



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE LETRAS (FL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA (PPGLL)

NATHÁLIA DE OLIVEIRA CAMARGO

**A SEVERINIDADE DA VIDA NA SÉRIE *RETIRANTES*, DE CANDIDO PORTINARI
E EM *MORTE E VIDA SEVERINA*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

GOIÂNIA - GO

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES 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), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), 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.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Nathália de Oliveira Camargo

3. Título do trabalho

A SEVERINIDADE DA VIDA NA SÉRIE RETIRANTES, DE CANDIDO PORTINARI E EM MORTE E VIDA SEVERINA, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Nathália De Oliveira Camargo, Discente**, em 24/07/2025, às 18:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edna Silva Faria, Professora do Magistério Superior**, em 24/07/2025, às 18:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5525091** e o código CRC **A66F9EA7**.

Referência: Processo nº 23070.024851/2025-86

SEI nº 5525091

NATHÁLIA DE OLIVEIRA CAMARGO

**A SEVERINIDADE DA VIDA NA SÉRIE *RETIRANTES*, DE CANDIDO PORTINARI
E EM *MORTE E VIDA SEVERINA*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof^{fa}. Dr^a. Edna Silva Faria

GOIÂNIA - GO

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Camargo, Nathália de Oliveira

A severinidade da vida na série Retirantes, de Candido Portinari e em Morte e vida severina, de João Cabral de Melo Neto [manuscrito] / Nathália de Oliveira Camargo. - 2025.

106 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Edna Silva Faria.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. Semiótica. 2. Semissimbolismo. 3. Figuratização. 4. Isotopia. 5. Retirantes. I. Faria, Edna Silva, orient. II. Título.

CDU 81



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº 17 da sessão de defesa de dissertação de **NATHÁLIA DE OLIVEIRA CAMARGO** que confere o título de **Mestra** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Linguísticos

Aos **vinte e nove** dias do mês de **maio** do ano de **dois mil e vinte e cinco**, a partir das **quinze** horas, no **Miniauditório Egídio Turchi**, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "**A SEVERINIDADE DA VIDA NA SÉRIE RETIRANTES DE CANDIDO PORTINARI E MORTE E VIDA SEVERINA, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA**". Os trabalhos foram instalados pela orientadora, **Profa. Dra. Edna Silva Faria** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Profa. Dra. Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade** (FFLCH/USP) e **Prof. Dr. Sebastião Elias Milani** (FL/UFG), membros titulares externos. Durante a arguição, os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da dissertação tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela, **Profa. Dra. Edna Silva Faria**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **vinte e nove** dias do mês de **maio** do ano de **dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

A SEVERINIDADE DA VIDA NA SÉRIE *RETIRANTES*, DE CANDIDO PORTINARI E EM *MORTE E VIDA SEVERINA*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO



Documento assinado eletronicamente por **Edna Silva Faria, Professora do Magistério Superior**, em 29/05/2025, às 16:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sebastiao Elias Milani, Professor do Magistério Superior**, em 29/05/2025, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade, Usuário Externo**, em 02/06/2025, às 09:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5397489** e o código CRC **0B9EA3D1**.

Referência: Processo nº 23070.024851/2025-86

SEI nº 5397489

RESUMO

Este trabalho tem como objetos de estudo a série *Retirantes* (1944), com as pinturas *Retirantes* (1944), *Criança morta* (1944) e *Enterro na rede* (1944), de Candido Portinari e o Auto de Natal pernambucano *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1954. A análise tem a finalidade de compreender como os artistas manifestaram a relação entre vida e morte em suas obras e quais recursos foram utilizados para tal. Além disso, o objetivo geral desta pesquisa é realizar um estudo analítico-comparativo entre as obras selecionadas, apontando pontos semelhantes e discrepantes entre elas. Os objetivos específicos são: analisar as formas semânticas e plásticas nas pinturas da série de Portinari, a fim de entender a figurativização da vida a partir dos principais temas trabalhados por Portinari: família, infância e trabalho; complementar a isso, analisar as isotopias figurativas presentes no poema, para interpretar e relacionar o texto com as pinturas. Para realizar a análise das obras selecionadas, utilizaremos diversos pesquisadores da semiótica de linha francesa, como Greimas (1973), Greimas e Courtés (2011) e Fontanille (2011), Floch (1993), Schwartzmann, Portela e Dondero (2021), Pietroforte (2020, 2021) e Kress e Van Leeuwen (1996) que defendem que os elementos que são criados pelas palavras nos textos verbais também podem ser criados nos textos não verbais, estudam o semissimbolismo e se dedicaram a questões da visualidade e da figurativização. Para o estudo da biografia de Candido Portinari utilizaremos como referencial os trabalhos de Callado (2003), de Fabris (1990) e de Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris (1995), já para a biografia de João Cabral de Melo Neto, de Nunes (1974) e de Siqueira (2018). A pesquisa possui uma abordagem qualitativa, em que o ambiente natural é fonte direta para a coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de sentidos. Conclui-se que as obras analisadas mostram uma face do país em que os flagelados pela seca estavam cercados pela morte, Portinari realiza suas pinturas de maneira que o sofrimento dos retirantes está marcado em suas peles; o poema de João Cabral de Melo Neto não é diferente, o retirante busca fugir da morte, mas é somente ela que ele encontra. As pinturas selecionadas apresentam um certo padrão na coloração, no cenário sem vida, na deformidade dos corpos e no pouco que as famílias retirantes carregam e o poema retrata um retirante que realiza seu êxodo em busca de estender sua vida, mas ele se encontra rodeado pela morte. Elas dialogam entre si e possuem suas nuances, no poema o sujeito prefere a morte a continuar sua vida severina. Esta dissertação se encerra com a perspectiva de que as obras analisadas são denúncias sociais e apresentam, cada uma a sua maneira, reflexões sobre ser humano e ocupar um lugar no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica; semissimbolismo; figurativização; isotopia; retirantes.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the *Retirantes* series (1944), including the paintings *Retirantes* (1944), *Criança Morta* (1944), and *Enterro na Rede* (1944) by Candido Portinari, as well as the Pernambuco nativity play *Morte e Vida Severina* by João Cabral de Melo Neto, published in 1954. The aim of this analysis is to understand how both artists expressed the relationship between life and death in their works and which resources they used to do so. Additionally, the overall objective of this research is to carry out an analytical-comparative study of the selected works, identifying both similarities and discrepancies between them. The specific objectives are: to analyze the semantic and visual forms in Portinari's series of paintings in order to understand the figurativization of life based on the key themes he addressed—family, childhood, and labor; and to complement this with an analysis of the figurative isotopies present in the poem, to interpret and relate the text to the paintings. To analyze the selected works, we will draw on several French semiotics scholars, such as Greimas (1973), Greimas and Courtés (2011), Fontanille (2011), Floch (1993), Schwartzmann, Portela, and Dondero (2021), Pietroforte (2020, 2021), and Kress and Van Leeuwen (1996), who argue that the elements created through words in verbal texts can also be created in non-verbal texts, studying semisymbolism and focusing on issues of visuality and figurativization. For the study of Candido Portinari's biography, we will reference works by Callado (2003), Fabris (1990), and Annateresa Fabris and Mariarosaria Fabris (1995); and for the biography of João Cabral de Melo Neto, works by Nunes (1974) and Siqueira (2018). This is a qualitative research project, in which the natural environment is the direct source for data collection, phenomenon interpretation, and meaning attribution. The analysis concludes that the selected works depict a facet of the country where those afflicted by drought are surrounded by death. Portinari paints the suffering of the *retirantes* as something etched into their skin; João Cabral de Melo Neto's poem is no different—his *retirante* flees from death, only to encounter it at every turn. The selected paintings display a consistent pattern in coloration, lifeless settings, body deformities, and the meager belongings carried by the *retirante* families. The poem tells the story of a *retirante* undertaking an exodus in an attempt to prolong his life, only to find himself encircled by death. These works are in dialogue with each other and exhibit their own nuances—within the poem, the lyrical self ultimately prefers death over continuing his harsh Severino life. This dissertation concludes with the perspective that the analyzed works are social denunciations, each offering, in its own way, reflections on being human and occupying a place in the world.

KEYWORDS: Semiotics; semisymbolism; figurativization; isotopy; *retirantes*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Retrato de Carlos Gomes	18
Imagem 2 - Natureza-morta.....	22
Imagem 3 - Natureza- morta.....	23
Imagem 4 - Natureza-morta.....	24
Imagem 5 - Café	26
Imagem 6 - Retirantes	31
Imagem 7 - Criança morta.....	33
Imagem 8 - Enterro na rede.....	34
Imagem 9 - Portinari e seus pincéis.....	36
Imagem 10 - Fotografia dos Retirantes	37
Imagem 11 - Expressão dos Retirantes	38
Imagem 12 - Retrato de Dona Dominga e Seu Baptista	40
Imagem 13 - Retrato de Maria Torquato.....	41
Imagem 14 - Futebol em Brodowski	42
Imagem 15 - Quadrado semiótico: Vida <i>versus</i> Morte	48
Imagem 16 - Categoria topológica: <i>Retirantes</i>	51
Imagem 17 - Visão dos adultos em <i>Retirantes</i>	52
Imagem 18 - Visão das crianças em <i>Retirantes</i>	53
Imagem 19 - Diferentes texturas em <i>Retirantes</i>	54
Imagem 20 - <i>Pietà</i>	58
Imagem 21 - Categoria topológica: <i>Criança morta</i>	58
Imagem 22 - Categoria eidética: <i>Criança morta</i>	59
Imagem 23 - Categoria topológica: <i>Enterro na rede</i>	62
Imagem 24 - Categoria eidética: <i>Enterro na rede</i>	63
Imagem 25 - Linha do tempo de João Cabral de Melo Neto	67
Imagem 26 - Fotografia de João Cabral de Melo Neto	70
Imagem 27 – Capa da 27 ^a reimpressão de <i>Morte e vida severina</i>	71
Imagem 28 - Criança com ventre crescido em <i>Retirantes</i>	95
Imagem 29 - Corpos esqueléticos em <i>Retirantes</i>	95
Imagem 30 - Lágrimas de pedra em <i>Criança morta</i>	96
Imagem 31 - Terra seca em <i>Enterro na rede</i>	97

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Relações semissimbólicas da Imagem 6	56
Tabela 2 - Relações semissimbólicas da Imagem 7	60
Tabela 3 - Relações semissimbólicas da Imagem 8	64

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	VIDA, MORTE E MEMÓRIA EM PINTURAS DE CANDIDO PORTINARI	15
3	PINTURAS DE PORTINARI: REPRESENTAÇÃO DA VIDA E DA MEMÓRIA	37
4	JOÃO CABRAL DE MELO NETO, UM POETA GEOGRÁFICO	66
4.1	As isotopias figurativas em <i>Morte e vida severina</i>	71
5	A SEVERINIDADE DOS RETIRANTES: CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	102
	ANEXO A – ESTUDO DAS PINTURAS NO MASP.....	106

1 INTRODUÇÃO

A linguagem possui diferentes recursos para a manifestação da visão de mundo das pessoas, seja essa manifestação por meio da linguagem verbal ou não verbal e é também por meio do suporte material e do suporte formal que expressamos sentimentos, memórias, ideias, ideologias, e um dos campos utilizados para isso é a arte. As manifestações artísticas, enquanto elementos culturais, são carregadas de ponto de vista ideológico, dos valores sociais e da interpretação de mundo, que conferem subjetividade ao modo de expressá-las e, para isso, imagens, palavras, sons, cores, gestos são utilizados. Esses elementos são diferentes pelos seus potenciais semióticos, na concretização da manifestação, como essas maneiras de expressão se juntam e resultam em um texto, constituído em plano da expressão e plano do conteúdo.

Posto isso e tendo consciência da riqueza e da complexidade das imagens, este trabalho tem como objeto de estudo duas manifestações artísticas diferentes: a primeira, pinturas do artista brasileiro Candido Portinari, um dos maiores representantes da arte nacional. Cândido Torquato Portinari nasceu em 1903, em Brodowski, interior de São Paulo e faleceu em 1962, no Rio de Janeiro, foi um grande artista que, com respeito e sensibilidade, utilizou suas obras como instrumento para retratar o Brasil e destacar a vivência cotidiana do povo brasileiro. O artista constituiu sua arte a partir das memórias e dos episódios significativos que teve ao longo da vida, dessa forma é necessário que tenhamos o conhecimento da biografia de Portinari para que seja possível analisar os elementos presentes nas pinturas estudadas neste trabalho. As obras a serem analisadas compõem a série *Retirantes* (1944), essas pinturas também são significativas para um dos aspectos que orienta esta pesquisa: o semissimbolismo.

A segunda manifestação artística é o poema *Morte e vida severina*, o Auto de Natal do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, nascido em 1920, em Recife, Pernambuco e falecido em 1999 no Rio de Janeiro. Foi um poeta que se preocupava com o público leitor, fazia suas obras pensando na realidade de quem consumiria os textos e, assim como Candido Portinari, João Cabral de Melo Neto retratava o cotidiano do povo brasileiro. O poema a ser analisado neste trabalho apresenta a vida dos retirantes, e a ele João Cabral de Melo Neto acrescentou suas vivências de infância, ao retratar a seca e os efeitos provocados: o êxodo e a penúria dos retirantes flagelados, pontos de relação entre o poema e as pinturas, os quais serão discutidos posteriormente.

A teoria adotada como fundamentação teórica deste trabalho, a semiótica greimasiana ou discursiva, analisa o discurso de forma estrutural em que qualquer tipo de texto possui

estruturas narrativas que se manifestam por meio da linguagem e, neste trabalho, os objetos analisados utilizam linguagens diferentes: um, a verbal, e o outro, a não verbal, que manifestam conteúdos e temas similares. A fim de analisar as pinturas selecionadas para o estudo, utilizaremos diversos pesquisadores, como Greimas (1973) e Fontanille (2011), Fiorin (2018), por defenderem que os elementos criados pelas palavras nos textos verbais podem ser criados nos textos não verbais. Complementando essa fundamentação, Floch (1993), Dondero (2021) e Pietroforte (2020, 2021), que estudam o semissimbolismo e se dedicaram a questões da visualidade. Para o estudo da biografia do artista Candido Portinari, utilizaremos como referencial os trabalhos de Callado (2003) e de Fabris (1990), e para a biografia do poeta João Cabral de Melo Neto, teremos o suporte dos estudos Nunes (1974) e de Siqueira (2018).

Tendo em vista que os corpora se constituem de linguagens distintas, o presente trabalho tem por objetivo primeiro analisar as formas semânticas e plásticas nas pinturas da série, a fim de entender a figurativização da vida a partir dos principais temas trabalhados por Portinari: família, infância e trabalho. As pinturas selecionadas possuem um certo padrão na coloração (tons ocres e terrosos), na deformidade dos corpos (as mãos e os pés desproporcionais ao restante do corpo que demonstram um trabalho árduo na terra, a barriga inchada das crianças), nos rostos indefinidos (dando enfoque nas expressões tristes e vazias) e no pouco que as famílias retirantes carregam. Esses elementos são fundamentais à análise e compõem a proposição que orienta o desenvolvimento das análises a serem realizadas.

Por sua vez, o poema selecionado para este estudo tematiza sobre a relação vida *versus* morte, ao apresentar a trajetória e o drama de um retirante, Severino, que se afasta de sua terra, marcada pela seca, por uma vida melhor. Esse nome próprio, Severino, deixará de ser um substantivo próprio e se tornará um adjetivo que caracteriza a vida árdua do retirante. O poema apresenta isotopias figurativas que imprimem ao texto efeito de verdade. Assim, o segundo objetivo é estabelecer uma relação analítica por meio da comparação entre os dois objetos e suas linguagens, visamos analisar como essas obras dialogam e em quais pontos elas se diferem.

No que se refere aos objetos analisados neste estudo, as pinturas foram coletadas no sítio¹ do artista, em que página encontramos dados biográficos e todas as obras de, e a escolha se deu pela presença marcante do ciclo de vida, constante em praticamente toda a produção do pintor e a série *Retirantes* foi selecionada por, em primeiro lugar, representar um povo

¹ O Projeto Portinari foi criado pelo filho de Candido Portinari, João Candido Portinari. O projeto tinha como objetivo inicial um estudo da vida e da produção artística de Candido Portinari, assim como do contexto histórico em que ele viveu. Atualmente, busca, além disso, a preservação da identidade cultural brasileira. Site: <https://www.portinari.org.br/>

marginalizado, o que permite várias reflexões sobre o tema. Em segundo lugar, por ter como conteúdo a presença da vida e da morte, manifestadas de maneira intensa e peculiar, por meio dos traços únicos usados pelo artista. Em terceiro, Portinari veio de uma família retirante e suas pinturas comportam muito dessa experiência, além disso, sua técnica com tinta a óleo para pintar as imagens produz um efeito de aspereza vivida pelas famílias retirantes. Na sequência, realizaremos um refinamento da bibliografia escolhida.

A escassez da vida no contexto nordestino é objeto de várias manifestações artísticas e o registro dessa situação e esse desprovimento de maneiras adequadas para a manutenção e continuidade da vida foi registrado no poema *Morte e vida severina*, cuja narrativa encontra consonância nas pinturas de Portinari, e vice-versa, sendo um ponto de reflexão sobre os modos como esse tema pode ser manifestado no plano da expressão. Desse modo, o quarto ponto da seleção dos objetos deste trabalho examina a construção linguística e as isotopias figurativas dos conteúdos de vida e morte na contraposição com as pinturas.

A motivação para a escolha das pinturas como objetos de análise surgiu da familiaridade criada com o campo da semiótica visual desde o curso da graduação, em que, no trabalho final de uma disciplina, analisamos um curta-metragem que se dispunha apenas da linguagem não verbal para narrar sua história. Posteriormente e com maior maturidade, no Trabalho de Iniciação Científica e no Trabalho de Conclusão de Curso foram analisados quatro desenhos de um artista contemporâneo brasileiro, cujas categorias plásticas foram exploradas a fim de entender como foi criado o processo semissimbólico desses desenhos selecionados. Por sua vez, a motivação para a realização desta pesquisa e da escolha da situação dos retirantes como tema partiu de uma experiência como professora, das aulas de Literatura ministradas em uma escola particular, em que o romance *O quinze*, de Rachel de Queiroz, publicado em 1930, foi trabalhado e gerou uma experiência marcante não só para a professora, esta pesquisadora, mas também para os alunos. O romance explora a vida dos retirantes de uma forma muito tocante, apresentando uma família que se retira para a capital devido à grande seca e, no trajeto, feito a pé, um dos filhos morre, outro se perde na multidão de retirantes, e outro é apadrinhado por uma voluntária no campo de concentração, ou currais do governo, que foram criados pelo governo de Getúlio Vargas para segregarem os retirantes e impedir que eles chegassem às capitais. Rachel de Queiroz apresenta uma história dolorosa de ser lida, por meio qual criamos compaixão e empatia pelos personagens assolados pela seca e esse mesmo sentimento se instala com as obras de Portinari, que marcam muito pelo desespero registrado no olhar pessoas nas figuras pintadas.

De maneira similar ao romance *O quinze*, o poema *Morte e vida severina* representa esse contexto de sofrimento, porém em uma forma textual de poema, em que a estruturação do conjunto de estrofes, a versificação, as rimas, o léxico e as isotopias vão constituindo a trajetória de Severino, cuja história é marcada pelo drama vivenciado na fuga de um ambiente demarcado pela seca e suas consequências trágicas. Esse fator marcante é uma das motivações para o estudo analítico-comparativo entre os dois objetos, uma vez que o tema é o mesmo, porém as linguagens são distintas, assim é importante desenvolver uma análise que contemple uma aproximação entre ambos.

A pesquisa possui uma abordagem qualitativa, em que o ambiente natural é fonte direta para a coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de sentidos. É uma pesquisa de análise de conteúdo, considerando que trabalha com os discursos presentes nos materiais artísticos pintura e poema, cuja linguagem é distinta, visando a compreender suas correlações. É ainda uma pesquisa de natureza bibliográfica, por constituir-se de uma retoma dos registros disponíveis de dados, materiais textuais como teses, dissertações, artigos, livros e demais publicações resultantes de investigações que contribuem para um entendimento do tema e do objeto, colaborando para a aquisição de mais aprendizado e conhecimento sobre as pinturas e o poema em questão.

Adotando como *corpora* as pinturas da série *Retirantes* e o poema *Morte e vida severina*, a metodologia deste trabalho está organizada em três etapas diferentes. A primeira se constituiu por uma revisão bibliográfica acerca da semiótica, do semissimbolismo, e das categorias plásticas, que compõem a fundamentação teórica e dão suporte e propriedade para a pesquisadora, estando associada às obras estudadas. A biografia dos artistas foi revisada, pela relevância dos aspectos pessoais para a constituição desse material, pois percebemos que Portinari imprimiu sua própria história de forma direta em suas obras, desse modo a biografia do pintor contribuiu para nossas reflexões, uma vez que Portinari usava suas pinturas como um meio de expressar não somente a realidade, como também um modo de expressar a sua vivência, em uma espécie de caráter biográfico e de memorial de sua infância e de sua trajetória de vida. Por sua vez, no poema de João Cabral de Melo Neto identificamos uma grande referência com sua terra natal, o rio Capibaribe, que fez parte de sua infância, e com histórias de pessoas reais que passaram pela mesma situação de Severino e servem como mote para a constituição da narrativa no poema.

Em um segundo momento, apresentamos o material, cuja coleta foi feita pelos meios virtuais disponíveis com as obras do pintor, e estas se encontram expostas no Museu de Arte de

São Paulo Assis Chateaubriand ², localizado na cidade de São Paulo. Dentre a vasta produção de Portinari, que conta com aproximadamente 5.256 (cinco mil e duzentos e cinquenta e seis) obras, incluindo 1.578 (mil e quinhentos e setenta e oito) ³ pinturas a óleo em telas, murais e painéis, foram selecionadas 3 (três): *Retirantes*, *Criança morta* e *Enterro na rede*, que compõem a série *Retirantes* (1944), apresentando famílias que estão se mudando de cidade em busca de melhores condições de vida no período da seca. Escolhemos as obras com essa figurativização marcante da vida em meio a tanta morte e essa série aborda um ciclo de vida que nos mostra como a memória de Portinari perpassa por ele, fato a ser explorado no primeiro capítulo.

