



CANDIDO PORTINARI E GRACILIANO RAMOS: DIÁLOGOS DE VIDAS SECAS COM OS RETIRANTES

Tiago da Silva COELHO¹

Resumo: Durante o Brasil varguista ocorreram ao menos dois grandes desastres naturais, as secas de 32 e 42. Além de expor milhares de sertanejos ao flagelo, estes eventos apresentaram também a inserção desta população retirante nos espaços urbanos centrais do país, principalmente nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. O crescimento do número de retirantes nordestinos nas cidades e as notícias sobre as estiagens no nordeste demonstraram uma presença maciça desta problemática no país. E como forma de denúncia às dificuldades da seca, fora dialogada pelo escritor Graciliano Ramos e pelo pintor Candido Portinari, a construção imagética do retirante nordestino. Edificada no final da década de 30, através do romance *Vidas Secas* e da série de pinturas *Retirantes*, as relações estabelecidas por ambos formaram o que nas décadas seguintes, conjecturou-se como representação da família sertaneja, aquela que foge das mazelas que a seca lhe impunha.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Candido Portinari. Migrante. Seca.

Ainda quando Graciliano encontrava-se na prisão, em 1936, seu livro *Angústia* fora publicado por José Olympio, alguns de seus artigos também tiveram circulação durante sua estada forçada na prisão, o que demonstra que tal cárcere não o impossibilitava de continuar em uma pequena atividade. É interessante também o fato de que Graciliano Ramos já era conhecido como um bom escritor anteriormente à sua reclusão, um escritor de circulação na capital federal. Tanto que seus livros, *Caetés* e *São Bernardo*, foram ambos publicados no Rio de Janeiro, mesmo o escritor residindo em Alagoas.

Esta relativa presença de seus escritos na capital federal já o tornara relativamente famoso, de forma que quando da publicação de seu terceiro livro, *Angústia*, os círculos culturais já o conheciam. E aqueles que ainda não sabiam de quem se tratava terão um contato muito maior no ano de 1937, quando no entorno de sua soltura é agraciado com o prêmio Lima Barreto, concedido pela *Revista Acadêmica*.

Em 1937, essa obra recebe o Prêmio Lima Barreto, concedido

¹ * Tiago da Silva Coelho é Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS e professor dos Departamentos de História e Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC e de História do Instituto Federal Catarinense – IFC (Campus Araquari). e-mail: tiago Coelho@unesc.net



pela *Revista Acadêmica* que também lhe dedica um número especial com treze artigos sobre sua obra, escritos por, entre outros, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge Amado e Rubem Braga. À figura do grande romancista, já parcialmente consolidada pela crítica antes de sua prisão, será agregada a imagem do homem íntegro que passara pela violenta experiência do cárcere. (SALLA, 2010, p.101)

Ao tornar-se uma figura conhecida nos círculos culturais do Rio de Janeiro, o escritor irá conquistar novas amizades, que por sua vez possibilitaram a ele novas oportunidades. Além dos já citados, escreveram também nesta edição comemorativa muitos outros nomes da cena cultural carioca. Em agradecimento ao prêmio concedido pela *Revista Acadêmica*, Graciliano escreve uma carta aberta para publicação endereçada a Murilo Miranda.

Estou muito agradecido a você, aos membros do Júri que me conferiu o prêmio Lima Barreto, aos colaboradores que, no último número da “Revista”, contribuíram para melhorar a situação dum romance que nasceu infeliz e arrasta nas prateleiras das livrarias uma existência bastante precária. Se, depois de tantos trabalhos e tantos artigos, ele continuar inédito, a culpa não terá sido dos generosos amigos que tencionaram publicá-lo: você, Annibal Machado, Alvaro Moreyra, Mario de Andrade, Rubem Braga, Peregrino Junior, Tavares Bastos, Oswald de Andrade, Emil Fará, Jorge Amado, Aydano de Couto Ferraz, Bezerra de Freitas, João da Silva Mello, José Bezerra Gomes, Paulo Saraiva, Portinari, Adami e o misterioso Nicolau Moutzuma [...]. (RAMOS, 2010, p. 624)

Estas figuras apontadas por Graciliano em seu agradecimento permearam sua vida na cidade do Rio de Janeiro até a data de sua morte. Estiveram juntos em muitas vezes, manifestaram-se publicamente em tantas ocasiões, muitos chegaram até mesmo a militar conjuntamente no PCB, a partir do ano de 1946. De todas estas personalidades representativas da intelectualidade nacional, uma em especial é cara a esta pesquisa, Candido Torquato Portinari.

