou expressar na figura 20, *Enterro na Rede* (1944). Portinari buscou apresentar na tela as cenas de horror e miséria através da sua recordação de infância e do que ouvira falar sobre o Nordeste.

Levando em conta o valor expressivo desta série que agrega a denúncia social e um aspecto formal condizente com a deformação física através das pinceladas gestuais dentro da arte moderna da época, vemos que Portinari ainda persistiu por um bom tempo nessa temática.



Figura 21: *Retirantes*, (1945) Cândido Portinari, Pintura a óleo /tela
Rio de Janeiro – RJ – 38 X 46 cm
Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

A figura 21, *Retirantes* (1945) foge dos moldes intensamente expressionista da série deste ano, pois o pintor concebe nesta imagem uma estrutura geometrizada, em que se destacam os triângulos dos chapéus dos homens e de algumas crianças. É um grupo de massa compacta, anônima, unificada por um crescimento ocre com algumas pinceladas de vermelho. A deformação, porém, não é muito intensa, pois a maioria das figuras são simples silueta.

A figura 22, *Grupo* (1945), também se trata de vários membros de uma família de desesperados que estão indo em busca de sobrevivência. As pinceladas em tons escuros retomam o mesmo drama das telas pintadas no mesmo ano. Aqui podemos perceber a ênfase que Portinari pretende dar à tragédia desse povo. É como se ele buscasse através dos tons, cores que representassem o sofrimento dos retirantes, pois até as cores utilizadas têm caráter de denúncia. A obra mostra corpos esqueléticos, castigados pela fome depois de muito caminhar na busca de uma solução para os problemas enfrentados.



Figura 22: *Grupo*, (1945), Cândido Portinari, Pintura a óleo/tela
 Coleção particular – Rio de Janeiro – RJ – 56 X 46 cm
 Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)



Figura 23: *Menino Morto*, (1944), Cândido Portinari, Desenho a grafite/papel
 Petrópolis – RJ – 18 X 18,8 cm
 Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

Nos seus estudos para a série *Retirantes*, destacamos *Menino Morto* (1944) (figura 23), *Menina Retirante* (1945) (figura 24), e *Grávida Retirante* (1945) (figura

25). Eles ressaltam o drama dos retirantes, demonstrando o sentimento de dor, angústia e desespero daqueles que perderem seus entes. Interessante nessas composições é que realmente na década de 40 Portinari impõe em suas pinceladas uma deformação mais expressiva que na década de 30.



Figura 24: *Menina Retirante* (1945) – Cândido Portinari, Desenho a óleo/papel pardo Rio de Janeiro – RJ – 91,5 X 44 cm
Fonte: Catálogo Raisonné Candido Portinari (2004)



Figura 25: *Retirante Grávida*, (1945) - Cândido Portinari, Desenho à sépia pincel/papel Rio de Janeiro – RJ – 82 X 36 cm
Fonte: Catálogo Raisonné Candido Portinari (2004)

Diante destas obras podemos observar que Portinari conferiu dignidade ao trabalhador, destacou personagens populares e abordou assuntos relevantes das classes sociais, mesmo que fosse considerado por uma ótica populista. Sua obra provocou ações, reações, críticas e elogios, fazendo com que seu nome se tornasse um dos principais ícones da arte brasileira do século XX. A obra de Portinari demonstra o conflito do artista em superar raízes acadêmicas e conquistar uma imagem moderna (ZILIO, 1997).

Também aponta que uma das constatações que consagravam a admiração geral a Portinari era o fato “de que ele, por saber pintar clássico, podia pintar moderno”, como era comumente dito. E isto gerava respeito e confiança por parte dos acadêmicos e provocava os elogios dos adeptos da arte moderna.

A verdade é que Cândido Portinari demonstrou através de sua obra, ser um pintor completo. Ele pintou tanto o clássico como o moderno. A fase retratista de Portinari mostra com clareza os seus traços acadêmicos. Já a fase cubista mostra como o mesmo pintor usando as características modernas. O fato é que os acadêmicos queriam ver um Portinari longe das influências modernistas e os artistas modernos inspiraram nos trabalhos cubistas do pintor.

A temática sobre os retirantes é uma forma de denúncia social como já vimos aqui e como o próprio Portinari já esclareceu em várias de suas entrevistas. O fato de se filiar ao Partido Comunista também reforça essa preocupação social do pintor. Mas também é fato que ele desejou retratar o povo brasileiro caracterizado como simples e trabalhador. Um povo sofrido em busca de uma vida melhor.

Cada obra retratada sobre os retirantes tanto nas décadas de 30, 40 e 50, demonstrava que os problemas causados pela seca continuavam ao longo dos anos, como se não houvesse alguém que realmente se importasse com o sofrimento desse povo. Mas a realidade desses retirantes, assim como Portinari retratou em suas obras, também continua sofrida até a atualidade. Pouco se fez para combater os efeitos dramáticos das secas nordestinas. Ainda hoje podemos ver através da mídia a dificuldade que as famílias nordestinas enfrentam em busca de água, e nós estamos no século XXI. Século da pós-modernidade como muitos acreditam, e dos avanços tecnológicos.

2. A MORTE SEVERINA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

2.1 - Alguns apontamentos sobre a vida e a produção literária de João Cabral de Melo Neto

João Cabral de Melo Neto nasceu no dia 09 de janeiro de 1920 em Recife e viveu a infância no engenho do Poço do Aleixo, em São Lourenço da Mata, interior de Pernambuco, às margens do rio Capibaribe. Era filho de Luiz Antônio Cabral de Melo e de Carmem Carneiro Leão Cabral de Melo.

Após a destruição do engenho de seu pai, mudou-se para Recife em 1930, onde ele e o irmão foram alfabetizados pela professora dona Natália, e posteriormente ingressou no Colégio São Luiz, onde cursou o primário, e no Colégio Marista cursou o secundário, concluído aos 15 anos.

O prazer pela leitura surgiu desde criança e fez com que desde cedo se interessasse por vários tipos de leitura: cordel, romances, ensaios e até livros técnicos. Os livros de escola comprados por seu pai eram lidos de um só fôlego por pura curiosidade. Na sua infância lia literatura de cordel para os trabalhadores do engenho de seu pai e, segundo ele, essas leituras devem ter influenciado no auto *Morte e vida Severina* (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 23). Assim, podemos perceber a familiaridade que o escritor tem com as letras e o seu esforço em escrever para as classes sociais:

O Brasil não é só o Nordeste, nem é só o homem de cultura baixa. O Brasil é, também, um país de regiões adiantadas e de gente de cultura alta. Escrever, exclusivamente, para um desses brasis é ser injusto para com o outro. Como me considero um poeta “construtivista” (...) me esforço para escrever para os dois. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.29).

Dessa forma, a literatura de cordel teve influência na sua produção literária. Cordel é uma espécie de poesia popular que é impressa e divulgada em folhetos ilustrados com o processo de xilogravura. Também são utilizados em desenhos e clichês zincografados. Ganhou este nome, pois, em Portugal, eram expostos ao povo amarrados em cordões, estendidos em pequenas lojas de mercados populares ou até mesmo nas ruas.

A literatura de cordel chegou ao Brasil no século XVIII, através dos portugueses. Aos poucos, foi se tornando cada vez mais popular devido ao custo

baixo. Os pequenos livros em formato de folhetos eram vendidos pelos próprios autores. O cordel era sucesso nos Estados do Nordeste e principalmente na Bahia, por ser a primeira capital do país na época. Este sucesso ocorreu em função do preço reduzido, do estilo humorístico e também por retratarem fatos da vida cotidiana, como festas, política, secas, disputas, brigas, milagres, vida dos cangaceiros, atos de heroísmo, morte de personalidades etc.

Um dos poetas da literatura de cordel que fez mais sucesso até hoje foi Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Acredita-se que ele tenha escrito mais de mil folhetos. Nos dias de hoje, podemos encontrar este tipo de literatura, principalmente na região Nordeste do Brasil. Ainda são vendidos em lonas ou malas estendidas em feiras populares.

Vários escritores nordestinos foram influenciados pela literatura de cordel. Dentre eles podemos citar: Ariano Suassuna, José Lins do Rego, Guimarães Rosa e o próprio João Cabral de Melo, conforme ele afirma ter influenciado no seu Auto de Natal:

Quando eu era menino, os trabalhadores do engenho de meu pai vinham me chamar: “Vamos à feira, diz que saiu um romance novo”. E à noite era eu quem lia para eles... Essas leituras devem ter influenciado o meu auto (*Morte e vida severina*); o conjunto de minha poesia é mais simples que a poesia popular, sem rimas, minhas estrofes são mais curtas, porque não quero “distrair” o leitor, mas, em se tratando de uma obra que pretende contar o povo e se contar para o povo, eu devia utilizar a forma mais adequada, que é o metro popular romancero, sempre vivo (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.23).

Conforme o relato acima, a influência do cordel fez com que ele se preocupasse em fazer a poesia para o povo. “Como atingir o povo? O que é o povo? Se fazemos uma poesia puramente popular perdemos as camadas mais sofisticadas e, depois, quem pode escrever para o povo é o próprio povo. É a literatura de cordel (...)” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.81).

Ainda na adolescência surgiu o pavoroso medo da morte, inferno e temas relacionados. Atribuiu todo esse pânico à influência da educação religiosa que recebera no colégio. Esse pavor desde a infância talvez explique a constante presença da morte e do cemitério em várias de suas obras, incluindo o poema *Morte e vida severina*, conforme ele explica:

O fato de ter sido educado num colégio religioso, onde me inculcaram o pavor da morte, com todo esse negócio de céu e inferno, marcou-me profundamente. Isso afeta a sensibilidade de uma criança para o resto da vida. Embora tenha perdido a fé, não superei esse medo da morte. O que me angustia é não poder dominar o pavor primário e imbecil que os padres

me imprimiram para sempre. O engraçado é que não acredito na existência do céu. A minha angústia é com a idéia de inferno (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 61).

Sua maior paixão foi a leitura, e o gosto pela poesia só veio depois que saiu do Colégio Marista, quando desejava se tornar um crítico literário. Jovem, aos 17 anos escreveu o primeiro poema, *Sugestões de Pirandelo*, em 1937, uma crítica escrita em versos. Cabral tinha vocação e apreciava a crítica literária, que está presente em toda sua obra. Para ele, poesia e crítica são inseparáveis. Com a crítica, tentou encontrar no outro um companheiro de visada ou pelo menos uma testemunha atenta (CASTELLO, 2006).

Outra influência veio do escritor e crítico Willy Lewin em 1938, com o qual conviveu juntamente com outros intelectuais de Recife. “Recebi influências do Cubismo, Concretismo, principalmente de Oswald de Andrade e do cinema. A minha poesia é essencialmente visual e a arte mais próxima da literatura é o cinema que utiliza os mesmos elementos” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998 p.48).

Inicialmente, sua poesia foi orientada pelo surrealismo (CASTELLO, 2006). Cabral vai romper com os surrealistas ao perceber que sua teoria nada mais é que uma sistematização, intelectualização, da odiosa inspiração. Assim, ele parte para uma poesia sem espontaneísmos ou rompantes de sensibilidade. E daí o surrealismo não será apenas superado, mas também negado: “Se houver, hoje alguma marca, alguma lembrança do surrealismo na minha obra, é porque eu usei inconscientemente, não automaticamente”. (CASTELLO, 2006, p. 52).

Mas é na teoria poética de Valéry e na teoria modernista do arquiteto Le Corbusier que João Cabral encontrou os subsídios teóricos de que precisava, pela forte influência cubista e valorização do geométrico na representação da realidade, conforme explica Sechhin:

A maior influência que sofri foi a de Le Corbusier. Aprendi com ele que podia fazer arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído. Foi ele quem me curou do surrealismo definido como arte fúnebre em seu livro *Quando as catedrais eram brancas*. A partir de *O Engenheiro*, optei pela luz em detrimento das trevas e da morbidez (SECCHIN, 1999 p.327).

Em relação a isso, ele defendeu o movimento moderno e as várias formas de experimentalismo caracterizado pela Arte Moderna, além da importância de Picasso:

A Arte Moderna é tanta coisa contraditória. (...) É tudo que se fez de bom a partir de uma determinada época. (...) Havia, por exemplo, o Construtivismo e o Expressionismo. Não creio que a Arte Moderna seja só uma coisa, que uma só tendência seja válida e as outras não. Agora o que acontece é que nós já gostamos de Picasso, Miró, de todo esse pessoal. (...) Picasso foi um sujeito muito admirado pelas gerações posteriores (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 18).

Ele também foi influenciado por Vinícius de Moraes, o qual conheceu em 1942, iniciando uma amizade próxima, apesar das disparidades entre eles. A poesia de Vinícius é romântica, emocional e envolvida pela música, linguagem artística não apreciada por Cabral. “Vinícius serve para Cabral, com uma espécie de antídoto. Doce veneno, que é preciso degustar para se fortalecer” (CASTELLO, 2006 p.48).

Embora Cabral não fosse muito fã de música, e preferisse muito mais os poemas de Vinícius, ainda assim o valor do poeta era tanto para o samba como para a literatura.

Nesse mesmo ano, mudou-se para o Rio de Janeiro, entrando para o círculo de intelectuais famosos, como Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Evidenciou a importância de Carlos Drummond de Andrade na sua formação literária. “O grande poeta brasileiro, não só de agora, mas de qualquer época, é Carlos Drummond de Andrade. Foi ele quem me convenceu, com *Alguma Poesia*, de que eu também poderia ser um poeta.” Secchin (1999).

Ainda em 1942 lançou o seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, que reunia poemas escritos em 1940-41, e apresentava elementos do surrealismo. Saiu em edição restrita e foi publicado graças à ajuda do sociólogo Gilberto Freire, seu primo materno. Nesse livro, o sono e o sonho são os temas mais frequentes e importantes. Considera sua primeira obra como “um livro falso”, cujo rendimento artístico não o satisfaz. Nesse ponto, a crítica de Antônio Cândido foi decisiva para a carreira de João Cabral quando ele destacou aspectos cubistas em seus poemas:

Eu poderia perfeitamente eliminar *Pedra do Sono*. Nele a influência surrealista é muito forte, mas o surrealismo só me interessou pelo trabalho de renovação de imagem. Antônio Cândido, quando o livro foi lançado, escreveu um artigo admirável chamando “Poesia ao Norte”, dizendo que meus textos eram aparentemente surrealistas, mas com uma organização cubista. Por esse aspecto de construção decidi não renegar *Pedra do sono* (SECCHIN, 1999 p.326).

Depois de lançar *Pedra do Sono*, foi nomeado em 1945 para a carreira diplomática e lançou nesse mesmo ano o segundo livro, *O Engenheiro*, um trabalho

puramente intelectual e racional (MELO NETO, 2007). Neste período, Portinari já havia pintado a série *Retirantes*.

Em 1947, é enviado para o Consulado Geral em Barcelona, onde adquire uma pequena tipografia artesanal própria, passando a publicar livros de poetas brasileiros e espanhóis. Nessa prensa manual imprimiu *Psicologia da composição*.

Residindo na Catalunha escreveu, em 1949, seu ensaio sobre o artista plástico Joan Miró, que lhe sugeriu a publicação do ensaio com texto em português.

Neste ensaio, que Miró envolve em elogios desmedidos, Cabral sistematiza, pela primeira vez, seus sólidos conhecimentos de artes plásticas. Faz uma breve história da pintura moderna, desde os pré-renascentistas; estabelece a luta teórica entre a terceira dimensão e o estatismo (...) (CASTELLO, 2006, p.88).

A experiência na carreira diplomática fez com que vivenciasse a paisagem do Nordeste, presente em vários de seus poemas, como já dito. “Saí do Brasil em 1947. Meu primeiro posto foi o vice-consulado em Barcelona. Nos arredores da cidade, vi paisagens áridas como as do Nordeste, era uma espécie de volta a Pernambuco (...)” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998).

Em 1950 é transferido para o Consulado Geral em Londres, publicando *O cão sem plumas* (1984), que apresenta uma tragédia social, relatando o drama e miséria nordestina através da memória do rio Capibaribe. Segundo Cabral, esse livro relata sua indignação diante de uma estatística publicada sobre a perspectiva de vida em Recife, conforme sua afirmação:

Este livro nasceu do choque emocional que experimentei diante de uma estatística publicada em O Observador Econômico e Financeiro. Nela soube que a perspectiva de vida em Recife era de 28 anos, enquanto que na Índia era de 29. Nunca tinha suposto algo parecido. Quando ocorre uma catástrofe na Índia, as senhoras brasileiras fazem tricô para socorrê-la, ao passo que a miséria do Recife é maior (SECCHIM, 1985, p. 329).

A fotógrafa inglesa nascida em 1931, Sheila Maureen Bisilliat, que vive no Brasil desde 1962, referenciou em alguns de seus trabalhos, obras literárias de escritores brasileiros como João Guimarães Rosa, Jorge Amado, Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto, além de documentar inúmeras manifestações populares do Nordeste brasileiro. A foto *Menina catadora de caranguejos* (1968) (figura 26) foi produzida por Bisilliat, em função da obra *Cão sem Plumas*, de João Cabral de Melo Neto.

Ela trabalhou inicialmente com fotojornalismo, o que lhe proporcionou uma profunda vivência da realidade brasileira, conhecendo os lugares mais distantes e diferentes do nosso país. Esta experiência, de consciência da terra e do povo do Brasil, motivou o seu interesse pela literatura brasileira. Em 1987 foi premiada como melhor fotógrafa da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo.



Figura 26: Menina catadora de caranguejos. Maureen Bisilliat. 1968.
Fonte: <[HTTP:// umpostalparaumamigo.blogspot.com](http://umpostalparaumamigo.blogspot.com) > Acesso em: 13/02/2011

Para Rubens Fernandes Junior, “Maureen Bisilliat trouxe para a fotografia a possibilidade de entender nossa cultura a partir da perspectiva da literatura” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 153). Ainda faz uma síntese das realizações da fotógrafa:

Suas imagens são fantasmagóricas, realizadas nas baixas luzes, com foco crítico, buscando ora a singeleza de um povo, ora sua dignidade perdida. Ela trouxe para a fotografia a possibilidade de entendermos o país através dos clássicos da literatura, percorrendo a dimensão poética da realidade brasileira dada pelos escritores brasileiros. Maureen tem a ousadia de trabalhar a partir da ambiguidade poética e passional dos personagens para criar imagens que trazem o instante fugidio do fazer fotográfico. A transformação das cores, a imprecisão do foco, os cortes pouco

convencionais, as sombras expressionistas, as imagens monocromáticas, as luminosidades exageradas, as ausências, tudo isso para elaborar um fio condutor lógico e mágico, que é a sua sintaxe, na maioria das vezes instigante, para provocar inquietações (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 154).

Maureen Bisilliat faz parte de uma geração de fotógrafos estrangeiros (junto com Cláudia Andujar, Lew Parrela, George Love e David Zingg) que deram uma contribuição “fundamental para a criação da imagem de um país de identidade própria, com suas idiossincrasias, mas sem os preconceitos e o ranço folclórico que durante anos nos caracterizou no exterior” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 153).

Retornando ao Brasil em 1953, João Cabral publicou *O rio*, um poema narrativo onde o rio vai contando a paisagem por onde flui. *O rio* é uma prova do apego sentimental que Cabral nutre pelo Rio Capibaribe. Em *Morte e vida severina*, o Capibaribe também tem um papel relevante. É através dele que Severino segue o percurso até chegar em Recife. Daí o depoimento sobre a importância do rio na vida dele:

O rio é o meu Capibaribe. Nasci às suas beiras e sempre morei perto. No poema, o rio conta tudo o que vai vendo, desde que nasce até continuar pelo mar, ao chegar no porto de Recife, onde se junta com uma porção de rios. É o livro que escrevi com mais facilidade. Foi Vinícius de Moraes quem me animou a escrever e quem levou pessoalmente o livro a São Paulo para inscrevê-lo no concurso do IV Centenário (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 18).

Vinícius de Moraes inscreveu o poema *O rio* e João Cabral recebeu o Prêmio José de Anchieta IV Centenário de São Paulo, em 1954. Nesse mesmo ano participou do Congresso Internacional de Escritores, em São Paulo, e também do Congresso Brasileiro de Poesia, e a Editora Orfeu publicou seus *Poemas Reunidos*. Reintegrado à carreira diplomática pelo Supremo Tribunal Federal, passa a trabalhar no Departamento Cultural do Itamaraty.

As obras anteriores, *O rio*, que fala sobre a trajetória do Capibaribe até Recife e *O cão sem plumas*, que referencia o Nordeste, levaram João Cabral, de certa forma, a escrever o poema *Morte e vida Severina*. Antes da última, as outras obras trouxeram referências de um Nordeste que ele conhecia bem.

Em 1955 recebeu o Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras, e a Editora José Olympio publica, em 1956, *Duas águas*, volume que reúne seus livros anteriores e os inéditos: *Morte e vida severina*, que será analisado mais adiante nesse capítulo, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*. É removido para

Barcelona, como cônsul adjunto, com a missão de fazer pesquisas históricas no Arquivo das Índias de Sevilha, onde passa a residir.