As obras escolhidas foram selecionadas por tratarem da triste vida dos retirantes durante as secas e a motivação para a escolha do tema tomou forma na área da literatura, em que autores como Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz tomaram os retirantes como motivação para a criação de suas narrativas e com João Cabral de Melo Neto não foi diferente: o sofrimento e a penúria com a seca, a falta de melhores condições de vida foram elementos importantes para a construção de poemas que registraram a dura realidade dos nordestinos. Na literatura as palavras são marcantes e, a partir disso, surgiu o desejo de identificar essa intensa representação nas pinturas. O artista Portinari foi escolhido não só pelo talento em representar tão bem essas figuras, mas por ter vivenciado o movimento dos retirantes e as secas do país, assim como João Cabral de Melo Neto. Após a seleção do poema e de obras que mostrassem a realidade dos retirantes, a análise das obras foi construída de maneira minuciosa, a partir de conceitos relevantes para a semiótica, explorando a presença da memória de Portinari e Melo Neto nessas produções, reconfigurando o entendimento das representações que o pintor e o poeta constroem. Dessa forma, o presente trabalho analisa a figurativização da vida e o processo semissimbólico nas duas formas artísticas escolhidas, a fim de discutir o modo como esses conteúdos se apresentam nas obras e refletir a vida dos retirantes durante a seca, período marcante na história do país, bem como de relacionar as pinturas e o poema com *locus* de manifestação da memória.

Para melhor organização do trabalho, iniciamos as discussões com uma apresentação da história de vida do pintor, uma vez que sua infância e sua memória possuem papel fundamental na criação de suas pinturas e retratos. Posteriormente, a fundamentação teórica é apresentada, para que a análise dos temas referentes à família, à infância e ao trabalho fosse erigida. Na sequência, apresentamos uma síntese da vida do poeta e a análise do poema, para constituição da análise comparativa e, por fim, ainda utilizando a semiótica, analisaremos o processo de

² O acervo de Portinari também pode ser encontrado nos meios virtuais do MASP. Fonte: <https://masp.org.br/busca?search=portinari>

³ Dados retirados do site “Projeto Portinari”. Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras>

figurativização da vida e da morte, os efeitos de sentido provocados no conjunto das pinturas e do poema. O presente trabalho se encerra com a certeza de que Candido Portinari e João Cabral de Melo Neto foram dois grandes artistas brasileiros que expuseram as condições de um povo marginalizado, demonstraram muito de suas infâncias e de suas percepções do mundo em suas obras, ambos constituindo um memorial pessoal, social e histórico por meio de suas criações artísticas. João Cabral de Melo Neto e Candido Portinari foram verdadeiros artistas sociais, que denunciaram as condições dos retirantes na seca e representaram em suas obras como esse êxodo é seco e severino.

2 VIDA, MORTE E MEMÓRIA EM PINTURAS DE CANDIDO PORTINARI

A lembrança é a sobrevivência do passado (Bosi, 2004, p. 53).

A linguagem, além de ter um papel fundamental na comunicação humana, possui diferentes recursos para a manifestação da percepção de mundo das pessoas, seja essa manifestação por meio da linguagem verbal, da linguagem não verbal e/ou da linguagem sincrética. É com esses recursos de linguagem que expressamos sentimentos, memórias, ideias, emoções, pensamentos, percepções, e um dos campos frutíferos para essa manifestação é a arte, terreno fértil para que o homem exponha ao mundo suas inquietações, suas buscas, suas particularidades e singularidades, seu entendimento e percepção do mundo. Por meio da arte podemos manifestar nosso ponto de vista, os valores sociais e a nossa interpretação de mundo, bem como ainda colaborar para o entendimento, para uma outra visão de mundo. Para isso são utilizadas imagens, palavras, sons, cores, gestos, de forma distinta ou em conexão, cada elemento colaborando para a expressão estética e artística do criador. Esses elementos se diferem pelos seus potenciais semióticos, ao se conectarem, propiciando o acontecimento semiótico, ou seja, como o plano de expressão e o plano de conteúdo se juntam e resultam nessa complexidade textual para a realização da significação.

Considerando o papel da arte e de suas formas de manifestação, este trabalho visa analisar essa manifestação em imagens, mais especificamente em pinturas do referido pintor, e no poema *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto. Pietroforte (2021, p. 34) destaca que: “a palavra “imagem” vem do latim *imago*, que quer dizer semelhança, representação, retrato”, sendo assim, as imagens são a interpretação de mundo de cada artista, de acordo com o momento e situação vivenciados e com a linguagem empregada, seja verbal, não verbal ou sincrética. Neste trabalho serão analisadas, em um primeiro momento, pinturas que retratam a percepção de Cândido Portinari como uma forma de mostrar a si mesmo, relacionando sua arte com a representação da vida e das experiências vividas em sua infância e maturidade, constituindo um campo de memória dessas épocas e da sociedade da qual participou. Em um segundo momento, analisamos o poema, a fim estabelecer conexões com a produção imagética das pinturas selecionadas. Para Bosi (2004, p. 55), “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”, dessa forma percebemos que Portinari reconstrói as memórias de sua vida em suas

pinturas, utilizando de sua vivência do passado, em Brodowski, e de seu presente, na Era Vargas, para construir representações marcantes e intensas em suas telas e painéis. Para estudar essas pinturas e as imagens que retratem essa reconstrução de experiências passadas, é necessário que sua história de vida e o seu percurso sejam retomados, pois os detalhes de toda a sua vivência são fundamentais para o conjunto da obra, tanto no que se refere à produção como no que tange à compreensão.

Por ser considerado um grande artista modernista, Portinari possui uma extensa fortuna crítica, com diversos trabalhos que trazem diferentes vertentes e olhares para as obras. Nesta pesquisa utilizamos o estudo de Antonio Callado (2003), *Retrato de Portinari* que, pela maneira como foi conduzido, assemelha-se mais a uma conversa entre os dois amigos do que a uma obra de caráter biográfico e nela, Callado expõe fatos da vida de Portinari e como eles foram influentes em sua pintura. Complementar a isso, temos a bibliografia elaborada por Fabris (1990, 1995), como uma das grandes estudiosas do artista, em que a autora analisa as obras como um grande pintor social, como ele realiza suas denúncias por meio da arte. Além desses autores, utilizaremos Vaz (2006), que estuda a casa de Portinari em Brodowski e Lustosa (2012), que explora o engajamento social de Portinari nas pinturas sobre retirantes. Apesar de uma vasta fortuna crítica e diversos trabalhos acadêmicos sobre as obras de Portinari, nenhum deles apresenta um olhar semiótico para a figurativização da vida na série *Retirantes* (1944), o que torna esta pesquisa relevante para os estudos sobre a obra do artista e para o campo da semiótica, do discurso e da linguagem.

Candido Torquato Portinari nasceu em 1903, em Brodowski, interior de São Paulo e seus pais, Baptista Portinari e Dominga Torquato, vieram da Itália para o Brasil, no final do século XIX, em busca de melhores condições de vida, moraram por um tempo em uma fazenda, em que trabalhavam nas lavouras. Depois se mudaram para Brodowski, cidade localizada no interior de São Paulo, conhecida por ter a terra roxa, o relevo, a altitude e o clima com estações de chuva e seca bem definidas, própria para a produção de café, que chegou a equivaler a 35% da produção de São Paulo, fato que fez com que famílias de imigrantes italianos se mudassem para lá. Portinari cresceu entre trabalhadores do campo, imigrantes como seus pais, tendo contato com muitas outras famílias retirantes, principalmente nos períodos de seca, quando o Estado de São Paulo recebia muitos retirantes pelas promessas de crescimento com as oportunidades de trabalho e pela expansão da cultura cafeeira. O cotidiano do jovem Portinari era composto por terra roxa e vermelha, dos campos das plantações, por missas, casamentos,

enterros, jogos, o contato com retirantes, com o sofrimento e o trabalho, vivências temas de suas obras, marcando que sua infância influenciou de maneira intensa sua produção artística.

O artista nasceu em 29 de dezembro de 1903, em uma fazenda de café em Brodowski e foi o segundo de doze filhos do casal. Sua família se mudou dessa fazenda para a cidade quando Portinari tinha apenas dois anos, nessa época moravam em uma casa de aluguel que, mais tarde, foi vendida pelo proprietário, deixando a família Portinari sem lugar para morar. Após trocas de favores entre seu pai e alguns colegas italianos, a casa própria da família, doada por esses colegas, estava sendo construída em Brodowski. A casa era simples e possuía poucos cômodos, mas ao longo do tempo a estrutura passou por mudanças, a maioria delas feita por Candido Portinari após seu retorno da Europa – em 1931, viagem que ganhou como premiação da Exposição Geral de Belas Artes, e esse lar abrigou Portinari até seus 15 anos.

Brodowski era uma cidade que quase não se diferenciava de uma zona rural, assim sua infância foi marcada pelas brincadeiras da época, como o futebol no campo de terra, pelas fazendas de café, as festas comunitárias, pela convivência com trabalhadores e sua luta diária pela sobrevivência. Nesse período, Portinari teve contato com a primeira morte violenta, tema que será discutido neste trabalho, e a memória desse episódio ficou marcada em Portinari, assim como outras situações que vivera em sua infância e refletem em suas obras. No texto *Retalhos de minha vida de infância*, Portinari afirma que:

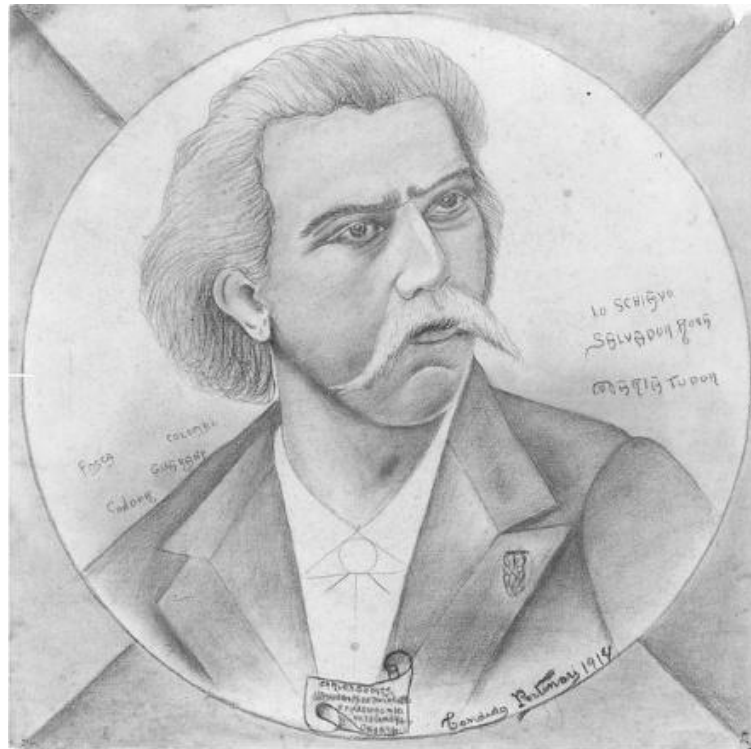
Muitos crimes houve nesse tempo. Eu devia ter uns 4 ou 5 anos e estava sentado na soleira da porta da casa de minha avó. Em frente era a casa da comadre Umbelina e do Sr. Joaquim Henrique. Estavam várias pessoas sentadas do lado de fora, entre eles o Carlos Silva. Em certo momento vi o Marcos atrás de uma árvore que existia ali perto da casa de minha avó. De detrás da árvore, atirou no grupo; num segundo só estava o Carlos Silva de dentro respondendo aos tiros do Marcos que recebeu o tiro e caiu – fui o primeiro que se acercou dele. Estava agonizante (Portinari, 1979, p. 51).

Candido Portinari selecionou lembranças representativas da angústia do seu tempo e procurava por justiça social, fato observável em sua primeira obra consagrada, *Café*. Nas obras escolhidas para análise neste trabalho, há a presença dos retirantes, trabalhadores e da morte, como percebemos, sua história de vida gerou grande impacto em suas produções artísticas, tal como apresenta Callado (2003). Os temas das obras analisadas são temas que fizeram parte da vida de Portinari, principalmente de sua infância, contribuindo como um memorial da época. Para Bosi (2004, p. 54): “A memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”. Observamos, então, que

todo o contexto histórico moldou o caráter, a percepção e trouxe à tona as lembranças de Portinari, uma vez que o artista cria denúncias por meio dos elementos visuais como os cenários, as expressões faciais e fisionômicas, as cores escolhidas, os traços e a técnica utilizada, elementos que estudaremos posteriormente.

Portinari frequentou a escola apenas até a terceira série primária e desde cedo mostrou talento para a arte e antes mesmo dos 10 anos o artista interagiu com um grupo itinerante de pintores italianos que decoravam igrejas e capelas no interior. O menino foi convidado para auxiliar esse grupo nos trabalhos que aparecessem, pouco depois o trabalhou com um escultor frentista⁴. Portinari, em um livro de Antônio Callado (2003), revela que trabalhou com o frentista por seis meses fazendo anjos, ornatos, estrelinhas no teto da igreja e até a decoração do altar. Em 1914, com onze anos, o menino Portinari demonstrou domínio técnico ao realizar um desenho Carlos Gomes – músico italiano, feito a lápis, apresentado na Imagem 1. Observamos que Portinari possuía noções de contornos e sombreados. Ele realizou o desenho para homenagear a banda de música em que seu pai tocava tuba e usou como inspiração uma foto do compositor e uma marca de cigarros com o mesmo nome.

Imagem 1 - Retrato de Carlos Gomes



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/15450/retrato-de-carlos-gomes>

⁴ O escultor frentista era o responsável por decorar a frente da Igreja. Eles faziam os anjos, ornatos, estrelas e outras decorações.

O pai de Portinari decidiu matriculá-lo em aulas de desenho e pintura com Zé Murari, artista local pintor de santos. Após alguns anos tendo aulas e ajudando nas igrejas, Portinari tomou a decisão de dedicar-se à arte e, com quinze anos, em 1918, percebe uma possibilidade de seguir nessa carreira. Os amigos de seus pais, Quirino e Alzira, estavam se mudando para o Rio de Janeiro e se colocaram à disposição para acompanhar Portinari na mudança. Depois de muita resistência, o artista decide se mudar para a então capital do Brasil, Rio de Janeiro, nessa cidade, Portinari se matriculou no Liceu de Artes e Ofícios, tinha aulas de desenho e, além disso, estudou com Justino Miguez, decorador dos bares e cafés do Rio de Janeiro.

Durante esse período, entre 1919 e 1921, Candido Portinari passou por dificuldades financeiras, estava hospedado com os amigos de seus pais e prestava favores em troca da moradia. Em 1921, Candido Portinari foi aprovado no concurso para ingressar na Escola Nacional de Belas-Artes⁵, uma instituição que ensinava formalmente artes plásticas e arquitetura. Por ser uma instituição conservadora e de ensino formal, Candido Portinari não tinha liberdade para criar e se expressar, tinha aulas com professores renomados, contudo as orientações eram todas ligadas à tradição francesa do Neoclassicismo⁶ e do Realismo⁷ da segunda metade do século XIX.

Em 1922, em São Paulo, acontecia a Semana de Arte Moderna, movimento que buscava uma identidade própria para o Brasil por meio de uma produção artística mais liberta, que rompesse com a estética das academias de Belas Artes e com o academicismo das ideias parnasianas, marcadas pela busca da perfeição estética e não estavam voltadas para os aspectos sociais nem os sentimentos humanos. Esse evento se tornou histórico na cena cultural do país e reuniu diversos nomes da época, como: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros intelectuais. Durante os dias 13, 15 e 17 de fevereiro, a

⁵ A Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), atual Escola de Belas Artes, tem o início de sua história marcado em 1816 com a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, por um Decreto-Lei de D. João VI. A Escola começou a funcionar em 1826 e recebeu o nome de Escola Nacional de Belas-Artes em 1890. A Escola sempre teve como objetivo uma formação artística, cultural, técnica e científica. A escola atual mistura um legado artístico e cultural com abordagens contemporâneas.

⁶ O Neoclassicismo surgiu no século XVIII na Europa, esse movimento permaneceu até meados do século XIX. O Neoclassicismo buscava valorizar o passado histórico sem exageros, de forma simples e equilibrada. Era baseado nos ideais iluministas e possuía influência da arte clássica (greco-romana). As pinturas tinham como característica a exatidão nos contornos, sobriedade nos ornamentos e um aspecto impessoal – o desenho predominava sobre a cor.

⁷ O Realismo surgiu durante a segunda metade do século XIX, quando a indústria e a ciência tiveram um grande avanço. Nessa época os europeus acreditavam que precisavam ser realistas em suas criações artísticas, eles deveriam retratar as coisas como elas eram. Na pintura, o artista deveria representar o mundo de maneira documental, ele revelaria os aspectos mais característicos e expressivos da realidade, sem tornar as coisas “belas”. Além disso, o Realismo possuía um caráter de denúncia das desigualdades.

programação do evento misturava música, literatura e artes visuais, mas trabalhos não tiveram uma boa recepção da crítica conservadora porque rompiam com as tradições artísticas do período. De um lado, estavam artistas tradicionais que defendiam que a arte fosse uma cópia fiel do real e, do outro, artistas que almejavam liberdade para criar sem se preocupar com os limites da realidade. Para Callado (2003, p. 63): “A arte moderna é também uma rebelião das massas. Inauguraram os artistas modernos uma nova ternura pela humanidade – fosse ela bela, como acontece que é às vezes, fosse ela retirante, flagelada, magra, desesperada, defeituosa”.

Apesar de o encontro de Portinari com o Modernismo não ter sido *apaixonante*, como menciona Callado (2003), ele defendia que a arte deveria ser criada de forma livre, sem qualquer imposição ou observação. Posteriormente foi sentindo a pressão que os moldes exerciam sobre sua arte, então aprendeu anatomia para realizar seus desenhos e depois simplificar e fazer seus próprios traços, limitando sua aceitação à arte moderna pois, para ele, a arte abstrata seria como pedir para um engenheiro uma ponte e ele entregar diversos cálculos diferentes que resultaram numa ponte.

Portinari foi escolhido como símbolo do Modernismo no Brasil e, segundo Fabris (1990), isso se deu anos depois, na década de 30, quando Portinari se tornou o principal expoente desse movimento. A escolha se deu porque tinha uma experiência acadêmica anterior e havia um longo aprendizado pessoal, levando-o a essa nova arte, que visava uma nova forma de expressão dos artistas, segundo Fabris: “uma nova mentalidade, em consonância com a realidade de um novo Brasil. De um Brasil que, de agrário, entrava a largos passos no caminho da industrialização com todos os problemas e as contradições que tal mudança acarretaria” (Fabris, 1990, p. 74). Ainda segundo a autora,

Os temas das palestras indicam que preocupações de caráter social começam a tomar corpo entre os modernistas. Já não se trata mais de descobrir o homem brasileiro apenas enquanto etnia: o que importa, sob o impulso renovador de 30, é descobrir o *homem social* brasileiro (Fabris, 1990, p. 77, grifos da autora).

Notamos esse caráter crítico em diversas obras de Portinari, em que o pintor utiliza sua arte para retratar uma consciência social diante dos problemas do homem trabalhador. Para Fabris, a arte de Portinari “é social sem ser política” (Fabris, 1990, p. 81), porque utiliza suas ferramentas para mostrar as mazelas do homem sem precisar fazer propaganda política. No

capítulo "O artista e a liberdade", presente na obra "Retrato de Portinari", de Antônio Callado, destacamos que Portinari sentia "horror" a imposições e observações que limitavam os artistas na hora de criar suas obras, gostava de ser livre para pintar o que quisesse, inclusive para engajar suas obras em críticas sociais. Segundo Callado (2003, p. 72):

Da crítica social imediatista – muitíssimo necessária no Brasil, aliás – passou, nas grandes obras da sua maturidade presente, a uma recapitulação histórica, num tom poético mais alto. Mais alto e mais formal. Da crítica ao presente angustiado, foi em busca do passado heroico – mas ligando-o a um futuro que ainda mal se divisa hoje. (Callado, 2003, p. 72).

Portinari acabou se afastando da pintura e seguindo para a política, tendo sido candidato a deputado e posteriormente candidato a senador, não sendo eleito em alguma das disputas, fato que o deixou frustrado e sem vontade de voltar para a política.

Voltemos, então, à época da escola. O artista permaneceu na Escola Nacional de Belas-Artes por oito anos, paralelamente tinha aulas e um bom convívio com outros artistas que influenciaram na sua carreira, e somente após alguns anos de estudos Portinari, em 1928, ganhou notoriedade. Após esse acontecimento, vai para a Europa observar e pesquisar obras de arte, local em que passou dois anos visitando a França, Itália, Inglaterra e Espanha, graças ao prêmio⁸ de viagem recebido na Exposição Geral de Belas Artes. Para ganhar esse prêmio, segundo Fabris (1990), Portinari foi obrigado a mudar suas telas para que elas se encaixassem no padrão dos acadêmicos do júri.

Na Europa, Candido Portinari passou por diversos museus, galerias, exposições e até mesmo cafés para discutir com outros artistas. A experiência foi transformadora para o artista não pelo número de obras – veremos a seguir, na viagem, pois Candido Portinari não pintou muitas telas – mas sim pelo conhecimento, técnica e inspiração adquiridos. No livro *Retratos de Portinari*, de Antônio Callado, Candido Portinari aponta que sua rotina em Paris era:

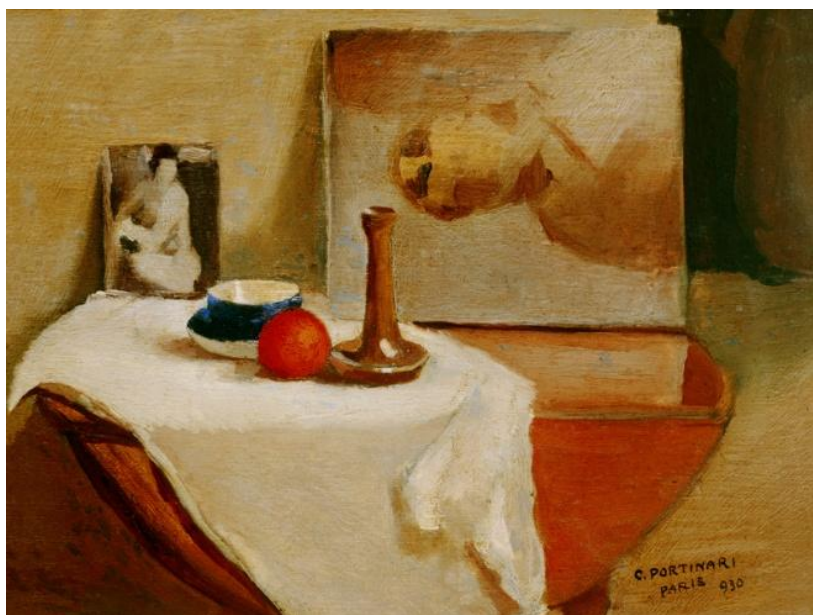
Eu me levantava cedo, no meu hotel da *rue du Dragon*, entre o Louvre e o Luxemburgo. O quarto me custava trezentos francos por mês. Depois do meu café com leite e *croissants* eu simplesmente me metia no Louvre pela manhã e no Luxemburgo à tarde, ou vice-versa. Depois ia às galerias dos *marchands de tableaux*. Meus amigos eram todos pintores, muitos deles portugueses, como o

⁸ Portinari recebia uma bolsa para estudar na Europa durante esse tempo. A bolsa tinha o valor mensal de 25 libras ou aproximadamente 3.200 francos.