Possivelmente esta amizade inicia-se com a execução do “Retrato de Graciliano Ramos”, um retrato em carvão e crayon sobre papel, de aproximadamente 32cm x 27cm, assinada pelo pintor, datada de 1937, e dedicada ao escritor “Para o Graciliano com um



abraço de Portinari 937”.² Esta imagem serviu de ilustração aos escritos da edição especial em honra a Graciliano Ramos, publicados pela *Revista Acadêmica*, em maio de 1937. Por isso, o agradecimento do escritor ao pintor em sua carta, que é datada de 11 de junho do mesmo ano. A amizade iniciada nesta relação entre o pintor e seu modelo traduz-se nas diversas produções dos dois nos anos que seguem ao de 1937.

Esta amizade será importante para a compreensão das produções relativas à migração ocasionada pela seca. Tanto a de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, quanto os trabalhos de Candido Portinari, da série *Retirantes*, ambos terão semelhanças relativas aos laços de amizade que uniam estes dois. Tal relação pessoal iria se desenvolver durante todo o fim da década de 30 e nos anos 1940, tendo fim somente com a morte de Graciliano, na década de 50. Há de se estabelecer um pequeno parênteses quanto ao grau desta ligação. Para muitos, Graciliano e Portinari eram muito próximos. “Portinari era contra bebida, não entrava bebida na casa dele. Nem a gente pensava nisso; íamos lá e tomávamos um cafezinho. O Graciliano era o único que ele permitia beber. [...] Ele dizia: ‘- Bêbado, só admito o Graciliano’”. (AQUINO, 1983, p.13;30)

Esta maneira de agir de forma especial com o colega escritor demonstra uma relação diferenciada das demais que estavam estabelecidas. Ao afinar-se ao colega, tanto Graciliano quanto Portinari se abriram para a discussão de muitos aspectos da sociedade. Um exemplo que pode ser relatado é o fato do escritor, mesmo preso pelo regime ao qual prestava seus serviços no estado do Alagoas, tem depois de pouco tempo de liberdade outro emprego para este mesmo governo, desta vez no Rio de Janeiro. O círculo de amizades em volta de Graciliano e Portinari estava presente também nos círculos governamentais. Um exemplo é Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema. Também Mário de Andrade trabalhava para o governo. O próprio Candido Portinari estava nos idos de 1937 realizando um trabalho para o ministério, os afrescos e os azulejos do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde, hoje chamado de palácio da cultura Gustavo Capanema no centro do Rio de Janeiro.

Os trabalhos para o governo sustentavam os artistas da época, principalmente aqueles com algum renome nacional. Mesmo no Estado Novo, onde a função do artista

² PORTINARI. Candido. *Retrato de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: único Exemplar. Desenho a carvão e crayon sobre papel. 32,5 x 27,5 cm, 1937. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/IMGs/jpgobras/OAa_3061.JPG> Acesso em: 14 dez. 2011.



fora definida como “socializadora em nível nacional e unificadora em nível internacional. Deveria cumprir a missão de testemunho social, o que muito ultrapassava a mera produção de beleza. A arte se vinculava ao nacional”. Era vontade dos órgãos governamentais criar durante o Estado Novo a ideia de um novo país, de um grandioso país. À arte caberia o papel de apresentar os sentimentos desta nova sociedade, e “o artista deveria se inspirar em nossos temas e motivos mais típicos. Nesse contexto, a arte se voltou para fins utilitários em vez de ornamentais e, através dela buscou-se ampliar e divulgar a doutrina política do Governo”. (CAPELATO, 2003, p.126)

Estando vinculados a uma fonte ideológica como a do Estado Novo, pautado pelo trabalhismo e corporativismo, muitas outras oportunidades foram perdidas³, tanto para o pintor quanto para o escritor. É de suma importância problematizar esta participação de ambos no governo varguista.

O intelectual que participa de órgãos oficiais ou recebe empreitadas oficiais compromete-se de alguma forma com o quadro ideológico dessa situação, sofrendo suas limitações e imposições, mas também, em alguns casos, pode influir na alteração do referido quadro ideológico, deixando sua marca. (PEDROSA, 1983, p.68)

Em um estado autoritário como a época, a presença da censura é de fato marcante. Muitas músicas foram censuradas por tratarem de temas considerados não patrióticos. As músicas que falavam contra o trabalho foram proibidas de circular durante o Estado Novo. Controlados pelo DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Federal –, os meios de comunicação veiculavam somente aquilo que fosse permitido e liberado pelo Estado.