Em 1958 foi enviado para o Consulado Geral em Marselha e recebe o prêmio de melhor autor no Festival de Teatro do Estudante, realizado em Recife. Publica em Lisboa seu livro *Quaderna*, em 1960, que anos depois seria editado no Brasil, com outros três, com o nome de *Terceira Feira*. Em *Quaderna* ele utiliza a temática do feminino, considerada tardia por muitos. Mas justifica:

É um tratamento feminino que não é usado para falar de mim, de minha vida. É verdade que sempre falamos um pouco de nós, a simples escolha do assunto já é uma opção pessoal. Mas quase sempre, veja o caso de Vinicius de Moraes, o tema feminino é abrigo de reações excessivamente objetivas e até biográficas. Além disso, por que só a mulher deve monopolizar essa liberação de ânimo?(...). (SECCHIN, 1985, p. 331)

Logo depois, vai para Madri como primeiro secretário da embaixada e publica *Dois parlamentos*, que é dividido em duas partes. Na primeira parte ele compara o sertão com um cemitério no qual nasce e morre o sertanejo e onde nem mesmo os vermes proliferam. A segunda se refere à Festa na Casa-grande, que fala sobre os habitantes do engenho, gente pobre, suja e faminta, com pouca instrução, sem chance de desenvolvimento e uma única certeza na vida: a morte na miséria.

O livro *Dois Parlamentos* foi baseado no espetáculo montado por Antônio Abugamra, que era encenado com cinco ou seis pessoas enfileiradas de costas para a platéia. Elas iam virando e recitando um poema de poetas brasileiros e tornavam a dar as costas. A força dramática do recital foi o que inspirou Cabral a escrever *Dois Parlamentos*.

Em 1961 é nomeado chefe de gabinete do ministro da Agricultura, Romero Cabral da Costa, e passa a residir em Brasília. Com o fim do governo Jânio Quadros, poucos meses depois, é removido outra vez para a embaixada em Madri.

Com a mudança do consulado brasileiro de Cádiz para Sevilha, João Cabral muda-se para essa cidade, onde reside pela segunda vez. Continua seu vai-e-vem pelo mundo, sendo transferido em 1964 como conselheiro para a Delegação do Brasil junto às Nações Unidas, em Genebra. Como ministro conselheiro, em 1966, muda-se para Berna.

Ainda em 1964, o Teatro da Universidade Católica de São Paulo produz o auto *Morte e vida severina*, com música de Chico Buarque de Holanda, primeiro encenado em várias cidades brasileiras e depois no Festival de Nancy, no *Théâtre*

des Nations, em Paris e, posteriormente, em Lisboa, Coimbra e Porto. Em Nancy, Cabral recebe o prêmio de Melhor Autor Vivo do Festival.

Publica *A educação pela pedra* (1962-1965), que recebe os prêmios Jabuti; da União de Escritores de São Paulo; Luisa Cláudio de Souza, do Pen Club; e o prêmio do Instituto Nacional do Livro. Ao contrário de *Morte e vida Severina*, que considerou sua obra mais relaxada, considerou *A Educação pela pedra* sua obra mais tensa, conforme ele pontua:

Considero minha obra acabada aos 45 anos. Não no sentido de que não escreverei mais, nem no de que não publicarei mais. Sim, no sentido de que não me sinto responsável pelo que escrevi e escreverei (talvez) depois dos 45 anos. Posso ainda, por fraqueza ou por hábito, publicar outros livros. Poderia, graças ao hábito, publicar outras “educações”: pela pedra, pela lama, pela história sofrida em Pernambuco, etc. (...) (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 18).

Foi designado pelo Itamaraty para representar o Brasil na Bienal de *Knock-le-Zontew*, na Bélgica, em 1966. E em 1967 acontece a sua volta a Barcelona, como cônsul geral. No ano seguinte é publicada a primeira edição de *Poesias completas*. É eleito, em 15 de agosto de 1968, para ocupar a cadeira 37 da *Academia Brasileira de Letras* na vaga de *Assis Chateaubriand* e homenageado em sessão solene pela Assembléia Legislativa de Pernambuco como membro do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

A *Companhia Paulo Autran* encena, em 1969, *Morte e vida Severina* em diversas cidades do Brasil. Nesse mesmo ano Cabral é removido para a embaixada de Assunção, no Paraguai, como ministro conselheiro. E após três anos em Assunção, é nomeado embaixador em Dacar, no Senegal.

Em 1975 publica *Museu de Tudo*, que recebe o Grande Prêmio de Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte, sendo condecorado com a Medalha de Humanidades do Nordeste. *Museu de tudo* possui variedade temática, trazendo poemas que falam de artistas plásticos e suas esculturas, escritores, cidades, viagens, futebol, amigos, aspirina – que o poeta sempre tomou contra uma dor de cabeça crônica. Seus livros anteriores eram organizados de forma integrada e coesa. Neste, ele seleciona oitenta poemas aparentemente díspares.

Museu de tudo explora novas imagens e abordagens para temas já consagrados, em um contínuo esforço na apuração de seus versos, e rende

homenagem a amigos, como Vinicius de Moraes, Marques Rebelo e Manuel Bandeira, e a artistas admirados — Mondrian, Rilke e Proust — e suas obras.

Eu acho *Museu de tudo* nem melhor nem pior que meus outros livros. Acontece que meus livros em geral saíram planejados, e em *Museu de tudo* não houve essa preocupação. Foi uma experiência nova minha, eu queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, pois eu sou um antilírico, me considero mais crítico que poeta (...) (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 116).

Em 1980 publica *A escola das facas*. Nessa obra, mais uma vez, ele destaca Pernambuco e as lembranças de sua infância, conforme ele afirma:

(...) É um livro todo dedicado a Pernambuco. Aliás, os meus poemas em geral falam muito de Pernambuco. Não os três primeiros livros – *Pedra do sono*, *Os três mal amados* e *O engenheiro* – que apresentavam uma poesia mais cosmopolita. Mas no quarto, *Psicologia da composição*, que eu escrevi em Barcelona, Pernambuco já aparece. Descobri Pernambuco fora do Brasil. Há também em *A escola das facas* muito de reminiscência. Quando a gente vai ficando velho, começa a se lembrar das coisas da infância (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 117).

Ainda em 1980 é inaugurada uma exposição bibliográfica de sua obra, no Palácio do Governo de Pernambuco, organizada por Zila Mamede, e em 1981 é transferido para a embaixada de Honduras.

Publica *Auto do frade* (1984), uma poesia de fundo histórico que fala sobre a vida e destino de Frei Caneca, condenado à morte em 1825 por estar envolvido na Confederação do Equador. Nesta obra, o autor passa do social ao histórico, sem que haja uma negação do primeiro, mas sim a sua incorporação, não através de uma apreensão de incidentes apenas anedóticos, mas pela exploração poética das tensões básicas, encarnadas por Frei Caneca, entre a razão pragmática do político rebelde e as elucubrações mais abstratas, lógicas, retóricas, filosóficas.

Publica os poemas de *Agrestes* (1985). Nesse livro há uma sessão dedicada à morte (*A indesejada das gentes*). Em 1987 publica *Crime na Calle Relator*, poemas narrativos, e recebe o prêmio da União Brasileira de Escritores quando é removido para o Rio de Janeiro.

Em Recife, no ano de 1988, lança sua antologia *Poemas pernambucanos*. Publica, também, o segundo volume de poesias completas: *Museu de tudo e depois*. Aposenta-se como embaixador em 1990 e publica *Sevilha andando*.

João Cabral sofria uma dor de cabeça causada por uma doença degenerativa incurável, que faria sua visão desaparecer aos poucos. O poeta anunciou que ia

parar de escrever, mas em 1990, Marly, sua segunda esposa, na tentativa de ajudá-lo a vencer a depressão causada pela doença, passou a escrever alguns textos tidos como de autoria do biografado.

Conforme declarações de amigos, ela escreveu o discurso de agradecimento feito pelo autor ao receber o Prêmio Luis de Camões, considerado o mais importante prêmio concedido a escritores da língua portuguesa, entre outros. Foi uma das formas encontradas para tentar tirá-lo do estado depressivo em que se encontrava. Como não admirava a música, o autor foi perdendo também a vontade de falar.

João Cabral de Melo Neto morreu aos 79 anos, no dia 09 de outubro de 1999, em seu apartamento no Rio de Janeiro. Era cotado para o Prêmio Nobel de Literatura.

2.2 - A Morte no sertão: sua abrangência literária

Além de Cabral, outros escritores também discorreram sobre a seca e a morte no sertão. A partir do século XIX o Nordeste surge na literatura brasileira através dos romances regionalistas. O regionalismo se destaca como uma literatura que leva ao extremo as relações do personagem com o meio natural e social.

Costa (2005) explica que esses escritores regionalistas contribuíram para a estigmatização dos nordestinos, ao retratarem as condições de miséria das áreas e populações sertanejas afetadas pela seca, as posturas de grupos dominantes que se aproveitavam da situação de calamidade e as ações do poder público sobre a desordem social provocada em decorrência daquele fenômeno. Ainda segundo a autora, “o Nordeste das secas foi captado por várias lentes, sobressaindo as dos escritores regionalistas que se anteciparam aos cientistas sociais e produziram análises de incontestável valor documental” (COSTA, 2005).

Os retirantes (1973) foi um romance precursor do Regionalismo à luz do gênero romance folhetim. José do Patrocínio (1853 - 1905) se instalou três meses no Estado do Ceará para coletar informações sobre o modo de vida dos retirantes, as rotas de fuga da estiagem, bem como da fome, entre outros detalhes. A obra está subdividida em três grandes partes: *A paróquia abandonada*, *A retirada* e *A capital*.

É um romance de tese, posicionando-se contra os desmandos do clero. Relata a história de amor da jovem Eulália, seduzida pelo pároco de sua freguesia, o

Padre Paula. Próxima a Eulália, encontra-se Irena, apaixonada pelo inimigo da família, Augusto Feitosa. Todos se retiram para Fortaleza, onde Eulália se prostitui e tem um fim trágico. Augusto salva o pai de Irena da sarjeta e casa-se com ela. É esta a fórmula do romance repleto de personagens, muita ação e bons cortes sistemáticos a cada capítulo.

Conforme Simões (2010), o romance brasileiro desse período se preocupava com a aprendizagem social e engajada.

José do Patrocínio, por exemplo, desmascara o clero, como a apresentar à sociedade elemento nocivo e dominador, sobretudo junto à classe abastada, detentora do poder. Ressalta que o clero encontrava-se calcado na busca de dinheiro e posição social, mantendo-se sempre em bom status. Por escrever sobre os costumes urbanos e rurais brasileiros em tempo de calamidade, o folhetinista não merece apenas o título de precursor do gênero Regionalista. Retrata o universo cearense, do Sertão ao litoral, do Brasil no século XIX. O folhetim, assim, afirmava-se (SIMÕES, 2010, p. 05-15).

Os retirantes, portanto, é um romance que reinventa, inteiramente, os infortúnios dos sertanejos cearenses mediante as intempéries da natureza e suas mazelas, daí o seu primeiro aspecto regionalista (SIMÕES, 2010).

Conforme os relatos acima, Villa (2001) conta o caso do padre João Scaligero, que teria ameaçado retirar da lista de recebimento de ajuda oficial uma viúva, a senhora Teresa Maria de Jesus, caso ela não permitisse a ele deflorar a sua filha de 15 anos. O caso foi denunciado por alguns moradores, mas o padre se defendeu das acusações e o fato acabou caindo no esquecimento. É provável que José do Patrocínio tenha se espelhado no caso de Scaligero, para escrever o personagem vigário Paula, em *Os retirantes*. “O anticlericalismo, tão em voga na época, utilizou-se destas denúncias para pintar um quadro devastador da moralidade dos padres (...)” (VILLA, 2001).

Essa consciência social dos folhetinistas também foi lembrada pela escritora Marlyse Meyer, ao afirmar que, à luz da crítica, a consciência social é um dos principais componentes do gênero romance folhetim. É justamente devido a tal consciência social dos escritores que o folhetim apresenta uma história inscrita na História. Isto é, José do Patrocínio inventou *Os retirantes*, calcado na História real da qual muitos, como a própria Gazeta de Notícias, foram testemunhas oculares.

José do Patrocínio, que foi cobrir *in loco* os efeitos da seca no Ceará para a Gazeta de Notícias, denunciou na reportagem de 23 de julho de 1878 que muitos ricos de Fortaleza entregavam aos chefes de famílias recém-

chegadas à cidade alguma quantia em dinheiro em troca da virgindade das suas filhas: era o que Patrocínio chamou de “transação ignóbil” (VILLA, 2001, p. 67).

José de Alencar (1829-1877) escreveu *O Sertanejo* (1954), a última obra publicada pelo grande autor do romantismo, que narra a saga heróica de Arnaldo, um vaqueiro do século XVIII, homem do campo, simples, mas bravo lutador que tudo enfrenta por amor e por seus ideais. Os dias e os trabalhos do vaqueiro traçam um painel do Nordeste do Brasil. Arnaldo Loureiro, figura central do romance, tem como foco prioritário conquistar a simpatia da filha do fazendeiro, D. Flor. O romance foi altamente criticado por Franklin Távora, pelo fato de José de Alencar nunca ter viajado aos lugares interioranos que descrevia.

O Sertanejo é uma história didaticamente regionalista que apresenta uma prosa com personagens característicos do sertão. É um dos romances brasileiros em que Alencar dá expansão ao seu gênero de pincelador, retratando com belas e radiantes cores a paisagem do sertão. Traça todo um complexo de características geográficas e culturais, registrando o típico de nossa sociedade rural, desde o comportamento individual e as relações domésticas, até o registro do folclore. É uma espécie de síntese de suas características literárias.

José de Alencar põe em cena, nesse romance, o interior nordestino do século XVIII, onde se desenrola a trajetória repleta de heroísmo, conforme explica Barbosa (2009).

Podemos perceber em Alencar uma sintonia com as problemáticas do seu tempo, seja pelas escolhas temáticas, seja pela sua abordagem conceitual, seja pelas adesões em termos de estética e poética, que o colocava participando da construção do que temos chamado pensamento letrado brasileiro no século XIX. Engajou-se na construção de uma identidade nacional, criando uma “utopia retrospectiva”, como diz Antonio Candido, que para ele significava produzir uma memória, dar um passado à jovem nação, explicar a nossa formação como povo, construir uma continuidade histórica, transformando o passado colonial português em passado brasileiro, dando-lhe o status de processo civilizatório (BARBOSA, 2009, p.47).

Franklin Távora, (1842 – 1888) escritor cearense, publicou *O cabeloira* (1973), o primeiro romance do cangaço. Surgiu com o objetivo de mostrar ao Brasil a cultura nordestina que, além do grande valor literário, possui valor histórico, fruto de sua pesquisa no sentido de documentar a realidade vivenciada pelos habitantes do nordeste do país.

Nesse clássico da literatura, Távora relata a história de um menino, que sem escolha é moldado pela personalidade homicida do pai, tornando-se um criminoso “perigoso” procurado da justiça. Somente a presença de Luisinha, paixão de infância de José Gomes, num encontro inesperado numa praia solitária, é capaz de reavivar no matador seus mais profundos sentimentos presentes em sua infância tranquila há muito tempo deixada para trás. Esse reencontro faz com que o Cabeleira precise lidar com um dilema: para ter Luisinha, ele precisa abandonar sua vida de assassinatos e saques. Para voltar a ser o José Gomes da infância, só se entregando e cumprindo pena, pagando por seus crimes conforme a lei.

Luisinha morre nas andanças do sertão e o Cabeleira torna-se amargurado e solitário, e acaba sendo pego pelos seus perseguidores no meio de um canavial. Ainda que exímio tocador de viola, de voz dolente, sentimental e capaz de comover senhoras, o seu final é a prisão, a condenação, a força. Este é o fim de um “herói” dividido, solitário, violentador da sociedade e punido por ela.

Conforme Antônio Cândido (2000), Távora foi o primeiro romancista do Nordeste que através de suas obras abriu o caminho de uma linhagem ilustre, culminada pela geração de 1930. Antônio Cândido afirma, ainda, que o regionalismo de Távora funda-se em três elementos que se constituem, em proporções variáveis, na principal argamassa do regionalismo do Nordeste:

Primeiro, o senso da terra, da paisagem que condiciona tão estreitamente a vida de toda a região, marcando o ritmo da sua história pela famosa “intercadência” de Euclides da Cunha. Em seguida, o que se poderia chamar patriotismo regional, orgulhoso das guerras holandesas, do velho patriarcado açucareiro, das rebeliões nativistas. Finalmente, a disposição polêmica de reivindicar a preeminência do Norte, reputado mais brasileiro [...] (CÂNDIDO, 2000, p. 267).

Franklin Távora trouxe esse romance ao público como um fato verídico. Inúmeras são as cenas de sangue, morte e violência. Apesar de ser um tanto moralista, didático e histórico, alguns críticos afirmam que faltou ao romance um pouco mais de caráter científico. No entanto, não se pode negar a sua imensa contribuição em divulgar o Regionalismo, conhecido na época como “Literatura do Norte”, com sua linguagem, estilo, paisagem, seu povo e sua cultura.

De acordo com Capedeli (1981), a narrativa enfoca a saga de um “herói do mal”, José Gomes, conhecido pelo povo como “O Cabeleira”, cujas atrocidades aterrorizaram o estado de Pernambuco no século XVIII e foram cantadas em

inúmeras trovas populares. Enquanto menino, José Gomes oscilava entre dois extremos: os modos da mãe Joana, bondosa de coração e de alma pura e o “legado” do pai Joaquim Gomes, assassino inveterado que o treinara para matar.

Já a obra *A Fome* (1890), de Rodolfo Teófilo (1859 – 1932), contextualiza a história das secas no Nordeste, enfatizando fatos relacionados a famílias inteiras que morriam de fome e sede, perdendo tudo o que tinham. Para Moura (2009), a obra teve importância para a literatura, pois introduziu o Realismo/Naturalismo no Ceará. Foi o primeiro romance cearense publicado em forma de livro, pois todos os romances eram publicados através de folhetins. A história relata fatos sobre uma das piores secas que o Ceará teve (1877-1879), trazendo como consequência a fome, falta d’água e pessoas que morriam ou eram exploradas com a seca.

A obra é baseada em fatos reais sobre a seca de 1877, acontecidos no bairro de Jacarecanga em Fortaleza. Uma família de retirantes tinha como chefe Manuel de Freitas, de cinquenta anos, um rico fazendeiro do alto sertão, casado com D. Josefa Maciel. Tinha viajado cem léguas e chegando a Jacarecanga, e não sabia o que fazer, pois a fome havia tomado conta de todos.

Marco Antônio Villa (2001) revela que Rodolfo Teófilo foi testemunha ocular dos fatos aterrorizantes vividos pelos retirantes, conforme seu relato abaixo sobre o que aconteceu em um dos abarrancamentos:

Vi uma bonita menina que era o guia e a única companhia de seu pai valetudinário e cego. Este desgraçado havia chegado no abarrancamento com a mulher e nove filhos. Era são, no fim de alguns meses perdeu a mulher e oito filhos, ficando a filha mais velha para seu amparo e consolo. Cegou. A filha, seduzida pelo comissário do abarrancamento, abandonou-o (VILLA, 2001, p. 68).

Teófilo também evidenciou vários casos de antropofagia que foram revelados através da imprensa e acabaram fazendo parte da literatura sobre as secas, conforme Villa destaca:

Rodolfo Teófilo relatou vários casos: em um deles o pai matou o filho para comê-lo, em outro, um retirante foi encontrado numa gruta comendo restos de uma carniça humana; enquanto em Canindé, Ceará, Joaquim Punaré foi preso após ter comido uma criança com mel de abelha (VILLA, 2001, p.69).

Durante trinta anos as estações chuvosas foram regulares, no entanto a grande seca de 1877 deixou várias regiões do Nordeste, incluindo o Ceará, numa situação calamitosa. Os campos secaram e as águas desapareceram das fontes. O

sertão ficou tomado por milhares de retirantes, “verdadeiros esqueletos”, a pé, seminus, com as trouxas nas cabeças e os filhos famintos.

Por causa dessa situação, Manuel de Freitas, em *A fome*, foi forçado a vender todos os seus escravos e gado e emigrar. A caravana da família de Manuel de Freitas segue para Fortaleza: três crianças, uma de colo, Carolina, Josefa e Freitas. Assim, começaram a retirar-se em direção a Fortaleza. Passaram por situações adversas e cansativas ao caminhar por vários dias num sertão quente e seco. Foi uma viagem em que o homem a toda hora era castigado pela natureza: pela falta de uma terra boa para plantar, falta de condições ambientais e a fome que chegava tragicamente.

Esse livro, que traz em sua essência um protesto contra a seca, a fome e o descaso das autoridades, leva o escritor a fazer parte de uma nova escola literária, o Naturalismo, que tinha como principal característica a de contar a vida como realmente ela é, com suas mazelas e patologias.

Mais um exemplo de romance do naturalismo regionalista é *Luzia-Homem* (1973). Escrito pelo romancista Domingos Olímpio (1851 – 1906), passa-se no interior do Ceará, nos fins de 1878, durante uma grande seca. Conta a história da retirante Luzia, mulher arredia, de grande força física e apelidada de Luzia-Homem por causa desta força.

A obra tematiza a violência e o sadismo que florescem como literatura naturalista. Há nuances de Romantismo na morosidade da descrição das paisagens, onde a natureza, às vezes, é madrasta principalmente por causa da seca. Explora a duplicidade da personagem principal, que é bonita, gentil e retirante da seca, mas também tem força descomunal.