Eduardo Viana. Passávamos a tarde em algum café discutindo pintura como uns demônios, sem prestar atenção a mais nada. No Dôme continuava a discussão, que continuava pelo jantar adentro – um jantar que custava seis ou sete francos, *vin compris*. Aí pelas onze horas eu ia dormir (Callado, 2003, p. 51, grifos do autor).

Quando se instalou em Paris, essa era a vida de Candido Portinari: cheia de observações, estudos e pesquisa, e durante esse período produziu três obras natureza-morta⁹, pois seu tempo era dividido entre os estudos e as reuniões artísticas e, para ele, “lá nada tinha a ver”, além disso, em Paris, o artista não tinha um local apropriado para produzir, pois o ateliê era seu quarto. Isso é observável em algumas pinturas, nas quais notamos que o cenário das três obras é o mesmo: uma mesa marrom avermelhada com um formato redondo ou oval e uma de suas partes é dobrável, como demonstrado nas Imagem 2, nesta página, e 3 e 4, nas páginas subsequentes.

Imagem 2 - Natureza-morta



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16018/natureza-morta>

Na Imagem 2, exemplo de natureza-morta por representar objetos estáticos e inanimados, percebemos a composição com tons terras e ocres, a textura é lisa e com algumas

⁹ Esse é um gênero artístico que tem por objetivo retratar objetos estáticos e inanimados. A natureza-morta representa figuras e elementos comuns do cotidiano, como frutas, flores e outros utensílios.

pinceladas marcadas. Há a representação de uma mesa vermelho-escuro com uma toalha branca cobrindo parte delas, em cima da mesa há objetos e pinturas não acabadas, uma tigela azul e uma bola vermelha sugerindo ser uma fruta. Essa tela é uma representação clássica de uma cena de cotidiano, o cotidiano simples de um artista iniciante, com restrições que foram pontos marcantes para o advento de uma produção intensa, notável e distinta. Esses elementos de um interior restrito e limitado estão presentes na Imagem 3, em que vemos uma repetição do tema, mas alterações nas cores e na disposição dos objetos constantes na pintura.

Imagem 3 - Natureza- morta



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/14860/natureza-mNatur>

Na Imagem 3 acima apresentada, os objetos estão dispostos de maneira distinta, em ângulos diferentes dos objetos da pintura anterior, a composição foi feita com tons terras, alaranjado, azul, verde, preto e rosa, mas mesa de madeira dobrável é idêntica à mesa da Imagem 2, o que sugere uma repetição do cenário. No canto esquerdo da imagem estão duas frutas, que podem ser um limão e uma laranja, no centro da mesa há um quadro retangular emoldurado e ao lado dele uma garrafa cilíndrica com gargalo alto, o que sugere ser uma garrafa de vinho. Na parede, parte superior à mesa, há um pano pendurado verticalmente e ao lado um quadro pendurado, sem moldura.

Novamente os elementos de um cotidiano simples, com limitações se apresenta por meio de objetos que compõem não apenas um quadro ou uma pintura, mas também um estilo de vida simples, constituído com as poucas possibilidades de espaço e de posses, mas que foram suficientes para o surgimento de um grande artista, que transformou o pouco e o limite em uma trajetória pontuada de obras de grande capacidade perceptiva e criativa. A Imagem 4, apresenta uma outra composição, uma variação sobre o mesmo tema.

Imagem 4 - Natureza-morta



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18249/natureza-Natur>

A Imagem 4 conta com uma composição com tons branco, preto, terra, cinza, laranja, amarelo e verde. Assim como nas Imagens 2 e 3, nessa encontramos pinceladas lisas e outras mais marcantes, atribuindo um pouco mais de profundidade à pintura. A mesa é idêntica à das outras imagens, possui um pano tampando a extremidade esquerda, sobre ele há frutas, tangerina, laranja e limão, uma garrafa preta e um jarro branco. O pano é usado e está com traços de sujeira, destacando, em primeiro plano, o cuidado do artista com o detalhe. No canto direito da mesa há uma tela apoiada e outra pendurada, que podem ser ou não outras pinturas realizadas por ele, porém constituem mais um traço da simplicidade e das condições limitadas de produção das obras.

Ao observar as pinturas, notamos nas três obras as cores utilizadas que foram, em sua maioria, tons terrosos e outras cores como vermelho, laranja, ocres e amarelo, são pinturas a óleo e possuem algumas pinceladas com as marcas mais atenuadas do que outras, além da mesa dobrável, da presença de frutas e de obras de arte que se repetem nas três pinturas. Essas são as marcas de um cotidiano representado pela simplicidade, pela limitação, além de que o tema da natureza morta é recorrente na trajetória inicial de artistas. Essas telas com composição de natureza morta são predominantemente figurativas, por remeterem a algo do mundo natural e "criam um efeito de realidade, representando, dessa forma, o mundo", "têm uma função descritiva ou representativa" (Fiorin, 2009, p. 91), por isso simulam o mundo. Para que esse processo de simulação ocorra, é necessário que alguém o construa, conduzindo essa percepção e isso não é apenas uma constituição de uma pintura por um artista, mas é um modo de enunciar, pois o artista assume a enunciação ao pintar.

Nas obras de natureza morta, como as Imagens 2, 3 e 4, há um distanciamento criado entre quem produz o enunciado e para quem ele é produzido, o enunciador e o enunciatário, para Floch (2001, p. 15), "a *enunciação* é o assumir, pelo sujeito que fala, movimenta-se ou desenha, as virtualidades que lhe oferece o sistema de significação que ele utiliza", dessa forma, o enunciador "seleciona e ordena estas virtualidades oferecidas pelo sistema" (Floch, 2001, p. 16, grifo do autor), o enunciador é o sujeito que produz o enunciado. Já o enunciatário, é o destinatário do enunciado, ele também será, segundo Floch (2001, p. 16), "construído pelo objeto de sentido analisado" e enunciador e enunciatário não estão presentes nos textos, são apenas representações da instância da produção no enunciado (Floch, 2001). Desse modo, o enunciador escolhe, seleciona, conduz aquilo que deseja que seja visto ou observado no processo enunciativo.

Com essas pinturas, Portinari permitiu ao público acessar um pouco de sua vivência e, apesar do volume de produção de obras de Portinari em Paris ter sido relativamente baixo, para Callado isso foi algo positivo para Portinari, pois ele "ficou dois anos na pureza de Paris e lá desabrochou como artista. Exatamente porque lá nada pintou. [...] O solo que faz medrar o artista é o ócio, o lazer, a preguiça" (Callado, 2003, p. 44). Callado acredita que a bolsa de estudos deu uma oportunidade única para o artista e o contato com a Europa e todos os tesouros presentes nela fez com que Portinari amadurecesse a sua arte.

Portinari regressa ao Brasil com esse pequeno número de produções, contudo repleto de novas ideias e completamente inspirado. Segundo Callado (2003), em 1931, Portinari regressou ao Rio de Janeiro e se trancou em casa por seis meses, resultando em quarenta obras novas e

uma vida inteira sem parar de pintar. Após inúmeros retratos de figuras célebres da época, em 1935 Portinari concluiu a obra que o consagrou com uma menção honrosa da Exposição Internacional ¹⁰ de Pintura do Instituto Carnegie, a pintura *Café* – Imagem 5 –, marcando uma ascensão na carreira do artista. Apesar de a obra utilizar as técnicas que o artista já havia aplicado em outros quadros, ela ganhou notoriedade por fazer uma crítica social à injustiça e essa obra foi responsável por inserir Portinari na vanguarda do Modernismo.

Imagem 5 - Café



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16371/cafe>

Na obra *Café* identificamos que Portinari retrata trabalhadores em uma extensa plantação de café. Apresentada de forma geométrica, a plantação se estende até a linha do horizonte, de maneira a proporcionar uma visão completa do movimento de colheita do café, o que confere um dinamismo na imagem, a vida está acontecendo, as pessoas estão trabalhando: lavradores colhendo, ensacando e carregando café, um capataz dando ordens para um grupo de homens, numa projeção de movimento proporcionado pela perspectiva de proximidade e de distanciamento. Mesmo que alguns elementos estejam mais distantes, os detalhes são perceptíveis, pela proximidade se destacam mais, como por exemplo os sacos de café, que adquirem um tom dourado, remetendo a algo valioso, que de fato era o café naquela época, o

¹⁰ Esse foi o primeiro prêmio internacional de Portinari, e, segundo ele, esse foi o seu “diploma”.

grande tesouro do país. Diferente do capataz, as outras figuras são negras e foram retratadas com as mãos e os pés grandes, que ganham bastante destaque visual e a ênfase nas mãos é para mostrar o trabalho braçal, nos pés, foi uma forma que Portinari encontrou de deixar esses homens solidamente plantados na terra, esses homens são saudáveis e musculosos, fortes, com uma compleição física de quem lida na lavoura. A paisagem – mostrando um enorme cafezal e uma rica vegetação, não se sobressai ao caráter humano, pois o cenário mostra o trabalho desses homens, criando um efeito de sentido de que são os responsáveis pelo funcionamento da colheita, são os condutores da ação, os que fazem a maquinaria da colheita acontecer.

Diferentemente das Imagens 2, 3 e 4, a Imagem 5, *Café*, cria uma aproximação com seu receptor, somos todos inseridos na dinamicidade presente na pintura, além disso, o vetor geométrico que cria uma profundidade na imagem nos aproxima dos trabalhadores, para Fontanille (2011, p. 139), “a conexão semi-simbólica entre isotopias pode ser estabelecida a *distância* ou em *proximidade*: quanto maior a *distância*, mais a homogeneidade do discurso está assegurada”. A isotopia, para Fiorin (2018), é a responsável pela coerência semântica de um texto, isso ocorre por meio da redundância, da reiteração, da repetição e da recorrência de traços semânticos ao longo do discurso, fatores que observaremos também no poema cabralino posteriormente analisado. Notamos que as pinturas de Portinari que compõem a série *Retirantes* são todas marcadas pela vida e morte, ausência e presença, pela ausência de vida e pela presença da morte, e pela ausência da morte e pela presença da vida. Observamos ainda que Portinari reitera e repete alguns traços semânticos e plásticos, nas três imagens analisadas neste trabalho notamos a pele seca das figuras, os rostos deformados e assustados, o cenário sem vida e os pés e as mãos agigantados. Identificamos uma coerência semântica não só nas pinturas analisadas de forma individualizadas, mas na série inteira (Imagens 6, 7 e 8). Sobre a escolha das figuras para essa representação, para Fabris:

A escolha racial de Portinari recai no negro, figura poderosa, gigantesca, símbolo da ligação telúrica entre o homem e o solo. O negro é para Portinari o símbolo da força, do trabalho: é o braço que impulsiona a economia brasileira. Embora a valorização dessa figura se dê numa época de difusão de ideias racistas, a escolha do artista de Brodóski deve ser vista sobretudo em termos ideológicos, isto, à luz da equação negro= trabalhador. Mas não é apenas essa leitura que se impõe a partir da escolha racial: o negro é também o símbolo do proletariado em oposição à ordem (branca) vigente (Fabris, 1990, p. 85).

Cenas como essas eram comuns na infância de Portinari pois, como já mencionado neste trabalho, a família do artista se mudou para o Brasil a fim de trabalhar nas colheitas do café. A

obra foi um sucesso não só pela técnica do artista, mas também pela crítica social tão próxima da realidade de diversos trabalhadores. Para essa construção, o artista precisou utilizar suas lembranças da infância e, para Bosi,

a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurrar, desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência (Bosi, 2004, p. 46).

É importante saber que o contexto político do Brasil em 1934 passava por importantes mudanças, a Constituição recebeu alterações como o voto secreto, o voto feminino, a criação da Justiça Eleitoral, a autonomia dos sindicatos e outras leis trabalhistas a fim de lutar pelos trabalhadores brasileiros: previdência social, salário-mínimo, férias, jornada de trabalho de 8 horas dentre outros direitos que eram negados aos proletários. Portinari utilizou sua obra de arte para retratar esses trabalhadores, lembrando-se daqueles que fizeram parte do cotidiano de sua infância. O artista usa suas memórias em diversas outras obras, algumas delas serão minuciosamente estudadas neste trabalho.

Antes de analisar essas obras, é necessário discutir o contexto histórico que o Brasil se encontrava: a era Vargas e suas duas grandes secas. As grandes secas aconteceram em 1932 e 1942, e as ações emergenciais do governo foram distintas nesses dois momentos, consequências dos momentos históricos diferentes que o Brasil se encontrava. Em 1932, a intervenção do Estado ocorreu de forma coordenada e centralizada – diferentemente das secas anteriores¹¹, o mercado de alimentos teve os preços regulados e o constante abastecimento de produtos de primeira necessidade, além disso, vagas “artificiais” de trabalhos foram criadas. Em 1942 essas medidas foram restabelecidas e, segundo Neves,

Os retirantes, segundo a visão dos técnicos, deveriam ser distribuídos pelo território, em obras e serviços a serem definidos exclusivamente pelo órgão em técnico competente, inseridos em relações de trabalho que não dominavam, mas que eram as mais adaptadas (tecnicamente falando) às circunstâncias (Neves, 2001, p. 118).

As marcas consequentes e as circunstâncias decorrentes da II Guerra Mundial trouxeram resultados dramáticos para o mundo e, ainda segundo esse autor:

¹¹ Nas secas anteriores, existiam os Campos de Concentração, eles foram criados para “conter” os retirantes que tentavam chegar nas capitais. Os retirantes eram induzidos a entrar nesses campos e depois eram proibidos de sair, até que o período da seca passasse. Os campos eram estrategicamente posicionados, ficavam perto dos pontos de desembarque dos meios de transporte nas principais vias de acesso à capital.

As complicações econômicas decorrentes da Segunda Guerra Mundial apresentaram para os países aliados o problema do abastecimento de borracha, um elemento importante na fabricação de veículos, pneus e armamentos em geral, tornando a sua obtenção uma questão estratégica muito importante para o esforço de guerra. Assim, os seringais da Amazônia retornaram ao centro do comércio internacional da borracha devido à expansão bélica japonesa sobre as áreas de produção na Ásia (Neves, 2001, p. 119).

Como consequência disso, rotas migratórias para o Norte foram organizadas em caráter emergencial, os retirantes trabalhadores eram alistados e recrutados como candidatos a seringueiros. Segundo Neves (2001, p. 119) “Ao mesmo tempo, novos campos de concentração foram organizados na capital, procurando evitar o trânsito indesejado dos retirantes pelas ruas da cidade”. Essa foi uma das maneiras que o governo encontrou de evitar que os retirantes, “flagelados”, chegassem às capitais. De acordo com Neves:

[...] o padrão de relacionamento entre retirantes e autoridades, a despeito das críticas ao liberalismo político efetuadas pelo regime e da rapidez e profundidade das intervenções realizadas em 1932 e 1942, baseou-se ainda nos pressupostos do liberalismo econômico, da ideia de “mercado livre” e da crença nas “leis” do mercado, modelando uma forma de solucionar os conflitos decorrentes das invasões de retirantes, combinando elementos do paternalismo – a presença direta das autoridades nos locais “críticos”, o controle do mercado de alimentos (em 1932) e a imediata distribuição de alimentos e vagas em obras públicas, que se assemelhavam à prática da “proteção” aos pobres em tempos de dificuldades – com a abordagem clássica do liberalismo, especialmente na esperança de retorno a um “ponto de equilíbrio” do mercado com a retirada das medidas intervencionistas (Neves, 2001, p. 127, grifos do autor).

Sendo assim, concluímos que a era Vargas tinha características “paternalistas”, após as concessões e os “benefícios”, pois esse dirigente construiu o mito de “pai dos pobres”, elemento importante para a discussão das obras de Portinari. Segundo Martino (2004, p. 211):

[...] foi concedido ao trabalhador, a crença de que seus interesses estavam sendo respeitados, porém criava amarras paternalistas nas nações dos mesmos visto que os operários acabavam atados a utilizar o sindicato somente como meio de execução, que não agredisse, mas operasse, que não pensasse, mas agisse.

Sendo assim, o trabalhador era infantilizado e compunha uma metáfora familiar, segundo essa autora, essa metáfora familiar era composta por: “Vargas o pai, a nação a mãe e os filhos os operários e os trabalhadores do Brasil” (Martino, 2004, p. 212), nesse sentido a infância foi um tema relevante para a era Vargas e para Portinari. Ainda de acordo com Martino (2004), apesar de Portinari ter pintado diversas obras no governo de Getúlio Vargas, as telas dos retirantes possuem uma carga crítica em relação ao governo, uma rebeldia pelos temas, estes tratavam das famílias retirantes que deixavam suas casas em busca de condições melhores, dos trabalhadores dos cafezais e das grandes perdas familiares pelas más condições de vida. Esses temas, além de fazerem parte da infância de Portinari, estavam presentes em sua vida adulta. Segundo Vaz (2006):

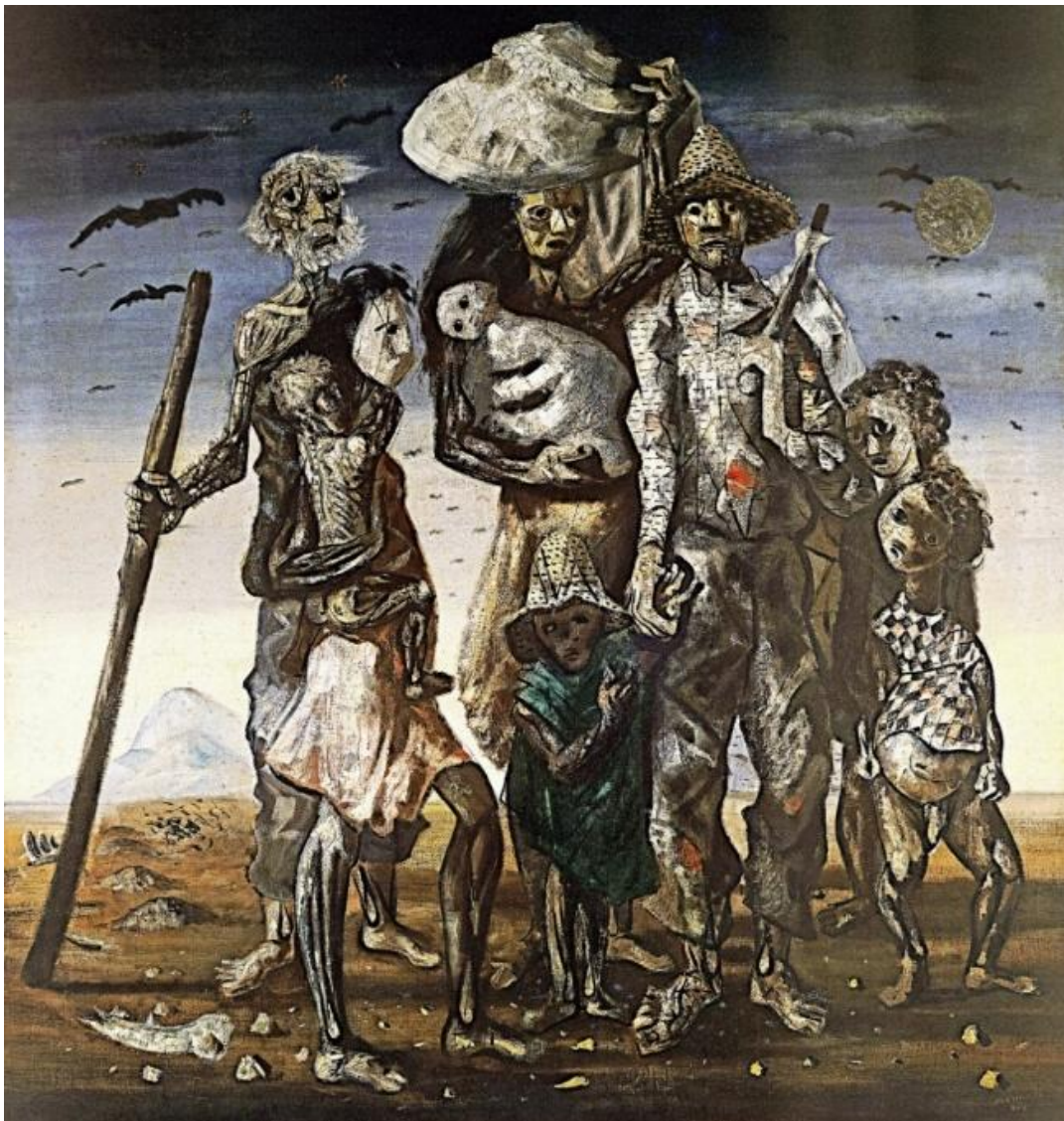
Considerando a arte de Portinari enquanto arte engajada, acreditamos que o próprio fato desta ter se vinculado aos temas sociais fez com que ideologias políticas de momentos decisivos na história do país o elegessem como o pintor cuja arte, em maior grau que a de outros artistas, possuía um claro compromisso com a sociedade ao retratar sua realidade e seu povo em seus mais diversos aspectos. Dessa forma, podemos perceber o quanto a arte de Portinari estava então diretamente ligada à sua percepção do mundo e à sua trajetória pessoal. Isso fica claro ao observarmos, além de sua pintura social, também as obras cujos temas vinculavam-se a cenas que faziam parte de sua memória em relação aos seus primeiros anos de vida e à sua terra natal (Vaz, 2006, p. 190).

Esse aspecto é detectável nas pinturas analisadas neste trabalho, porque Portinari registrava sua memória em suas obras, ao retratar momentos de sua vida, fatos de sua experiência, que foram realizadas em painéis, com suporte de tela e Portinari utilizou como técnica de pintura tinta a óleo. As três pinturas possuem a assinatura e a data no canto inferior direito “Portinari 944”, e foram pintadas em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 1944.

Embora tenhamos apresentado e tratado de algumas telas, as pinturas que fazem parte da série *Retirantes* e são o objeto deste trabalho têm como principal tema as famílias retirantes que buscavam condições melhores de vida em outros lugares na época da seca, e essa figura, para Fabris (1990, p. 108), “representa para Portinari uma reminiscência dos tempos de infância. Todo ano, movidos pela seca, apareciam em Brodósqui grupos maltrapilhos e rotos, de trouxa na cabeça, ventre bojudo, pés disformes”, segundo a autora, essas lembranças não abandonaram Portinari.