De acordo com o decreto que lhe deu origem, o DIP tinha como principais objetivos centralizar e coordenar a propaganda nacional, interna e externa, e servir como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas; organizar os serviços de turismo, interno e externo; fazer a censura do teatro, do cinema, das funções recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura social e política e da imprensa; estimular a produção de filmes educativos nacionais e classificá-los para a concessão de prêmios e favores; colaborar com a imprensa estrangeira para evitar a divulgação de

³ Portinari não conheceu pessoalmente um de seus inspiradores mais admirado, Picasso, porque trabalhou para o governo ditatorial de Getúlio Vargas. (AQUINO, 1983); (PORTINARI, 1982).



informações nocivas ao país; promover, organizar e patrocinar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística, assim como exposições demonstrativas das atividades do governo, e organizar e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo.⁴

Promover o país e evitar qualquer tipo de propaganda que o prejudicasse, era este o papel central do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. Recorrendo à censura para impedir toda atividade que viesse a incorrer em difamação à índole do país e de seus habitantes. Deste modo, havia muitos financiamentos de produções que deveriam exaltar a nação, “para os ideólogos do regime [...] a arte deveria estar voltada para fins utilitários, e não ornamentais. Ampliar o acesso à arte significa nessa concepção, ampliar a própria esfera de abrangência da doutrina estado-novista”. As produções culturais, após passarem pela censura, poderiam servir para doutrinar os trabalhadores, urbanos ou rurais, que muitas vezes tinham acesso a esta produção através do rádio, dos jornais, dos livros. Assim o “DIP e o Ministério do Trabalho agiriam em íntima conexão, pois ambos tinham como ponto comum a elaboração de uma política cultural destinada ‘as camadas populares’”. (VELOSO, 2003, p.168-169)

40

Apropriando-se de expressões, ideias e valores populares, o regime buscava sintonizar-se ideologicamente com o conjunto da sociedade. Para obter essa sintonia, de um lado a censura, de outro certa flexibilidade ou tolerância com os valores que se mostrassem capazes de serem integrados à ideologia oficial. (VELOSO, 2003, p. 169)

Contudo, as ações empreendidas por Graciliano Ramos e Candido Portinari destoaram desta propaganda ideológica do regime estado-novista. No caso do pintor, após realizar trabalhos contratados pelo Estado onde “Portinari pinta os painéis do Monumento Rodoviário e do Ministério da Educação (1936-1944) com tema de exaltação ao trabalho”, o pintor realiza, por sua própria vontade, os “Retirantes”. A série é uma “denúncia social: *Menino Morto, Enterro na Rede e Retirantes*, demonstrando, o amadurecimento de uma consciência ideológica libertária, anticolonialista, nacionalista e popular”. (PEDROSA, 1983, p.69) O mesmo acontece com Graciliano Ramos.

⁴ DEPARTAMENTO de Imprensa e Propaganda – DIP”. In.: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>> Acesso em: 17 ago. 2011.



O que melhor caracterizou a inconseqüência ideológica do Estado Novo foi sua permanente preocupação com a repressão às ideias políticas, ao lado de certa tolerância no terreno das ideias estéticas. Esta inconseqüência cristaliza-se e exemplifica-se magistralmente no ocorrido em relação a Graciliano Ramos. Em 1936, Graciliano é destituído do cargo de diretor de Instrução Pública de Alagoas, por delito político, sem acusação formal, e encarcerado por 11 meses sem culpa formada. Em 1938, publica “Vidas Secas”, livro cuja essência ideológica era o maior desafio ao pretenso ideário do Estado Novo. No entanto, em 1939 é nomeado inspetor federal de Ensino. Em 1945 [assim como Portinari] filia-se ao Partido Comunista do Brasil. (PEDROSA, 1983, p.70)

A relação do Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP com as produções culturais é diferente conforme o meio de difusão, ressaltando-se principalmente o relacionamento entre a música e o rádio, e as pinturas e as salas de exposição, da mesma forma que os livros e a circulação das editoras. A presença do DIP deu-se de maneira intensa nas músicas e nos materiais escolares, deixando de lado outros produtos do meio cultural. Mesmo o livro de Graciliano Ramos, ou as telas de Candido Portinari tecendo críticas ao modo de vida dos brasileiros do campo no nordeste do país, mostrando o tratamento com desprezo que recebiam, o governo nada fez para impedir tais publicações.