No romance, Luzia integra um grupo de retirantes, e sua figura forte e de personalidade marcante logo atrai a atenção dos homens que disputam o amor da heroína. Luzia era desejada pelo soldado Capriúna, mas a personagem não se interessa por amores e mantém uma relação de amizade e ajuda mútua com Alexandre, que foi preso por suspeita de roubo no armazém em que era guarda. Teresinha descobre que o verdadeiro ladrão é Capriúna, e este logo em seguida é preso.

Publicado em 1903 e considerado um clássico do gênero no ciclo das secas, da Literatura Nordestina, *Luzia-Homem* é um exemplo do naturalismo regionalista que tem como características marcantes a fala dos personagens, o cientificismo na linguagem do narrador e o determinismo, teoria de que o homem é

definido pelo meio. A obra também se vincula ao realismo sertanejo, também chamado de Regionalismo Brasileiro, que apresenta as dificuldades carregadas pelo flagelo da seca.

O enredo é marcado pela objetividade, concepção de amor baseado na atração sexual e ênfase nas características negativas das personagens. Através do Naturalismo surgiram romances com a influência de Darwin e *A Origem das Espécies*: o meio ambiente condiciona todos os seres, deixando sobreviver apenas os mais fortes. Por isso, a natureza de todos os seres, inclusive a do homem, seria determinada por circunstâncias externas. A vida interior é reduzida a nada.

Em *Luzia-Homem*, tais pressupostos são nítidos, basta que se observe a caracterização e trajetória das personagens. Luzia, por exemplo, está fadada a sucumbir, pois num jogo de forças com o vilão, de nada valeu sua força física, assim como não valeram seus bons sentimentos e até a doçura de alma escondida atrás de tantos músculos. Tornou-se, portanto, vítima da fatalidade das leis naturais, que a impediam de ter outro destino. A morte como desfecho vem coroar esse determinismo, pois é a única saída possível para a personagem. Não há a menor possibilidade, nos romances desse estilo, de ocorrer um acaso ou “milagre”, comuns em romances românticos, em favor da personagem.

A respeito disso, Villa (2001) relata que Domingos Olímpio, autor de *Luzia-Homem*, resumiu bem esse processo de banalização do mal:

Esse espetáculo de todos os dias na sua monotonia sinistra não a impressionava mais, porque se habituava à vizinhança da miséria nas formas mais lúgubres e vis. Vira crianças, a sugarem os seios murchos das mães mortas; cadáveres desses entezinhos abandonados sobre a estrada, devorados por urubus e cães vorazes; criaturas ainda vivas e exangues, torturadas pelas bicadas de carcarás a lhes arrancarem, aos pedaços, as carnes ulceradas e podres. Vira mães desnaturadas ocultarem em crateras de formigueiros o fruto de amores criminosos, ou traficarem com filhas impúberes; pais desalmados e incestuosos. (VILLA, 2001, p. 67)

A Bagaceira (1974) é também um romance regionalista do escritor José Américo de Almeida (1887 – 1980), que foi poeta, ensaísta e cronista. A obra se passa no ambiente de uma fazenda, Marzagão, onde há um engenho de cana, elemento fundamental para a organização econômica e social do nordeste brasileiro nesse período.

Para Jackson de Figueiredo, *A Bagaceira* “[...] é o poema do sertão nordestino, ou melhor, o poema da humana vaga sertaneja, em seu perpétuo rolar

do sertão definido, heróico e idílico, às terras mestiças, sensuais, dispersivas, cruéis e sentimentais, que se abeiram da inconstância do mar” (FIGUEIREDO, 1977, p.41).

O romance aponta fatos da vida dos retirantes que vinham do sertão nos períodos de seca e chegavam aos engenhos, onde eram, normalmente, menosprezados pelos brejeiros que trabalhavam nesses locais. Sugere uma visão sociológica desses degredados das secas e dos trabalhadores da cana de açúcar.

É um romance que apresenta o povo nordestino na temática, na estrutura literária e na linguagem. Caracteriza o seu falar, costumes, crenças e tradições, e seu modo de ser, viver, pensar e agir, dentro do seu universo sócio-linguístico-cultural. Sua linguagem popular se manifesta, basicamente, no léxico, com um vocabulário de palavras e expressões regionais/populares.

O enredo se baseia na história do filho do "coronel" que volta de férias dos estudos, para a propriedade do pai, e descobre que Soledade fora seduzida. Em princípio, Valentim, o pai da jovem, supõe que o sedutor é o feitor do engenho e termina por assassiná-lo, de acordo com os rígidos códigos sertanejos. Lúcio se oferece para defender Valentim, que está preso, e lhe comunica que deseja casar-se com Soledade. Entretanto, como numa tragédia grega, vem a terrível revelação: a moça perdera a virgindade com Dagoberto. O "coronel" e a moça fogem então para a propriedade de Valentim, no sertão paraibano. O agregado Pirunga os acompanha, porém – assumindo a idéia de vingança em nome da honra sertaneja – acaba provocando a morte do senhor de engenho.

Lúcio assume o controle do engenho, interrompe o circuito da vingança e dá início à modernização da propriedade que fora de seu pai, tanto em termos produtivos quanto em termos sociais. Anos mais tarde, em outra seca, Soledade, completamente envelhecida, deixa sob a proteção de Lúcio um menino, que era filho de Dagoberto.

O projeto modernizador de Lúcio ao assumir o comando do engenho, alfabetização dos filhos dos trabalhadores, melhores condições de habitação etc, seria mais tarde proposta de Getúlio Vargas como alternativa para o país.

Para Oliveira (2006), *A Bagaceira* é um romance muito representativo da literatura nacional. Seu estilo está na fronteira entre o pré-modernismo e o modernismo. Naquela década, a literatura brasileira estava experimentando sua mais radical transformação. José Américo de Almeida não demonstra, na organização de seu texto, nenhum apreço pelos “ismos” que dominavam o panorama artístico naquele período. Esse autor leva a efeito uma arte que se origina

de uma vitalidade própria, na qual a universalidade não está presente como norma ou máxima, mas agrega no palco da criação 'o ânimo e o sentimento'.

O romance *O Quinze* (1930), da escritora Rachel de Queiroz (1910 – 2003), que também foi jornalista e dramaturga, fala sobre a seca de 1915, descrevendo alguns aspectos da vida do interior cearense durante um dos períodos mais dramáticos que o povo atravessou, onde tudo era devastado por um sol impiedoso.

É o primeiro e mais popular romance de Rachel de Queiroz. A autora exprime intensa preocupação social, apoiada, contudo, na análise psicológica das personagens, especialmente do homem nordestino sob pressão de forças atávicas que o impelem à aceitação fatalista do destino. Há uma tomada de posição temática da seca, do coronelismo e dos impulsos passionais, em que o psicológico se harmoniza com o social. O enredo é interessante e ao mesmo tempo dramático, mostrando a realidade do Nordeste brasileiro.

No interior do Ceará, na fazenda Logradouro, perto de Quixadá, Conceição fora passar suas férias com a avó, que chamava de mãe Nácia. Conceição não chegou num momento muito feliz, pois a seca estava forte, matando a vegetação e os animais. Vicente, seu primo, que morava com os pais e as irmãs em outra fazenda, fazia esforços sobre-humanos para que o gado conseguisse passar pela seca sem que fosse preciso soltá-lo para que morresse longe, como muitos fazendeiros faziam, devido ao desespero. Eles se amavam, mas Conceição estava em dúvida, pois estava acostumada na cidade, havia estudado e Vicente não passava de um fazendeiro semi-analfabeto.

Como não chovia, Conceição e sua avó foram para a cidade, deixando a fazenda. Na cidade, ela ajudava as famílias que chegavam do interior, quase mortas, com fome, doentes e sem trabalho, crianças esqueléticas que causavam até horror.

No Campo de Concentração, Conceição reconhecia muitas famílias, que moravam perto da fazenda de sua avó; um dia reconheceu seu compadre Chico Bento e sua família, que depois do desespero passado conseguira chegar à cidade. Um dos filhos morrera envenenado, o outro desaparecera com sua mulher e o filho mais novo em estado lastimável. Conceição, com muita pena, depois de ajudá-los, ficou com seu afilhado, que estava muito doente; tratou-o com carinho e conseguiu que ele se salvasse.

A obra renovou a ficção regionalista. Possui cenas e episódios característicos da região, como a procissão de pedir chuva, que são traços descritivos da condição do retirante. O sentido reivindicatório, entretanto, não traz soluções prontas, preferindo apontar os males da região através de observação narrativa. A obra apresenta a seca do Nordeste e a fome como consequência, não trazendo ou tentando dar uma lição, mas como imagem da vida.

Não se percebe uma total separação entre ricos e pobres, e esta fusão é feita através da personagem Conceição, que pertence realmente aos dois mundos. Evita, assim, o perigo dos romances sociais na divisão entre "bons pobres" e "maus ricos", não condicionando inocentes ou culpados.

A própria família de Rachel foi obrigada a fugir do Ceará: foi para o Rio de Janeiro, depois para Belém do Pará. É uma história recheada de amarguras. Bastaria a saga da família de Chico Bento para marcar o romance com as cores negras da desgraça. A morte está por toda parte. Está no calvário da família de retirantes, está em cada parada da caminhada fatigante, está no Campo de Concentração. Morte de gente e de bichos.

A história de amor entre Vicente e Conceição poderia ser o lado bom e humano da história, mas não é. A falta de comunicação entre os dois, o desnível cultural que os separa constituem ingredientes amargos para um desfecho infeliz. É como se a seca, responsável por tantos infortúnios, fosse causadora de mais um: a impossibilidade de ser feliz para quem tem consciência da miséria.

A autora situa a história do romance no Ceará de 1915. O fato histórico importante da época era a própria seca, obrigando os filhos da terra, principalmente do sertão, a migrarem para o Amazonas ou para São Paulo, à procura de vida melhor. Não há avanços nem recuos. A história é contada em linha reta, valorizando o presente, o cotidiano das pessoas. O passado é evocado raramente, muito mais por Conceição. A passagem do tempo dentro do romance é marcada de maneira tradicional, obedecendo à sequência de início, meio e fim.

O cenário do romance é o Ceará. Especificamente, a região de Quixadá, onde se situam as fazendas de Dona Inácia, do Capitão e de Dona Maroca. Há também, em menor escala, o cenário urbano, destacando a capital, Fortaleza, para onde migram os retirantes e onde mora Conceição.

Vidas Secas (2006), obra escrita por Graciliano Ramos (1892 – 1953), e publicada em 1938, relata a denúncia social e a maneira de abordar dilemas existenciais a partir de situações cotidianas retratadas sem grandiloquência. É

considerada por muitos como a principal obra do autor por dois fatores essenciais: o retrato da sacrificada luta pela sobrevivência daqueles que sofrem com a seca no nordeste e a forma como essa história é contada, com capítulos que podem ser lidos fora de ordem com economia total de adjetivos.

Fabiano e sua família, formada pela esposa Sinhá Vitória, pelos filhos não nomeados, chamados apenas de Menino mais Velho e Menino mais Novo, a cachorra (esta sim, batizada ironicamente de Baleia, ou seja, aquela que anda livremente pelo mar) e o papagaio, têm a sua saga de migrantes narrada em terceira pessoa.

A estiagem que corrói a terra, levando à fome e à necessidade de migrar também domina a alma de cada um dos personagens. Eles não passam de marionetes de um grande sistema econômico do qual não conseguem escapular e que os massacra sob diversos aspectos, da falta de dinheiro ao da carência total de perspectivas.

A ausência de comunicação entre os personagens é o grande tema do livro. Se a baleia, enquanto cetáceo, domina o mar, a Baleia do livro, adoentada, é vencida pela seca, sendo sacrificada por Fabiano, numa das principais cenas do livro, levada para a tela com extrema sensibilidade na versão cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, em 1963. Mesmo na tarefa de matar Baleia, Fabiano fracassa. Apenas fere o animal, que vem a morrer no dia seguinte.

O talento de Graciliano está em estruturar a narrativa de modo que, perante pessoas sem sonhos, apenas Baleia tem o poder de imaginar. Pouco antes de morrer, ela vê a si mesma num campo repleto de preás, onde poderia saciar a sua fome.

Resta à família de migrantes ter como ideal o paradigma idealizado de Tomás da bolandeira, com sua cama de couro e seu amplo vocabulário, que se tornam objetos de desejo da família de Fabiano. Sem educação, a família não tem sequer recursos verbais para discutir qualquer tipo de ofensa ou humilhação pela qual passa.

A representação do poder instituído está na personagem do Soldado Amarelo. Surge como um policial arbitrário que, após uma discussão num jogo de cartas, é responsável pela prisão e humilhação do chefe da família sertaneja, que se sente impotente perante o mundo, sem possibilidade de alterar nada.

O dono da fazenda abandonada em que Fabiano trabalha como vaqueiro também pode ser considerado uma representação da mediocridade, injustiça e opressão. Sua busca pela produtividade o deixa cego para qualquer valor humano. Em contrapartida, a família caminha num triste movimento cíclico de solidão, abandono das autoridades e desesperança. A única alternativa é a melancólica fuga, tanto de si mesmos como do sertão abrasador.

Esta obra retrata fielmente a realidade brasileira não só da época em que o livro foi escrito, mas como nos dias de hoje, tais como injustiça social, miséria, fome, desigualdade, seca, o que nos remete à idéia de que o homem se animalizou sob condições subumanas de sobrevivência.

Esses romances tinham como foco a evocação do poder arbitrário exercido pelos patriarcas brancos sobre as camadas camponesas mestiças, compostas por descendentes de escravos vindos da África, ou da população que estava sob domínio dos portugueses. Dessa forma, os romances exploram o uso da violência física, violência sexual, banditismo e messianismo como elementos impostos para impor as ordens desses patriarcas rurais.

Em relação a isso, certamente João Cabral de Melo Neto também foi influenciado pelo Regionalismo, inclusive colocando em questão, no poema, o abuso de poder dos latifundiários, senhores donos de engenhos que foram responsáveis por emboscadas que tiraram a vida de muitos “severinos” do Nordeste.

O imaginário difundido pelo Romance Regionalista foi construído no cenário nacional, trazendo as técnicas de narrativas que foram apropriadas pelo teatro, pelo cinema, telenovelas e emissoras de rádio, nos anos 70. A ficção romanesca revelava a decadência do patriarcado rural, tornando-se um símbolo da literatura realmente brasileira.

Toda essa consagração literária teve contribuição, conforme Garcia Jr. (2011), da mudança da morfologia da categoria de leitores, que sofria uma importante transformação, com o aumento dos níveis de escolaridade, e graças à implantação de um novo mercado editorial, o que permitiu a consagração de uma nova geração de escritores. Segundo ele, a crise de 1930 aumentou as dificuldades para importar livros da Europa, abrindo então a possibilidade para oferta de livros editados no Brasil.

Os personagens são submetidos a uma dramatização dos problemas sociais causados pelo clima implacável do sertão, originário das secas periódicas, se sujeitando às humilhações e ao poder absoluto do senhor de engenho. Ao contrário

de outros tipos de romance, nos Romances Regionalistas o homem recebe destaque, enquanto a mulher tem papel secundário. Os personagens são retratados de forma genérica, como retrato do povo a que pertencem.

José Américo de Almeida destacou a importância desse gênero que fez de vários escritores nomes reconhecidos no meio literário brasileiro:

O regionalismo é o pé-de-fogo da literatura... Mas a dor é universal porque é uma expressão de humanidade. E nossa ficção incipiente não pode competir com os temas cultivados por uma inteligência mais requintada: só interessará por suas revelações, pela originalidade de seus aspectos despercebidos (ALMEIDA, 1989, p.36).

Ressaltamos, aqui, a importância dos romances regionalistas que foram consagrados a partir da década de 30. Esse tipo de romance, conforme destacamos em vários exemplos nesse capítulo, contribuiu para o surgimento de uma autenticidade na cultura nacional. Uma razão para isso seria a mudança do cenário urbano para o cenário rural, a valorização do interior do Nordeste. O romance regionalista explora uma mudança de sintaxe e de vocabulário utilizado nas narrativas que acompanham as origens sociais de seus escritores.

2.3 Obra: Morte e vida Severina (1966)

“(...) E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.”
(MELO NETO, 2007, p.133)

É importante mencionar que a análise feita sobre o poema nesse capítulo se refere às partes relacionadas com a morte, que é o tema em que o poema dialoga com as obras da série Retirantes.

O texto foi escrito em 1954-1955, por encomenda de Maria Clara Machado, diretora do Teatro Tablado, no Rio de Janeiro, com a finalidade de retratar a história vivida pelos retirantes nordestinos, evidenciando as tradições nordestinas, mais especificamente as do Estado de Pernambuco. O poema foi publicado em 1966 no livro *Duas Águas*.

Morte e vida severina é a minha experiência de infância, que guardo na memória e que nunca saiu da minha cabeça, sobretudo quando estava fora. O poema é o material de qualquer nordestino, é a reflexão sobre uma realidade, sem outro compromisso que não seja a verdade (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 108).

Ao escrever o poema, Cabral encontrou referências no folclorista pernambucano Pereira da Costa⁷, autor do livro *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco* (1908), que continua sendo uma referência para os temas relacionados às manifestações folclóricas pernambucanas. Ele mudou o conteúdo, porém conservou a estrutura e a adaptou à realidade local.

O poeta buscou no Sertão, no Agreste e no Recife, inspiração para denunciar as vivências sociais nordestinas, ao mesmo tempo em que encontra no Nordeste sua própria memória. “*Morte e vida severina*, cada vez que leio, eu tenho a tentação de melhorar, mudar um verso. Eu não melhora porque hoje, eu já não tenho direito mais de melhorar. Querem assim, que fique assim” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 111).

Na concepção de João Cabral, o poema teria que ser melhorado, mas como foi uma obra adaptada para o teatro, acabou ficando assim, e se tornou uma das obras mais famosas da literatura brasileira. *Morte e vida Severina* visava um público leigo, cuja história se assemelhasse com a de Severino, mas isso acabou não acontecendo, causando certa frustração no poeta.

João Cabral não considera esse um de seus grandes trabalhos, mas é inegável que essa foi a obra mais conhecida de sua autoria e que se tornou um marco em sua carreira. “Considero *Morte e vida Severina* um dos trabalhos menos realizados que fiz, pela própria necessidade que tinha de ser claro. O poema foi

⁷ Historiador, folclorista e político, Francisco Augusto Pereira da Costa nasceu no Recife, a 16 de dezembro de 1851. Autor de vários livros (36) sobre a história de Pernambuco e do Nordeste, entre eles o livro *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco* (1908). Foi membro-fundador da Academia Pernambucana de Letras (1901); deputado estadual em Pernambuco por várias legislaturas e secretário de Governo do Piauí em 1884. Era bacharel em direito (Recife, 1891). Morreu no Recife, a 21-11-1923. Ver: http://www.pe-az.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1433&Itemid=142

escrito para o teatro, o que me exigiu uma linguagem muito mais simples e diluída” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.108).

O subtítulo é *Auto de Natal pernambucano* e tem inspiração nos autos pastoris medievais ibéricos, além de espelhar-se na cultura popular nordestina. Quanto à sua estrutura, Cabral usa o verso heptassilábico, chamada de "medida velha", ou redondilho maior, verso sonoro e facilmente obtido. Está dividida em 18 partes.

Porém, outra divisão muito nítida pode ser feita quanto à temática: da parte 1 a 9, compreende-se o périplo de Severino até o Recife, seguindo sempre o rio Capibaribe, ou o "fio da vida" que ele se dispõe a seguir, mesmo quando o rio lhe falta e dele só encontra a leve marca no chão crestado pelo sol. Da parte 10 a 18, o retirante está no Recife ou em seus arredores e sofredamente sabe que para ele não há nenhuma saída, a não ser aquela que presenciou no percurso: a morte.

Quanto à narrativa, segue dois movimentos que aparecem no título: "morte" e "vida". No primeiro, temos o trajeto de Severino, personagem-protagonista, para Recife, em face da opressão econômico-social. Severino tem a força coletiva de uma personagem típica: representa o retirante nordestino. No segundo movimento, o da "vida", o autor não coloca a euforia da ressurreição da vida dos autos tradicionais, ao contrário, o otimismo que aí ocorre é de confiança no homem, em sua capacidade de resolver os problemas sociais. Podemos observar uma estrutura dramática: é uma peça de teatro. A vida de Severino é resumida a uma condição de miséria.

Funeral de um lavrador, por exemplo, uma das partes do poema em que há o enterro de um lavrador que morreu sem ter o tão sonhado pedaço de chão, inspirou o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), tornando-se um dos hinos desse movimento.

O que me chateou muito também a respeito do sucesso mundial de *Morte e vida Severina* foi que a burrice nacional brasileira começou a fazer inferências políticas sobre o poema. Muita gente queria que depois de cada espetáculo eu subisse ao palco e gritasse "Viva a Reforma Agrária". Recusei-me a fazer isso. Não faço teorias para consertar o Brasil, mas não me abstenho de retratar em poesia o que vejo e sinto. Eu mostrei a miséria que havia no nordeste. Cabia aos políticos cumprirem o seu papel (MELO NETO *apud* BARBOSA, 1999).

Cabral considera que o fato de ter saído do Brasil e ter morado em outros países como diplomata foi o que desencadeou suas idéias para escrever *Morte e vida Severina* e outros poemas.