As imagens de Portinari sobre esse tema, para Fabris (1990), possuem alguns traços essenciais: “o agigantamento da mão, símbolo da força do trabalhador [...] a ligação telúrica do trabalhador com a terra, expressa pelo pé grande, solidamente plantado no solo” (Fabris, 1990, p. 108), são essas as características presentes nas imagens. A Imagem 6, a seguir, representa uma família de retirantes, disposta como se capturasse a emoção do observador, posam para um triste retrato em família.

Imagem 6 - Retirantes



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18087/retirantes>

No centro desse núcleo familiar há uma mulher em pé, ela apresenta traços fisionômicos marcados e cabelos pretos e longos, suas mãos são gigantes e seus pés se encontram descalços, a aparência de sua pele lembra o tronco de árvores secas. A mulher segura na cabeça uma trouxa branca e com a mão direita carrega uma criança recém-nascida, à sua direita, há um homem com chapéu de palha, descalço e com a roupa remendada, segura um cabo de madeira com outra trouxa em seu ombro esquerdo e com a mão direita, também agigantada, ele segura um menino vestido apenas por um pano verde e um chapéu de palha. Ao lado do homem existem mais duas crianças, um menino usando apenas uma camisa xadrez, mostrando suas pernas tortas e sua barriga inchada; e uma menina usando um vestido verde. À esquerda da mulher posicionada no centro, há um velho desnutrido e com a aparência descuidada, tem o rosto marcado, cabelos e barba brancos e despenteados. Em sua mão direita (agigantada), segura um cajado que possivelmente serviria de apoio para seu corpo. O velho usa apenas calça cinza e está descalço. Na frente do velho há uma moça com cabelos pretos, em seu rosto vemos apenas seus olhos marcados, ela usa vestido rosa e segura no braço direito uma criança esquelética nua, de costas.

Essa família se encontra em um terreno árido com apenas pedregulhos espalhados, na linha do horizonte existem alguns morros e vários urubus voando. Nessa pintura, a natureza é um elemento ativo, faz parte de um cenário dramático com os urubus, as carcaças, o solo, formalizando o tema da morte e as agruras do sofrimento desses retirantes. Para a composição da Imagem 6, Portinari usou tons ocre, terra, cinza, azul, preto, branco, verde, rosa, amarelo e vermelho; possui a textura lisa misturada com pinceladas marcadas e efeitos criados por espátula e as figuras são contornadas de preto para atenuar o drama da composição.

A Imagem 6 é uma denúncia social ao colocar a família tomada pela seca que entra em uma estrada sem rumo, buscando uma vida melhor. O impacto do visual é forte e marcante, o tom dramático sobressai e Portinari busca representar o retirante, marginalizado e não tem para onde ir, é um sujeito cadavérico, sem muitos pertences, sem espaço social. Isso se reforça quando retomamos a história de vida do pintor e percebemos a sua própria história como retirante: sua família vem para o Brasil em busca de uma vida melhor com a exportação do café, depois se mudam de uma fazenda para a cidade. Portinari teve muito contato com outras famílias retirantes que saíam do interior para as capitais em busca de melhores condições de vida.

Na Imagem 7, na página a seguir, temos outra família de retirantes representada, essa família chora, com lágrimas de pedra, a morte de uma das crianças.

Imagem 7 - Criança morta

Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18091/crianca-morta>

O cenário é o sertão, o terreno é plano e árido, há uma cabaça no chão e vários pedregulhos espalhados. No centro, uma mulher usando um vestido cinza, está sentada em um caixote, segurando em seus braços e suas mãos gigantes o corpo de uma criança nua. À esquerda, há uma mulher em pé, com a coluna inclinada, ela apoia a mão direita no ombro da figura feminina central e chora lágrimas de pedra. Essa mulher possui a mão agigantada, seus pés estão descalços, usa um vestido cinza e, à sua frente, há uma menina em pé, de lado, voltada para a criança morta. Os traços fisionômicos dessa menina são tampados pelas lágrimas de pedra que ela chora, a criança usa vestido rosa claro, está sem sapatos e, com as duas mãos, segura a cabeça do cadáver. Já do lado direito da mulher segurando o cadáver, há uma moça em pé, de vestido rosa e um pano na cabeça, que “seca” suas lágrimas de pedra com uma das mãos

e segura a mão de um menino com a outra. Esse menino se encontra do lado esquerdo, em pé, sem sapatos e usa uma regata cinza-escura, tem a cabeça desproporcional, apresenta os olhos brancos e sua barriga está inchada. Na Imagem 7 observamos a família de retirantes com o pouco que têm, em luto, chorando lágrimas secas pela vida de uma criança, que pelo rosto e a mão, já estava em processo de decomposição. É o império da morte sobre a vida.

Na Imagem 8 ocorre o cortejo de um enterro, em que dois homens com as mãos e os pés agigantados carregam a rede com a pessoa falecida e as duas mulheres estão ajoelhadas, uma no centro desamparada e a outra no canto direito.

Imagem 8 - Enterro na rede



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18090/enterro-na-rede>

No centro da rede e da pintura há uma mulher ajoelhada, voltada para a rede, com os braços esticados para cima, sugerindo uma súplica aos céus, usa saia, blusa com remendos e está descalça, assim como os homens. Os homens estão virados para o lado direito e têm seus

rostos deformados, usam calça e camisa e carregam o tronco que serve de suporte para a rede. No canto inferior direito, há uma mulher ajoelhada, com as mãos postas a rezar, usa um vestido e está descalça, a mulher tem mãos e pés gigantes. No chão encontram-se algumas pedras e ao fundo, os formatos geométricos tomam conta do horizonte. Para essa obra, o artista utilizou tons cinzas, ocres, preto, branco, terras, rosas, vermelhos, verdes, azuis, lilás e amarelos. Seguindo a mesma técnica das outras obras, ele utiliza pinceladas marcadas em cima da textura lisa e espessa e, a fim de acentuar o ar dramático com as formas expressivas, o artista contorna as figuras de preto.

Segundo Fabris e Fabris (1995, p. 16), para Portinari, “[...] a arte é antes de tudo um ato de consciência crítica, a arma da qual dispõem e se servem para que o homem possa ter uma existência mais digna, longe de visões puramente esteticistas”. Dessa forma, analisaremos no próximo capítulo deste trabalho como Portinari utiliza sua arte e de quais ferramentas ele dispõe para que haja sua visão crítica presente em suas obras.

A escolha dessa ordem para a apresentação das pinturas foi proposital, uma vez que as Imagens 6, 7 e 8 representam um ciclo vivido por diversas famílias de retirantes: a família saindo de seu lar em busca de melhores condições de vida, uma das crianças morta por possíveis comorbidades ou fome, e o enterro dos entes queridos no meio desse trajeto. As imagens, colocadas nessa ordem para representar um ciclo de vida, mostram a história linear das famílias que não tinham nada, contudo se prendiam à esperança de uma vida melhor.

Retornando à biografia do pintor, destacamos que as pinturas de Portinari são uma forma de falar de si, a série *Retirantes*, as pinturas sobre infância, sobre morte dentre outros. Segundo Callado (2003, p. 108) “a vida de Portinari é pintar. Pintar e falar, mas quase sempre fala de pintura”, a vida do artista foi inteiramente dedicada a pintar, e foi essa também a causa da morte de Candido Portinari. O artista faleceu no dia 6 de fevereiro de 1962, por intoxicação causada pelas tintas de óleo. O pintor havia tido um primeiro “envenenamento” e, segundo Callado (2003), sua resposta para isso foi comprar mais tintas para continuar pintando e, no segundo envenenamento, não resistiu:

Mas doente ou são, desde os seus quatorze anos Portinari pintava e só parou de pintar ao pisar outro dia o patamar da morte. Esse pintor, morto ainda tão moço, deixou seu fabuloso patrimônio porque pintava o dia inteiro, pintava de alegria como de desespero, de satisfação como de melancolia e raiva (Callado, 2003, p. 123).

A Imagem 9, na página 34, é uma fotografia do pintor em um momento com seus instrumentos de trabalho:

Imagem 9 - Portinari e seus pincéis



Fonte: <https://www.portinari.org.br/en/archive/iconographic/22556/portinari-e-seus-pinceis>

Portinari morreu fazendo aquilo que amava, deixou registrado em suas obras sua história, suas memórias e seus pensamentos críticos, pensando na imortalidade, segundo Callado (2003, p. 121), “A imortalidade da obra faz-nos sentir obscuramente que o artista também devia ser imortal, renovando-se como uma fonte”. A foto de Candido Portinari na Imagem 9 foi feita poucos antes de sua morte, em contato com os objetos que permitiram a construção de um legado artístico e histórico e de memória do país. No capítulo 2, a seguir, suas obras serão analisadas uma a uma, para que as categorias plásticas sejam estudadas e relacionadas com sua memória, uma vez que sua biografia influenciou muito nessas pinturas.

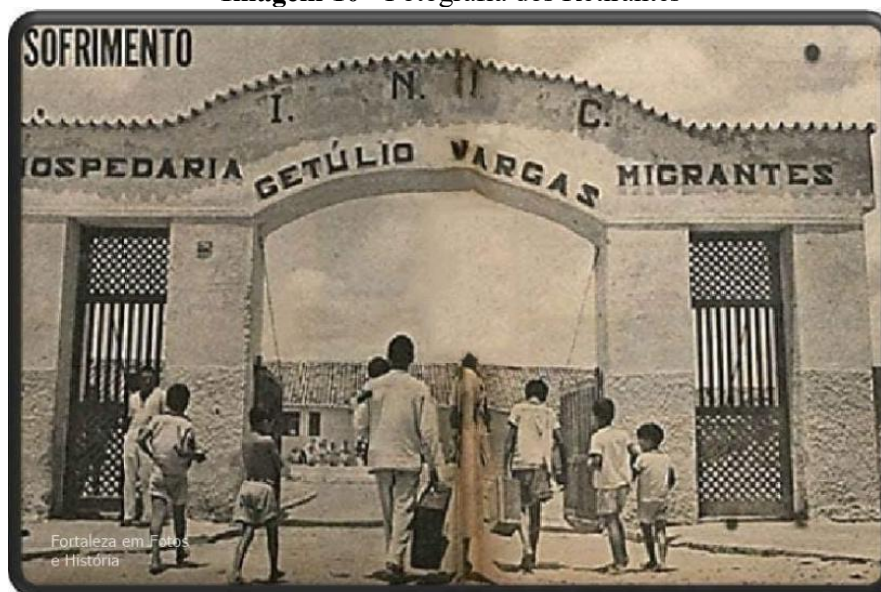
3 PINTURAS DE PORTINARI: REPRESENTAÇÃO DA VIDA E DA MEMÓRIA

*Quanta coisa eu contaria se pudesse
E se soubesse ao menos língua como a côr*
(Portinari, 1964, p. 22).

O capítulo anterior expôs uma perspectiva da relação entre vida, morte e memória na produção artística, apresentando obras que marcaram o início de sua carreira e o modo como a vivência do artista está presente nas pinturas. Por meio da memória e das pinturas, Portinari reviveu e reconheceu a importância da época da seca, do grupo social de retirantes e dele mesmo como indivíduo. O artista utilizou suas imagens como representação de como foi conviver com retirantes em sua infância, em Brodowski e, em sua vida adulta, quando passou por outra grande seca, tempo em que o governo não dava suporte aos flagelados.

Em algumas fotografias, disponíveis em sítios sobre temas históricos, notamos semelhanças entre as pinturas de Portinari com as situações reais vividas pelos flagelados da seca e o artista figurativizou essas famílias que estavam à margem da sociedade, que se deslocavam de seus lares para trabalhar em outras cidades, que tinham um olhar vazio e sem expressão, pouco carregavam consigo para o novo destino, perceptível nas Imagens 10 e 11 localizadas a seguir, retiradas do sítio “Fortaleza em fotos”:

Imagem 10 - Fotografia dos Retirantes



Fonte: <http://www.fortalezaemfotos.com.br/2022/01/a-hospedaria-getulio-vargas-na-seca-de.html>

Essa fotografia se assemelha à tela *Retirantes* de Portinari, a pintura que apresenta uma família com várias crianças que estão com sua família em busca de uma vida diferente da que estavam levando na seca. A fotografia nos mostra uma família, em que as crianças se encontram sem sapatos e uma delas está sem camisa, carregam apenas duas malas, e estão na entrada da “Hospedaria Migrantes”, um dos campos de concentração criados pelo governo. A Imagem 11, outro registro fotográfico da vida real, é representante o que Portinari pinta em suas telas:

Imagem 11 - Expressão dos Retirantes



Fonte: <http://www.fortalezaemfotos.com.br/2022/01/a-hospedaria-getulio-vargas-na-seca-de.html>

Nessa imagem, composta por pessoas cujos corpos são representados pela parte superior torácica, notamos um olhar vazio, rostos cujas expressões são marcadas pela angústia, pelo vazio, pela incerteza, provavelmente por estarem em sofrimento ao terem que abandonar sua casa, sua vida antiga, seus pertences, para não morrer de fome ou de outras comorbidades e por não saberem o que o destino lhes reserva. A sensibilidade do artista é notável ao pintar a série *Retirantes*, pois são três obras que captam a essência do que os flagelados vivenciaram nas secas. Segundo Callado 2003, p. 109): “a vida imita a arte, sem dúvida. Mas é preciso que essa arte que a vida vai imitar seja, no instante da sua criação, vida estuante e genuína, vida, mesmo. O que quer dizer que a vida imita a vida. Arte de segunda ordem ela não imita nunca”.

As pinturas de Portinari constituem-se como uma maneira de expressar essa vida acontecendo, tentando registrar, a partir de sua percepção subjetiva, a dor e o desamparo no sentimento das pessoas ali figurativizadas. Para conseguir essa representação, o pintor se apoiou em sua história de vida, em suas lembranças, porque esse lugar da memória é fonte de inspiração para a composição artística e de um posicionamento frente à realidade e de um modo de estar no mundo com o qual se relaciona, na contextura de uma arte combativa, cujo alcance a transforma em uma mobilizadora de denúncia social. Segundo Maurice Halbwachs, em "A memória coletiva", há dois tipos de memória: a memória autobiográfica e a memória histórica,

A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso (Halbwachs, 1990, p. 55).

A série *Retirantes* norteia-se pela memória autobiográfica, porque erige-se nas lembranças do vivido e do experimentado pelo artista, resultando em marcas pessoais que encontram identificação nas experiências dos flagelados destituídos, portanto é ainda mais densa. Ainda segundo Halbwachs, nossas lembranças da infância são lembradas porque notamos a preocupação dos adultos, isso nos marca e aquele fato fica em nossa memória. Portinari relembra seus tempos na cidade quando diversas famílias retirantes passavam por Brodowski; essas lembranças de sua infância se conectaram com o infortúnio do período de seca ocorrido no governo de Vargas, fornecendo ao pintor material para a composição da série. Para Halbwachs (1990, p. 71), “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora, manifestou-se já bem alterada”. Além das famílias de retirantes, as informações fornecidas pelos dados constantes nas biografias de Portinari acessadas durante a realização da pesquisa, sabemos como ele era ligado à sua família e à sua infância, uma vez que foram elementos da composição de diversas outras obras que retratam seus pais e sua avó, além disso, há uma série que é constituída de sua época vivendo em Brodowski e possui como tema as crianças brincando pela cidade ou outras atividades que fazem parte dessa fase da vida e essas obras não compõem o *corpora* de estudo nesta pesquisa, porém são registros e um arquivo desse momento vivenciado pelo artista, como demonstrado na Imagem 12.

Imagem 12 - Retrato de Dona Dominga e Seu Baptista



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/14736/retrato-de-dona-dominga-e-seu-baptista>

A Imagem 12, *Retrato de Dona Dominga e Seu Baptista*, apresenta um casal sentado lado a lado em um sofá esverdeado, que o casal representado são os pais de Portinari, fato confirmado pelo título da obra, cuja composição foi feita com tons terra, cinza, ocre, verde, rosa e preto, a textura da obra é lisa. À esquerda está a mulher portando um vestido escuro e, à direita, um homem vestido de terno com gravata e sapatos pretos. A postura de ambos é rígida e o tom de sobriedade se destaca, marcando uma percepção do respeito e do comportamento da época, pela reverência aos genitores, em uma conduta ao mesmo tempo, de formalidade, de austeridade, mas também de simplicidade, marcada pela falta de detalhes na vestimenta, no tecido, na ausência de adornos no corpo feminino. Portinari realizou diversas obras para homenagear os pais, mesmo sem apresentar as expressões faciais bem marcadas, são identificáveis pela composição corpórea e facial, no entanto essa estratégia adotada pode produzir o efeito de sentido de esse casal é uma representação dos pais, como ainda a de outros

casais da época, cujas vidas se assemelham à vivida por eles. Isso é possível porque o artista se dedicou a pintar pessoas conhecias e da família, como o quadro apresentado na Imagem 13,

Imagem 13 - Retrato de Maria Torquato



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/14741/retrato-de-maria-torquato>

Na Imagem 13, *Retrato de Maria Torquato*, Portinari fez um retrato de busto de sua avó, que está de frente, e traços da pintura se mesclam a diversas formas geométricas. O artista retrata a avó com certa idade, o rosto é marcado por rugas, sobrancelhas grossas, lábios finos, diversos traços italianos e marcas da ação do tempo sobre a pele. Ela usa um vestido que também possui figuras geométricas e a composição das cores foi feita com tons claros de terra, ocre, cinza, amarelo, rosa e verde, a textura é lisa e as pinceladas são aparentes; essas cores frias conferem maior intensidade à imagem e intensificam a percepção cromática, pois a gama verde-acinzentada impregna a pintura de um tom dramático, acentuando, de maneira harmoniosa, a aspereza do tempo sobre o corpo. A austeridade e a seriedade são marcantes e ressaltam o aspecto de uma mulher de atitude firme e distinta, com olhar direto e decidido, um

retrato realista da memória inolvidável de uma matriarca, registrado pela sensibilidade da percepção estética de seu neto. O monocromatismo presente na pintura, no plano da expressão, evoca o tema da ação do tempo, é uma maneira de intensificar a presença da avó na vida de Portinari.

A presença da família e das experiências vividas é significativa na obra de Portinari, conforme já registramos neste estudo e a memória é recorrente na elaboração artística e a Imagem 14, *Futebol em Brodowski*, é outro registro dessa participação.

Imagem 14 - Futebol em Brodowski



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18433/futebol-em-brodowski>

Diferentemente da Imagem 13, constante na página 39, marcada pela seriedade e austeridade a avó, a memória recupera o tema da alegria da infância, das brincadeiras infantis partilhadas com os amigos. É, portanto, uma composição diferente, mais colorida, em que Portinari utiliza tons ocres, azuis, cinzas, verdes, rosas e terrosos, registrando a presença de

onze crianças brincando de futebol em um terreno que aparenta ser de terra, esses meninos usam o mesmo tipo de roupa, em tons cinzas, criando uma harmonia para a imagem, ao destacar esses corpos infantis, e a maneira como os elementos estão dispostos confere movimento, fluidez à pintura, como se momento memorável ainda manifestasse vida. Ao lado direito se encontra uma igreja com a fachada em tom rosa, com a lateral em azul desbotado e o telhado avermelhado; no fundo estão casas, árvores e um céu azul com algumas nuvens. É uma pintura, no entanto é uma realidade comum nas regiões interioranas do país, em que vilarejos, constituídos em sua simplicidade, são lugares que oferecem esses momentos de alegria. A perspectiva adotada na pintura, por meio do processo enunciativo, promove uma projeção do olhar para as crianças, dispostas em primeiro plano, criando um efeito de proximidade, de contiguidade, como se fosse possível, sendo espectador, projetar-se para dentro do campo e acompanhar a atividade das crianças nesse momento de descontração, estabelecendo, então, o clima de intimidade e de familiaridade entre pintura e espectador.

Portinari, em suas conversas com Callado, demonstra a importância de sua família em sua vida, principalmente de sua avó, de quem e para quem o artista fez diversas pinturas. As obras acima ilustram o quanto a infância em Brodowski, com a família, foi marcante na vida do pintor e notamos essa influência nas imagens a serem analisadas neste trabalho, a presença da família e da infância são recorrentes, mesmo em obras que fazem severas críticas sociais. Para Bakhtin (1995, p. 368), o tema é “ligado ao todo do enunciado na sua relação com a situação histórica concreta”, ou seja, as obras de Portinari possuem temas relacionados às suas próprias situações históricas. Para Kress e Van Leeuwen, o contexto em que o autor está inserido é importante para comunicar os aspectos da vida aos receptores da obra, para os autores, os textos

[...] are produced in the context of real social institutions, in order to play a very real role in social life - in order to do certain things to or for their readers, and in order to communicate attitudes towards aspects of social life and towards people who participate in them, whether authors and readers are consciously aware of this or not (Kress e Van Leeuwen, 1996, p. 115).¹²

Ainda para Kress e Van Leeuwen, a relação estabelecida entre o autor e o receptor é apenas representada, os autores descrevem como exemplo a fim de ilustrar situações do dia a

¹² São produzidos no contexto de instituições sociais reais, a fim de desempenhar um papel muito real na vida social - para fazer certas coisas para ou pelos seus leitores, e para comunicar atitudes em relação a aspectos da vida social e em relação às pessoas que participam dela, quer os autores e leitores estejam conscientes disso ou não (Kress e Van Leeuwen, 1996, p. 115, tradução nossa).

dia quando as pessoas sorriem e cordialmente as outras sorriem de volta, que essas “obrigações” não podem ser evitadas, com as imagens a relação é diferente. Assim, ao representar essas situações corriqueiras ou dramas sociais, as pinturas acionam as memórias pessoais das pessoas, evocando sua própria existência, os afetos, as intimidades, as marcas sociais vivenciadas. Segundo Kress e Van Leeuwen:

The relation between producer and viewer, too, is represented rather than enacted [...] When images confront us with friendly smiles or arrogant stares, we are not obliged to respond, even though we do recognize how we are addressed. The relation is only represented [...] All the same, whether or not we identify with the way we are addressed, we do understand how we are addressed because we do understand the way images represent social interactions and social relations (Kress e Van Leeuwen, 1996, p. 116).¹³

As relações entre a produção e o espectador são estabelecidas de maneiras diferentes e mesmo que não haja obrigatoriedade de haver correspondência, como apontam esses estudiosos, as interações acontecem devido as interações sociais. Neste capítulo, analisaremos como as três imagens da série *Retirantes* (1944) estão relacionadas com a representação da vida, qual a influência afetiva tem a memória de Portinari e como se dá o percurso da vida nos elementos semissimbólicos. Para Greimas (1937), a semiótica tem o papel de tentar determinar as condições em que um objeto se torna objeto significativo para o homem, complementar a isso, segundo Bakhtin (1995, p. 368), “o tema é ligado ao todo do enunciado na sua relação com a situação histórica e concreta”, dessa maneira é relevante que o contexto de produção seja considerado juntamente com a situação (social e o contexto) da obra/enunciado e o sujeito e, no caso deste, suas memórias. Nesse sentido, para Kress e Van Leeuwen (1996), a imagem quer que o espectador faça algo em relação ao que está sendo posto, ou crie um vínculo pseudossocial com o representado na obra.