Ambos, Graciliano e Portinari, neste momento de suas vidas já eram muito conhecidos em suas áreas de atuação, até mesmo no exterior. Esta “negligência” do DIP pode ser entendida, dentre inúmeras possibilidades, de dois modos: ou o departamento não se importava com estas produções culturais, que destoavam do universo do trabalhador urbano nacional – principal alvo das políticas de doutrinação do DIP – ou encarava estas ações como ficção.

A relação mais provável era a de censurar e impedir que a veiculação de ideias subversivas fosse apresentada aos trabalhadores nacionais, e o horizonte cultural popular dos brasileiros nesta época se concentrava em torno da radiofusão.

Para consolidar a ideologia estado-novista e torná-la assimilável pela população, era preciso dar atenção à música popular, um reduto da cultura das classes pobres. Com a instituição do Dia da Música Popular Brasileira, organizavam-se shows com os artistas



populares. Mas o controle era rígido: os compositores eram obrigados a submeter suas canções à censura prévia. Para se ter uma ideia do que isso significava, [...] só em 1940 foram vetadas 573 letras de músicas. (CARMO, 1998, p. 122)

Da mesma maneira, foram realizadas censuras prévias, nos jornais, nas peças teatrais e nos filmes exibidos em salas de cinema.⁵ Tendo como matriz definidora de sua função também a censura à literatura social, o DIP não agiu sobre o livro *Vidas Secas*, assim como sobre as pinturas de Candido Portinari, mesmo este setor não estando vinculado ao âmbito de censura do Departamento. Possivelmente por não se enquadrarem naquilo que o governo considerava “cultura popular”, poucos eram os brasileiros que sabiam ler e escrever, poucos ainda eram aqueles que frequentavam exposições artísticas e museus. Estas obras não se enquadravam naquilo que se apresentava ao DIP como formas de influência aos trabalhadores nacionais, com ideias que destoassem do ideário estado-novista voltado ao trabalho e a construção da nação. Lembrando que os principais alvos da propaganda e do combate direto do governo, além dos ideais comunistas e anarquistas, eram a malandragem e a vadiagem.

42

Estando presentes no círculo de relação do Ministério da Educação e Saúde Pública, tanto Graciliano Ramos quanto mais Candido Portinari enquadravam-se no planejamento levado a cabo em duas frentes durante todo o governo Vargas, principalmente no Estado Novo.

[...] o do Ministério da Educação (dirigido por Gustavo Capanema) e o do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) (encabeçado por Lourival Fontes). Entre essas entidades ocorreria uma espécie de divisão do trabalho, visando a atingir distintas clientelas: o Ministério Capanema voltava-se para a formação de uma cultura erudita, preocupando-se com a educação formal; enquanto o DIP buscava, através do controle das comunicações, orientar as manifestações da cultura popular. (VELOSO, 2003, p. 149)

Desta forma, havia então dois modos de doutrinação, aquele das camadas sociais menos favorecidas e aquele das classes dominantes privilegiadas, ou ao menos com

⁵ Para saber mais sobre a censura do DIP: Em Jornais Cf; OLIVEIRA, Lucia Lippi de. O Intelectual e o DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: Editora da FGV. 2001. Pg 54. No Teatro Cf; PEREIRA, Victor Hugo Adler. Os intelectuais, o Mercado e o Estado na modernização do Teatro brasileiro. In.: BOMENY, op. cit., p. 66. No Cinema Cf; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema em tempos de Capanema. In.: BOMENY, op. cit., p. 160.



acesso a educação formal. Estes modos de doutrinação eram encarados de maneiras distintas pelos dois órgãos, ao mesmo tempo em que o governo incentivava pesquisas de temas relativos à cultura popular, principalmente encabeçados pelo grupo de modernistas que se agrupava ao redor de Gustavo Capanema, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Havia também, outro grupo de modernistas que se organizavam do DIP. Enquanto o Ministério da Educação incentivava pesquisas em torno da temática popular, o DIP orquestrava ações para doutrinar este tipo de produção cultural, na qual o samba era uma das maiores expressões.⁶

A evidência da maturidade definitiva da dita consciência nacional era, segundo Fusco, a proliferação de livros, de discursos, enfim: a produtividade cultural do Estado liderado por Vargas. Produtividade inegável, a história da política cultural varguista já é bastante estudada pela historiografia. Mas se pensarmos que o que se produzia era a versão avassaladora de uma realidade política a partir da junção de propostas de cunho pedagógico com a propaganda estatal, além do recurso ao terror como instrumento de negação da pluralidade, concluiremos que os termos apresentados por Fusco têm sua razão de ser. Mas devem ser lidos ao avesso. Não que o Estado fosse a encarnação da consciência que tomava posse da realidade nacional, mas, ao contrário, que as ações estatais visassem ao controle da realidade a partir do estabelecimento da consciência nacional como horizonte último do que podia ser considerado “razoável” nos discursos. (FARIA, 2007, p. 395)