Na época em que o poema foi finalizado, Maria Clara Machado decidiu por não montar a peça de teatro, por falta de recursos técnicos para a encenação. Mas em 1966, finalmente se tornou uma peça teatral, encenada no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), tornando-se um estrondoso sucesso. A peça foi encenada em diversas cidades brasileiras e em outros países, como Portugal e França.

Cabral confessou ter tido medo quando soube que a apresentação teatral de *Morte e vida severina* seria musicada por Chico Buarque de Holanda. "(...) Dei autorização porque achei uma coisa antipática dizer que não podia. Depois, recebi um disco com a música, que eu guardei em casa e nunca ouvi, porque realmente tinha medo (...)" (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.107).

O poeta foi ao IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, França, em 1966 e confessou o seu deslumbramento com o êxito do espetáculo que, segundo ele, noventa e cinco por cento foi resultado da música de Chico Buarque de Holanda, que saiu integralmente das letras do poema, conforme ele mesmo relata:

(...) Em geral, o compositor põe a música que ele quer, e usa verso de uma maneira arbitrária. (...) Mas, a coisa extraordinária que eu encontrei na música do Chico, baseada nos versos de *Morte e vida severina*, foi um respeito integral pelo verso em si (...) Eu tenho a impressão de que é o único caso que conheço de uma música que saiu diretamente do poema, e não uma coisa sobreposta ao poema. Se a música é boa, não deve nada a colaboração minha ou conselho meu. Ele pegou o texto, respeitou o texto e, com o talento extraordinário dele, fez uma música que eu considero inteiramente apropriada ao texto (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 107).

Graças à repercussão teatral, o poema também alcançou o cinema. A obra literária chegou a ser gravada em duas versões cinematográficas no Brasil: a primeira, num filme-documentário adaptado e dirigido por Zelito Viana, com duração de 85 minutos e levado às telas do cinema em 1977.

E a segunda, dirigida por Walter Avancini, com duração de 60 minutos que surgiu como um programa especial da TV Globo em 1981 e ganhou o prêmio *Emmy Awards* (1982) (*International Academy os Arts and Science*), dos Estados Unidos. A versão de 1981 foi reeditada em 2011 em DVD, pela Som Livre.

Uma versão mais contemporânea de *Morte e vida Severina* foi lançada em 2011, no projeto da TV Escola/Fundação Joaquim Nabuco, produzida pela OZI

Escola Audiovisual de Brasília. A animação de 50 minutos ganhou corpo nos quadrinhos de Miguel Falcão e tem caráter pedagógico. É refinada e impactante, em ritmo de HQ (Histórias em Quadrinhos), na qual foi adaptada a técnica em 3D.

A animação evita o registro realista, habitual em produções ambientadas no sertão. Os elementos visuais equilibram a secura dura do cenário com formas oníricas e fantasmagóricas. As covas dos olhos de Severino são vazias e negras, enquanto os urubus, que o acompanham com a fidelidade de um cão, têm os olhos vazados em branco e as penas espinhosas. Quando Severino pensa em se suicidar saltando no Capibaribe, surge a Morte navegando em suas águas enevoadas, como se fosse o personagem Caronte, responsável por transportar os recém-mortos em sua barca na mitologia grega.

A música traduz e reforça sensações e atmosferas com sutileza, misturando a sonoridade eletrônica a instrumentos tradicionais, como sanfona e chocalho. Esta multiplicidade de leituras contribuiu para a popularização da poesia e literatura brasileira através de imagens que produziram uma narrativa por meio de fatos reais vividos no imaginário nacional. A obra cita a história de Severino, um retirante do sertão nordestino que tenta fugir da seca e da morte.

Ao percorrer o caminho dessa fuga em busca de uma vida melhor, passa a se deparar com a morte em vários trechos de seu percurso. Desiludido e cansado de buscar por um trabalho, Severino chega a Recife, descobrindo a vida dura da cidade grande. Daí novamente se desespera imaginando ser ele o próximo defunto a ser enterrado sem realizar seu sonho.

Os problemas vivenciados pelos personagens podem ser detectados em vários estudos do período, em particular, nas décadas de 50 e 60, quando a Questão Agrária está entre os temas mais discutidos.

O poema *Morte e vida Severina* inicia com a crise de identidade de um sertanejo, remetendo à idéia de uma crise de pertencimento quando ele se apresenta como mais um Severino que vive nas mesmas condições de carência como tantos outros da região. Ele acaba reconhecendo sua própria despersonalização. Essa visão de uma homogeneidade entre os sertanejos – “somos muitos severinos/ iguais em tudo e na sina” – provoca a constatação da luta de um povo diante daquilo que determina sua essência: a resistência ao meio social, político e religioso.

Esta constatação evidencia a proximidade temática entre o texto cabralino e a poesia popular nordestina. Outras evidências podem ser colhidas, qual seja a renitência em classificar o heroísmo do personagem diante de suas desventuras, a incorporação da oralidade no texto, bem como a adequação a uma temática ligada à raiz sertaneja, expressa no poema na adequação à linguagem e ao cenário do Nordeste.

“O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 Como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria”
 (MELO NETO, 2007, p. 91).

A morte é retratada no poema em três situações: de velhice antes dos trinta anos, pois a perspectiva de vida nordestina após os trinta era muito pouca; de emboscada, quando lutavam por um pedaço de terra; e por último, de fome causada pela fraqueza e doença que matava um pouco por dia, não importando a idade. São seres vivendo numa condição desumana, de destacada miséria, seca, fome e injustiça social.

Braga (2002) aponta que o poder oligárquico do antigo coronel forneceu dados tão expressivos quanto os dos santos, dada a submissão ao chefe local repressor. “O reflexo social dessa estrutura está presente nos versos que falam das causas das mortes frequentes na região, de sua precocidade e da impunidade comum nos regimes hegemônicos” (BRAGA, 2002 p. 32)

(...) E se somos Severinos iguais em tudo na vida,
 morremos de morte igual, mesma morte severina:
 que é a morte de que se morre de velhice antes dos trinta,
 de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia
 (de fraqueza e de doença é que a morte severina
 ataca em qualquer idade, e até gente não nascida
 (MELO NETO, 2007, p. 96).

Meyer (1983) aponta os vários passos da peregrinação severina, nomeando-os como *Os Encontros com a Morte*. O primeiro é chamado de *morte-emboscada* e se refere ao momento em que Severino encontra dois homens carregando um defunto em uma rede. Ao indagar pelo motivo da morte daquele homem, Severino descobre que aquele era um lavrador morto numa emboscada quando tentava lutar por uns hectares de terra de pedra e areia lavada. Quando

Severino pergunta quem o emboscou, a resposta vem de forma triste, porém sem nenhuma relutância, como se o autor da *ave-bala* fosse alguém conhecido e popular, contudo temido pelos lavradores; poderia ser um coronel, mais um Zacarias ou alguém que exercia poder sobre os lavradores da região.

Era um defunto comum, sem nenhuma importância social, que não tinha condições de ter o próprio caixão. Dessa forma, a vida severina é retratada como miserável e sofrida, que mais sorte tem o defunto morto do que vivo. Chiavenato (1998) esclarece sobre a morte do pobre dentro da sociedade como um fenômeno que expressa uma lógica hierárquica e social. “A morte social de milhares de pobres condenados a uma vida miserável é absorvida como consequência normal da divisão da sociedade de classes” (CHIAVENATO, 1998 p.51).

(...) E o que guardava a emboscada,
irmão das almas, e com que foi que o mataram,
com faca ou bala?
— Este foi morto de bala, irmão das almas,
mais garantido é de bala, mais longe vara.
— E quem foi que o emboscou, irmãos das almas,
quem contra ele soltou essa ave-bala?
— Ali é difícil dizer, irmão das almas, sempre há uma bala voando
desocupada.
(MELO NETO, 2007, p. 94)

Em relação à utilização da rede no ritual de morte do sertanejo, Cascudo (1983), em seu livro *Rede de Dormir* fala sobre as formas de utilização da rede, incluindo a finalidade de levar o defunto até a cova.

A rede é carregada por duas pessoas que andam em marcha quase acelerada, fazendo um movimento com o corpo ao qual dão o nome de galeio: movimento que dizem eles ajudar a diminuir o peso. De tempos em tempos revezam os carregadores: ele tiram os chapéus quando colocam o varal da rede no ombro. O que vai na frente coloca-o no ombro esquerdo e o que vai atrás, no ombro direito, facilitando, assim o galeio do corpo. Os pés do defunto estão voltados para frente. Os que saíram da casa devem também entrar com ele no cemitério, é uma praxe que fazem questão de observar. (CASCUDO, 1983. p.13)

No seu percurso, Severino escuta uma cantoria que enganosamente pensou ser uma festa, uma dança ou mês-de-maria⁸, ao contrário, se depara mais uma vez com a morte, aproximando-se de uma casa onde as carpideiras e outras

⁸ Mês de Maio, devocionalmente dedicado a Maria pelos cristãos, junto dos quais adquiriu foros de tradição secular (dia das mães). Disponível em: <http://www.paroquiabenedita.org/actualidade/mesmaio>. Acesso em: 12 de maio de 2011

peças estão cantando *excelências* para um defunto. Para Meyer (1983), este é o segundo encontro com a morte, chamado de *morte-velório*. O ritual de morte é realizado como forma de solidariedade do grupo para com o morto a fim de lhe ajudar a garantir a boa passagem, trazendo tranquilidade para os que partem e para os que ficam. Singulariza a morte polarizando as atenções sobre ele; é o único momento em que se torna plenamente indivíduo. Adquire uma dignidade que talvez nunca tivesse alcançado em vida, talvez o único momento de dignidade severina.

Martins (2005) afirma que o canto de excelências ou *inselências* é um jeito nordestino de tentar exprimir muito mais do que as palavras podem conter. É uma maneira de acolher a dor do outro, como forma de conforto e lembrança. “As carpideiras anunciam a passagem da alma do morto para o outro mundo, emprestando à dor os seus sons, os seus tons e gritos, suas letras encarrilhadas compostas de improviso, assim como a morte que chega sem avisar (MARTINS, 2005 p. 74).

(...) — Finado Severino, quando passares em Jordão e os demônios te atalharem perguntando o que é que levas...
 — Dize que levas cera, capuz e cordão mais a Virgem da Conceição.
 — Finado Severino, etc. ...
 — Dize que levas somente coisas de não: fome, sede, privação.
 — Finado Severino, etc. ...
 — Dize que coisas de não, ocas, leves: como o caixão, que ainda deves.
 — Uma excelência dizendo que a hora é hora.
 — Ajunta os carregadores que o corpo quer ir embora.
 (MELO NETO, 2007, p.99)

Cansado da viagem, o retirante pensa em interrompê-la por uns instantes e procurar trabalho. Encontra uma mulher na janela e decide perguntar a ela se há alguma forma de trabalho por ali. Para sua decepção ele descobre que nenhum de seus saberes lhe proporciona ali trabalhar, pois a mulher lhe responde que o único trabalho possível são trabalhos em que a morte é ofício: rezar de benditos, cantar excelências, encomendar almas de defuntos, tirar ladainhas e mortos enterrar.

Braga (2002) salienta que o ofício de rezadeira substitui o trabalho convencional. Assim, rezar representa uma dimensão sagrada, que passa a ser profissão e meio de sobrevivência. “Essa atividade faz parte dos costumes da região, não sofrendo, portanto, completa dessacralização. Já que a rezadeira remunerada, atuando às vezes em equipe, pertence à tradição dos ritos de morte” (BRAGA, 2002 p. 40).

Conforme Marlyse Meyer (1983), o terceiro encontro com a morte é chamado de *morte-negócio*, onde a mulher propõe um trabalho a meia, caso ele soubesse trabalhar os ofícios da morte.

(...) Já velei muitos defuntos, na serra é coisa vulgar;
mas nunca aprendi as rezas, sei somente acompanhar.
— Pois se o compadre soubesse rezar ou mesmo cantar,
trabalhávamos a meias, que a freguesia bem dá.
— Agora se me permite minha vez de perguntar:
como senhora, comadre, pode manter o seu lar?
— Vou explicar rapidamente, logo compreenderá:
como aqui a morte é tanta, vivo de a morte ajudar.
(MELO NETO, 2007, p. 104)

Quando o retirante chega à Zona da Mata se maravilha com a terra vista fazendo brotar em si uma nova esperança de vida, pensando em cultivar ali a sua tão sonhada plantação. Mas logo se entristece vendo sua expectativa frustrada. De fora, assiste ao enterro de um trabalhador de oito⁹ e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério. As palavras ditas pelos amigos no momento do enterro expressam indignação pela luta em vão daquele trabalhador por um pedaço de chão. Meyer (1983) chama o quarto encontro com a morte de *morte-escárnio*.

Para Braga (2002), essa é mais uma morte severina. “A morte não constitui novidade, morre-se de fome, de bala, de pobreza, como se denuncia na passagem oito, na qual se relata a morte de trabalhadores de oito, na Zona da Mata” (BRAGA, 2002, p.59).

(...) — Essa cova em que estás, com palmos medida,
é a cota menor que tiraste em vida.
— É de bom tamanho, nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe deste latifúndio.
— Não é cova grande, é cova medida,
é a terra que querias ver dividida.
(MELO NETO, 2007, p. 108)

Seguindo o rio Capibaribe, o retirante chega a Recife, ainda na tentativa de encontrar trabalho. Cansado, ele senta-se ao pé de um muro alto para descansar, e ali escuta a conversa de dois coveiros no outro lado do muro. As palavras trocadas pelos coveiros só aumentam a certeza de Severino de que mais uma vez ele está perto da morte. Os coveiros relatam sobre a disparidade entre o enterro do pobre e do rico e ainda criticam os retirantes que saem do sertão para

⁹ Limpeza de uma plantação, feita a enxada, por turmas. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/eito/>

Recife, fugindo da seca e da morte, e que, chegando a Recife, encontram a própria morte.

Meyer (1983) chama esse quinto encontro de *morte-hierarquizada*, pois até mesmo o cemitério revela a posição social à qual o morto pertence. Em relação a isso, Kovacs (2003) compara a diferença entre o enterro de pobres e ricos, apontando sua existência desde a primeira fase da Idade Média. “Aos ricos eram destinados os lugares privilegiados nas igrejas e cemitérios; aos pobres, os ossários e valas comuns. Friso que essa diferença se mantém atualmente pela localização geográfica nos cemitérios (KOVACS, 2003 p. 33).

(...) — Mas o que se vê não é isso: é sempre nosso serviço crescendo mais cada dia; morre gente que nem vivia.
 — E esse povo lá de riba de Pernambuco, da Paraíba, que vem buscar no Recife poder morrer de velhice, encontra só, aqui chegando cemitérios esperando.
 — Não é viagem o que fazem, vindo por essas caatingas, vargens; aí está o seu erro: vêm é seguindo seu próprio enterro.
 (MELO NETO, 2007, p. 118).

Depois de ouvir a conversa dos dois coveiros, Severino perde completamente toda a sua esperança, chegando mesmo a pensar em tirar a própria vida, pois segundo ele, não sabia que a viagem que fazia se dirigia ao seu enterro. Nesse momento, Braga (2003) destaca três aspectos sociais relacionados com a conjuntura contemporânea: “o primeiro é a situação dos coveiros enquanto funcionários públicos, a segunda é a repetição das classes sociais em um ambiente sacralizado pela morte e a terceira é a consciência por parte de Severino, da exclusão social impingida aos retirantes da metrópole” (BRAGA, 2003 p.43).

“(...) E chegando, aprendo que,
 nessa viagem que eu fazia,
 sem saber desde o Sertão,
 meu próprio enterro eu seguia.
 Só que devo ter chegado
 adiantado de uns dias;
 o enterro espera na porta:
 o morto ainda está com vida.
 A solução é apressar
 a morte a que se decida
 e pedir a este rio,
 que vem também lá de cima”.
 (MELO NETO, 2007, p. 120).

Meyer (1983) chama o último encontro de *morte em suspenso*. Severino se aproxima do morador de um mocambo, chamado José, Mestre de Carpina e através de uma conversa expressa sua dor, interrogando ao mestre de carpina, se a melhor saída seria saltar numa noite, fora da ponte e da vida. Sem saber exatamente o que responder à pergunta do retirante, o mestre de carpina tem sua fala interrompida por uma senhora que vem anunciar o nascimento de seu filho. Esse momento é também, segundo Meyer (1983), o encontro com a vida.

(...) — Seu José, mestre carpina,
e quando é fundo o perau?
quando a força que morreu
nem tem onde se enterrar,
por que ao puxão das águas
não é melhor se entregar?
— Severino, retirante,
o mar de nossa conversa
precisa ser combatido,
sempre, de qualquer maneira,
porque senão ele alaga
e devasta a terra inteira.
— Seu José, mestre carpina,
e em que nos faz diferença
que como frieira se alastre,
ou como rio na cheia,
se acabamos naufragados
num braço do mar miséria?
— Severino, retirante,
muita diferença faz
entre lutar com as mãos
e abandoná-las para trás,
porque ao menos esse mar
não pode adiantar-se mais”.
(MELO NETO, 2007, p. 122).

A criança é recebida com muita alegria entre os vizinhos e amigos, que trazem presentes ao recém-nascido. A cena do nascimento, segundo João Cabral, está referenciada em Pereira da Costa (1909), conforme relata: “Compadre que na relva está deitado”; “(...) é a transposição desse folclorista, pois no Capibaribe há lama e não grama. ‘Todo céu e a terra lhe rendem louvor’ também é literal do antigo pastoril pernambucano” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.110).

(...) — Todo o céu e a terra
lhe cantam louvor.
Foi por ele que a maré
esta noite não baixou.
— Foi por ele que a maré
fez parar o seu motor:
a lama ficou coberta
e o mau-cheiro não voou.

(MELO NETO, 2007, p. 124)

Enquanto os vizinhos chegam para visitarem o recém-nascido, aproximam duas ciganas. Segundo o próprio João Cabral, uma era boa e a outra má. Elas determinam de forma patética o futuro do menino. “Na primeira previsão, é tratado um quadro de animalidade em relação à criança, ignorando o desenvolvimento humano, que é direcionado para a imitação dos animais que estão ao redor” (BRAGA, 2003 p.49). Já a previsão da segunda cigana, menos terrível que a da outra, entra em intervenção com a primeira cigana.

João Cabral, em entrevista a Antônio Carlos Secchin, revela que as duas ciganas também estão em Pereira da Costa. “(...) uma era ótima e a outra pessimista. Eu só alterei as belezas e os presentes, e pus as duas ciganas pessimistas” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p.110).

Após os cumprimentos dos vizinhos, amigos e depois de ter recebido os presentes do recém-nascido, mestre de carpina vai até Severino para continuar a conversa que haviam iniciado. O mestre diz a Severino não saber a resposta da pergunta que ele havia feito, a respeito de saltar fora da ponte a vida. Porém ressalta que mesmo sendo difícil de defender com palavras a vida severina, o melhor espetáculo da vida é ver a própria vida teimosamente se fabricar.

Carpina aproveita o nascimento de seu filho para incentivar o retirante a não desistir de lutar pela própria vida, ainda que seja uma vida de muita luta, dor e sofrimento. Dessa forma, Severino, iniciante no processo de sobrevivência na metrópole, tem Mestre de Carpina como preceptor, porque é ele quem participa do processo renovador da vida, que se renova no filho (BRAGA, 2003 p.39)

Para Braga, o diálogo entre os dois, sobre a vida, é indicador para a análise de determinados tópicos, frutos de experiências pessoais, cujas ações traduzem o modo de vida de cada um. “Os argumentos de Carpina são retirados daquilo que lhe tem sido possível experimentar, e através de suas ações que demonstram sua maneira de viver” (BRAGA, 2003 p.35).

(...) — Severino retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga;
é difícil defender,

só com palavras, a vida,
 ainda mais quando ela é
 esta que vê, severina;
 mas se responder não pude
 à pergunta que fazia,
 ela, a vida, a respondeu
 com sua presença viva.
 E não há melhor resposta
 que o espetáculo da vida:
 vê-la desfiar seu fio,
 que também se chama vida,
 ver a fábrica que ela mesma,
 teimosamente, se fabrica,
 vê-la brotar como há pouco
 em nova vida explodida;
 mesmo quando é assim pequena
 a explosão, como a ocorrida;
 mesmo quando é uma explosão
 como a de há pouco, franzina;
 mesmo quando é a explosão
 de uma vida Severina.
 (MELO NETO, 2007, p. 201-202)

A resposta de Carpina reforça o que Severino sempre defendeu e em que acreditou quando se tornou um retirante, caminhando para fugir da morte. A máquina da vida, ainda que severina, magra e franzina, encontra em si própria uma maneira de se renovar e se multiplicar. Assim, Severino compreende que a renovação da vida não depende de forças externas. Ela se fabrica, pacientemente.

João Cabral de Melo Neto prioriza em muitos de seus trabalhos o homem oprimido do Nordeste, no entanto, questiona o caráter repetitivo das narrativas de cordel, desconfiando dos modos de articulação estética estabelecidos pela arte e pelo saber populares.

O homem comum aparece nas obras do autor em como ser deixado à deriva; exceção em relação ao sistema, este está, ao mesmo tempo, incluído em seus domínios, e tem lugar no questionamento social e de proposição libertária. As obras literárias, bem como as demais manifestações artísticas, não precisam ser reduzidas a simples documentos que retratam certa realidade.