Dessa maneira, notamos que, nas Imagens 6 (p. 29), 7 (p. 31) e 8 (p. 32), os temas pertinentes estão relacionados à família, à infância e ao trabalho, porém todos eles inseridos no contexto de uma época de seca. A definição de tema que adotamos para este trabalho é a apresentada no Dicionário de Semiótica (2011, p. 495): “pode ser reconhecido sob a forma de um percurso temático, que é uma distribuição sintagmática de investimentos temáticos parciais

¹³ A relação entre o produtor e o espectador também é representada, em vez de encenada [...] Quando as imagens nos confrontam com sorrisos amigáveis ou olhares arrogantes, não somos obrigados a responder, embora reconheçamos como somos abordados. A relação é apenas representada [...] De qualquer forma, quer nos identifiquemos ou não com a maneira como somos abordados, entendemos como somos abordados porque entendemos a maneira como as imagens representam interações sociais e relações sociais (Kress e Van Leeuwen, 1996, p. 116, tradução nossa).

que se referem aos diferentes actantes e circunstâncias desse percurso”, então concluímos que o tema é uma ressonância semântica de elementos, que mantém uma unidade textual/visual. Para Pietroforte (2020, p. 67), “o que é necessário para caracterizar um tema é a recorrência de motivos, de modo que eles são o produto de um conjunto de discursos sobre os mesmos tópicos culturais”, dessa forma nas três pinturas observamos temas que nos fazem refletir sobre o sujeito e seu modo de pensar e agir.

Para seguir com a análise das obras, retomamos alguns conceitos semióticos, destacando que a semiótica greimasiana analisa o discurso de forma estrutural em qualquer tipo de texto, inclusive nas imagens, textos não verbais. Complementar a isso, seguindo a perspectiva greimasiana, um conceito importante para os estudos semissimbólicos é de que os elementos criados nos textos verbais também podem ser criados nos textos não verbais. Dessa maneira, por termos como objetos de análise textos não verbais, Pietroforte, em seus estudos, defende que “a semiótica plástica e a teoria dos sistemas semissimbólicos permitem estudarmos o plano de expressão e suas relações com o plano de conteúdo” (Pietroforte, 2020, p. 66). Para esse autor, “não se trata de definir uma palavra em relação a uma ‘coisa’ do mundo, mas de definir um signo em relação a outros signos” (Pietroforte, 2021, p. 37). O sentido se dá, portanto, na constituição dessa relação entre os signos, instalando as isotopias pela constância desse percurso de sentido. Na obra "Linguagens sincréticas: novos objetos, novas abordagens teóricas", Dondero (2021) afirma que:

[...] a semiótica se estabelece como teoria capaz de (ou preocupada em) explicitar as condições de apreensão e produção do sentido, na forma de uma construção conceitual. Assim, se linguagem é também a articulação (a função semiótica) de ao menos duas dimensões, o *plano da expressão* e o *plano do conteúdo*, é preciso que se estabeleçam os princípios de descrição desses dois planos da linguagem, permitindo compreender as relações recíprocas que estabelecem entre si (Schwartzmann, Portela e Dondero, 2021, p. 15).

De acordo com a semiótica discursiva, o sentido é gerado por meio de uma conjunção de elementos, é o resultado dessa confluência. Para a apreensão do sentido, o enunciador utiliza-se do suporte formal e do suporte material e, segundo Schwartzmann, Portela e Dondero (2021), o suporte formal é a estrutura responsável por fazer significar as inscrições, as orientações topológicas, as proporções, as dimensões e as segmentações. O suporte material é o material de que é feito o objeto, contém informações como a durabilidade, a textura, dentre outros, dessa maneira “o suporte formal resulta, em suma, de uma *extração de propriedades* que emanam do suporte material, que propõe linhas de força, tendências substanciais em meio às quais o suporte

formal seleciona e opera uma triagem” (Schwartzmann, Portela e Dondero, 2021, p. 41, grifos dos autores). Posto isso, os suportes formais e materiais são organizados para que as figuras aconteçam e sejam compreendidas pelo enunciatário nessa "linguagem biplanar, que compõe um plano de expressão e um plano de conteúdo", tal qual afirma Bertrand (2003, p. 160).

Bertrand (2003, p. 157) discute sobre o acesso à figuratividade e apresenta cinco definições desenvolvidas pela semiótica, dentre as quais apresentamos a terceira:

A figuratividade se define como todo conteúdo de um sistema de representação, verbal, visual, auditivo ou misto, que entra em correlação com uma figura significativa do mundo percebido, quando ocorre sua assunção pelo discurso. As formas de adequação, lábeis e culturalmente moldadas pelo uso, entre essas duas semióticas – a do mundo natural e a das manifestações das linguagens naturais – constituem o objeto da semiótica figurativa (Bertrand, 2003, p. 157).

A figuratividade não é apenas uma cópia, um registro ou um sistema de representação visual, é mais abrangente, precisa ser considerada a partir da semiose, das relações de interação. Na obra *Elementos de análise do discurso*, José Luiz Fiorin (2018) discute a diferença entre temas e figuras, pontua que os temas organizam e categorizam os elementos do mundo natural, os temas são um investimento semântico. Diferentemente do tema,

A figura é o termo que remete a algo existente no mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc. Assim, a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural. [...] Quando se diz que a figura remete ao mundo natural, pensa-se não só no mundo natural efetivamente existente, mas também no mundo natural construído (Fiorin, 2018, p. 91).

Os textos figurativos representam o mundo, “criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade” (Fiorin, 2018, p. 91). Para analisar os textos, é necessário que os temas e as figuras estejam encadeados em seus percursos (temáticos ou figurativos). Diferentes textos podem tratar do mesmo tema, contudo cada um aborda esse tema de maneira diferente, os percursos temáticos e figurativos apresentam esse tema de maneira distinta.

Quando refletimos sobre o tema de cada pintura, observamos que a Imagem 6 (p. 29) *Retirantes* possui como tema central a família de retirantes durante a seca, ponto muito importante na vida de Portinari. A imagem representa um ciclo de vida, são apresentadas duas crianças de colo, que possuem uma aparência fantasmagórica, outras crianças em pé, uma delas com sintomas aparentes de barriga d’água, os adultos no centro e uma figura idosa com seu rosto todo marcado pelo tempo.

Além de parecer que estão posando para uma foto em família, a figura das roupas, ou falta delas, diz muito sobre a condição dessa família durante o êxodo. Para Pietroforte (2020, p. 68), “as roupas, antes de servir de proteção às rudezas físicas do mundo, são a expressão de conotações sociais que definem um papel social para quem as veste”, as roupas fazem parte da nossa cultura, homens bem-vestidos produzem um efeito de sentido de que são bem sucedidos e o homem sem roupa, ou com pouca roupa, ou em farrapos, é um ser marginalizado, quase que animalizado, diminuído, cujo efeito de sentido é de um indivíduo que não tem bens, que está à margem de todos, inclusive de seus direitos básicos. A roupa é um sinal de proteção, de resguardo, de inserção social, mas nesse caso, a ausência dela é a representação de uma condição de exclusão e de falta de proteção, uma extensão da realidade vivida pelos indivíduos na Imagem 6, como a dos retirantes da vida real. Esse procedimento figurativo de representação produz um efeito de verdade. De todos os representados na Imagem 6, há pessoas sem roupas, outros com roupas de tons claros, apenas uma criança no centro da imagem com uma roupa verde. De acordo com Kress e Van Leeuwen (1996, p. 230, tradução nossa), “[...] a cor representa, projeta, possibilita ou constrói relações sociais – é interpessoal”, as cores são usadas para agir sobre os espectadores, para enviar mensagens e, considerando o percurso da vida, a criança usando roupa verde traz esperança para a família, esperança de que chova e de que encontrem melhores condições de vida e que entrem em conjunção com a vida novamente.

A Imagem 6 representa uma família, em pose e ângulo de foto/ retrato em família, olhando diretamente para os espectadores, parecendo tentar captar a emoção de quem está do outro lado da tela, Portinari mostra, segundo Fabris (1990, p. 79), “a miséria do homem do campo, esquecido pelas reformas getulistas”, o pintor consegue realizar a obra sem se preocupar apenas com a estética, mas também com o tema social presente na pintura: a seca que assola a família de retirantes, que enfrenta elevadas temperaturas e dias de estiagem até chegar na capital.

A relação estabelecida dessas oposições abstratas entre vida *versus* morte presentes na imagem marcam a isotopia discursiva, a semântica fundamental, o que para Greimas e Courtés

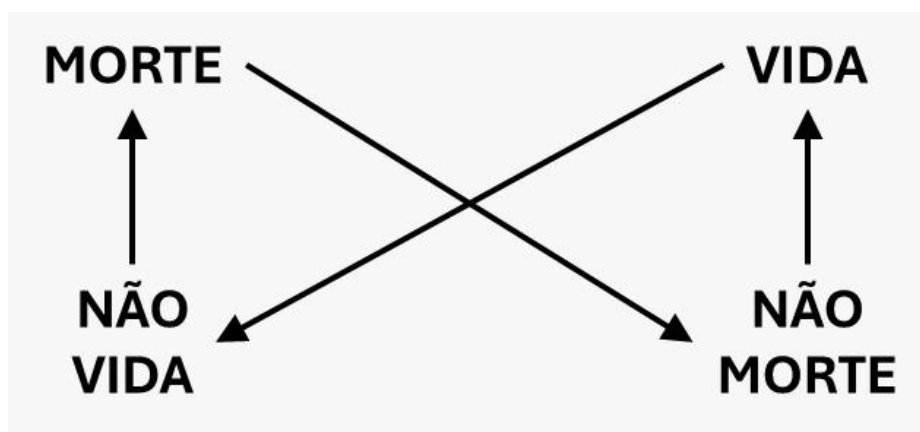
[...] define-se pelo seu caráter abstrato, pelo fato de que corresponde – junto com a sintaxe fundamental – à instância a *quo* do percurso gerativo do discurso. As unidades que o instituem são estruturas elementares da significação e podem ser formuladas como categorias semânticas, suscetíveis de serem articuladas no quadrado semiótico (o que lhes confere um estatuto lógico-semântico e as torna operatórias) (Greimas e Courtés, 2011, p. 436).

A categoria semântica fundamental que orienta as três pinturas (Imagens 6, 7 e 8) de Portinari é vida *versus* morte, de acordo com Pietroforte (2020, p. 69), “a orientação que a categoria semântica fundamental imprime no texto não é a de uma estrutura estática, polarizada entre dois limites semânticos de um mesmo eixo de sentido”. Essa orientação é dinâmica, pois apresenta afirmações e negações desses termos. As pinturas foram realizadas na não morte, elas implicam e apresentam a vida, mas não vêm dela, uma vez que as famílias de retirantes estão sempre buscando a vida, algo eufórico para o tema das pinturas. Ressaltamos que no contexto da série *Retirantes* a morte é ponto negativo/disfórico, enquanto a vida é positivo/eufórico. Assim, para a vida ser afirmada em relação à morte, há a não morte, para a morte ser afirmada em relação à vida, há a etapa da não vida. Neste capítulo seguiremos a primeira orientação, a fim de analisar o percurso da vida. Essa operação pode ser sistematizada em um quadrado semiótico que, para Greimas e Courtés (2011, p. 400), é “a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”, em consonância, para Floch:

O quadrado semiótico é uma representação visual das relações que entretêm os traços distintivos constitutivos de uma dada categoria semântica, de uma determinada estrutura. Para construí-lo, a semiótica explora uma aquisição essencial da linguística estrutural: o reconhecimento da existência de dois tipos de relações de oposição em jogo nas linguagens, a relação privativa e a relação qualitativa, ou, dito de outro modo, a contradição e a contrariedade (Floch, 2001, p. 19, grifos do autor).

É por meio da afirmação e da negação que o quadrado semiótico sistematiza as relações de contradição, de contrariedade e de implicação em uma rede fundamental. Na Imagem 15, o quadrado semiótico da categoria fundamental vida *versus* morte compreendemos essa relação de afirmação e negação.

Imagem 15 - Quadrado semiótico: Vida *versus* Morte



Fonte: Elaborado pela pesquisadora/2024.

No quadrado, representado pela Imagem 15, percebemos o percurso da vida: vida => não morte => morte. Em busca de ter uma vida melhor, o sujeito retirante nega a morte, que se afirma na seca e, após negar a morte, o retirante procura a afirmação da vida em outros lugares, onde tenham empregos e melhores condições de vida. A semiótica imprime qualidades positivas e negativas às categorias, segundo Pietroforte (2020, p. 15), “[...] chama-se euforia à sensibilização positiva e disforia, à negativa. Como termos contrários, euforia *versus* disforia formam a categoria fórica que, ao lado da categoria semântica s1 *versus* s2, estrutura o nível fundamental”. Para as categorias da Imagem 15 e considerando o percurso da vida, afirmamos que vida é euforizado e morte, disforizado. Essa atribuição de vida = positivo e morte = negativo funciona no contexto das pinturas porque os retirantes estão em busca pela vida, por esse motivo saem de seus lugares de origem para alcançarem novas possibilidades de darem continuidade à vida e de não se entregarem à morte. A projeção da categoria fórica sobre a categoria semântica determina a orientação do percurso entre os termos do quadrado semiótico.

Dado o contexto da imagem em que a família se encontra em um período de seca e temperaturas altas e fustigantes, para ter vida eles precisam da presença da chuva, então a relação entre a categoria semântica vida *versus* morte está ligada à categoria presença *versus* ausência. Essa relação se constitui devido às propriedades conceituais que são textualizadas, como afirma Pietroforte: “construída por meio de formas semânticas, a imagem do conteúdo tem propriedades conceituais que, quando textualizadas em semiótica plástica, passam pelo processo de manifestação em que categorias de conteúdo são traduzidas em categorias plásticas” (Pietroforte, 2021, p. 34).

Analisaremos, a partir da Imagem 6 – *Retirantes*, como se dá a tradução dessas categorias e como a figurativização e a manifestação plástica criam relações semissimbólicas com a categoria de conteúdo. Na pintura em questão, há a família de retirantes enquanto figura do discurso, essa família se encontra centralizada na pintura, definindo as zonas espaciais marginais e centrais. A semiótica plástica opera com três categorias: a topológica, eidética e a cromática, que serão exploradas mais adiante. Em um capítulo que trata do enquadramento e a manipulação do ponto de vista, Pietroforte defende que o ponto de vista é o modo de olhar e, para ele,

Na fotografia ou na pintura, por exemplo, categorias plásticas topológicas, eidéticas e cromáticas são manipuladas, e seus efeitos de sentido orientam o percurso do olhar sobre esses objetos. Combinadas, as categorias de expressão geram modos de relação

entre o enunciador e o enunciatário. Estabelecendo pontos de vista de como o enunciado deve ser olhado (Pietroforte, 2021, p. 67).

Segundo Joé (2023, p. 144), “a pintura emoldurada e pendurada na parede neutra do museu gera um movimento centrípeto do olhar de quem o vê. Fundamental na pintura é a expressão pictórica e o seu caráter ilusório do espaço referencializado idealizado pelo seu espectador”. Dessa forma, observamos que na Imagem 6 o enunciador nos insere na pintura e guia o percurso do olhar de seu receptor, a categoria topológica dessa pintura nos leva a olhar primeiro o centro da imagem e depois o que está margeando a família no centro. A família de retirantes ganha destaque e o cenário cria uma composição na imagem, sem tirar o foco do sofrimento daquela família. Conforme Bertrand:

esse mundo do senso comum se desenvolve como uma linguagem figurativa articulada em "propriedades sensíveis" inseparáveis de "propriedades discursivas". Tais propriedades podem ser formuladas em termos de uma organização narrativa subjacente à percepção de cada figura do mundo natural: uma microssintaxe, reguladora das interações entre os sujeitos e os objetos percebidos, assume-a simultaneamente, por assim dizer. (Bertrand, 2003, p. 161, grifos do autor).

Analisaremos, a seguir, primeiro a categoria topológica, responsável pela manifestação da distribuição dos elementos figurativizados. Na pintura *Retirantes* (1944), representada pela Imagem 6, a distribuição topológica é planar, o que, para Greimas e Courtés (2011, p. 370), “se caracteriza pelo emprego de um significante bidimensional (diferentemente da semiótica do espaço, por exemplo, que conta com um significante tridimensional)”, assim a categoria planar busca mostrar as coerções que a natureza desse plano de expressão impõe à manifestação da significação. Posto isso, o plano de expressão da categoria topológica é marginal *versus* central e o plano de conteúdo morte *versus* vida.

No centro da imagem há a família e no centro desse núcleo familiar há uma criança com roupa verde, todas as outras pessoas estão ou sem roupa ou com peças de tons claros e neutros, apenas a criança do centro com o tom verde, representando a esperança de uma vida melhor, dentro desse centro há a categoria englobante *versus* englobado. No mesmo alinhamento dessa criança, há a mãe que, numa primeira leitura, representa o amor desse núcleo familiar, mostrando que a família resiste porque permanece unida.

Como observamos na Imagem 16, a família, cujas roupas têm cores neutras, engloba o menino que utiliza a roupa verde e representa a esperança daquela família. Ela é a matriarca, a que gera a vida e pela qual luta, ela abarca as dores, as lutas e fornece a força e a união para a manutenção do grupo; nas margens da pintura, na parte superior, há um céu limpo, sem nuvens,

com vários urubus, sobrevoando esses seres, figurando como um outro indício de que as possibilidades de continuidade de vida são escassas, pois se alimentam de seres mortos e permanecem nos locais onde a morte está, contudo percebemos que, mesmo que esses seres estejam presentes, as figuras da morte estão sendo afastadas da família, denotado quando os urubus não são bem definidos, apenas suas sombras estão aparentes. Da mesma maneira que estão mais distantes, pairam mais longe da família, o efeito de sentido é de que a morte se mantém afastada ainda por um tempo, embora a circunstância não seja favorável à vida.

Nessa pintura, na parte inferior, há um solo seco, uma terra sem plantações ou outro sinal de vida, há apenas carcaças, ossadas e alguns pedregulhos. Com esse cenário, percebemos que a família veio do nada e, pelas expressões, dirigem-se para o nada, tudo que encontraram e encontram em seu caminho é a seca e a morte, criando um efeito de esvaziamento, de impossibilidade, de ausência da vida, próprio do que acontece em uma situação de seca sem fim. Os traços de figurativização da vida são minimamente mantidos, enquanto afirmam-se os traços de morte, nessa luta permanente pela sobrevivência no contexto da seca, como demonstrado na Imagem 16.

Imagem 16 - Categoria topológica: *Retirantes*



Fonte: Candido Portinari. *Retirantes*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 190cm (Adaptações nossas).

Na Imagem 16, dentro do centro, da distribuição planar central *versus* marginal, há também uma distribuição linear, em que o plano de expressão é superior *versus* inferior e o de conteúdo é representado por adultos *versus* crianças. Todas as figuras estão na mesma condição, contudo na pintura, as crianças se encontram em primeiro plano e os adultos, em segundo, nessa perspectiva, o fato de os adultos cercarem as crianças e as deixarem dentro do seu campo de vista prova que, apesar de todo o sofrimento enfrentado devido à seca, eles ainda cumprem com seu papel de zelo e de proteção dos menores, em uma tentativa de manutenção de suas frágeis vidas nesse contexto de seca. Para observarmos melhor, foram feitos dois recortes da Imagem 6 – *Retirantes*, dividida em duas partes: uma superior com as figuras dos adultos e a outra inferior, com a presença das crianças, indicados na Imagem 17:

Imagem 17 - Visão dos adultos em *Retirantes*



Fonte: Candido Portinari. *Retirantes*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 190cm (Adaptações nossas).

Na Imagem 17, o vetor de visão dos adultos se encontra na parte superior e a perspectiva de mundo deles é diferente da perspectiva das crianças: os adultos olham fixamente para frente enxergando o que pensamos ser o futuro, eles apresentam um olhar assustado, desolado e desesperado, ressaltado pela caracterização dos olhos como esbugalhados, pela ausência de brilho no olhar. Os olhos pintados como duas bolas pretas não têm luz, são esvaziados de vida, não têm reflexo, por consequência são esvaziados da esperança de conseguirem uma condição de vida plena, porque esses homens e mulheres reconhecem o lugar em que estão e a situação

em que vivem, conscientes dessa realidade. As crianças, por sua vez, podem ainda nutrir uma expectativa de mudança, como apresentado na Imagem 18.

Imagem 18 - Visão das crianças em *Retirantes*



Fonte: Candido Portinari. *Retirantes*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 190cm (Adaptações nossas).

Na Imagem 18, que recorta a parte inferior da Imagem 6 – *Retirantes*, as crianças veem o que está ao alcance delas, não possuem a mesma visão que os adultos, não têm noção do perigo ou total consciência da ausência de possibilidades, o tom dramático se intensifica, pois são crianças e estão fadadas à mesma sina sofrida dos adultos. Apesar da perspectiva de mundo delas ser diferente, apresentam um olhar cansado e entristecido, representam uma ausência de expectativa e de esperança de uma vida melhor, como observamos na Imagem 18, na página anterior.

Os elementos da pintura estão distribuídos de maneira que o espectador olhe primeiro para o centro, onde ainda há vida e esperança e, posteriormente, para as margens, onde tudo foi tomado pela seca e a morte se instala. Nessa relação, por haver vínculo entre forma de conteúdo e forma de expressão, há semissimbolismo, pois existe conexão entre a categoria semântica e as categorias plásticas, a categoria semântica fundamental possui relação com o plano de conteúdo das categorias plásticas, nesse caso, a semântica fundamental vida *versus* morte se relaciona com a categoria topológica central *versus* marginal, às margens há morte e no centro há vida. Feito esse procedimento, analisaremos a categoria eidética, responsável pela manifestação por meio da forma das figuras, a fim de verificar a forma das figuras e se o semissimbolismo recobre ou não todas as figuras colocadas em discurso.