A produção artística de Graciliano Ramos e Candido Portinari se concentrava, principalmente, nos arredores do Ministério da Educação. Sua produção visava, então, à composição de uma arte erudita, voltada para a educação do povo. Este era o trabalho de Graciliano e também fora o de Portinari nos murais do prédio do Ministério da Educação. Sendo assim, as produções de ambos estavam livres da censura prévia do DIP, pois estas seriam veiculadas para um público seletivo, proveniente de uma classe dominante letrada, e não, como no caso do samba, para a massa de trabalhadores. “Assim, não era preciso proibir a circulação dos livros de um autor como Graciliano Ramos, bastava ensinar ao

⁶ “[...] Acreditamos que essa atitude ambígua por parte do regime refletia a própria diversidade de orientação cultural entre o Ministério da Educação e o DIP. Os intelectuais eram incentivados a pesquisar sobre o assunto, podendo até mesmo enaltecer os aspectos positivos da cultura africana. O que não poderia ocorrer era o samba continuar difundindo valores que fugiam ao controle do Estado. O público que lê pesquisas é bem diferente daquele que escuta no rádio as composições dos sambistas. Para cada público uma estratégia.” (VELOSO, 2003, p. 165)



leitor que eles discutiam uma realidade social degradada pelo atraso ou pelas intempéries naturais”, demonstrando que fora o próprio governo quem possibilitou está tomada de consciência, incentivando ações de conhecimento “da realidade nacional”. (FARIA, 2007, p.398)

Mantendo-se no ambiente propício à criação que fora o mecenato de Capanema, tanto Graciliano quanto Portinari tiveram a possibilidade de criar sem serem podados. Como não foram alvo de censura, suas obras não tiveram de se adequar exatamente àquilo que queria o governo. Este contexto fora propício para a exposição de suas ideias e, muitas vezes, também de sua ideologia. Todavia, as obras de Graciliano e de Portinari se mantinham no círculo a que foram direcionadas. Inicialmente, ambas as criações se deram para uma classe social privilegiada, uma classe dominante letrada, que consumia obras literárias e plásticas, comprava livros e visitava exposições e museus.

Particularmente as obras de Candido Portinari se encerram em sua aura de tradição, o acesso propiciado a poucos faz com que estas obras de arte tenham um grande valor de culto, possuem uma atmosfera de contemplação, apresentada principalmente pela sua autenticidade. A difusão destes quadros, inicialmente, se dá, através de exposições nos diferentes museus do país e, conseqüentemente, no caso de Portinari, em outras partes do mundo.

Contudo, nesta relação de culto entre a obra, o local de exposição e o espectador, insere-se a grande difusão gerada pela imprensa, subjugando o valor de culto ao valor de exposição, substituindo nesta relação à necessidade da originalidade da obra. A partir da grande divulgação proporcionada pela imprensa, seja em jornais ou em revistas ilustradas, as obras de arte passam a ser acessíveis a muitas outras pessoas que não pertencem a esta classe dominante letrada, referenciada anteriormente. “A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um polo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na [sua] pré-história”. (BENJAMIN, 1994, p.173) Aquilo que nas pinturas era exclusivamente cultural, servia para ensinar uma doutrina, como na igreja católica, ou demonstrar riqueza, como na idade moderna, converte-se, devido à grande reprodução, em valor de exposição, onde o valor social da obra de arte, ou seja, a sua mensagem intrínseca, pode ser melhor difundida.

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida



em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIN, 1994, p.168-169)

Tal compreensão sobre as produções artísticas de uma determinada época pode ser transposta para a questão apresentada de Graciliano Ramos e Candido Portinari. Mesmo estas obras não sendo consideradas de circulação popular, também por isso menos suscetíveis a censura, elas ganham os espaços urbanos dos trabalhadores com as reproduções em jornais e demais periódicos. Os escritos de Graciliano Ramos que deram origem ao livro *Vidas Secas* foram, primeiro, publicadas em forma de contos em jornais e revistas de grande circulação como *O Jornal* (2), *Revista Acadêmica*, *Diário de Notícias* (5), *Anuário Brasileiro de Literatura*, *O Cruzeiro* (2), *Lanterna Verde*, *A Manhã*, *Revista do Globo*, todos do Rio de Janeiro, *Folha da Minhas*, de Belo Horizonte e *Diário de São Paulo*, de São Paulo. (SALLA, 2010, p.692-693)