Há nas várias imagens relacionadas aos territórios dos confins do sertão, um liame interno que possibilita a existência de conexões entre os vários personagens habitantes desse território. Os espaços relacionados ao abandono, ao enfrentamento das adversidades, às cooperações cotidianas alinham-se à produção artística do autor.

A força metafórica e imagética do poema consiste em dois elementos: a narrativa do caminho do rio/homem, história comum a tantos “severinos”, e a

expressividade do espaço telúrico, em sua espessura, forma e plasticidade. Ambos adquirem ares de uma narrativa que representa a história de um povo.

Por conseguinte, para o restante do país e para o mundo, produz a forte imagem desta sina, que é vista, também, em outras partes, mas que se torna a história do Nordeste, história dos severinos. O poema passou a fazer parte dos currículos dos cursos médios e dos vestibulares, trazendo para a Educação reflexões sobre as questões sociais do Nordeste.

Inclusive, em 2010, o tema fez parte do Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes – ENADE¹⁰ com uma questão que apresentava um trecho do poema e a imagem da obra *Enterro na Rede* (1945), de Cândido Portinari, no qual o aluno faria uma análise da imagem e do trecho do poema.

Pode-se perceber a capacidade que uma narrativa tem de fundar um novo mundo. Assim, o Capibaribe de João Cabral existe a partir de sua obra poética. O texto e a poética de Cabral, construídas a partir de sua memória e experiência daquele mesmo rio, funda uma nova imagem ou conjunto de imagens sobre o Capibaribe. Assim, o Capibaribe conhecido no Brasil ou no exterior é o Capibaribe do João Cabral.

A obra de João Cabral, *Morte e vida Severina*, é um exemplo de uso racional deste espaço telúrico enquanto base de toda composição de sua obra. O telúrico é o espaço da memória do poeta, fundado em sua terra natal. Na memória, as lembranças primitivas embrenham-se com as lembranças vividas, tornando os elementos da paisagem componentes frequentes de sua estética. O grande canal condutor destas memórias eram as águas espessas do Capibaribe. Por outro lado, a presença sempre marcante da espacialidade está ligada ao seu desejo de aproximar a produção artística do trabalho racional científico.

Assim, muitas das precisões geográficas e históricas em suas descrições estão ligadas ao seu trabalho de pesquisa, do qual não abria mão ao propor-se escrever. Ironicamente, o chamado poeta do concreto, poeta racional, do trabalho árduo, aquele que por todas as vias celebrou a razão e o método científico, edificou uma obra em que todos estes elementos são como que adornos da forma de sua poética.

¹⁰ O Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes (Enade) é uma prova escrita, aplicada anualmente, usada para avaliação dos cursos de ensino superior brasileiros. O exame substituiu em 2004 o antigo Exame Nacional de Cursos (Provão) criado em 1996. Participam desta avaliação os alunos ingressantes e concluintes no ensino superior.

Ciência e arte estão plenamente conciliadas em *Morte e vida severina*, sem nenhum paradoxo, sem nenhuma dicotomia. Sendo racional, buscando o concreto e ansiando a clareza, o que o autor fez foi deixar que a própria materialidade e dureza das coisas fizessem sua própria poesia. Espessura, plasticidade e a textura dos objetos saltam aos olhos em imagens nítidas, trazendo em si mesmas sua poeticidade, além da realidade do Nordeste brasileiro.

3. MORTE SEVERINA: DIÁLOGOS ENTRE ARTES VISUAIS E LITERATURA REGIONAL

3.1 – O poema *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto e as telas da série *Retirantes* de Portinari

As reflexões colocadas em questão nesse capítulo buscam uma análise dos pontos convergentes e divergentes no poema *Morte e vida Severina* (1966), de João Cabral de Melo Neto e na série *Retirantes*, (1944-1945), de Cândido Portinari: *Criança morta* (1945), *Retirantes* (1945) e *Enterro na rede* (1945), analisados nos capítulos anteriores.

As artes visuais e a palavra têm sido a razão de muitos estudos que procuram descobrir qual a relação entre as duas. O artista plástico e ensaísta Arlindo Daibert destacou em seu artigo *A imagem da letra* (1995) algumas considerações sobre a esse diálogo:

Na verdade, palavra e imagem sempre estiveram em contato ao longo da história da pintura ocidental, quer através das legendas e das inscrições características da pintura medieval ou do primeiro renascimento; quer de maneira mais sutil e dissimulada, nos títulos que acompanham as pinturas, explicitando, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens (DAIBERT, 1995, p. 75).

O autor enfoca a junção entre literatura e pintura no trabalho de vários artistas contemporâneos que, segundo ele, surgiu de forma mais ampla com os cubistas a partir de 1910. A relação entre literatura e pintura, embora tenha se modificado através dos tempos, principalmente por meio dos recursos tecnológicos, nunca deixou de existir totalmente. Elas se completam ao codificar uma mensagem, onde o receptor terá muito mais possibilidades de interpretação.

Para Veneroso (2004), a aparição da letra no espaço do quadro e a exploração da visualidade da letra na poesia estão ligadas. Para ela, existem vários fatores: a dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas, sendo que as categorias artísticas têm se misturado cada vez mais, com a aproximação entre as artes; a desconstrução das categorias tradicionais tem feito com que escrita e desenho se encontrem; a questão do movimento pendular na arte, que tem levado os artistas a buscar a visualidade da letra, reafirmando a origem visual da escrita.

Diante disso, faremos uma análise comparativa dos trabalhos desses dois renomados artistas brasileiros: Cândido Portinari e João Cabral de Melo Neto, um que usou a paleta e os pincéis para denunciar a realidade sofrida dos retirantes nordestinos, e o outro, que se utilizou das palavras para retratar essa mesma realidade em seus poemas. Lembrando que Portinari, além de ter expressado a saga dos retirantes nas telas, também escreveu poemas sobre eles.

Em Portinari e em João Cabral, a arte é um ato de consciência crítica cuja função é mostrar os aspectos reais da sociedade em que vivem. Ambos possuem o caráter temporal da narrativa e interpretações infinitas e inesgotáveis. Ambos buscaram em suas criações uma maneira peculiar de relatar somente a realidade brasileira. Além da ideia original proposta por seus autores ao criá-las, elas representam signos que são interpretados pelo contexto social, mas a interpretação dessas obras depende da experiência pessoal do expectador.

Não é a nossa proposta discutir a função social da arte, já que para isso existem vários estudos sobre o assunto. Porém, é importante ressaltar o papel da arte como agente modificador social e que aborda temas sociais engajados na visão de uma sociedade mais justa. A preocupação de Portinari em mostrar os problemas sociais enfrentados pela sociedade advém da influência no muralismo mexicano e da sua postura diante da vida.

Conforme Amaral (2003), a “socialização da arte” não é uma tarefa simples e requer algum empreendimento do artista moderno. Ela aponta três direções para que o artista obtenha a participação direta dos interlocutores: fazer com que seu trabalho tenha uma comunicação com um público mais amplo; que sua obra possa refletir uma participação direta em seu contexto social e, eventualmente, a participação dessa obra para uma eventual ou desejável mudança da sociedade.

A literatura, que não pode ser esquecida como obra de arte, serve também como formadora do espírito crítico. É uma forma de contribuir para o desenvolvimento cultural de uma sociedade, proporcionando que o cidadão exerça o seu papel ativo e crítico dentro dela, além de acrescentar uma vasta bagagem cultural na formação desse povo. Rosenfeld ilustra com suas palavras, a importância da literatura no contexto social:

De um modo geral, a literatura amplia e enriquece a nossa visão da realidade de um modo específico. Permite ao leitor a vivência intensa e ao mesmo tempo a contemplação crítica das condições e possibilidades da existência humana. Nem a nossa vida pessoal, nem a ciência ou filosofia

permitem em geral esta experiência ao mesmo tempo una e dupla. No primeiro caso estamos demasiado envolvidos para ter distância contemplativa, no segundo estamos demasiado distanciados para viver intensamente o conhecimento transmitido. A literatura é o lugar privilegiado em que a experiência “vívda” e a contemplação crítica coincidem num conhecimento singular, cujo critério não é exatamente a “verdade” e sim a “validade” de uma interpretação profunda da realidade tornada em experiência. Na fruição da obra de arte literária podemos assimilar tal interpretação com prazer (vivendo-a e contemplando-a criticamente), mesmo no caso de ela, no campo da vida real, se nos afigurar avessa às nossas convicções e tendências. Embora não transmitindo nenhum conhecimento preciso, capaz de ser reduzido a conceitos exatos, a obra suscita uma poderosa animação da nossa sensibilidade, da nossa imaginação e do nosso entendimento que resulta prazenteira, como toda fruição estética (ROSENFELD, 1976 p. 53-54).

Dessa forma, Portinari e Cabral possuem semelhanças quando apresentam temáticas sociais em suas obras através do homem e suas condições de vida. Se o homem era uma preocupação constante na obra de Portinari, principalmente na produção da década de 30 e 40, em João Cabral, o auto de natal pernambucano traz através do personagem Severino características intrínsecas e extrínsecas relacionadas aos retirantes.

A injustiça social é um tema que sensibiliza artistas. Amaral (2003) faz alguns apontamentos sobre a função social da arte e cita Ralf Shikes, que reconhece que o que toca o artista é a injustiça, mais que seu desejo de uma reforma. Portanto é fácil encontrar na produção artística uma “arte de protesto”. É mais fácil retratar os males específicos da guerra que mostrar uma visão abstrata da paz.

Em relação a isso, Graciliano Ramos demonstrou essa mesma preocupação numa carta que escreveu a Portinari. “Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo, as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram”. E revela sua preocupação em relação à exploração desse tema pelos artistas: “se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaremos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças?” (PROJETO PORTINARI, 2004).

É inegável que as obras aqui apresentadas consagraram seus artistas, principalmente por refletir uma participação direta no contexto político-social do país. *Morte e vida Severina*, além de ter sido provavelmente a obra mais conhecida de João Cabral, foi utilizada como instrumento decisivo para uma mudança no regime social dos trabalhadores rurais sem terra. Mesmo que isso não trouxesse uma

solução pacificadora para as questões relacionadas à Reforma Agrária, contribuiu, de certa forma, para apoiar o movimento desses trabalhadores na reivindicação da divisão de terras.

Portinari teve reconhecimento internacional com suas obras. O fato de ter sido chamado de “pintor social” provavelmente se relaciona à importância que ele deu em retratar em suas obras pessoas simples do cenário brasileiro: o negro, a colona, o mestiço, trabalhadores rurais, as favelas, os despejados, os retirantes, entre outros. Exerceu sua liberdade em favor da expressão. Não teve medo de pôr em sua obra o uso arriscado e livre da cor e a composição a serviço de seu conceito sobre o mundo, os trabalhadores, optando por uma visão única, bem distante de qualquer contemplação objetiva do homem, de seu contexto. A deformação expressionista foi uma decisão para a expressão acima da narração.

Em relação à leitura da imagem, Ana Mae Barbosa (2009), educadora brasileira, pioneira em arte-educação, cita Edmund Burke Feldman, em seu livro *Arte/Educação como mediação cultural e social*, que aponta quatro estágios a serem seguidos para essa função, que são distintos, mas interligados entre si e não ocorrem necessariamente nessa ordem. São eles: descrição, análise, interpretação e julgamento.

A descrição se refere a prestar atenção ao que se vê e, a partir da observação, listar apenas o que está evidente, como, por exemplo, tipos de linhas e formas utilizadas pelo autor, cores, elementos e demais propriedades da obra. Nesta etapa identifica-se, também, o título da obra, o artista que a fez, lugar, época, material utilizado, técnica, estilo ou sistema de representação, se figurativo ou abstrato etc.

A análise diz respeito ao comportamento dos elementos entre si, como se influenciam e se relacionam. Por exemplo, os espaços, os volumes, as cores, as texturas e a disposição na obra criam contrastes, semelhanças e combinações diferentes que neste momento serão analisadas.

O estágio da interpretação é dos mais gratificantes, pois é quando procuramos dar sentido ao que se observou, tentando identificar sensações e sentimentos experimentados, buscando estabelecer relações entre a imagem e a realidade no sentido de apropriar-se da primeira.

No quarto estágio, o julgamento, emitimos um juízo de valor a respeito da qualidade de uma imagem, decidindo se ela merece ou não atenção. Nesta etapa as

opiniões são muito divergentes, pois algumas obras têm um significado especial para algumas pessoas e nenhum valor para outras.

Feldman *apud* Barbosa (1991) então sugere, ainda, que as leituras sejam comparativas entre duas ou mais obras, a fim de que se evidenciem as semelhanças e diferenças, possibilitando analogias e aprendizagens mais enriquecedoras.

Portanto a análise comparativa entre Portinari e João Cabral de Melo Neto feita aqui procura seguir os estágios sugeridos por Feldman. As telas pintaram as palavras escritas pelo poeta. Ambos se espelharam na mesma temática sobre os retirantes e conseguiram provocar uma reflexão através de suas obras.

Coincidentemente, tanto João Cabral como Portinari usaram a poesia como código para expressar a realidade desses retirantes. Portinari pintou e escreveu sobre eles. O poema de Portinari detalha imagens presentes tanto na obra *Retirantes* como em *Criança morta*.

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

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

Há quanto tempo? Famintos e sem sorte
A água pouca, ninguém pede nem faz menção

Água, água, se acabar, vem a morte.
Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação

Que Santo nos poderia livrar?
Reza de velho louco
Deus pode a todos castigar.
Que é que esse menino tem? Está morto.
(PROJETO PORTINARI, 2001)

Ambos retrataram o mesmo espaço geográfico: o sertão nordestino. *Morte e vida Severina* se passa no sertão de Pernambuco e finaliza na capital Recife, local onde se concentra um número expressivo de emigrantes, conforme relata João Cabral:

Qual é a obsessão de todo nordestino? O problema dos retirantes. O Recife é o depósito de miséria de todo o Nordeste. O paraibano não emigra para João Pessoa, mas para Recife; o alagoano não emigra para João Pessoa mas para Recife; o rio-grandense-do-norte emigra para Recife. Todos esperam melhorar de vida e só encontram coisas desagradáveis (ATHAYDE, 1998, p. 109)

Embora não saibamos a qual Estado pertencem os *Retirantes* de Portinari, eles representam, de um modo geral, as famílias nordestinas que abandonaram suas terras para buscarem trabalho. Portinari e João Cabral trouxeram das recordações de infância elementos para denunciar o conflito e a tensão entre o homem nordestino e os problemas causados pela seca.

Segundo Portinari, o tema retirantes está relacionado com a sua vida através das lembranças de infância, quando estas famílias inteiras de retirantes, maltrapilhos, esqueléticos e famintos, passavam por Brodósqui. Essa cena não saiu da mente do pintor e ele procurou retratá-la com fidelidade nas telas referentes aos retirantes.

João Cabral também se utilizou das recordações de infância para escrever *Morte e vida Severina*: "(...) é a minha experiência de infância, que guardo na memória e que nunca me saiu da cabeça, sobretudo quando estava fora" (ATHAYDE, 1998, p. 108). A influência de Pernambuco em sua obra é uma questão de identidade para o poeta: "(...) eu sou brasileiro na medida em que sou nordestino, e sou nordestino na medida em que sou pernambucano" (ATHAYDE, 1998, p. 67). Como viajante diplomata, a distância da terra natal fez com que escrevesse pelo menos duzentos poemas sobre Pernambuco (CASTELLO, 2006).

O Regionalismo foi uma tendência do Romantismo que iniciou na literatura no século XIX e que utilizava de cenas do interior do país para divulgação da cultura nacional. Com a consolidação do Regionalismo, vários autores adotaram o cotidiano rural como tema dos romances. A partir da década de 20, ao estimular a produção de uma literatura ligada à realidade do país, o Modernismo dá novo impulso ao Regionalismo. Dentro desse contexto, *Morte e vida Severina* é um poema com natureza regionalista, com forte religiosidade, linguagem próxima do registro oral e apresentando aspectos do folclore pernambucano.

A dor e sofrimento, presentes nas três obras de Portinari, mostram a sua visão crítica através de uma documentação visual da triste realidade dos retirantes. Os detalhes dos corpos esqueléticos, as tonalidades escuras impregnadas constroem um ambiente que retratam a dor sofrida por essa gente. Sua sensibilidade fez com que as obras se tornassem uma denúncia em relação à situação em que vivia uma grande quantidade de nordestinos.

Em *Morte e vida Severina*, o ponto máximo da dor que culminou no desespero de Severino pode ser evidenciado quando ele chega a Recife, exausto,

fadigado depois de tantas andanças a procura de trabalho, e depois de ter escutado a conversa dos coveiros do cemitério de Santo Amaro. Ao encontrar-se com o mestre de Carpina, a dor é desabafada, quando ele confessa querer tirar a própria vida, depois de se deparar com tantas situações sofridas e angustiantes:

— Seu José, mestre carpina,
que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
a de saltar, numa noite,
fora da ponte e da vida?
(MELO NETO, 2007, p. 100)

A morte foi um tema presente na obra dos dois artistas. Portinari enfrentou a morte, desafiando-a com o uso das tintas, contrariando as recomendações médicas. Já sabia que sua saúde estava comprometida pela intoxicação causada pelo uso, em seu trabalho, de certas tintas que continham componentes de chumbo. Mesmo proibido pelos médicos, não quis deixar de produzir o que mais era prazeroso em sua vida. A doença acabou levando o artista à morte em 1962. Na época em que recebeu a proibição médica de pintar, Portinari disse em entrevista ao jornal *O Globo*: “Estou proibido de viver” (JORNAL O GLOBO, 1954).

João Cabral, ao contrário, sempre teve medo da morte. Segundo ele, a educação recebida no colégio de padres fez com que ele tivesse pavor da morte. Morreu quase cego e depressivo, embora nunca aceitasse que sofresse depressão. “Não é depressão. Depressão dá aquele desânimo, aquela sonolência, não provoca essa dor que sinto. Isso que sinto, tenho certeza, se chama angústia” (CASTELLO, 2005, p. 214).

Não aceitava que sofria depressão. Em uma de suas entrevistas a José Castello, declara: “Os médicos falam em depressão, todos falam em depressão, hoje só se fala em depressão”. Mas ele defende o seu pensamento sobre o que sofria: “Prefiro usar a palavra mais antiga, que eles acham fora de moda, mas que é verdadeira para o meu caso: é angústia” (CASTELLO, 2006, p. 213).

Em *Morte e vida Severina*, a morte acompanha o personagem Severino em vários trechos de seu percurso até a cidade de Recife.

— Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só a morte tem encontrado

quem pensava encontrar vida,
 e o pouco que não foi morte
 foi de vida severina
 (aquela vida que é menos
 vivida que defendida,
 e é ainda mais severina
 para o homem que retira).
 (MELO NETO, 2007, p. 100)

Na série *Retirantes*, Portinari retratou a morte com características semelhantes. Na obra *Criança morta* mostra o desespero e a fragilidade dos retirantes diante da morte. As pinceladas tomaram forma ao transformar o drama da família, castigada pela fome e seca. Nessa obra podemos perceber o conflito provocado pelo pintor que dramatiza ao máximo o dilema das secas. A família retratada por ele, supostamente, assim como tantas outras famílias de retirantes, certamente já tinha presenciado o horror da morte do outro, até que esta realmente chega à família, deixando-os atemorizados.

A morte Severina, nos versos de Cabral, é “a morte de que se morre de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia (de fraqueza e de doença é que a morte Severina ataca em qualquer idade, e até gente não nascida)” (MELO NETO, 2007). Isto significa que a morte está sempre rondando o sertanejo. A morte severina ameaça a vida severina, até mesmo no ventre da mãe.

Quando a morte severina ataca qualquer idade, podemos evidenciar esse fato ao lembrar do problema da mortalidade infantil no Brasil, principalmente nas regiões rurais onde a pobreza domina. Muitas crianças morrem antes de completar um ano de idade, e em grande parte, era difícil contar o número de mortos porque grande parte sequer tinha registro. Em relação a isso, a obra *Criança morta* mostra o desespero dos familiares diante de situações como essa.

Tanto o poema quanto a série *Retirantes* enfocam questões sociais enfrentadas pelo povo brasileiro. No poema todo o percurso do retirante Severino é marcado pelo drama da morte causada por uma seca devastadora. Não encontra trabalho em nenhum dos povoados em que ele passou. Essa caminhada sofrida do Severino retirante é dramatizada com fidelidade nas pinceladas da série *Retirantes*.

No poema, João Cabral evidenciou o problema da questão agrária no Brasil, e em particular, a luta dos trabalhadores do campo pelo acesso à terra. Nos versos do *Funeral de um lavrador*, ele relata essa problemática:

Essa cova em que estás,
 com palmos medida,
 é a cota menor
 que tiraste em vida.
 — É de bom tamanho,
 nem largo nem fundo,
 é a parte que te cabe
 deste latifúndio.
 — Não é cova grande,
 é cova medida,
 é a terra que querias
 ver dividida.
 — É uma cova grande
 para teu pouco defunto,
 mas estarás mais ancho
 que estavas no mundo.
 — É uma cova grande
 para teu defunto parco,
 porém mais que no mundo
 te sentirás largo.
 — É uma cova grande
 para tua carne pouca,
 mas a terra dada
 não se abre a boca.
 (MELO NETO, 2007, p. 108)

A parte do poema acima permite uma reflexão sobre a concentração de terras no país. A letra evidencia a miséria no campo, causada pela concentração de terras em poder de uma minoria; a relação conflituosa entre o trabalhador e o dono de terra e a expropriação camponesa que forçou a expulsão dos trabalhadores do campo para a cidade. Estas questões fizeram com que os trabalhadores rurais se unissem em luta pela terra. O poema sinaliza a realidade do trabalhador rural, que só tem acesso a um pedaço de terra quando morre.