Portinari pintou a família de retirantes com estilo pictórico – usando manchas e formas não definidas, assim transmitiu a dureza que assola a família e o cenário, representado de forma mais suave, sem que tomasse maior atenção do receptor. Para isso, o artista utilizou tinta a óleo, o que interfere nas formas de conteúdo e expressão da categoria eidética. Na Imagem 6 notamos diferentes tipos de pinceladas, umas mais firmes e intensas, construídas em camadas de tinta, outras mais leves e suaves, com camadas finas, portanto a forma de expressão pode descrever as pinceladas como ásperas *versus* macias, relacionando com a forma de conteúdo, temos as pinceladas grossas e marcantes para representar o núcleo familiar, que representa uma família sem boas expectativas de vida, e as pinceladas lisas e delicadas para representar o cenário, a seca e as figuras que os cercam e colaboram com a inscrição da morte, como se essa se acomodasse sobre as pessoas de maneira calma e lenta, como a seca, que vai se instalando lentamente e tirando a vida aos poucos, pela imposição da ausência da vida sobre a presença da morte. Esse efeito de sentido é construído pela bagagem de experiência sensorial que criamos, em que o áspero tende a não ser bom e o suave tende a ser positivo, um exemplo disso é o tom de voz utilizado pelas pessoas, em que coisas boas são ditas com um tom de voz suave, e coisas ruins, áspero, segundo Bertrand (2003, p. 60), "como escreve Michel de Certeau num comentário de O visível e o invisível, de Merleau-Ponty: 'Ver já é um ato de linguagem. esse ato faz das coisas vistas a enunciação da invisível textura que as ata'". A Imagem 19 detalha esse efeito.

Imagem 19 - Diferentes texturas em *Retirantes*



Fonte: Candido Portinari. *Retirantes*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 190cm (Adaptações nossas).

A Imagem 19, recorte da Imagem 6, ilustra os diferentes tipos de pinceladas e técnicas para construção da família e do cenário: o idoso, a jovem e a criança de colo possuem pinceladas construídas de maneira diferente das do céu, dos urubus e do restante do cenário. É nítido que a pele ressequida é áspera, com ranhuras, cheia de camadas e que eles ainda não estão mortos, mas estão próximos dessa condição,

As pinceladas feitas dessa maneira são uma tentativa de registrar visualmente a perda de tônus muscular derivada da ausência de nutrientes, tornando-se ressequida. A pintura de Portinari utiliza um estilo pictórico em que as “manchas” possuem contornos abertos e uma clareza relativa e, além de produzirem uma ideia de profundidade no quadro, essas características aproximam o receptor. Segundo Pietroforte (2020, p. 41), “[...] no estilo pictórico o olhar divaga pela totalidade das imagens, inserindo seu observador entre elas”, sendo assim, o estilo pictórico cria uma aproximação entre o enunciador e o enunciatário, porque o enunciador visa comunicar algo ao enunciatário. Kress e Van Leeuwen (1996) estabelecem essa função como interativa, uma vez que existe uma relação entre texto e leitor com a estratégia de aproximação entre eles. Ainda para Kress e Van Leeuwen, “interactive participants are therefore real people who produce and make sense of images in the context of social institutions which, to different degrees and in different ways, regulate what may be ‘said’ with images, how it should be said, and how it should be interpreted” (Kress e Van Leeuwen, 1996, p. 114).¹⁴

A categoria cromática é responsável pela manifestação por meio das cores, que também podem representar formas de conteúdo e de expressão, mas, em contrapartida, ressaltamos que, segundo Pietroforte (2021), as categorias cromáticas e eidéticas podem não se sustentar em todo o texto, a relação semissimbólica entre elas pode ou não ocorrer e se ocorrer, pode ser de modo parcial, algumas categorias podem não ter uma relação semissimbólica, principalmente as eidéticas e as cromáticas. Na Imagem 6, na relação topológica englobante *versus* englobado, temos a família que engloba o menino, podemos relacionar a cor ou falta de cor das roupas das figuras representadas. A família/englobante utiliza roupas monocromáticas, cores claras e neutras, o menino/englobado é o único com uma cor marcante. A relação do plano de expressão monocromático *versus* policromático tem como conteúdo desesperança *versus* esperança,

¹⁴ “Participantes interativos são, portanto, pessoas reais que produzem e interpretam imagens no contexto de instituições sociais que, em diferentes graus e de diferentes maneiras, regulam o que pode ser “dito” com imagens, como isso deve ser dito e como deve ser interpretado” (Kress e Van Leeuwen, 1996, p. 116, tradução nossa).

definida pela cor verde que, em nossa cultura, carrega a ideia de esperança, de expectativa, encadeando a noção de possibilidade.

A fim de ilustrar o semissimbolismo na Imagem 6 (p. 29) e de objetivar a análise, a Tabela 1, apresenta a semântica fundamental da imagem e as categorias plásticas com suas formas de expressão e formas de conteúdo.

Tabela 1 - Relações semissimbólicas da Imagem 6

SEMÂNTICA FUNDAMENTAL	VIDA X MORTE	
CATEGORIAS PLÁSTICAS	EXPRESSÃO	CONTEÚDO
TOPOLÓGICA	CENTRAL X MARGINAL	VIDA X MORTE
EIDÉTICA	ASPEREZA X MACIEZ	VIDA X MORTE
CROMÁTICA	POLICROMÁTICO X MONOCROMÁTICO	ESPERANÇA X DESESPERANÇA

Fonte: Elaborado pela pesquisadora/2024.

No quadro *Retirantes*, vemos que essa família precisa da chuva para sobreviver e ter uma vida; a chuva é a libertação da morte, é o elemento que trará a mudança necessária para a situação de miserabilidade, em que se encontram; há muita tristeza e desespero em seus rostos, suas faces pictóricas não possuem outra expressão senão essa. A família localizada no centro da imagem é cercada pela morte, os urubus à espreita para se alimentarem de seres mortos, as carcaças no chão e nenhum sinal de vegetação deixam claro que a categoria topológica central *versus* marginal está relacionada ao plano de conteúdo vida *versus* morte.

Além disso, na categoria eidética há um processo semissimbólico com a categoria topológica, Portinari diferencia as pinceladas da parte central das pinceladas da composição do cenário. O artista utiliza pinceladas grossas e marcantes para reforçar dureza que aquela família

enfrenta, para o cenário, as pinceladas são suaves e lisas, fazendo com que o cenário não se sobreponha em relação ao sofrimento da família. Dessa forma, a categoria de expressão se relaciona com a de conteúdo vida *versus* morte, em que os elementos centrais da figura afirmam a vida e negam a morte enquanto os elementos marginais negam a vida e buscam a afirmação da morte, criando outra relação semissimbólica.

A categoria cromática cria uma relação semissimbólica parcial, em que seu conteúdo reveste apenas a categoria plástica topológica englobado *versus* englobante. No centro da categoria central *versus* marginal, há uma criança sendo englobada por sua família, ele se encontra no meio de seu núcleo familiar, a criança utiliza uma roupa verde, colorida, no meio daqueles que só utilizam roupas claras, monocromáticas ou que nem utilizam roupas. O plano de expressão da categoria topológica englobado *versus* englobante se relaciona com a expressão da categoria cromática monocromático *versus* policromático que por sua vez se relaciona com o conteúdo esperança *versus* desesperança, produzindo uma ideia de que o menino central que utiliza roupa verde é portador da esperança para essa família desesperada com seu futuro, conseqüentemente um elemento para a manutenção da vida e da continuidade da família.

Assim como na Imagem 6 (p. 29), a Imagem 7 (p. 31) trata do tema da seca e da família, apresenta outro ciclo de vida, em que temos a presença de crianças, uma mulher adulta e outra mulher mais velha, todas elas sofrendo a morte do menino que se encontra no centro. O cenário não apresenta vegetação e nem outra forma de vida e o fundo se apresenta sem que ele se sobreponha em relação à família e a seu sofrimento. A pintura *Criança morta* (1944), neste trabalho Imagem 7 (p. 31), tem uma semelhança com a obra *Pietà* – Imagem 20 (p. 56) –, produzida por Michelangelo, em 1499. Essa obra de Michelangelo¹⁵ representa uma cena bíblica em que a Virgem Maria segura em seus braços seu filho, Cristo, sem vida e o nome *Pietà*, quando traduzido do italiano para o português significa “piedade”, sentimento notável na obra de Portinari quando a família chora lágrimas de pedras, querem piedade, compaixão por todo o sofrimento que estão enfrentando – a seca extrema e a morte de familiares queridos. Notamos as semelhanças na posição da criança, o corpo estirado, o braço aberto e caído para a lateral, o rosto desfalecido, as costelas aparentes, o colo da mãe, e o olhar triste desta, que está em sofrimento.

¹⁵ Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simone nasceu na Itália em 1475, foi um pintor, escultor e arquiteto italiano. Por suas obras “*Pietà*”, “*O Juízo Final*”, “*Moisés*”, “*Davi*” e “*A Abóbada da Capela Sistina*” ele é considerado um dos maiores representantes do Renascimento Italiano. O artista faleceu em 1564.

Imagem 20 - Pietà



Fonte: *Pietà Vaticana*, de Michelangelo Buonarotti, 1499, 1,74m x 1,95m. Técnica: escultura em mármore. Basílica de São Pedro, Vaticano.

Em *Pietà* nos deparamos com uma mãe entregue à dor da perda de seu filho morto, quando a morte supera a vida, a Imagem 7 (p. 31), de Portinari, comporta o sofrimento da mãe e da família, a seca é tão extrema que nem mesmo suas lágrimas são líquidas, elas são representadas como pedras secas e opacas e verificamos que a categoria semântica é vida *versus* morte, há uma família chorando a morte de uma criança e todo um cenário que representa a morte, no fundo percebemos que a noite está chegando assim como a morte para a família, cada vez mais próxima.

Imagem 21 - Categoria topológica: Criança morta



Fonte: Candido Portinari. *Criança morta*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 190 x 180cm (Adaptações nossas).

Na categoria plástica topológica, há uma distribuição planar, com a forma de expressão intercalante *versus* intercalado. Essa distribuição pode ser representada na Imagem 21 (p. 56). O menino morto, com a cabeça transformada em caveira, e o corpo ressequido, quase em estado de decomposição, apontam para o sofrimento passado por essa criança. O menino, que está localizado no centro da pintura, e a paisagem morta, sem indícios de vida ou vegetação, seriam os intercalantes. Os familiares entristecidos, que choram lágrimas de pedras e que desejam a afirmação da vida, seriam os intercalados, eles choram a morte porque preferem a vida. Dessa maneira, temos a forma de expressão intercalado *versus* intercalante para a forma de conteúdo não morte *versus* não vida.

Na categoria eidética, há o plano de expressão horizontalidade que reveste o menino morto e a natureza morta ao fundo, e a verticalidade, revestindo a família que ainda se encontra viva. Sendo assim, a forma de expressão verticalidade *versus* horizontalidade se relaciona com a forma de conteúdo não morte *versus* não vida. As pessoas que permanecem na forma da verticalidade se encontram vivas, a criança que se encontra na horizontalidade se encontra morta, como observamos na Imagem 22:

Imagem 22 - Categoria eidética: *Criança morta*



Fonte: Candido Portinari. *Criança morta*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 190 x 180cm (Adaptações nossas).

Na Imagem 22 (p. 57) há uma certa geometria quando há duas figuras em cada lado e, no centro, a figura feminina com a criança morta no colo. Considerando a horizontalidade e a verticalidade, notamos, no centro, as linhas se tornam perpendiculares formando uma cruz, outra figura da morte. Como uma forma de oposição à vida, a morte está relacionada com o corpo da criança morta, o rosto sem expressão, a postura horizontal e a ausência de cores e todas as figuras da pintura possuem roupas, exceto o cadáver do menino. Os integrantes da família utilizam roupas de tons azuis, cinza e rosa, o menino, sem roupa, exposto às mazelas do mundo, tem apenas sua pele bege clara, monocromática. Na categoria cromática há a forma de expressão policromatismo *versus* monocromático, de forma monocromática temos o menino morto com sua pele bege, sem roupas, manutenção da morte; de forma policromática, os familiares com roupas coloridas, nos tons frios de rosa, azul e cinza, manutenção da vida. No plano de conteúdo há não morte *versus* não vida, representando novamente o menino morto e sua família, situações que distinguem o ponto em que ainda não há morte total, mas também não há perda total da vida, é um lugar entre, ou um entre-lugar, como ilustrado na Tabela 2:

Tabela 2 - Relações semissimbólicas da Imagem 7

SEMÂNTICA FUNDAMENTAL	NÃO MORTE X NÃO VIDA	
CATEGORIAS PLÁSTICAS	EXPRESSÃO	CONTEÚDO
TOPOLÓGICA	INTERCALADO X INTERCALANTE	NÃO MORTE X NÃO VIDA
EIDÉTICA	VERTICALIDADE X HORIZONTALIDADE	NÃO MORTE X NÃO VIDA
CROMÁTICA	POLICROMÁTICO X MONOCROMÁTICO	NÃO MORTE X NÃO VIDA

Fonte: Elaborado pela pesquisadora/2024.

O olhar arregalado das figuras presentes na pintura demonstra desespero, além disso, notamos que as figuras pressentem a morte, por terem os corpos ressecados, com a aparência de um tronco de árvore seca. Essa morte que os cerca parece não encerrar o sofrimento, notamos na Imagem 7 (p. 31) que o rosto da criança morta ainda demonstra sofrimento. Observamos o semissimbolismo em toda a imagem, a categoria semântica fundamental, assim como na Imagem 6, é vida *versus* morte, na Imagem 7 (p. 31) é não morte *versus* não vida. Complementando essas categorias, as categorias plásticas são não morte *versus* não vida como plano de conteúdo, e a topológica possui como plano de expressão a categoria intercalado *versus* intercalante, em que o intercalante é a figurativização da não vida e o intercalado é a figurativização da não morte, o núcleo familiar em volta do menino. Essa caracterização é um procedimento para a manifestação, no plano da expressão, desses temas constituintes do plano do conteúdo.

Na categoria eidética, a continuidade da análise apresenta que o plano de expressão é constituído pela verticalidade *versus* horizontalidade, e notamos que todas as figuras que estavam na posição vertical ainda possuíam vida, negando a morte, e todas as figuras que estavam na horizontal, inclusive a linha da natureza, a linha do horizonte, se relacionaram com a morte, negando a vida, ao perceber a disposição dessas formas, no centro se formou uma cruz, outro índice de morte.

A categoria cromática, mesmo possuindo poucos tons, tem um efeito intensificador ao reduzir a cena aos elementos essenciais, sem perder a essência da crítica, e a criança morta é a única figura sem utilizar roupas ou cores, o restante das pessoas está com peças de roupas nos tons rosa, azul e cinza, dessa forma o plano de expressão da categoria cromática é policromático *versus* monocromático, o menino sem roupa e com sua cor acinzentada se relaciona com a categoria monocromática, as outras pessoas, com a policromática; o plano de conteúdo também é não morte *versus* não vida, criando outra relação semissimbólica na imagem.

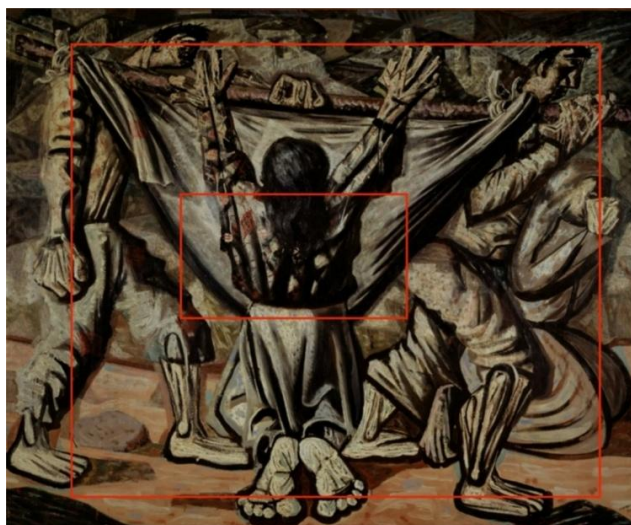
Encerrando o ciclo da vida, a Imagem 8 (p. 32) – *Enterro na rede* – apresenta uma situação de enterro, na Imagem há um ente sendo velado em uma rede improvisada com um tronco de madeira e um tecido que envolve o corpo do falecido. Notamos que no centro e no canto direito há duas mulheres ajoelhadas, rezando ou suplicando pelo morto, e há dois homens, um em cada ponta da rede carregando o ente nas costas. As pessoas são representadas com as mãos e os pés agigantados e as cabeças desproporcionais ao resto do corpo, ressaltando as marcas do trabalho braçal e da conexão com a terra, mantendo as relações de vida *versus* morte:

a terra que dá a vida, que nutre, que alimenta e mantém a vida é a mesma que encerra a vida, que a finaliza e sedimenta.

Nessa pintura, a pele das pessoas aparenta-se ressecada, próprio de uma pele sem nutrientes básicos para a vida, assemelha-se a um tronco de árvore seca, destituída da seiva vital e a imagem possui formas geométricas bem contornadas, remetendo ao entalhe na madeira. Notamos a rede utilizada para o enterro, um objeto conhecido por ser um lugar de descanso, de repouso, de deleite, tornando-se símbolo do descanso eterno desse retirante. A cor terrosa é o contraponto para o peso da imagem, associando-se ao local onde esse corpo será colocado e de onde não mais sairá: uma vala. A rede, objeto que no passado era usado como transporte de pessoas ricas, na pintura é elemento para evidenciar a morte: são os mortos flagelados da seca que estão sendo transportados. Dessa maneira, a categoria semântica fundamental presente na Imagem 8 é vida *versus* morte, representada pelo corpo velado, cuja existência findou-se, e as outras figuras representam a vida dentro desse contexto limitador de terem que sustentar a morte.

No que se refere ao conteúdo distribuído na Imagem, este se organiza em intercalante, representando a vida entorno da rede, as figuras ao redor da rede representam a vida; e a rede/morte como intercalado – a pessoa prestes a ser enterrada, representando a morte. Mais uma vez, os retirantes demonstram a busca pela vida e a negação da morte e a distribuição desse cortejo é também uma figurativização da luta pela sobrevivência nesse momento de dor, de união, no momento da separação, de resiliência, no momento da perda. A Imagem 23 exemplifica essa categoria topológica.

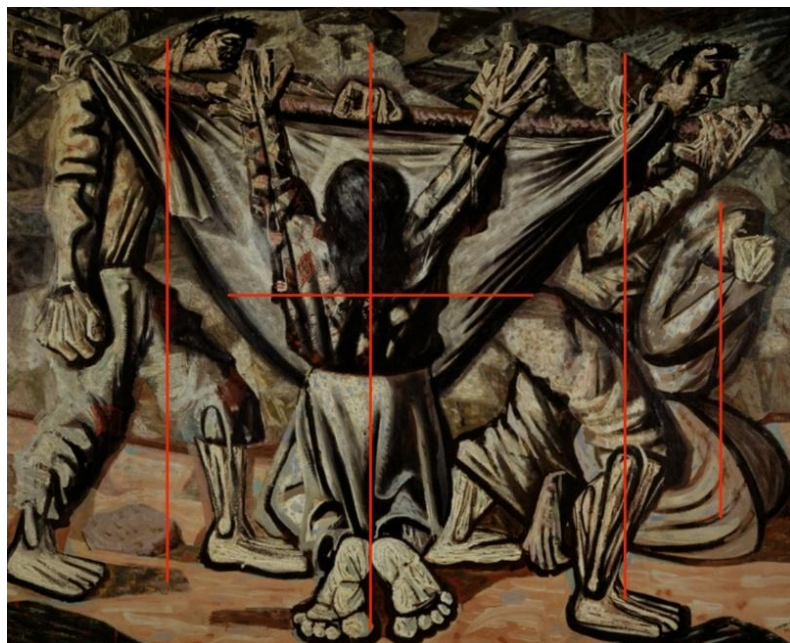
Imagem 23 - Categoria topológica: *Enterro na rede*



Fonte: Candido Portinari. *Enterro na rede*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 220cm (Adaptações nossas).

A Imagem 23 (p. 60) apresenta a categoria topológica, em que os elementos constituintes estão organizados de maneira a demonstrar a posição. A distribuição dos corpos opera com a verticalidade e a horizontalidade, assim a categoria eidética indica que as figuras na posição vertical representam a vida, enquanto a figura na horizontal representa a morte. Assim como na imagem analisada anteriormente, a obra *Criança morta*, há uma cruz no centro, simbolizando a morte.

Imagem 24 - Categoria eidética: *Enterro na rede*



Fonte: Candido Portinari. *Enterro na rede*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 220cm (Adaptações nossas).

Ao analisar a categoria cromática, notamos que os mesmos tons, ou tons próximos de cores escuras foram utilizados para representar a morte, pois onde a vida há luz e, nesse caso, em que a morte se estabelece, tons mais fechados e escuros impregnam a tela, resultando em uma coerência imagética. Há na imagem um entrelugar em que ao mesmo tempo que os retirantes estão vivos, estão chorando a morte, os tons terrosos, escuros e sombrios representam esse entrelugar, diferentemente da vida que é representada pela luz e claridade. Essa diferença se torna nítida quando relacionamos esses tons terrosos escuros com os tons terrosos brilhantes dos sacos de café, presentes na Imagem 5 (p. 24), estudada no Capítulo 2. O resultado dessa escolha de cores e tons fortes resulta em uma pintura impregnada pela força da morte, constituindo-se como uma cor de sofrimento de pessoas carregando o peso da morte nos

ombros, sem poderem ser iluminados pela vida, deixada em segundo plano para a evidência da morte. As relações semissimbólicas advindas dessa composição estão descritas na Tabela 3 a seguir.

Tabela 3 - Relações semissimbólicas da Imagem 8

SEMÂNTICA FUNDAMENTAL	VIDA X MORTE	
CATEGORIAS PLÁSTICAS	EXPRESSÃO	CONTEÚDO
TOPOLÓGICA	INTERCALANTE X	VIDA X
	INTERCALADO	MORTE
EIDÉTICA	VERTICALIDADE X	VIDA X
	HORIZONTALIDADE	MORTE
CROMÁTICA	TONS ILUMINADOS X	VIDA X
	TONS ESCUROS	MORTE

Fonte: Elaborado pela pesquisadora/2025.