Os textos de Graciliano Ramos circulavam sem censura pelos mais distintos meios de comunicação, assim como suas críticas sobre a situação dos retirantes nordestinos fugidos da seca e da estiagem. O mesmo ocorria com as obras de Candido Portinari. Além de não sofrer com a censura, e muitas vezes ser defendido pelo próprio Gustavo Capanema, as suas obras não ficavam restritas aos salões de exposição dos museus. Para o pintor, a obra de arte era do povo, e por isso deveria ser pintada para ele. Como muito da cultura popular distanciava os trabalhadores das pinturas de Portinari, o próprio, conscientemente, utilizava-se do muralismo para demonstrar sua concepção de mundo, “La pintura mural es la más adecuada para el arte social porque el muro generalmente pertenece a la colectividad y al mismo tiempo cuenta una historia, interesando a un mayor número de personas”. (PORTINARI, 2005, p.313)⁷ Diferentemente de Graciliano, o pintor não publicava suas pinturas, era necessário que outras pessoas o fizessem, e, mesmo dependendo disto, muitas vezes seu nome era lembrado em jornais e revistas.

Somente no ano de 1944, são 87 publicações comentando sobre o pintor dos mais variados conteúdos, cinco textos falando sobre as pinturas da série *Retirantes*,

⁷ Em uma tradução livre do autor: “A pintura mural é a mais adequada para a arte social porque o muro geralmente pertence à coletividade e ao mesmo tempo conta uma história, interessando a um maior número de pessoas”. (PORTINARI, 2005. p. 313)



inclusive com imagens, em revistas como *Revista da Semana*, *O Cruzeiro*, *Rio*, nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Diário de São Paulo*, apresentando ao grande público, o que muitas vezes fica restrito aos olhares de uma classe dominante letrada. No ano seguinte, 1945, foram encontradas 96 publicações com o tema Portinari, dentre estas, cinco com a temática dos retirantes. Em 1946, mais de 290 menções no Brasil e no exterior, principalmente na França, pois o pintor expôs neste ano na galeria Charpentier. Sendo que destas, mais de 20 textos aludem à série *Retirantes*.⁸

Pois mesmo existindo, segundo o próprio governo, um distanciamento entre o mundo erudito e o mundo popular, eles tendem a se emaranhar em muitos momentos. As obras de Portinari não eram de fácil acesso para toda a população, que teve, graças à reprodutibilidade das pinturas em jornais e revistas, um acesso facilitado a elas. A cultura popular influencia e é influenciada pela cultura erudita, e a recíproca é verdadeira, nem sempre aquilo que era imposto à população, seja de trabalhadores, ou nas escolas, era aceito sem contestação. (GINZBURG, 2006, p.18) Ao mesmo tempo em que o Departamento de Imprensa e Propaganda produzia uma cultura popular para doutrinar o trabalhador brasileiro, este último utilizava-se de subterfúgios para negar esta atitude de “bom moço”. Seja trocando a letra da música durante a roda de samba, ou então, na resistência silenciosa de ler e ver um jornal ou revista.

Esta troca possível entre a cultura erudita e a popular demonstra um grande relacionamento entre as classes sociais que compunham o Brasil do período Vargas, principalmente pela profusão de ideias elaboradas no país nestes quinze anos. A possibilidade de se falar, quase que abertamente, em um momento delicado qual fora o Estado Novo, tornou este texto em questão, *Vidas Secas*, e a série de três pinturas dos *Retirantes*, denunciando de uma situação de miséria vivida no país. Mas em contrapartida foram utilizadas pelo Estado para demonstrar o problema histórico que o governo enfrentava com ações duras. Seja pela denúncia ou pela cooptação destas ideias, o texto e a imagem tornaram-se símbolos deste assunto. É difícil não recordar de *Vidas Secas* e das pinturas de Candido Portinari quando se trata da seca e dos migrantes que fogem dela.

As vidas secas de Fabiano, Sinhá Vitória, do filho mais velho, do filho mais novo, da cachorra Baleia e do papagaio que não sabia falar, estas existências empobrecidas pelo ambiente, pela falta d'água, pela opressão da patronagem, são

⁸ Números encontrados no site do Projeto Portinari, relativos às publicações com o tema Candido Portinari, que mencionem o artista ou suas obras.



retratadas em um ambiente áspero, que os forma com estas mesmas características. A ordem do livro está disposta de modo a começar com a seca e terminar com ela. Na realidade não finaliza, principalmente porque apresenta essa ação como recorrente na região Nordeste, em alguma cidade do interior dos sertões nordestinos.