Cabral não era adepto às questões políticas. Nunca se posicionou favorável ou contra e nem deixou escapar algum comentário mais acentuado sobre suas opiniões. “O escritor não deve falar de política, deve limitar-se ao social”. “Não sou político e nem acho que a literatura mude nada na sociedade”. “Em política, um embaixador não pensa nada” (ATHAYDE, 1998, p.79).

Apesar de tentar se manter neutro em suas opiniões políticas, Cabral se contradiz no que se refere à “limitação do social”, pois entendemos que sua obra é muito mais do que isso. É a própria denúncia de fatos históricos e reais problematizados para o teatro e que posteriormente acabou se tornando uma obra literária de sucesso, alcançando inclusive as telas de cinema. O silêncio de suas palavras foi atribuído aos versos do seu poema. Mas é compreensível que um diplomata com a carreira garantida não queira se desgastar com problemas políticos.

Ao contrário, Portinari não só aderiu às questões políticas como também se filiou ao Partido Comunista Brasileiro, candidatando-se a deputado em 1945 e a senador em 1947. A questão político-social foi um determinante em sua carreira e sempre deixou claro o seu desejo de transformações através de reformas políticas. Em seus discursos, aproximou-se do povo que ele tanto fez questão de retratar. O envolvimento na política trouxe grandes problemas para o artista que sofreu perseguições e teve que se exilar em 1948, no Uruguai.

A exclusão social é outro tema presente nas obras e pode ser designada como desigualdade social, miséria, injustiça, exploração social e econômica, marginalização social, entre outras significações. De modo amplo, a exclusão social pode ser encarada como um processo sócio-histórico caracterizado pelo recalçamento de grupos sociais ou pessoas, em todas as instâncias da vida social, com profundo impacto na pessoa humana, em sua individualidade.

São pessoas ou grupos sociais, de uma maneira ou outra, excluídos de ambientes, situações ou instâncias. Sem possibilidade de participação, seja na vida social como um todo, seja em algum de seus aspectos, ou que não participam dos mercados de bens materiais ou culturais.

No poema, ao se apresentar ao leitor, Severino tenta explicar de várias maneiras quem é, e depois de várias tentativas se convence em dizer que é simplesmente “um Severino”: “passo a ser o Severino que em vossa presença emigra” (MELO NETO, 2007, p. 93). Na parte do poema mencionada abaixo, o termo “um defunto de nada” também representa essa exclusão social, pois quando era vivo, era somente um Severino, como outro qualquer, sem terra, sem emprego, sem nenhuma relevância para a sociedade.

— A quem estais carregando,
irmãos das almas,
embrulhado nessa rede?
dizei que eu saiba.
— A um defunto de nada,
irmão das almas,
que há muitas horas viaja
à sua morada.
(MELO NETO, 2007, p. 93)

Essa necessidade de se sentir pertencente a um grupo é inerente ao homem. Desde que este começou a formar uma comunidade, existe o desejo de viver em sociedade com seu semelhante. Não nos reconhecemos isolados, e como

esse problema sempre existiu, cada vez mais tem se tornado objeto de discussão por parte da sociedade.

A exclusão social está presente no Brasil desde a época da colônia, em função da adoção de uma estrutura escravagista. Mas passou a ganhar mais destaque no país na década de 70, com o crescimento econômico, oriundo do período ditatorial brasileiro. Com a vertiginosa escalada rumo à industrialização, houve uma intensificação do padrão social excludente, fruto do capitalismo. Este modelo econômico brasileiro favorecia a concentração de capital, resultando num aumento substancial do número de pobres e miseráveis do país. Àqueles não inseridos no sistema, restava somente vender a sua força de trabalho sem, contudo, se tornarem aptos aos privilégios existentes.

Cabral descreve as características dos “Severinos” nordestinos:

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
(MELO NETO, 2007, p. 92)

Na tentativa de explicar quem é Severino, Cabral recorre ao coletivo. Ao revelar quem é o Severino, está revelando tantos outros que vivem na mesma situação social: retirante fugitivo da seca, em busca da esperança, do trabalho e da sobrevivência digna.

E quem são os retirantes pintados por Portinari, senão os próprios “Severinos” que deixaram suas terras para emigrarem para outros Estados? As características dos Retirantes pintados por Portinari demonstram em todos os aspectos a imagem de um povo excluído da sociedade, sem terra e sem direção. Um povo esquecido pelas autoridades e desconhecido por muitos brasileiros.

Quando Cabral se refere ao “ventre crescido” sobre as mesmas pernas finas, aponta para outra triste realidade do povo nordestino, que é a falta de controle sobre as doenças epidêmicas. A história das secas na região no Nordeste trouxe duras consequências da falta de água, acentuando um quadro assustador com a fome, sede e epidemias que se alastraram nas cidades do sertão nordestino. Villa (2001) revelou detalhes de relatos surpreendentes sobre as consequências da seca. Doenças como a hemeralopia, mais conhecida como “cegueira noturna”, causavam

o enfraquecimento prolongado do organismo de inúmeras famílias que caminhavam dezenas de quilômetros a pé, pelas estradas que ligavam o sertão às capitais, com a pele queimada sob um sol abrasador. Eram homens, mulheres, jovens, idosos e crianças, todas na mesma situação desesperadora.

Outras doenças como a cólera, varíola, febre amarela e tifo contagiavam a população, pela falta de competência do poder público que permitiu a expansão das epidemias, por não haver vacinas e remédios suficientes para o combate das doenças. “Os variolosos rapidamente ficaram com o corpo deformado. Pústulas na pele, pus rompendo feridas, febres altas, delírios, sofrendo dores insuportáveis aguardavam a morte chegar” (VILLA, 2001, p. 71).

Portinari também evidenciou o mesmo “ventre crescido”, através da criança que aparece na tela *Retirantes*, no lado direito. Essa criança apresenta um abdome bastante avantajado e com a genitália à mostra. Provavelmente o pintor estaria se referindo à esquistossomose, que era uma doença muito comum no sertão, causada pela falta de tratamento da água e pela falta de higiene. Villa explica as características da água salgada encontrada no sertão nordestino: “água grossa, turva, com o sabor de urina e o aspecto repugnante do líquido podre, nenhum de nós se anima a levá-la aos lábios apesar da sede que nos atormenta nessa travessia árida e deserta” (VILLA, 2001, p. 54).

A série *Retirantes* está relacionada com os problemas sócio-econômicos enfrentados pelo povo nordestino de sertão: a falta de recursos, alimentação, trabalho e condições de vida. Esses fatores motivaram a buscar em outras terras aquilo que não era possível encontrar na terra natal. E, assim, um número significativo de famílias nordestinas se retira do Nordeste.

No poema inteiro, João Cabral trata desse problema, desde que Severino se apresenta como retirante, até a sua chegada em Recife quando encontra o mestre de carpina. Todo o percurso de Severino é cercado pelas dificuldades enfrentadas por milhares de retirantes em todo o país: fome, sede, fadiga, falta de recursos e de trabalho, além de se deparar com várias situações de morte.

Antes de sair de casa
aprendi a ladainha
das vilas que vou passar
na minha longa descida.
Sei que há muitas vilas grandes,
cidades que elas são ditas;
sei que há simples arruados,
sei que há vilas pequeninas,

todas formando um rosário
 cujas contas fossem vilas,
 todas formando um rosário
 de que a estrada fosse a linha.
 Devo rezar tal rosário
 até o mar onde termina,
 saltando de conta em conta,
 passando de vila em vila.
 Vejo agora: não é fácil
 seguir essa ladainha;
 entre uma conta e outra conta,
 entre uma a outra ave-maria,
 há certas paragens brancas,
 de planta e bicho vazias,
 vazias até de donos,
 e onde o pé se descaminha.
 (MELO NETO, 2007, p. 97)

Conforme o trecho do poema acima, a migração é a esperança do retirante. Severino representa essa esperança quando deixa sua terra e passa a seguir o guia, o rio Capibaribe. A emigração de Severino representa uma fuga da morte e ao mesmo tempo a busca da vida. Representa a única esperança de sobrevivência, já que o retirante abriu mão de tudo o que possuía: sua terra natal, seu roçado, sua casinha pobre, sua vida social, seu modo de viver, vestir e falar. Esse desenraizamento faz com que o retirante abra mão de sua identidade e de sua cultura, para se submeter às exigências da terra desconhecida que busca. Mas mesmo deixando para trás o rastro da morte, as dificuldades enfrentadas nos centros urbanos não são fáceis.

Na obra *Retirantes*, Portinari pintou esse cenário aterrorizante vivido pelos nordestinos fugitivos da seca. A obra enfoca que ao chegar nessas cidades, conforme suas recordações de infância, os retirantes não encontram condições de subsistência para alcançar a vida tão sonhada. Pelo contrário, a maior parte deles se deparava com o desemprego, miséria, violência, fazendo com que vivessem em precárias condições humanas.

O êxodo rural é, na realidade, a motivação dos retirantes por uma vida melhor, mas eles enfrentam como consequência os problemas que são causados pela má distribuição da renda no Brasil, além da falta de políticas públicas. Isto faz com que essas pessoas busquem as cidades, ocasionando o inchaço nos centros urbanos.

E, por último, mais um ponto comum entre Cabral e Portinari está na apresentação do ritual de morte no sertão. Portinari mostra na obra *Enterro na rede* as condições sociais de um povo que sequer tinha condições de comprar um caixão

para enterrar os mortos. A rede foi, e ainda é, em algumas regiões rurais do sertão, o meio de transporte para levar o defunto até a sua cova.

Dentro da rede não vinha nada,
 só tua espiga debulhada.
 — Dentro da rede vinha tudo,
 só tua espiga no sabugo.
 — Dentro da rede coisa vasqueira,
 só a maçaroca banguela.
 — Dentro da rede coisa pouca,
 tua vida que deu sem soca.
 (MELO NETO, 2007, p.110)

No poema, João Cabral ainda apresenta uma tradição no ritual de morte no sertão: o canto de *inselências* pelas carpideiras ou cantadeiras. O canto de *inselências* tem como objetivo preencher o vazio dos corações diante da perda de um ente querido. O ofício das carpideiras é dar sentimento ao momento de luto, pois não se admite um defunto ser enterrado sem choro e sem honrarias fúnebres.

Finado Severino, quando passares em Jordão e os demônios te atalharem perguntando o que é que levas...
 — *Dize que levas cera, capuz e cordão mais a Virgem da Conceição.*
 — *Finado Severino, etc. ...*
 — *Dize que levas somente coisas de não: fome, sede, privação.*
 — *Finado Severino, etc. ...*
 — *Dize que coisas de não, ocas, leves: como o caixão, que ainda deves.*
 — *Uma excelência dizendo que a hora é hora.*
 — *Ajunta os carregadores que o corpo quer ir embora.*
 — *Duas excelências...*
 — *... dizendo é a hora da plantação.*
 — *Ajunta os carregadores...*
 — *... que a terra vai colher a mão.*
 (MELO NETO, 2007, p.99-100)

Dessa forma, as *inselências* são cantadas sem acompanhamento de instrumento, utilizando apenas as vozes. Os versos são cantados várias vezes, pois dessa forma acredita-se que o morto poderá ganhar a salvação.

Assim, percebemos que a pintura e a literatura contribuíram de forma relevante para a apresentação de fatos relacionados ao povo nordestino castigado pela seca e que na perda de tudo que tinham, eram obrigados a se retirarem de sua terra natal.

A temática dos retirantes foi o elemento de diálogo aqui apresentado pelas obras de Portinari e de João Cabral. As palavras compostas nos versos *de Morte e vida Severina* podem ser visualizadas nas três obras aqui apresentadas. Os artistas

procuraram relatar através das obras uma representação fidedigna da realidade político-social vivida pelos nordestinos no século XX. Cada um, por meio de sua ferramenta artística trouxe a representação da saga de um povo, apontando detalhes de sua maneira de enfrentar as situações calamitosas e buscar meios de sobrevivência.

Tanto em Portinari como em Cabral, as obras trouxeram reconhecimento profissional e muitas premiações. A primeira encenação de *Morte e vida Severina*, apresentada em 1958, concedeu a João Cabral o título de melhor autor teatral, no Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Recife.

A peça *Morte e vida Severina*, encenada em 1966 no TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), com música de Chico Buarque de Holanda e direção de Roberto Freire e Silnei Siqueira ganha a premiação no Festival de Nancy, na França onde João Cabral recebe o prêmio de Melhor Autor Vivo.

O filme de Walter Avancini, que se baseia fielmente no poema, recebeu em 1982 o prêmio Internacional *Emmy Awards*, nos Estados Unidos, na área de entretenimento e, também em 1982, o Prêmio Ondas, em Barcelona, na Espanha.

Em 1948 o Museu de Arte de São Paulo realiza, em dezembro, uma retrospectiva do artista Cândido Portinari, e Assis Chateaubrind doa ao MASP três quadros da série *Retirantes: Enterro na Rede, Criança Morta e Retirantes*. Em 1958 *Enterro na Rede* participa da Mostra *Ans d'Art Moderne*, organizada no âmbito da Exposição Nacional de Bruxelas.

Muito mais que as premiações recebidas, é importante ressaltar a contribuição dessas obras para a valorização da cultura brasileira, em especial a do nordeste. Foram obras que marcaram de forma decisiva tanto as artes plásticas como a literatura brasileira.

3.2 Outras visualidades da Morte e vida Severina

A temática social da trajetória dos retirantes nordestinos inspirou muitos outros artistas plásticos. Além de João Cabral de Melo Neto e Portinari, muitos artistas posteriores a eles fizeram releituras relacionadas a essas obras. A repercussão das obras não somente fez surgir novas formas de abordagens da denúncia social, como também tem feito com que a arte se torne um veículo para reflexões sobre as questões relacionadas à realidade sociopolítica brasileira.

Propomos aqui apresentar alguns exemplos relativos a esta temática social de obras feitas no fim do século XX que reportam à temática desenvolvida por Portinari e outros que buscam ilustrar o poema de João Cabral de Melo Neto. São visualidades oriundas de trabalhos já consagrados, mas cuja preocupação social ainda se perpetua dentro do contexto da arte brasileira.

A seguir, apresentamos quadros selecionados da exposição de artes plásticas *Morte à Vida Severina*, realizada em 1995, no Museu do Estado, em Recife – PE, em homenagem aos quarenta anos de criação do poema *Morte e vida Severina*. Trata-se de releituras da obra que enfocam fundamentalmente imagens das principais cenas do poema, as reflexões entre mestre de carpina e Severino, e o nascimento de outra vida severina.



Fig. 27 – Maria Carmen, *Retirantes*, 1991.

Fonte: <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-32832003000100023>
Interface (Botucatu) vol.7 nº 12 Botucatu Feb. 2003 - Acesso em: 04 abr 2010.



Fig. 28 – Abelardo da Hora, *Enterro do Camponês*, 1967.

Fonte: <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-32832003000100023>
Interface (Botucatu) vol.7 nº 12 Botucatu Feb. 2003 - Acesso em: 04 abr 2010.



Fig. 29 – Rosa Guerra, *Homenagem ao poema Morte e vida severina*, 1990.
 Fonte: <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-32832003000100023>
 Interface (Botucatu) vol.7 nº 12 Botucatu Feb. 2003 - Acesso em: 04 abr 2010.

As figuras 30, 31 e 32 se referem à produção fílmica de *Morte e vida Severina* em desenho animado¹¹, produzido por OZI filmes, 2011, no qual o poema ganha animação refinada e impactante em ritmo de HQ, que foi adaptada para uma animação em 3D de mesmo nome.

A animação evita o registro realista, habitual em produções ambientadas no sertão. Os elementos visuais equilibram a secura dura do cenário com formas oníricas e fantasmagóricas. As covas dos olhos de Severino são vazias e negras, enquanto os urubus, que o acompanham com a fidelidade de um cão, têm os olhos vazados em branco e as penas espinhosas. Quando Severino pensa em se suicidar saltando no Capibaribe, surge a Morte navegando em suas águas enevoadas, como se fosse o personagem Caronte, responsável por transportar os recém-mortos em sua barca na mitologia grega.

A paleta de cores se limitou ao preto e branco. O cinza foi simulado por hachuras (são uma espécie de pintura que serve para salientar a parte onde a peça efetivamente foi cortada), tramas de linhas paralelas muito próximas umas das outras que criam um efeito de sombra ou meio-tom.

A trilha sonora foi criada em parceria por quatro dos músicos brasileiros: Lucas Santanna, Siba, Marcelo Jeneci e Rica Amabis.

¹¹OZI Filmes – Divulgação do filme *Morte e vida severina*, reportagem disponível em: <http://www.correioweb.com.br/euestudante/noticias.php?id=19501>. Acesso em 18 de junho de 2011.

A música traduz e reforça sensações e atmosferas com sutileza, misturando a sonoridade eletrônica a instrumentos tradicionais, como sanfona e chocalho. O som remete semelhanças sobre essa coisa agrária, mas fugindo de um clichê da música nordestina. Partiu sobre algo referencial sobre o Nordeste, como o maracatu e não deixa de ter uma cara de modernidade.



Figura 30: OZI Filmes. *Morte e vida severina*. (2011)

Fonte: <http://robersonbruno.wordpress.com/2010/07/23/morte-e-vida-severina/>
Acesso em: 29 de março 2011



Figura 31: OZI Filmes. *Morte e vida severina*. 2011

Fonte: <http://robersonbruno.wordpress.com/2010/07/23/morte-e-vida-severina/>
Acesso em: 29 de março 2011.



Figura 32: OZI Filmes. *Morte e vida severina*. 2011

Fonte: <http://robersonbruno.wordpress.com/2010/07/23/morte-e-vida-severina/>
Acesso em: 29 de março 2011.

Segue uma sequência de 12 imagens, nas figuras de 33 a 45, que são gravuras do artista plástico argentino Nelson Maldonado¹² (1972), radicado no Brasil. As gravuras foram criadas em homenagem ao poema *Morte e vida Severina*. As imagens revelam os passos seguidos por Severino até a sua chegada em Recife. A sua caminhada como retirante, avistando um defunto carregado numa rede, o encontro com a mulher da janela, a benzedeira, a travessia do rio Capibaribe, o canavial, o descanso quando chega a Recife, natividade, o menino, as ciganas e o menino, oferendas dos retirantes e sublimação da vida. Todas essas imagens representam partes da caminhada de Severino.



Figura 33: MALDONADO, Nelson, *Severino*. Gravura. (2010)

Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/>. Acesso em 23 de junho de 2011.

¹² Artista argentino radicado no Brasil desde 2001 . É autodidata e tem trabalhos em desenho e pintura. Ver: <http://iam.artelista.com/>

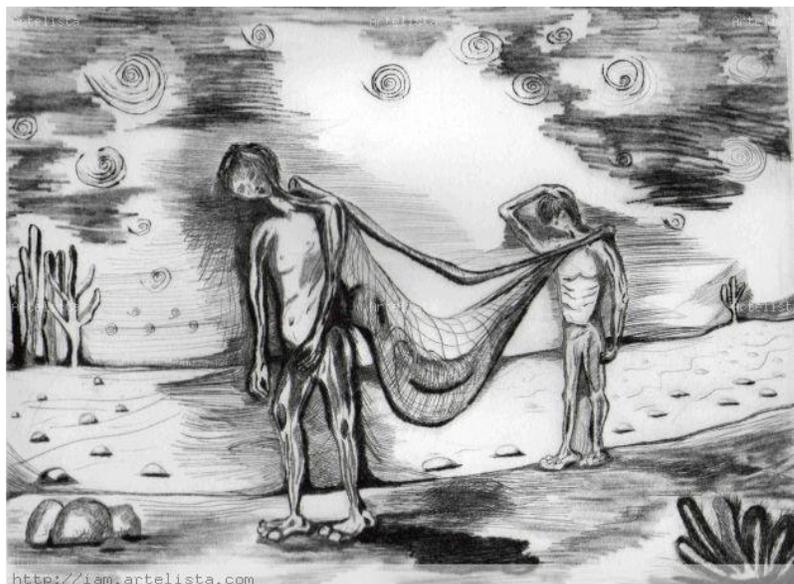


Figura 34: MALDONADO, Nelson, *Enterro na Rede*. Gravura. (2010)
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/> . Acesso em 23 de junho de 2011.



Figura 35: MALDONADO, Nelson, *Mulher na Janela*. Gravura. (2010)
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/> . Acesso em 23 de junho de 2011.



Figura 36: MALDONADO, Nelson, *Capibaribe*. Gravura. (2010)
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/> . Acesso em 23 de junho de 2011.



Figura 37: MALDONADO, Nelson, *Canaviais*. Gravura. (2010)
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/> . Acesso em 23 de junho de 2011.



Figura 38: MALDONADO, Nelson, *Severino descansa*. Gravura. 2010
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/> . Acesso em 23 de junho de 2011.