O estudo realizado neste capítulo tratou das categorias constantes nas imagens analisadas, o que permitiu encontrar pontos de distinção entre elas, e notamos que a obra *Retirantes* se difere das outras duas por suas categorias plástica e semântica, em que a semântica fundamental é representada por vida *versus* morte e há uma relação semissimbólica com a categoria topológica central *versus* marginal; identificamos outra relação com a categoria eidética aspereza *versus* maciez e, por fim, a categoria cromática que aponta esperança para os retirantes, formada pelo plano de expressão policromático *versus* monocromático, representando o conteúdo esperança *versus* desesperança. Esses elementos são identificáveis porque a vida é marcada pela presença de cores vívidas, de movimento, de sons, de luz, e a morte, pela presença de cores mais fechadas e pela sombra.

A outra obra analisada, *Criança morta*, possui uma semântica fundamental diferente das duas obras, pois nela a categoria semântica e o plano de conteúdo das categorias plásticas é

formado por não morte *versus* não vida, e o retirante nega a morte e afirma a vida. Suas categorias plásticas possuem como plano de expressão: intercalado *versus* intercalante – para a categoria topológica, em que o intercalado nega a morte; verticalidade *versus* horizontalidade – para a categoria eidética, em que tudo que se encontra na horizontal representa a não vida e tudo o que está na vertical representa a não morte; policromático *versus* monocromático – para a categoria cromática, em que o monocromático representa a não vida, a criança morta.

Por fim, na última obra, *Enterro na rede*, há uma relação semissimbólica entre a semântica fundamental, vida *versus* morte, e as categorias topológica e eidética. Aquela é formada pelo plano de expressão intercalante *versus* intercalado, em que o intercalante representa a vida, enquanto a rede intercalada representa a morte. Por sua vez, a categoria eidética se assemelha à obra anterior, seu plano de expressão é verticalidade *versus* horizontalidade e uma cruz também se forma no centro da imagem, simbolizando a morte, presença constante nas três pinturas.

Após a análise semiótica e semissimbólica das três imagens, em que nos aprofundamos no estudo das categorias e das relações entre os elementos visuais das pinturas, no capítulo seguinte trataremos do texto *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, poema que é objeto deste e cujo conteúdo dialoga com as pinturas de Portinari. Centralizada na figura de Severino, essa construção poética desenvolve uma narrativa em torno dos retirantes, que buscam a morte para acabar com o sofrimento gerado pela seca, contudo a relação de euforia e disforia, nesse cenário, será invertida. É sobre essas relações que discutiremos no Capítulo 4.

4 JOÃO CABRAL DE MELO NETO, UM POETA GEOGRÁFICO

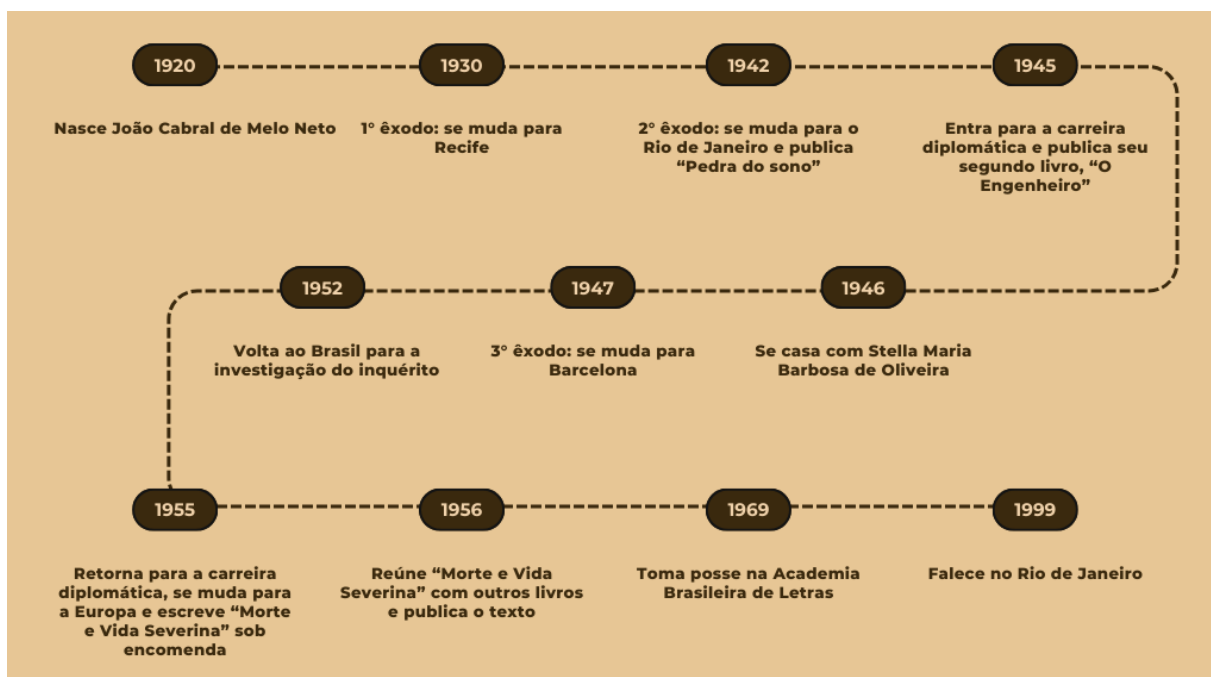
Não é ao poeta que a obra poética pertence. Ela pertence àqueles a quem se destina, e que lhe garantem a sobrevivência (Nunes, 1974, p. 18).

A literatura brasileira é conhecida e reconhecida pela vasta produção em prosa e em verso e os temas voltados à conjuntura nacional são notórios, sobretudo pelo caráter de denúncia das mazelas sociais. Nesse sentido, o cenário nordestino tem destaque, por ser lócus de um problema socioeconômico e político centenário: a seca, resultado dos fatores climáticos e da ação humana, que intensifica a situação de vulnerabilidade nessa região. Vários escritores se dedicaram a tratar desse assunto e, dentre eles destaca-se João Cabral de Melo Neto, cujo poema *Morte e vida severina* é objeto de estudo desta pesquisa e será analisado neste capítulo, a partir de uma pequena apresentação sobre o autor.

João Cabral de Melo Neto, filho de Luiz Cabral de Melo e Carmem Carneiro Leão Cabral de Melo, nasceu no dia 9 de janeiro de 1920, em Pernambuco. O autor é primo do escritor Manuel Bandeira e recebeu grande influência da escrita em sua vida por meio de seu primo. João Cabral de Melo Neto passou grande parte de sua infância no engenho de sua família às margens do rio Capibaribe, mencionado em suas obras.

Em 1930 a família se mudou para a cidade de Recife, por questões de perseguições políticas o engenho da família foi vendido e eles realizaram esse êxodo para a capital. Nessa época, com dez anos, João Cabral de Melo Neto já havia escrito *Evocação do Recife*, publicado em 1925, ele apreciava a leitura dos livros escolares e os romances de cordel, que lia para os trabalhadores, para além da leitura, João Cabral de Melo Neto também jogava futebol e conquistou o Campeonato Juvenil de Recife. Na página seguinte apresentamos uma linha do tempo sintetizando a trajetória de vida do poeta.

Imagem 25 - Linha do tempo de João Cabral de Melo Neto



Fonte: Elaborado pela pesquisadora/2025.

Por volta dos dezoito anos, segundo Nunes (1974), João Cabral de Melo Neto recebeu uma antologia que continha um poema de seu primo, Manuel Bandeira, o poema publicado – *Não sei dançar* – despertou-o para a poesia. Inicialmente seu interesse não era produzir poemas, mas sim criticá-los, entender como foram feitos e somente quatro anos depois, após aproximar-se de seu primo, é que publica *Pedra do sono*, segundo Nunes (1974, p. 12), foi com essa obra que João Cabral de Melo Neto exerceu sua “vocação poética”.

Apresentado ao intelectual Joaquim Cardozo¹⁶, sofreu influência desse escritor e Melo Neto desenvolveu sua “geografia poética”, suas qualidades reflexivas. De acordo com Siqueira (2018, p. 410) “A presença de paisagens sociais relacionadas à vida do homem pernambucano, por exemplo, o sertão, a cidade do Recife, o canavial, o engenho, a usina, a seca etc, são recorrentes na obra de João Cabral de Melo Neto”. No texto a ser analisado neste trabalho, essa “paisagem social” está muito presente e, a fim de demonstrar como esse contexto é importante para a compreensão da obra, continuemos a biografia do autor para seguir o estudo do texto posteriormente.

¹⁶ Joaquim Cardozo era matemático, calculista de profissão, poeta e colaborador de Oscar Niemeyer. Foi um intelectual que influenciou positivamente João Cabral de Melo Neto.

Em 1940, Melo Neto deixa Recife e se muda para o Rio de Janeiro, para Nunes (1974, p. 14), esse “é o seu segundo êxodo”. Na cidade do Rio de Janeiro, o escritor se torna amigo de Carlos Drummond de Andrade¹⁷, a quem dedica seu segundo livro: *O Engenheiro*. Em dezembro desse mesmo ano, Melo Neto iniciou a carreira de diplomata e poucos anos depois seus filhos nasceram, fruto de seu casamento com Stella Maria Barbosa de Oliveira, neta de Rui Barbosa; logo em seguida ele se mudou para Barcelona, o que seria seu terceiro êxodo. Com essa mudança de país, suas futuras obras ganharam uma nova percepção,

[...] alguma coisa a mais lhe foi dado perceber, graças a essa visão distanciada, que redobrou de penetração à medida que se fez mais abstrata, menos prêsá ao imediato e ao próximo: o homem de sua região, o núcleo humano do casaco com quem se entretera, ainda criança, do retirante enxotado pela sêca com que deparou nos engenhos da infância e no Recife, da população urbana pululando nas margens do Capibaribe. Sua geografia poética, que se alargou até o sertão e à caatinga, refletidos nos aspectos afins da paisagem espanhola, a esta igualmente ampliou à escala do Nordeste (Nunes, 1974, p. 16).

Nesse tempo, João Cabral de Melo Neto lecionava aulas de Língua e Literatura Brasileira na Universidade de Barcelona. Foi ainda em Barcelona, em 1947, que publicou seu terceiro livro de poemas, *Psicologia da Composição*. Poucos anos depois, ocorre a publicação de “O Cão sem Plumas”, em 1950, de acordo com Siqueira (2018, p. 412), o que motivou João Cabral de Melo Neto a escrever essa obra foi a descoberta de que a expectativa de vida na Índia era maior do que a do Recife. Em 1952, João Cabral de Melo Neto retorna ao Brasil para participar de um inquérito administrativo, por ter sido “denunciado pelo diplomata Mário Calábria, após interceptar uma carta do escritor a Paulo Cotrim Rodrigues Pereira contendo solicitação de um artigo para uma revista do Partido Trabalhista Inglês” (2018, p. 413), durante esse período ele volta a residir em Recife, para Siqueira (2018, p. 417), “vivendo no Brasil após ter sido acusado de envolvimento com o comunismo, João Cabral parece fazer o que sugeriu a Manuel Bandeira. Esse período foi de intensa atividade crítica e literária”.

Enquanto estava no Brasil, João Cabral de Melo Neto expressava em seus textos críticos que a geração de 45¹⁸ era desligada da realidade do leitor, ele buscava sempre defender uma

¹⁷ Carlos Drummond de Andrade foi um dos maiores escritores do país, era poeta, contista e cronista. Suas obras abordavam temas sociais, filosóficos e pessoais. Ele utilizava linguagem coloquial e sua poesia tinha um estilo intimista. Carlos Drummond de Andrade faleceu em 1987, no Rio de Janeiro.

¹⁸ A geração de 45 foi reconhecida pela crítica social e política presentes nas obras, além disso, a poesia dessa geração visa apresentar uma temática realista utilizando uma linguagem cotidiana e objetiva. Os principais poetas da geração de 1945 foram João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar.

literatura que apresentasse temas de interesse social e que estivesse de acordo com o público leitor, segundo Siqueira,

Portanto, durante sua estada no Brasil, muitas vezes, manifestou-se publicamente a favor de uma literatura comprometida com a realidade social e atenta à comunicação com o público. Esse aspecto tem a ver com sua estada na Espanha e a descoberta da literatura espanhola, mas, também, com a visão materialista do escritor, sem que isso resultasse em um formalismo puro ou um realismo socialista para sua literatura (Siqueira, 2018, p. 419).

Aprofundaremos essa característica de poeta social e geográfico na sequência do capítulo, por meio da análise do poema. Durante esse período, mais precisamente em 1955, a pedido da escritora e dramaturga Maria Clara Machado, produziu *Morte e vida severina*, Auto de Natal Pernambucano, escrito para o Tablado, teatro de Maria Clara. O texto foi publicado em 1956, no mesmo ano em que João Cabral de Melo Neto retorna à Espanha, e Maria Clara Machado não prosseguiu com a montagem porque não o considerava um autêntico Auto de Natal e seu teatro não tinha os recursos necessários para a peça. Melo Neto engavetou a peça e, três anos depois, um grupo de amadores levou-a ao 1º Festival de Teatros de Estudantes (1958), o que rendeu a Melo Neto o prêmio de Melhor Autor Teatral daquele ano. Essa e outras obras foram escritas para o leitor, pensadas para que despertassem o interesse do público e se comunicassem com esses homens.

Inegavelmente, podemos observar que, nos anos 1950, acusado de comunista, envolvido, de certo modo, na perseguição aos que faziam parte do jornal Última hora, que apoiava Getúlio Vargas, se não podemos provar sua militância política, por outro lado, podemos falar em militância literária no sentido de ter contribuído para a defesa do diálogo da literatura com os problemas que assolavam os homens (Siqueira, 2018, p. 425).

Antes de realizarmos a análise de *Morte e vida severina*, apresentamos mais detalhes da biografia do poeta, que publicou outros livros nesse intervalo de tempo e em 1961 retornou para o Brasil a fim de trabalhar como chefe de gabinete do ministro da agricultura. Após servir em diversas cidades pelo mundo – Londres, Sevilha, Marselha, Madrid, Genebra, Berna – Melo Neto retorna a Barcelona, e em 1966 é promovido a cônsul geral do Brasil. Nesse mesmo ano aconteceu a montagem de sucesso de *Morte e vida severina* na inauguração do Teatro da Universidade Católica (TUCA) de São Paulo, em 1966. Segundo Siqueira,

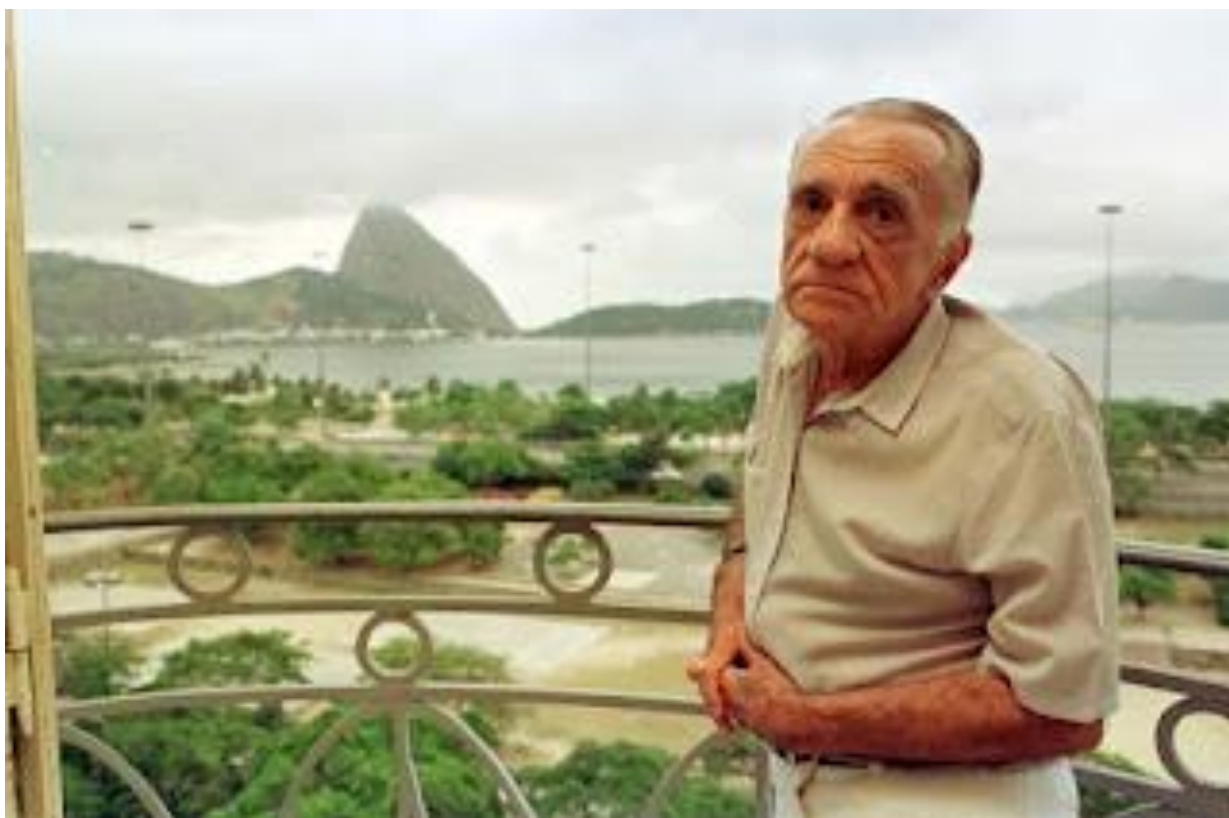
O espetáculo foi musicado por Chico Buarque de Holanda e, primeiramente, encenado em várias cidades brasileiras, de pois, no Festival de Nancy, em Paris, Lisboa, Coimbra e Porto. Em Nancy, ao poeta foi atribuído o prêmio de Melhor Ator Vivo do

festival. O sucesso da obra prosseguiu com adaptações para o cinema, em 1977, a televisão, em 1981, e a história em quadrinhos, em 2010 (Siqueira, 2018, p. 423).

O nome do autor foi difundido após tamanha receptividade com essa obra, resultando na consagração popular do poeta que, em 1967, recebeu a Ordem do Mérito Pernambucano de prata e, no ano seguinte, além de receber o mesmo prêmio – porém agora de ouro, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 37. João Cabral de Melo Neto publicou diversas obras e foi transferido para diversos lugares como embaixador, passou pelo Senegal em 1972, Equador em 1979, Honduras em 1982 e, finalmente, em 1987 se aposentou como embaixador.

Alguns anos depois, em 9 de outubro de 1999, no Rio de Janeiro, João Cabral de Melo Neto morreu de causas não divulgadas, os jornais da época publicaram que o poeta tinha um problema visual, que o deixara praticamente cego, e como consequência dessa cegueira, Melo Neto sofria uma depressão, já que era apaixonado por pinturas, mas não podia mais apreciá-las.

Imagem 26 - Fotografia de João Cabral de Melo Neto



<https://www.elfikurten.com.br/2016/04/joao-cabral-de-melo-neto-entrevista.html>

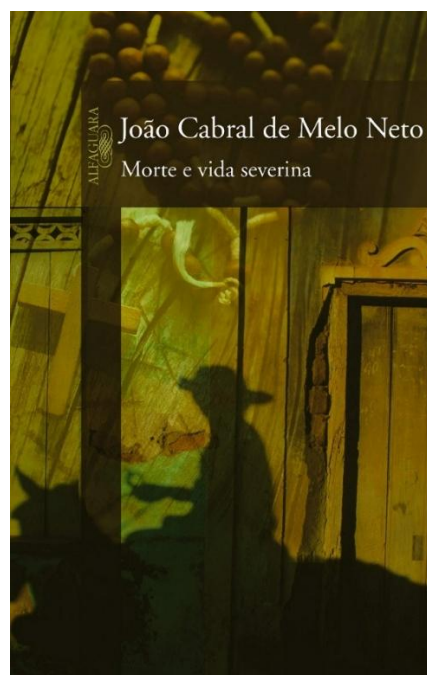
A Imagem 26 (p. 68) é uma fotografia de João Cabral de Melo Neto, tirada em 1992, no Rio de Janeiro, cidade em que o autor passou parte de sua vida, nessa época Melo Neto estava com aproximadamente 72 anos, poucos anos antes de falecer. Na seção a seguir, será realizada uma análise da obra *Morte e vida severina*, dando enfoque às partes que se relacionam às pinturas.

4.1 As isotopias figurativas em *Morte e vida severina*

- *Severino, retirante,*
o meu amigo é bem moço;
sei que a miséria é mar largo,
não é como qualquer poço;
mas sei que para cruzá-la
vale bem qualquer esforço
 (Melo Neto, 2007, p. 121).

O Auto de Natal Pernambucano, *Morte e vida severina* foi publicado em 1955, a obra era uma encomenda para ser apresentada no teatro, a intenção de Melo Neto era que os ensaios da peça fossem melhorando a obra, mas isso não aconteceu. Em 1956 foi publicado um livro com quatro obras de Melo Neto: *O Rio*, *Paisagens com figuras*, *Morte e vida severina* e *Uma faca só lâmina*. Desde sua primeira publicação, o livro passou por diversas reimpressões, a utilizada neste trabalho é a primeira edição, mas a 27ª reimpressão, cuja capa está ilustrada na Imagem 27.

Imagem 27 – Capa da 27ª reimpressão de *Morte e vida severina*



Fonte: <https://m.media-amazon.com/images/I/81znk0mmeHL.jpg>

A capa apresenta elementos que fazem parte do poema *Morte e vida severina*, há o terço que eu lírico utiliza como metáfora para percorrer seu caminho; o calor representado pelas cores quentes; a sombra do retirante etc. A obra foi dividida em dezoito partes, das quais trataremos brevemente, discutindo de maneira mais profunda apenas aquelas que foram selecionadas como *corpora* deste trabalho, porque estabelecem uma conexão direta com as pinturas da série *Retirantes*, de Portinari. As partes que serão analisadas neste trabalho para o estudo comparativo com as pinturas são: “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai”; “Encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de: ‘ó irmão das almas! Não fui eu que matei não’”; “Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério”; “O retirante resolve apressar os passos para chegar logo ao Recife”; “Uma mulher, da porta de onde saiu o homem, anuncia-lhe o que se verá”; “Aparecem e se aproximam da casa do homem vizinhos, amigos, duas ciganas etc.” e, por fim, “O carpina fala com o retirante que esteve de fora, sem tomar parte de nada”. Essas partes tratam do êxodo do retirante para Recife: na primeira parte Severino se apresenta ao leitor e cria um diálogo, avisando que se retirará de suas terras. O caminho que ele percorre é marcado pela morte, de início ele se encontra com um defunto na rede, posteriormente ele assiste ao enterro de outro falecido. Severino decide procurar trabalho no meio do caminho, mas o único trabalho que há é lidar com a morte e seus defuntos. Por estar rodeado pela morte e sem esperanças de uma melhoria de vida, Severino pensa em suicídio e enquanto tem uma conversa sobre isso é interrompido com o nascimento de uma criança, que chegou como símbolo de esperança para essa vida severina.