O local e o desenrolar dessa história ressaltam vários aspectos do sertanejo, do homem e da mulher acostumados com a vida do campo, Fabiano trabalhador rural, homem de poucas palavras, principalmente por não saber usá-las. Suas ações assemelhavam-se a instintos, muitas vezes equiparado a um animal como a cachorra Baleia, que não fala, mas raciocina e busca compreender a sociedade de seu modo. Sinhá Vitória é a companheira de Fabiano, que, segundo o marido, é mais esperta que ele em questões de números e contas, cujo sonho é uma cama de couro para dormir confortavelmente.

Os meninos, sem nomes, chamados de menino mais velho e menino mais novo, que brincam com o mundo sem ter certeza das coisas que acontecem à sua volta. O mais velho entusiasmado para entender o que era “Inferno”, que, pela falta de habilidade dos pais com palavras, recebe cascudos como recompensa pela curiosidade aguçada. Ao mesmo tempo em que o menino mais novo idolatrava Fabiano, para ele o pai era como um herói, ao vê-lo montar na égua alazã e rodopiar no lombo do animal indomado vestido de couros e esporas. Sonhava ser igual a ele, pondo-se à prova ao meter-se sobre o velho bode, montar e cair, a vergonha da falha somente se igualava à admiração e ao anseio de ser como o pai.

Assim é como Graciliano retrata o homem e a mulher do campo, os filhos e os animais domésticos, de pouquíssimas palavras, facilmente passados para trás, formado e conformado pelo ambiente, traduzido nos gestos, nas aspirações materiais e culturais, enfim, ser humano coagido pela opressão do poder patriarcal e dos padrões corruptos. Através destes, “o leitor revive os acontecimentos como um passado, [...] como uma vida pertencente à humanidade, e aqui um passado que se estende ao presente: o homem brasileiro esmagado pela opressão capitalista, pelo embrutecimento e pela miséria que lhe são inerentes”. (MALLARD, 1976, p.13) Da mesma maneira que estes personagens se movem pela relação estreita que traçam com seus sonhos e aspirações, esta opressão é apresentada pelo autor e várias vezes referendada pelos pensamentos de Fabiano, ao ser passado para trás pelas forças opressoras do patronato, da política e da polícia. (RAMOS, 2009, p.107)

Para se falar sobre as pinturas de Candido Portinari deve-se levar em



consideração a amizade do pintor com Graciliano Ramos, e a leitura do livro *Vidas Secas*. Esta outra relação o auxiliou na composição destas imagens de 1944/45, pois diferem das outras obras, anteriores ou posteriores que tratam desta temática. A dramaticidade, e a tragédia, sem falar do pessimismo e da relação com o sofrimento, também são marcas fortíssimas da produção de Graciliano Ramos. (ÂNCORA DA LUZ, 1985, p.47)

A ação expressionista de mostrar o sofrimento do interior dos retirantes e atirá-lo ao observador há de ser pensado como uma decorrência da amizade entre Graciliano e Portinari. Assim as imagens que se tornaram ícones das cenas sofríveis da retirada, ficaram marcadas na memória coletiva através destes quadros de 1944. As obras apresentam o início, o meio e o fim da trajetória do retirante, ele não é em essência migrante, ele se caracteriza assim nos momentos de extrema necessidade. O nordestino não nasce retirante, ele se conforma devido às questões físicas e sociais da região que habita, do mesmo modo que o Nordeste não é somente seca, ali a presença deste flagelo é mais forte. A trajetória do retirante, assim como da região que o forma, aparece nos quadros de Portinari, que, diga-se de passagem, nunca esteve no nordeste do país. A trajetória dos homens e das mulheres migrantes se dá na caminhada, e só será finda na emergência de uma situação mais favorável.