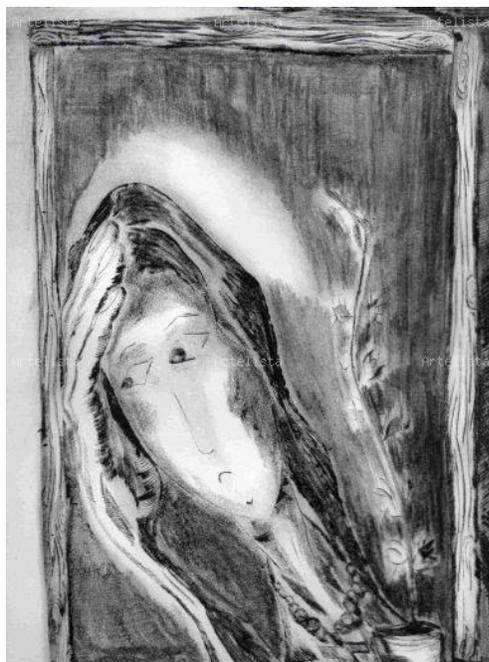


Figura 39: MALDONADO, Nelson, *Benzedeira*. Gravura. 2010
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/> . Acesso em 23 de junho de 2011.



Figura 40: MALDONADO, Nelson, *Natividade*. Gravura. 2010
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/> . Acesso em 23 de junho de 2011.



Figura 41: MALDONADO, Nelson, *O Menino*. Gravura. 2010
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/> . Acesso em 23 de junho de 2011.



Figura 42: MALDONADO, Nelson, *As Ciganas e o Menino*. Gravura. 2010
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/>. Acesso em 23 de junho de 2011.

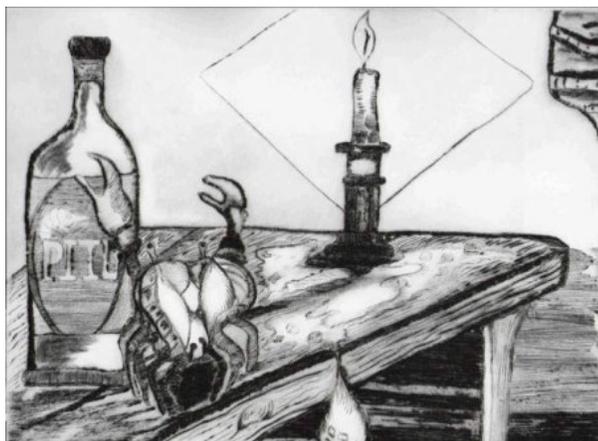


Figura 43: MALDONADO, Nelson, *Oferendas dos retirantes*. Gravura. 2010
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/>. Acesso em 23 de junho de 2011.



Figura 44: MALDONADO, Nelson, *Oferendas dos Retirantes II*. Gravura. 2010
 Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/>. Acesso em 23 de junho de 2011.



Figura 45: MALDONADO, Nelson, *Sublimação da Vida*. Gravura. 2010
Fonte: <http://www.maldonado.blog.br/> . Acesso em 23 de junho de 2011.

O homem comum aparece nas obras do autor como que deixado à deriva; exceção em relação ao sistema. Este está, ao mesmo tempo, incluído em seus domínios, e tem lugar no questionamento social e de proposição libertária. As obras literárias, bem como as demais manifestações artísticas, não precisam ser reduzidas a simples documentos que retratam certa realidade.

Há, nas várias imagens relacionadas aos territórios dos confins do sertão, um liame interno que possibilita a existência de conexões entre as várias personagens habitantes desse território. Os espaços relacionados ao abandono, ao enfrentamento das adversidades, às cooperações cotidianas alinham-se à produção artística do autor.

Por conseguinte, para o restante do país e para o mundo, produz a forte imagem desta sina, que é vista, também, em outras partes, mas que se torna a história do Nordeste, história dos severinos.

Pode-se perceber a capacidade que uma narrativa tem de fundar um novo mundo. Assim, o Capibaribe de João Cabral existe a partir de sua obra poética. O texto e a poética de Cabral, construídas a partir de sua memória e experiência daquele mesmo rio, funda uma nova imagem ou conjunto de imagens sobre o Capibaribe. Assim, o Capibaribe conhecido no Brasil ou no exterior é o Capibaribe do João Cabral.

A obra de João Cabral, *Morte e vida Severina*, é um exemplo de uso racional deste espaço telúrico enquanto base de toda composição de sua obra. Na memória, as lembranças primitivas embrenham-se com as lembranças vividas, tornando os elementos da paisagem componentes frequentes de sua estética. O grande canal condutor destas memórias eram as águas espessas do Capibaribe. Por outro lado, a presença sempre marcante da espacialidade está ligada ao seu desejo de aproximar a produção artística do trabalho racional científico.

Assim, muitas das precisões geográficas e históricas em suas descrições estão ligadas ao seu trabalho de pesquisa, do qual não abria mão ao propor-se escrever. Ironicamente, o chamado poeta do concreto, poeta racional, do trabalho árduo, aquele que por todas as vias celebrou a razão e o método científico, edificou uma obra em que todos estes elementos são como que adornos da forma de sua poética.

Novamente, na década de 50, Portinari volta a pintar os retirantes. Annatesa Fabris (1990) aponta que as novas obras já não têm a mesma deformação de antes e o pintor passa a dar um colorido intenso, quase fauve, usando vibrantes de vermelho e amarelo contrastando com os tons sóbrios das roupas. O cromatismo cria uma atmosfera trágica, porém o pintor mostra uma certa inquietude nessa produção. Preocupado com soluções estruturais, se apresenta pouco à vontade diante do drama humano.

A figura 46 mostra a família de retirantes com características semelhantes às anteriores das décadas de 30 e 40. Ainda percebemos a mesma pose similar das fotografias de época, estáticos esperando o close. Porém o fato notável é que as expressões físicas são menos assustadoras que antes, o pintor se livra, de certa forma, dos corpos esqueléticos e as roupas já não são tão maltrapilhas. É como se alguma coisa tivesse mudado dez anos depois, como se surgisse uma esperança durante esses anos.

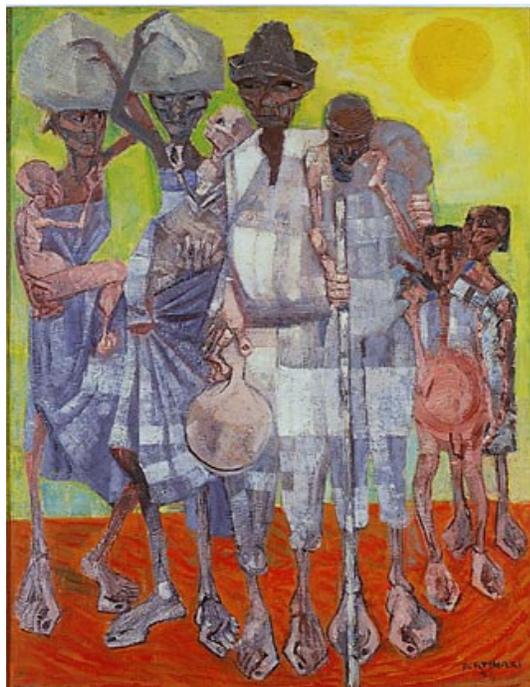


Figura 46: *Retirantes*, (1958), Cândido Portinari.
Painel a óleo/madeira, 54 X 65 cm - Rio de Janeiro - RJ
Fonte: Catálogo Raisonné Candido Portinari (2004)

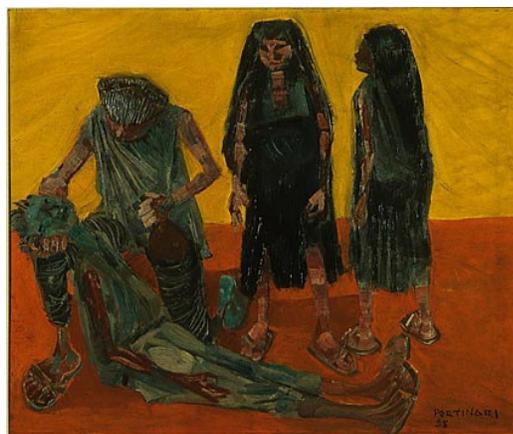


Figura 47: *Retirantes*, (1958), Cândido Portinari.
Painel a óleo/madeira, 54 X 65 cm - Rio de Janeiro - RJ
Fonte: Catálogo Raisonné Candido Portinari (2004)

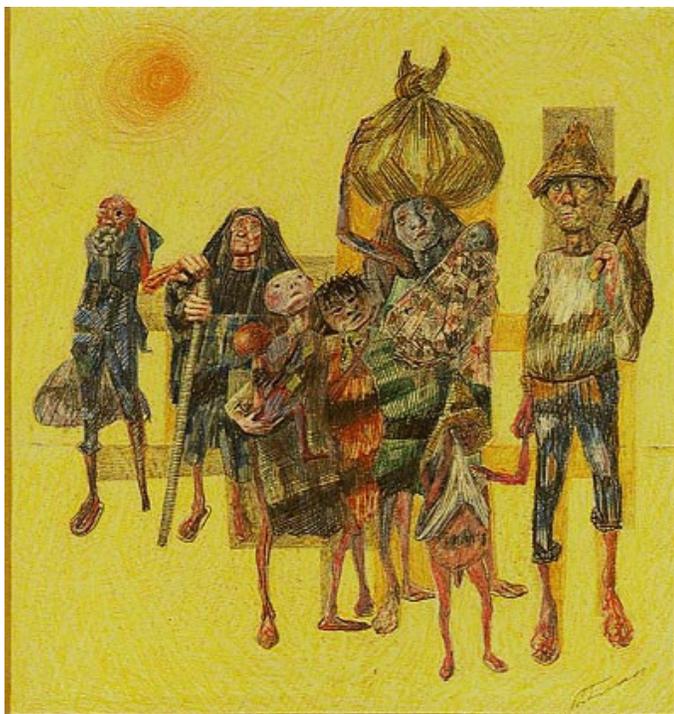


Figura 48: *Retirantes*, (1958), Cândido Portinari.
 Desenho a lápis de cor/papel, 33 X 32 cm - Rio de Janeiro - RJ
 Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

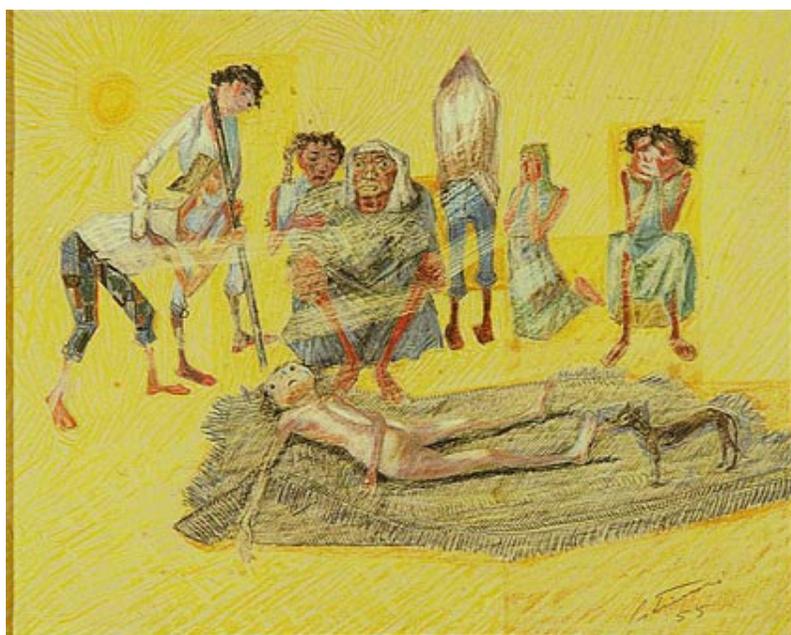


Figura 49: *Menino Morto*, (1958), Cândido Portinari.
 Desenho a lápis de cor grafite/papel, 28 X 35 cm - Rio de Janeiro - RJ
 Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)



Figura 50: *Entero na Rede*, (1958), Cândido Portinari. Pintura a óleo/madeira, 150 X 120 cm - Rio de Janeiro - RJ
 Fonte: Catálogo Raisonné Cândido Portinari (2004)

Outros artistas também se basearam neste tema. Provavelmente a produção artística de Portinari da série *Retirantes* serviu de inspiração para eles. Citaremos alguns desses artistas, apresentando respectivamente suas obras, mas sem a intenção de analisá-las.



Figura 51: *Retirantes*, (s/d), Clodomiro Amazonas. Pintura a óleo sobre tela, 32 X 22 cm - Rio de Janeiro - RJ
 Fonte: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-215910528-pintura-ost-clodomi-ro-amazonasretirantes-_JM. Acesso em: 22/03/2012.¹³

¹³ Clodomiro Amazonas Monteiro (1883 -1953) foi pintor, desenhista, ilustrador e restaurador brasileiro. Fez sua estreia na pintura com 16 anos, restaurando telas e afrescos do convento Santa

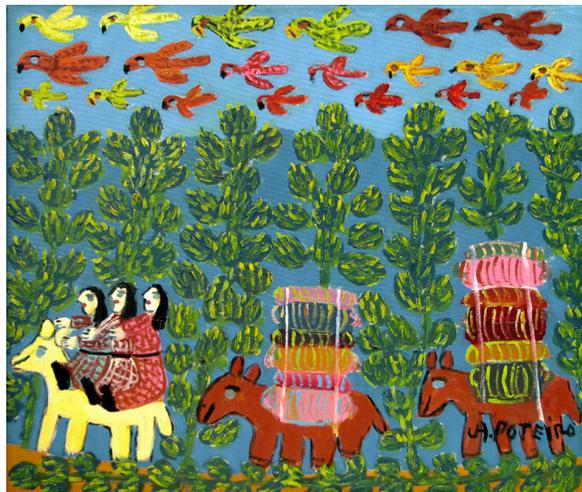


Figura 52: *Retirantes* (1998), Antônio Poteiro. Pintura a óleo sobre tela, 70 X 70 cm – Goiânia-GO.
Fonte: <http://www.espacoarte.com.br/obras/2399-retirantes>. Acesso em: 18/02/2011.¹⁴



Figura 53: *Retirantes* (2009), Antônio Poteiro. Pintura a óleo sobre tela, 90 X 100 cm – Goiânia-GO.
Fonte: <http://www.espacoarte.com.br/obras/2399-retirantes>. Acesso em: 18/02/2011.

Clara de Taubaté. Em agosto de 1912 organiza sua primeira exposição no Salão Radium, em São Paulo. Apresentou 35 quadros, na sua maioria paisagens. Seguiram-se, a partir de 1918, uma série de exposições que o tornaram paulatinamente um pintor conhecido e admirado. Sua obra é basicamente paisagística, temática na qual se mostrou exímio. Foi um dos idealizadores do Salão Paulista de Belas Artes. http://pt.wikipedia.org/wiki/Clodomiro_Amazonas. Acesso em: 22/03/212

¹⁴ Antônio Batista de Souza (1925-2010) nasceu em Santa Cristina da Pousa, Minho, em Portugal e transferiu-se com a família para São Paulo em 1926. Mais tarde, reside em Araguari (MG), onde inicia atividade de ceramista. Artista autodidata, em 1957 adota o apelido com o qual é conhecido até hoje e passa a assinar seus trabalhos. Realiza sua primeira individual em 1976, em Ouro Preto (MG). Em 1980, leciona cerâmica nas Feiras Internacionais de Hanover e Düsseldorf (Alemanha). A partir desse momento, expõe em importantes mostras coletivas no Brasil (Bienais de São Paulo [1981 e 1991], Panorama da Arte Brasileira do MAM de São Paulo [1985]) e no exterior. Em 1985, recebe o prêmio da APCA como melhor escultura de 1984. Transfere-se para Goiânia (GO) em 1967. Fonte: <http://www.espacoarte.com.br/artistas/109-antonio-poteiro>. Acesso em: 18/02/2011



Figura 53: *Retirantes* (1997), Daniel Penna. Pintura a óleo sobre tela, 30 x 40 cm – São Paulo-SP.
 Fonte: <http://www.pennart.com.br/>. Acesso em: 07/06/2011.



Figura 54: *Retirantes* (2009), Daniel Penna¹⁵. Pintura a óleo sobre tela, 18 x 24 cm – São Paulo-SP.
 Fonte: <http://www.pennart.com.br/>. Acesso em: 07/06/2011.

¹⁵ Daniel Penna, artista plástico, nascido em maio de 1951 em São Paulo, Brasil. Participou de várias exposições individuais e coletivas, estando presente em várias galerias do Brasil e exterior. Suas obras estão espalhadas por todo o mundo, fazendo parte de coleções particulares em países como Portugal, Estados Unidos, Canadá, Polônia, Suécia, Japão e Argentina. Fonte: <http://www.pennart.com.br/>. Acesso em: 07/06/2011.



Figura 55: *Retirantes* (2009), Carybé.¹⁶ Pintura a óleo sobre tela, s/d. Sem dimensões.
Fonte: <http://www.livingdesign.net.br/2011/05/obras-de-renomados-artistas-serao-leiloadas-em-sp.html>. Acesso em: 07/06/2011.



Figura 55: *Retirantes* (1945), Clovis Graciano¹⁷. Pintura a óleo sobre tela, 47 X 38 cm.
Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras_fra&acao=mais&inicio=1&cont_acao=1&cd_verbete. Acesso em: 21/04/2011.

¹⁶ Carybé (1911-1997), nome artístico de Hector Julio Paride Bernabó, pintor figurativo brasileiro de origem argentina, cuja estilização gráfica aproximou-se da abstração. Nasceu na cidade de Lanús e, após ter vivido na Itália, radicou-se no Brasil, inicialmente no Rio de Janeiro, onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes. Fixou-se definitivamente na Bahia a partir de 1950. Sete anos mais tarde, naturalizou-se brasileiro. Suas obras, tanto pinturas como desenhos, esculturas e talhas, refletem a chamada baianidade, através da representação do cotidiano, do folclore e de suas cenas populares. Em 1955, foi escolhido como o melhor desenhista nacional na III Bienal de São Paulo.

¹⁷ Clovis Graciano (1907-1927) nasceu em Araras, São Paulo. Iniciou sua carreira artística, pintando tabuletas, carros e sinalizações da Estrada de Ferro Sorocabana no interior paulista. Na década de 1930 começa a pintar, sempre como autodidata, com grande interesse pelas tendências modernas, com as quais travou contato através de publicações e álbuns. Fonte: http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=12. Acesso em: 15/04/2012



Figura 55: *Retirantes* (1990), Fulvio Pennacchi¹⁸. Pintura a óleo sobre tela, 47 x 38 cm. <http://www.fulviopennacchi.com/d90.html>. Acesso em: 21/04/2011.



Figura 55: *Retirantes* (s/d), Fulvio Pennacchi. gravura, 61 x 77 cm. <http://www.fulviopennacchi.com/d90.html>. Acesso em: 21/04/2011.

¹⁸ Fulvio Pennacchi nasceu em 1905 na Toscana, Itália. Estudou em Florença e diploma-se em pintura pela Academia Real de pintura de Lucca. Em julho de 1929 chega ao Brasil, estabelecendo-se em São Paulo. Em 1930-35 cria os trabalhos a óleo *Cenas da Vida de São Francisco* e a série das *Obras de Caridade Corporais e Espirituais*. Em 1935, realiza suas primeiras exposições no Brasil. Daí em diante, executaria vários trabalhos, entre murais, afrescos, ilustrações e trabalhos a óleo, lidando com cerâmica apenas em 1952. Em 1951 participa da I Bienal de São Paulo. Fonte: <http://www.pinturabrasileira.com/artistas>. Acesso em: 14/02/2012.

Esses são alguns exemplos daqueles que mostraram, através da palheta, a realidade dos que perambularam por vários cantos do país fugindo de situações insustentáveis e perseguindo o sonho de possuir um pedaço de chão. São obras de caráter social que denunciam a forma desumana a que os retirantes nordestinos eram submetidos para fugir da seca.

Embora as imagens sejam diferentes, as características são sempre as mesmas: homens e mulheres maltrapilhos, com ou sem crianças, carregando trouxas na cabeça e com os pés na estrada, carregando a moringa com água, montados em algum animal, que muitas vezes não conseguia chegar ao destino.

Por meio dos exemplos aqui apresentados, essa realidade não passou despercebida por muitos artistas que, através das pinceladas, puderam dar expressão ao sofrimento, fadiga, cansaço, fome, sede e dor. Cada artista usou sua maneira peculiar de interpretar essa dor. Sem entrar em detalhes quanto à técnica usada e as influências desses artistas, vale chamar a atenção pelo sentimento que cada um deles impõe nessas imagens.

São pinturas sociais que continuam sendo negligenciadas pelas autoridades que são responsáveis por grande parte desses problemas insolucionáveis até o momento. E enquanto isso, a arte é utilizada como um canal de divulgação da saga de um povo brasileiro que, com muita luta, ainda persiste em sua caminhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre a vida e obra de dois nomes importantes do cenário brasileiro como o de Cândido Portinari e João Cabral de Melo Neto é enveredar por uma fonte inesgotável de conhecimentos. Apesar de termos encontrado muitos estudos feitos sobre os dois artistas, quanta coisa preciosa ainda é preciso desvendar. Quantos temas ainda podem e precisam ser explorados.

Esta pesquisa se limitou a trazer apontamentos sobre cada um deles, propondo um diálogo com obras aqui apresentadas. Este estudo trouxe à tona uma realidade que é enfrentada por muitos nordestinos até hoje. O percurso feito por Severino ainda é feito por muitas famílias que deixam o Nordeste em busca de sobrevivência em outras cidades.