A seca constitui-se na parte inicial. É o princípio. Não possui em si derivação de outro, mas tem depois de si algo a que está necessariamente unida: o êxodo. Este seria o meio. A seca determina o êxodo, a fuga, a busca, através da qual se chega ao fim, última parte da tragédia. Neste caso o fim seria a possibilidade da vida – a sobrevivência – já que deriva do êxodo e nada mais oferece. Seca, êxodo e sobrevivência, as três partes constitutivas do todo uno, presentes na fábula dos *Retirantes*. (ÂNCORA DA LUZ, 1985, p.47)

A fábula é gestada na união da poética e da verossimilhança com a realidade e a possibilidade de ocorrência, ela em si é próxima da história, principalmente pela busca da veracidade. Neste caso, das obras cuja temática refere-se aos retirantes, ela faz-se histórica, pois as cenas retratadas por Portinari ocorrem de tempos em tempos, e são representações criadas pelo artista para disseminar uma situação considerada problema. Passam-se os anos e as obras dos retirantes mantêm-se plausíveis e possíveis de ocorrer no país. O que a história apresenta para esta temática deriva de ocorrências passadas, e as imagens do pintor pautam-se naquilo que ocorreu. Ao espectador sobra vislumbrar aquilo



que ainda pode acontecer, o fim da retirada; a sobrevivência ou a morte.

As obras tiveram tamanha repercussão, dentro e fora do país, que as de 1944 foram rapidamente adquiridas e doadas ao MASP, e a tela *Criança Morta*, de 1945, foi comprada pelo Museu Nacional de Arte Moderna de Paris. Todavia, há de se ressaltar que as telas também foram pintadas em momentos de tensão por causa da II grande guerra. O horror representado pela *Guernica* de Picasso, durante o bombardeio a cidade espanhola é trespassado para o problema social do Brasil. A seca e a guerra ocorreram na mesma época. Outra vez, o governo central possuía outras preocupações tão importantes quanto a seca. Assim, para o pintor, aquele “retirante torna-se um símbolo universal do Homem, vítima da guerra e da miséria. Uma vítima que não perdeu sua grandeza, pois sua força está ainda concentrada nas mãos espalmadas, nos punhos cerrados”, (FABRIS, 1990, p.70) traduzindo a aspereza da seca e da falta de políticas públicas sérias que pudessem aplacar as mazelas causadas pela estiagem.

Abstract: During the Brazil varguista occurred at least two major natural disasters, the droughts of 32 and 42. In addition to exposing thousands of sertanejos the scourge, these events also showed the insertion of this migrant population in urban centers of the country, mainly in the cities of Rio de Janeiro and Sao Paulo. The growth in the number of northeastern migrants in the cities and the news about the drought in northeast demonstrated a massive presence of this problematic in country. And as a way of denunciation to the difficulties of drought, was dialogued by the writer Graciliano Ramos and the painter Candido Portinari, the construction of imagetic migrant from the northeast. Built in the late 30's, through the *Vidas Secas* novel and the series of paintings *Retirantes*, forming the relationships established by both, in the decades that followed, creating the representation sertaneja family, one that flees the ills that drought imposes.

Keywords: Graciliano Ramos; Candido Portinari; Migrant; Drought.

Referências

ÂNCORA DA LUZ, Ângela Azevedo Silva Balloussier. *A Fabulação Trágica de Portinari na fase dos Retirantes*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 1985.

AQUINO, Flávio. *Depoimento sobre Candido Portinari* [01 nov. 1983]. Entrevistador: Maria Christina Guido; Rose Ingrid Goldschmidt. Rio de Janeiro: Projeto Portinari.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.



CARMO, Paulo Sérgio do. *História e ética do trabalho no Brasil*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

CAPELATTO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (Orgs.) *O Brasil Republicano. O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DEPARTAMENTO de Imprensa e Propaganda – DIP”. In.: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>> Acesso em: 17 ago. 2011.

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

FARIA, Daniel. Realidade e consciência nacional. O sentido político do Modernismo. *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

MALARD, Leticia. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1976.

PEDROSA, Israel. *Depoimento sobre Candido Portinari* [06 dez. 1983]. Entrevistador: Maria Christina Guido; Rose Ingrid Goldschmidt. Rio de Janeiro: Projeto Portinari.

PORTINARI, Candido. Sentido Social del arte. In.: GIUNTA, Andrea (Org.) *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

PORTINARI, Maria. *Depoimento sobre Candido Portinari* [19 nov. 1982]. Entrevistador: Maria Christina Guido; Rose Ingrid Goldschmidt. Rio de Janeiro: Projeto Portinari.

RAMOS, Graciliano. Uma carta de Graciliano Ramos. In: SALLA, Thiago Mio. *O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política*. 2010. 720 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 624.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 110ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SALLA, Thiago Mio. *O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política*. 2010. 720 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os Intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In.: DELGADO, Lucília de A. N.; FERREIRA, Jorge. *O Brasil Republicano: O tempo do Liberalismo Excludente*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