Esse trabalho buscou analisar tanto o poema *Morte e vida Severina* quanto as três obras da série *Retirantes*, buscando explorar pontos convergentes e divergentes nessas obras, por meio de um diálogo. E quantas são as questões em que elas dialogam!

Os artistas se utilizaram dessas obras para retratarem as questões sociais de um mesmo país. As telas de Portinari parecem pintar passo a passo o percurso feito por Severino às margens do Rio Capibaribe em Pernambuco. As palavras e imagens podem juntas expressar a dor e o sofrimento de um povo indefeso e excluído pelo meio social a que pertencem.

Tanto Portinari como João Cabral abordaram questões sociais nessas obras. Os retirantes pintados por Portinari se assemelham em vários aspectos com o Severino. Todos deixaram sua terra natal. Todos se aventuraram pelas estradas sem nem mesmo saber qual o caminho a seguir. Todos enfrentaram a morte durante o duro percurso e muitos não conseguiram sobreviver.

A morte que perseguiu todo o caminho de Severino é a mesma retratada na obra *“Criança morta”*. Apesar de vivermos numa sociedade onde a morte é mais negada que aceita, ela se tornava sempre constante no meio dos retirantes que se acostumavam com ela. A obra *Enterro na rede* representa muitas verdades sobre a morte. Representa o trabalhador rural, de uma região castigada pela seca, pobre, sem cultura e que não teve condições nem para comprar o próprio caixão. Mas quantas coisas a imagem não diz. Não sabemos qual a causa da morte. Seria de

velhice antes dos trinta? Seria de doença ou emboscada? Não sabemos. Provavelmente qualquer uma dessas poderia ser a causa.

A poesia está presente nos dois artistas. Portinari também descreveu em versos aquilo que pintou nas telas sobre os retirantes. Apesar de nunca ter sido considerado um poeta, também escreveu poemas. A sua poesia retratou em palavras os mesmos retirantes que saíram dos tons escuros de sua palheta.

Tanto Portinari como João Cabral trouxeram reminiscências de infância para suas obras. Portinari retratou Brodósqui em várias cenas: os meninos da cidade, os avós, a gangorra, meninos soltando papagaios, o sonho, banda de música, menina de tranças, banda de Brodósqui, Festa de São João, Futebol, Circo, Crianças brincando, entre outras. Todas essas obras estão presentes no livro *Portinari – O Menino de Brodósqui*, organizado por seu filho João Cândido Portinari.

João Cabral deixou Recife com 22 anos, quando ingressou na carreira diplomática. Mesmo tendo ficado onze anos longe de Recife, nunca aceitou de fato ser obrigado a distanciar-se de sua terra natal. Pernambuco começa então a aparecer em suas obras a partir do livro *O cão sem plumas* (1950). Sempre disse ser orgulhoso de ser nordestino e de os temas abordados por sua literatura serem nordestinos, regionais (ATHAYDE, 1998). Sempre fez questão de valorizar a sua origem.

É interessante observar que mesmo se tratando de obras com caráter de denúncia social, os dois artistas divergiam oralmente sobre as questões políticas. É é inegável que as condições vividas pelos retirantes nordestinos tratavam, também, de problemas políticos. Na Introdução abordamos as medidas tomadas pelos governantes em relação às secas que devastaram o sertão nordestino; porém, nenhuma delas teve eficácia para combater os prejuízos causados. E mesmo as ações que foram tomadas sequer chegaram a combater a fome na região. As verbas eram desviadas e a comida que deveria ser gratuitamente distribuída acabava sendo vendida aos retirantes.

Dessa forma, a solução buscada pelos retirantes propiciou o êxodo rural por falta de políticas públicas que amenizassem ou resolvessem os problemas causados pela estiagem. E, assim, as famílias deixavam sua casas no campo para irem em busca do sonho de trabalhar e viver em melhores condições nas cidades grandes. Isso ocasionou o inchaço dos centros urbanos, gerando desemprego, subemprego, pobreza e violência.

Em decorrência disso, surgiram outros problemas como, por exemplo, a discriminação social sofrida por essa gente, o que gerou a exclusão social que, de certa forma, é outra modalidade de morte, a morte social, onde famílias inteiras de retirantes viviam em condições de total miséria por não terem comida e não encontrarem trabalho para se manterem.

Sendo assim, esse trabalho aponta vários problemas para a questão que foi destacada nas obras desses dois artistas. Esse é o ponto positivo que destacamos aqui. As palavras e as imagens serviram de ponte para levar ao conhecimento do brasileiro as reais condições em que essa gente viveu e ainda vivem. Essas obras passaram a ser incluídas nos currículos escolares, e discutidas por professores e alunos em sala de aula. Isso fez com que a nova geração tivesse conhecimento de uma realidade que era ignorada pela população, principalmente no início do século XIX, por falta de meios para divulgação.

Morte e vida Severina trouxe grande destaque para seu autor. A peça foi encenada várias vezes dentro e fora do Brasil, além de ter tido a contribuição das músicas de Chico Buarque de Holanda. As versões fílmicas alcançaram o público que não teve oportunidade de ir ao teatro. Embora João Cabral não concordasse que esse tenha sido o seu melhor trabalho, foi, sem dúvida, a obra que lhe trouxe mais reconhecimento. Os versos de Cabral contribuíram para que as pessoas conhecessem melhor a realidade vivida pelos nordestinos do sertão.

Cândido Portinari foi uma participação relevante da história da arte brasileira e principalmente na arte moderna. Mesmo tendo iniciado sua carreira dentro das tradições acadêmicas, não teve medo de buscar em outros movimentos influências para o seu trabalho. Além da tradição renascentista evidenciada principalmente no seu *retratismo*, também foi influenciado pelo expressionismo, cubismo *picassiano* e muralismo mexicano. Portinari foi um artista clássico e moderno ao mesmo tempo. Foi cercado e apoiado pelos principais nomes do modernismo e em contribuição a isso, reforçou a luta da corrente modernizante, o que o fez reconhecido como nova forma de expressão artística, fora dos modelos acadêmicos no Brasil.

Foi um pintor que destacou o povo brasileiro por meio de figuras caracterizadas por simbolismo, tradição e cultura popular. Possuía uma inspiração peculiar que trazia para a tela suas experiências pessoais, revelando seus

sentimentos, preferência e indignações. Deu vida aos personagens usando as cores, deformações e influências modernistas que consagraram sua pintura.

É uma tarefa difícil aprofundar na trajetória dos versos de João Cabral de Melo Neto; talvez seja um exercício mais simples para quem é da área literária. Mas é possível compreender, por meio dos seus versos, a sensibilidade que o poeta tinha em traduzir seus sentimentos e suas experiências sociais e estéticas, além da peculiaridade com que descreveu o “seu” Pernambuco. Fez a opção pela leitura como sua maior fonte de prazer e transformou-se em homem das letras, transpondo nos versos e romances as significativas transformações sociais que viveu.

Também foi migrante e viveu a experiência que tanto escreveu nos poemas, a de desterrado, que o fez deixar para trás o lar, a terra natal, para ir em busca de novas experiências em outras metrópoles. Por isso conheceu pessoalmente a angústia e esperança de milhares de nordestinos que tiveram que abandonar tudo que tinham com esse propósito.

De certa forma, isso fez com que ele pudesse representar tão bem essa temática, pois os fluxos migratórios tiveram fundamental importância em sua vida. A distância que o separava de Pernambuco foi a mesma que o encorajou a dar vida ao seu sentimento patriota e escrever sobre sua terra. Foi, sem dúvida, um dos principais nomes da literatura brasileira, que soube, como ninguém, representar poeticamente o drama dos nordestinos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Pinto de. **Nordeste: o drama das secas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Ed. Ebal. 1954.

ALMEIDA, Fenelon. **As vozes da seca**. Fortaleza: ACI, 1978.

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 16ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. **A bagaceira**. Edição Crítica. Paiva, Milton, Madruga, Elisalva et Ponte de Azevedo, Neroaldo (orgs), Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ALMEIDA, Rômulo Barreto. **O Nordeste no segundo governo de Vargas**. Fortaleza: BNB, 1985.

AMARAL, Aracy A. **Arte para Que? A preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1ª Ed., 2003.

AMARAL FILHO, Jair. **O Nordeste que dá certo**. Cadernos do Desenvolvimento. V.05, 2010, p. 53-83.

ANDRADE, Manuel Correia de. **A problemática da seca**. Recife: Liber Gráfica e Editora, 1999.

ARIÈS, Phillippe. **O homem diante da morte**. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves. v.1, 1989.

_____. **Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média**. Lisboa: Teorema, 1989a.

ATHAYDE, Félix de. **Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. FBN. Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi da Cruzes, SP, 1998.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1998.

BALBI, Marília. **Portinari o pintor do Brasil**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2003.

BAMBERGER, Richard. **Como Incentivar o Hábito da Leitura**. São Paulo: Ática, 1987.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte e Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte e Educação como Mediação Cultural e Social**. São Paulo: UNESP, 2009.

BARBOSA, Frederico. **O Poeta do Rigor: João Cabral de Melo Neto**. In: Diário do Grande ABC: Caderno Cultura & Lazer, São Paulo, p.3, 11 nov. 1999.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. **História social do sertão na obra de José de Alencar**. Revista de Letras – Nº. 29 (2) - Vol. 1 - jan./jul. - 2009

BAZIN, Germain. **A Igreja de São Francisco da Pampulha**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro. 02 nov. 1946.

BISILLIAT, Maureen. **Bahia amada Amado**: ou O amor à liberdade e a liberdade no amor. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação**. Uma introdução à teoria e aos métodos. Trad. ALVAREZ, M. J.; SANTOS, S. B.; BAPTISTA, T. M. Portugal: Porto, 1994.

BORGES, Maria Elizia. **A pintura na “capital do café”**. Franca: UNESP, 1999.

_____. *Arte Funerária na América Latina: obras que parecem revelar a dor e o prazer, o amor e o morrer*. 2010. In: **IV Congresso Latinoamericano de Ciências Sociais e Humanidades**: Imagem da Morte. 2010.

_____. *Expressões artísticas de cunho popular em cemitérios brasileiros*. In: **II Encontro sobre Cemitérios Brasileiros**, 2006, Porto Alegre. v 1.

BORGES, Déborah Rodrigues. **Registros de Memória em Imagens**: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar a cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960). 2008. 161 fl. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2008.

BRAGA, Hermíade Menqueni. **O sagrado e o profano em Morte e vida Severina**. São Paulo: Ed. Zouk. 2002.

CALLADO, Antônio. **Retrato de Portinari**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CAMPEDELI, Samira Youssef. *Herói do Mal*. In: TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1981, p. 01-06.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: Tragédias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura**. Revista de História (USP), v. n°153, 2005.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Rêde de dormir**: uma pesquisa etnográfica. Rio de Janeiro: Funarte/INF, Achiamé, UFRN, 1983.

CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto**: o homem sem alma. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. *Sobre os retratos de Candido Portinari*. In: _____. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999, p. 175-181.

_____. **Pintura não é só beleza**. A crítica de arte em Mário de Andrade. Florianópolis-SC: Letras Contemporâneas, 2007.

CHIAVENATO, Julio José. **A morte**: uma abordagem sociocultural. São Paulo: Moderna, 1998.

COSTA, Lidúia Faria Almeida da. **O sertão não virou mar**: nordestes, globalização e imagem pública da nova elite cearense. São Paulo: Annablume; Universidade Estadual do Ceará, 2005.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia de literatura brasileira**. São Paulo: Global, 2001.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Farias. **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

CUNHA, Euclides, **Os Sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DAIBERT, Arlindo. *A imagem da letra*. in: GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). **Caderno de escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

FABRIS, Annateresa. **Arte & Política**: algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP, 1998.

_____. **Cândido Portinari/Annateresa Fabris** – São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas - SP: Mercado das Letras, 1994.

_____. **Portinari, amico mio**: Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris. Campinas - SP: Mercado das Letras, 1995.

_____. **Portinari, pintor social**. 1977. 230 p. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - ECA/USP, São Paulo, 1977.

_____. **Portinari, pintor social**. 1990. Perspectiva. São Paulo.

FARTHING, Stephen, **Tudo sobre arte**: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Arqueiro, São Paulo, 2010.

FELDMAN, Edmund. In: BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FIGUEIREDO, Jackson de. **A fisionomia cultural do autor de “A Bagaceira”**. Artigo escrito em 1928 e republicado In: José Américo: o escritor e homem público. João Pessoa: A União, 1977.

GARCIA JR., Afrânio. **Meninos de Engenho**. Tradições e dramas familiares feitos símbolos da brasilidade. Antropolítica. Niterói, n.30, p. 21-47, 1.sem. 2011.

GIDDENS, Anthony. **A Modernidade e identidade pessoal**. 2. ed. Oeiras: Celta, 1997.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

KOVACS, Maria Júlia. **Educação para Morte**: temas e reflexões. São Paulo: Casa do Psicólogo: FAPESP, 2003.

KOVACS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo. 1992

LOURENÇO, Emília Vicente. **O engajamento social em Candido Portinari visto através da análise iconográfica da série de trabalhadores urbanos**. Disponível em:
WWW.URL:http://www.propp.ufu.br/revistaeletronica/edicao2005/humanas2005/o_engajamento.PDF. Acesso em 04/08/2008.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

MACEDO, Hypérides Pereira de. **A chuva e o chão na terra do sol**. São Paulo: Ed. Maltese, 1996.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MARI, M. **Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-50)**. 284 fl. São Paulo, 2006. Tese de doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo – São Paulo-SP, 2006.

MARTINS, Clerton. **Antropologia das coisas do povo**. São Paulo: Roca, 2005.

MARTIS, Ibiapaba de O & MOTTA, Flávio L. “*O abstracionismo já foi superado*” *declara Cândido Portinari*. **Artes Plásticas**, São Paulo (3):1, jan-fev, 1949.

MELO NETO, João Cabral de. **Agrestes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1966.

- _____. **A escola das facas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1965.
- _____. **Auto do frade**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- _____. **Crime na calle Relator**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. **Dois parlamentos**. Madri: Edição do autor. 1961 (s.n.p). Tiragem de 200 exemplares.
- _____. **Duas Águas**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1956.
- _____. **Entre o sertão e Sevilha**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982. Seleção de José Fulaneti de Nadai.
- _____. **Melhores poemas**. São Paulo: Global, 1985. Seleção de Antônio Carlos Secchin.
- _____. **Morte e Vida Severina**. Disponível em <http://www.culturabrasil.pro.br/joacabraldemelonetoo.htm>. Acesso em 04 de setembro de 2009.
- _____. **Morte e vida Severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2007.
- _____. **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- _____. **O artista inconfessável**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.
- _____. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Coleção Poemas do País).
- _____. **O engenheiro**. Rio de Janeiro: Amigos da Poesia, 1945.
- _____. O Popular, 2º caderno, Goiânia, 22 de dez, 1981.
- _____. **Os três mal amados**. Rio de Janeiro: Revista do Brasil, nº 56, dezembro de 1943. p. 64-71.
- _____. **O Rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade natal do Recife**. São Paulo: Edição da Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954. (s.n.p.)
- _____. **Pedra do sono**. edição do autor, 1942. (sem numeração de páginas). Tiragem de 300 exemplares, mais 40 em papel especial.

_____. **Poemas pernambucanos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Centro Cultural José Mariano, 1988.

_____. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro. Orfeu. 1954.

_____. **Poemas sevilhanos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **Poesia crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. **Primeiros poemas**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1990.

_____. **Psicologia da Composição com A Fábula de Anfião e Antiópe**. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1947. Tiragem restrita, não especificada, mais de 15 em papel especial.

_____. **Quaderna**. Lisboa: Guimarães Editores, 1960

_____. **Sevilha andando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Terceira feira**. Rio de Janeiro: Editora do autor. 1961. 214 p. Inclui em primeira edição *Serial*.

MENEZES, Edith Oliveira de, MORAIS, José Micaelson Lacerda. **Seca no Nordeste**: desafios e soluções. São Paulo: Ed. Atual. 2002.

MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

MEYER, Marlyse. 1996. **Folhetim**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-40). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**, Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

MOURA, Gildênia. **Rodolfo Teófilo** (Literatura Brasileira), 2009. In: <http://professoragildenia.spaceblog.com.br/360478/Rodolfo-Teofilo/>. Acesso em: 14/01/2012.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. Coleção: Obras Imortais Da Nossa Literatura- Vol. 32. São Paulo. Editora Três. 1973.

OLIVEIRA, Éris Antônio. – **Tragicidade e Lirismo em A Bagaceira**. Revista Trama - Volume 2 - Número 4 - 2º Semestre de 2006 - p. 95

OLIVEIRA, Silvio. **Tratado de metodologia científica**: projetos e pesquisas, TGI, TCC, Monografias, Dissertações e Teses. São Paulo: Pioneira, 2001.

PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. Coleção: Obras Imortais Da Nossa Literatura- Vol. 32. São Paulo. Editora Três. 1973.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1998.

_____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEREIRA DA COSTA, Francisco A. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife. 1909.

PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora USP, 1993.

PORTELA, Fernando. ANDRADE, Joaquim Correia de. **Secas no Nordeste**. São Paulo: Ed. Ática. 2005.

PROJETO PORTINARI (org.) **Catálogo Raisonné de Portinari**. V volume, 2004.

PORTINARI, João Cândido. **Portinari, o menino de Brodósqui**. 2ª ed. São Paulo: Cia Litographica Ypiranga, 2001.

PORTINARI, Antônio. **Portinari Menino**. Rio de Janeiro: J. Olympi,. 1980.

PROENÇA, Graça. **Descobrimo a História da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2005.

QUEIROZ, Raquel de. **O Quinze**. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1930.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e Problemas da Obra Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976. Col. Elo.

SAKAMOTO, Leonardo. **Mesma vida severina**. Site Repórter Brasil. Pernambuco, 2000. Disponível em: <http://www.reporterbrasil.org.br/exibe.php?id=15>. Acesso em: 15/01/2011.

SANTOS, Alcinéia. **O processo de dessacralização da morte e a instalação de cemitérios, no Seridó, séculos XIX e XX**. 2011. Tese (Doutorado em História). Faculdade de História – UFG. 300 fl. Goiânia, 2011.

SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna – Séculos XIX e XX**. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da USP, 1996.

SCHWARTZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Topbooks Editora: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999.

SIMÕES, R. J. **Os Retirantes**: Precursor do Regionalismo (Ensaio). *Interpoética*, p. 05 - 15, 07 ago. 2010. Disponível em: http://interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=1102&catid=0Acesso em: 16/06/2011.

TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. São Paulo: Editora Três, 1973.

TEÓFILO, Rodolfo. **História da seca – 1877-80**. Fortaleza: Tip. do Libertador, 1883.

_____. **A fome**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 1890.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Imagem da escrita, escrita da imagem*: Circuito Atelier. In: Maria Beatriz de Medeiros. (Org.). **Arte em pesquisa**: especificidades. Brasília: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)/Universidade de Brasília, 2004, v. 2, p. 288-297.

VILLA, Marco Antônio. **Vida e morte no sertão**. História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Editora Ática, 2001.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40 – O VENEROSO, M. C. F.** *Imagem da escrita, escrita da imagem*: Circuito Atelier. In: Maria Beatriz de Medeiros. (Org.). **Arte em pesquisa**: especificidades. Brasília: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)/Universidade de Brasília, 2004, v. 2, p. 288-297. **grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel & Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 1997.

FILMES PESQUISADOS

Morte e vida Severina. Roteiro e direção: Walter Avancini, poema: João Cabral de Melo Neto, produção: Luiz Carlos Laborda. Músicas: Chico Buarque de Holanda. Produzido pela TV Globo, 1981. 60 minutos. Dublado.

DOCUMENTO SONORO EM FORMATO ELETRÔNICO:

Jornal Nacional. Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/bom-dia-brasil/v/bahia-tem-a-seca-mais-prolongada-dos-ultimos-30-anos/1888005/>. Acesso em: 30 abr. 2012.

SITES PESQUISADOS

www.ibge.gov.br, acesso em 14 jun 2010

www.interpoetica.com, acesso em 11 set 2010

www.dominiopublico.gov.br/pesquisa, acesso em 28 ago 2010

www.nilc.icmc.usp.br, acesso em 17 mar 2011

www.osertanejo.xpg.com.br/panoramasertane/jo.htm, acesso em 13 fev 2011

www.professoragildenia.spaceblog.com.br, acesso em 14 out 2010

www.professordanusioalmeida.blogspot.com acesso em 28 abr 2011
www.passeiweb.com, acesso em 22 set 2011
www.algossobre.com.br, acesso em 24 jan 2012
www.educacao.uol.com.br, acesso em 08 de mar 2011
www.correioweb.com.br, acesso em 17 de nov 2010
www.itaucultural.org.br, acesso em 30 de jan 2011
www.portinari.org.br, acesso em 05 set 2010
www.portinari.org.br, acesso em 12 ago 2011
www.culturabrasil.org/portinari.htm, acesso em 20 de out 2011
www.casadeportinari.com.br/, acesso em 03/04/2010
www.releituras.com/, acesso em 22/07/2011
www.vidaslusofonas.pt/candido_portinari.htm, acesso em 17 de nov 2010