Ao escrever o Auto de Natal pernambucano, Melo Neto conseguiu utilizar uma linguagem no poema que imprimisse a seca e o sofrimento do eu lírico, para Vidal, “Cabral incorporará cada vez mais e intensamente ao seu temário a condição espoliada do homem nordestino sujeito à seca e ao abandono, em versos sempre contundentes e secos, com seu instrumento de trabalho desbastando as palavras crestadas pelo sol” (Vidal, 2020, p. 199). Para Brasil, essa linguagem “seca” está intrínseca ao eu lírico,

[...] a expressão seca, descarnada, direta, é a própria vida e morte do personagem, severinas-vidas que são muitas no sertão brasileiro. E assim, o poema é plenamente realizado ao nível da linguagem. E esta termina por ter uma “consciência”, pois é o próprio personagem “seco” e itinerante – um amálgama, uma arquitetura de sobriedade e contenção (Brasil, 1990, p. 186).

A primeira parte, intitulada “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai”, é iniciada com o retirante Severino se apresentando, mostrando suas origens e, por fim, informando ao leitor que ele emigrará.

– 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;
 como há muitos Severinos
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo o da Maria
 do finado Zacarias.
 Mas isso ainda diz pouco:
 há muitos na freguesia,
 por causa de um coronel
 que se chamou Zacarias
 e que foi o mais antigo
 senhor desta sesmaria.
 Como então dizer quem fala
 ora a Vossas Senhorias?
 Vejamos: é o Severino
 da Maria do Zacarias,
 lá da serra da Costela,
 limites da Paraíba.
 Mas isso ainda diz pouco:
 se ao menos mais cinco havia
 com nome de Severino
 filhos de tantas Marias
 mulheres de outros tantos,
 já finados, Zacarias,
 vivendo na mesma serra
 magra e ossuda em que eu vivia.
 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.
**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).**
 Somos muitos Severinos
 iguais em tudo e na sina:

a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra
(Melo Neto, 2007, p. 91-93, grifos nossos).

Nos primeiros versos, quanto mais Severino se apresenta, menos se individualiza, ele confirma que seu "nome de pia" é Severino, sem sobrenome. O enunciador (eu lírico) explica ao leitor que há vários outros Severinos e que todos são iguais em várias coisas, tanto no físico com a "cabeça grande", quanto no tipo de "morte", destacada no trecho acima.

O texto é um poema e, conforme a constituição do gênero, quem fala é o eu lírico, ou sujeito lírico, contudo, por este estudo adotar como suporte teórico a semiótica discursiva, adotaremos a concepção de que o poema é dotado de elementos narrativos, constituindo uma narratividade. Para o *Dicionário de Semiótica* (2011),

No projeto semiótico, que é o nosso, a narratividade generalizada – liberada do sentido restritivo que a ligava às formas figurativas das narrativas-ocorrências – é considerada como o princípio organizador de qualquer discurso. Como toda semiótica pode ser tratada seja como sistema, seja como processo, as estruturas narrativas podem ser definidas como constitutivas do nível profundo do processo semiótico (Greimas e Courtés, 2011, p. 330).

A posição do sujeito enunciador é em primeira pessoa, figura essencial para a constituição da narratividade e, segundo Bertrand (2003):

A assunção do discurso, no âmbito da análise literária, é geralmente colocada sob a égide do narrador, figura delegada do enunciador nesse contexto. Mas o narrador tem uma função tão englobante que é suscetível de abranger todos os empregos e de ter sua pertinência diminuída à medida que aumentam suas atribuições. (Bertrand, 2003, p. 111).

As estratégias enunciativas são fundamentais para a organização do espaço enunciativo e controlam os modos de acesso ao texto, promovendo um efeito de aproximação ou de afastamento, resultando nos efeitos de verdade produzido pelo discurso. O ponto principal deste trabalho não é discutir a posição ou modos de enunciação, porém é importante registrar que o

modo de presença enunciativa é fundamental para o processo de textualização e esses modos são “importantes na obra para determinar a organização do espaço enunciativo construído pela escrita” segundo Bertrand (2003, p. 112).

Para a semiótica discursiva, o sentido não está dado no texto, mas construído por meio de uma organização dos elementos que o compõem, assim o sentido é gerado por essas articulações e controlam os efeitos de sentido produzidos, incluindo o modo de presença do enunciador no discurso conforme aponta Bertrand, seja um discurso narrativo ou um discurso descritivo. Embora sejam marcados por características próprias que os distinguem, essas duas formas discursivas podem acontecer em um mesmo texto e serem assumidas por enunciadores diferentes, promovendo efeitos de sentido também diferentes, uma vez que os discursos são usados para persuadir o destinatário. Barros (2008, p. 55) aponta que “Há dois efeitos básicos produzidos pelos discursos com a finalidade de convencerem de sua verdade, são o de *proximidade* ou *distanciamento* da enunciação e o de *realidade* ou *referente*” (grifos da autora) e o poema objeto deste estudo é narrado em primeira pessoa, exemplificado pelo excerto “ – O meu nome é Severino, não tenho outro de pia” (Melo Neto, 2007, p 91). O narrador – Severino – assume a narração e essa perspectiva em primeira pessoa produz um efeito de proximidade, aspecto que Melo Neto considerava importante para uma obra, essa aproximação resulta em um efeito de verdade e o diálogo com o leitor. Barros (2008, p. 59) ressalta que “Por efeitos de realidade ou de referente entendem-se as ilusões discursivas de que os fatos contados são “coisas ocorridas”, de que seus seres são de “carne e osso”, de que o discurso, enfim, copia o real”, desse modo o que é narrado ou apresentado no poema por um sujeito poético em primeira pessoa, encontra ressonância nos interlocutores.

Na sequência do poema, Severino apresenta sua origem, seus pais, validando sua história, produzindo um elo mais forte com o receptor do texto. Outro fator que contribui para a criação desse efeito de verdade é a isotopia figurativa que, para Greimas e Courtés:

[...] o conceito de isotopia foi ampliado: em lugar de designar unicamente a iteratividade de clasemas, ele se define como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam temáticas (ou abstratas) ou figurativas (o que, na antiga terminologia, dava lugar à oposição entre **isotopia semântica** – no sentido restrito – e **isotopia semiológica**). Desse ponto de vista, baseando-se na oposição reconhecida – no quadro da semântica discursiva – entre o componente figurativo e o componente temático, distinguir-se-ão correlativamente **isotopias figurativas**, que sustentam as configurações discursivas, e **isotopias temáticas**, situadas em um nível mais profundo, conforme o percurso gerativo (Greimas e Courtés, 2011, p. 276, grifos dos autores).

Em consonância, Bertrand (2003) discute como as isotopias figurativas permitem enxergar as discrepâncias entre as unidades do discurso, como a narração, o diálogo e o monólogo entram em embreagem e debreagem. Para esse autor, a isotopia é a responsável pela coesão semântica e pelo discurso enunciado ser homogêneo, elas dizem respeito à espacialização, à temporalização e à actorialização, garantindo leitura coerente e coesa do texto. Para Bertrand,

Tal representação figurativa se assenta na seleção, entre as numerosas virtualidades semânticas de cada unidade lexical, dos elementos de sentido compatíveis com seu entorno imediato, a fim de formar isotopias. Ela é também naturalmente determinada por uma certa maneira de “discursivizar”: nesse caso, o sujeito da enunciação escolheu uma seqüência de frases nominais (Bertrand, 2003, p.10).

Notamos que Melo Neto cria um jogo de palavras com o substantivo Severino¹⁹, além de nomear diferentes personagens – “como há muitos Severinos” (Melo Neto, 2007, p. 91); “Severino Lavrador” (Melo Neto, 2007, p. 93), ele também se torna um adjetivo que caracteriza essa vida difícil que os retirantes levam, “é difícil defender,/ só com palavras, a vida,/ ainda mais quando ela é/ esta que vê, severina” (Melo Neto, 2007, p. 132). Observamos que as isotopias figurativas constroem todo um cenário real da seca, a começar pela actorialização, em que o narrador, Severino, se apresenta ao leitor e diz que contará sua história, que se repete para muitos Severinos, para muitos retirantes e pessoas na mesma condição, configurando-se como um nome comum, que se repetirá em muitos trechos do poema e Nunes explica:

Patronímico dos mais freqüentes no Nordeste, o nome do personagem dêsse Auto, Severino, passa de substantivo próprio a comum. São **severinos** todos os retirantes que a sêca escorraça do sertão e que o latifúndio escorraça da terra. A palavra perde então o seu caráter de substantivo, e o ser que ela designa a sua substância “severino” adjetivo qualifica a existência negada (Nunes, 1974, p. 82, grifos do autor).

Na língua portuguesa, um dos processos de formação de palavras é a derivação imprópria, em que um termo não apresenta alteração na grafia, mas tem mudança de classe gramatical, por exemplo, quando um substantivo se torna um adjetivo. No poema, ao deixar de ser um substantivo próprio e se tornar um adjetivo, a palavra “severino” transforma-se em um caracterizador, atribuindo noção de qualidade, de estado, assim o adjetivo “severino” passa a

¹⁹ Esse nome vem do Latim *Severinus*, “relativo a Severo”, de *Severus*, “rígido, austero, severo”. Fonte: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/severino/>

caracterizar a situação dos flagelados da seca e a carência que os cerca, passa a marcar o peso da seca, os tantos severinos que aparecem na história são seres com sua existência social negada, encontram-se à margem da sociedade.

A primeira parte do poema se aproxima do quadro *Retirantes* (1944), em que as pessoas possuem as características descritas por Severino: vivem na serra magra e ossuda, possuem a cabeça grande e as pernas finas, morrem de velhice antes dos 30, morrem de fome e de doença, e essa morte também alcança as crianças, o que nos remete brevemente à pintura *Criança morta*, (1944). No Auto, assim como nas pinturas de Portinari, as paisagens fazem parte da obra quase como que personagens, de acordo com Pinheiro Neto (2012, p. 335):

o homem coloca-se num patamar igualitário com a natureza, com a intenção de individualizar-se. Contudo, eles se confundem e se identificam, não somente entre si, mas com todos os lutadores sertanejos, e com isso aumentam suas forças, na batalha vital, havendo sempre razão para se viver. (Pinheiro Neto, 2012, p. 335)

No último verso do trecho reforça-se que Severino é um retirante e abandonará essa terra em busca de melhores condições de vida, o narrador passa a se definir como o Severino que emigrará e passará pelo seu primeiro êxodo, como no trecho: “passo a ser o Severino/ que em vossa presença emigra” (Melo Neto, 2007, p. 93). Inicia-se o primeiro êxodo de Severino, semelhante ao êxodo dos *Retirantes* das pinturas de Portinari, porque ao demarcar o espaço que ocupa e posteriormente indicar por onde está passando, Severino mostra em qual espaço se encontra e qual percorrerá e, para Fiorin (2005, p. 262): “no espaço lingüístico propriamente dito, não se estabelecem nem posições determinadas, nem movimentos numa dada coordenada do espaço geométrico, mas apenas o espaço dos actantes da enunciação em relação ao enunciado”. A serra *magra e ossuda* não representa um lugar determinado, mas situa os leitores onde a narrativa se passa, posteriormente Severino se guiará pelo rio Capibaribe, pela Caatinga, pela Zona da Mata, dentre outros, apontando as isotopias figurativas de espacialização, como afirma Barros (2001, p. 89): "a programação espacial organiza o encadeamento linear dos espaços parciais já localizados".

A segunda parte do texto é intitulada “Encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de: ‘ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu quem matei não!’” e trata de um defunto sendo carregado numa rede, assim como a pintura *Enterro na rede* (1944). Nesse trecho do poema ocorre um diálogo entre Severino e os "irmãos das almas", o tal defunto era *Severino Lavrador*, caracterizado como um "defunto de nada".

- 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.
- E sabeis quem era ele,
irmãos das almas,
sabeis como ele se chama
ou se chamava?
- Severino Lavrador,
irmão das almas,
Severino Lavrador,
mas já não lavra.
- E de onde que o estais trazendo,
irmãos das almas,
onde foi que começou
vossa jornada?
- **Onde a Caatinga é mais seca,
irmão das almas,
onde uma terra que não dá
nem planta brava.**
- E foi morrida essa morte,
irmãos das almas,
essa foi morte morrida
ou foi matada?
- Até que não foi morrida,
irmão das almas,
esta foi morte matada,
numa emboscada.
- E o que guardava a emboscada,
irmãos 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.
- E o que havia ele feito,
irmãos das almas,
e o que havia ele feito
contra a tal pássara?
- Ter uns hectares de terra,
irmão das almas,
de pedra e areia lavada
que cultivava.

- Mas que roças que ele tinha,
irmãos das almas,
que podia ele plantar
na pedra avara?
- Nos magros lábios de areia,
irmão das almas,
dos intervalos das pedras,
plantava palha.
- E era grande sua lavoura,
irmãos das almas,
lavoura de muitas covas,
tão cobiçada?
- Tinha somente dez quadras,
irmão das almas,
todas nos ombros da serra,
nenhuma várzea.
- Mas então por que o mataram,
irmãos das almas,
mas então por que o mataram
com espingarda?
- Queria mais espalhar-se,
irmão das almas,
queria voar mais livre
essa ave-bala.
- E agora o que passará,
irmãos das almas,
o que é que acontecerá
contra a espingarda?
- Mais campo tem para soltar,
irmão das almas,
tem mais onde fazer voar
as filhas-bala.
- E onde o levais a enterrar,
irmãos das almas,
com a semente do chumbo
que tem guardada?
- Ao cemitério de Torres,
irmão das almas,
que hoje se diz Toritama,
de madrugada.
- E poderei ajudar,
irmãos das almas?
Vou passar por Toritama,
é minha estrada.
- Bem que poderá ajudar,
irmão das almas,
é irmão das almas quem ouve
nossa chamada.
- E um de nós pode voltar,
irmão das almas,
pode voltar daqui mesmo
para sua casa.
- Vou eu, que a viagem é longa,
irmãos das almas,
é muito longa a viagem
e a serra é alta.
- **Mais sorte tem o defunto,
irmãos das almas,
pois já não fará na volta**

a caminhada.

- Toritama não cai longe,
irmão das almas,
seremos no campo santo
de madrugada.
- Partamos enquanto é noite,
irmão das almas,
que é o melhor lençol dos mortos
noite fechada

(Melo Neto, 2007, p. 93-97, grifos nossos).

Os "irmãos das almas" explicam a Severino que estão em um longo êxodo com o defunto, saíram de uma parte extremamente seca da Caatinga que não tinha nem planta brava (plantas venenosas) e seguem caminho para a morada dele. Severino questiona sobre a morte do defunto, utilizando metáforas para saber detalhes da morte: "morte morrida" e "morte matada" – a morte “morrida” se referindo às mortes de causas naturais ou doenças e a morte “matada”, a um assassinato. Os homens respondem que essa morte foi “matada”, pela ocorrência de um assassinato porque o homem estava plantando em alguns hectares de pedra e areia. O diálogo segue utilizando outras metáforas para ilustrar a situação: "ave-bala", "bala voando", "pássara", "voar mais livre", "filhas-bala", "semente do chumbo", todas remetendo à questão da morte. Severino oferece ajuda para enterrar o defunto, uma vez que seu caminho passa pelo cemitério, nesse trecho um dos homens volta para sua casa e ressaltando a euforia com a morte quando menciona que o defunto tem sorte de não ter que percorrer o caminho de volta para casa, subentendendo que o caminho da seca é árduo e difícil de percorrer.

A terceira parte apresenta o retirante se guiando em seu êxodo pelo rio Capibaribe e é intitulada “O retirante tem medo de se extraviar por seu guia, o rio Capibaribe, cortou com o verão”. Esse rio fez parte da história de João Cabral de Melo Neto pois, quando criança, o poeta tinha acesso a ele em Recife, presença autobiográfica notada nos seguintes trechos:

Pensei que seguindo o rio
eu jamais me perderia:
ele é o caminho mais certo,
de todos o melhor guia.
Mas como segui-lo agora
que interrompeu a descida?
Vejo que o Capibaribe,
como os rios lá de cima,
é tão pobre que nem sempre
pode cumprir sua sina
e no verão também corta,
com pernas que não caminham.
(Melo Neto, 2007, p. 98).

Nos excertos acima, o rio Capibaribe é personificado e se torna parte da história, além de fazer parte da biografia de João Cabral de Melo Neto, é importante para localizar onde se passa a narrativa, aspecto reforçado por Pinheiro Neto:

A percepção do protagonista é mostrada no texto por intermédio de suas palavras, nas quais o leitor percebe a vegetação nordestina com arvoretas espinhosas e secas. Nesse “perceber”, Severino retrata a imagem da caatinga e se aproxima do rio cada vez mais, dando a ele características humanas. Na comparação, ele coloca “pernas” no rio para identificar seu corte, sua intermitência. Naquela localidade, partida da saga, é comum, pela escassez de água, o rio interromper sua descida. Contudo, tanto o homem naturalizado quanto o rio humanizado lutam em busca da sobrevivência (Pinheiro Neto, 2012, p. 332, grifos do autor).

Essa terceira parte apresenta também trechos religiosos, uma referência de que Melo Neto estudou nos colégios Maristas quando criança e, apesar disso, não se considerava católico. O sujeito poético metaforiza a "ladainha" do êxodo com rezar um terço, menciona as contas do terço e as Ave-Maria a serem rezadas, ao final, Severino diz não ver nenhuma alma por perto “nem almas mortas nem vivas” (Melo Neto, 2007, p. 98), ele só escuta uma cantoria de longe, e se questiona se as outras almas estão participando de novena ou celebrando Maria.

Na parte seguinte do Auto, Severino descobre o motivo da cantoria: é para um "finado Severino" a cantoria que Severino acreditava ser uma festa, apenas mais um encontro com a morte. Notamos nesse ponto a presença de partes religiosas, que recomendam ao defunto falar que “leva” consigo somente “coisas de não: fome, sede, privação” (Melo Neto, 2007, p. 99). Para Assis Brasil,

Nada melhor do que *Morte e Vida Severina*, nesta altura da carreira literária de João Cabral, para situar a sua pesquisa, pois a sua visão do *poema novo* é que ele é seco, é duro, é ‘estéril’, e se procura por sua forma limpa no deserto ou na aridez do Nordeste – não haveria melhor *feição* criadora do que a secura e a pobreza nordestinas, em que tudo quanto o homem ganha, no meio agreste, é uma relação negativa, é uma soma do NÃO, é a morte – os cemitérios da região, no mesmo sentido, acabarão por entrar na obra do poeta (Brasil, 1990, p. 187, grifos do autor).

O defunto teve uma vida tão severina que, ao morrer, levou consigo na rede apenas a soma do não, as privações por que passara em vida. Essa quarta parte, “Na casa a que o retirante chega estão cantando excelências para um defunto, enquanto um homem, do lado de fora, vai parodiando a palavras dos cantadores”, se encerra com o enterro do defunto. Na quinta parte do Auto, “Cansado da viagem o retirante pensa interrompê-la por uns instantes e procurar trabalho ali onde se encontra”, Severino percebe que, em seu êxodo em busca da vida, encontrou a morte.

O pouco que encontrou de vida, era uma vida severina, árdua, sofrida, e a morte torna-se eufórica por libertá-lo dessa penúria.

— Desde que estou retirando
 só a morte vejo ativa,
 só a morte deparei
 e às vezes até festiva;
 só 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).
 Penso agora: mas por que
 parar aqui eu não podia
 e como o Capibaribe
 interromper minha linha?
 (Melo Neto, 2007, p. 100).

Após refletir sobre interromper seu êxodo, Severino vê uma mulher na janela e pensa em perguntar-lhe se ela sabe de algum emprego, assim se inicia a sexta parte, com Severino se dirigindo para falar com a mulher. Esse trecho recebe o seguinte título: “Dirige-se à mulher na janela que depois, descobre tratar-se de quem se saberá”, ocorre um diálogo entre Severino e a mulher da janela. Ao ser questionada sobre empregos, a mulher quer saber o que Severino sabia fazer na terra em que trabalhava; o retirante responde que era lavrador, que sabia arar, plantar, combater pragas, também cuidava do gado e sabia cozinhar. Nenhuma dessas funções era o de que a mulher estava precisando e questiona Severino sobre o que mais ele aprendeu a fazer, ao que ele responde não ter outro ofício, porém que aprendera a suportar o sol e sabia trabalhar. A mulher questiona se ele sabia rezar e enterrar os mortos, explicando que, como a morte cerca aquela região, ela vive de a morte ajudar. Percebemos, nesse momento do Auto que, diferente das pinturas de Portinari, as pessoas entram em euforia com a morte do outro, confirmado no seguinte trecho:

— Como aqui a morte é tanta,
 só é possível trabalhar
 nessas profissões que fazem
 da morte ofício ou bazar.
 Imagine que outra gente
 de profissão similar,
 farmacêuticos, coveiros,
 doutor de anel no anular,

remando contra a corrente
da gente que baixa ao mar,
retirantes às avessas,
sobem do mar para cá.
Só os roçados da morte
compensam aqui cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar;
não se precisa de limpa,
de adubar nem de regar;
as estiagens e as pragas
fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato;
nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear.
(Melo Neto, 2007, p. 105-106).

Além de estar em euforia com a morte, a mulher da janela também cria uma metáfora, ela compara os retirantes mortos com a plantação na terra seca, dizendo que nessa terra somente os "roçados da morte" é que são cultivados e que prosperam. A mulher acrescenta que os defuntos são fáceis de cultivar, que não é necessário limpar, adubar e nem regar, que as pragas ajudam os defuntos, considera seu trabalho bom e explica a Severino que o lucro é imediato, "na mesma hora de semear". Severino decide continuar sua viagem e, na sétima parte, "O retirante chega à zona da mata, que o faz pensar, outra vez, em interromper a viagem", pensa novamente em parar seu êxodo. Severino chega mais próximo do litoral e encontra uma terra branda, macia, com rios cheios, afirmando não ter medo da terra nova, pois sua vida inteira foi cavando "pedra" como descreve a terra da Caatinga, nota que o lugar está vazio e as pessoas estão "feriando", exemplificado no excerto:

Feriando: que nesta terra
tão fácil, tão doce e rica,
não é preciso trabalhar
todas as horas do dia,
os dias todos do mês,
os meses todos da vida.
Decerto a gente daqui
jamais envelhece aos trinta
nem sabe da morte em vida,
vida em morte, severina;
(Melo Neto, 2007, p. 107).

Severino acredita que essas pessoas não adoecem e nem envelhecem como os flagelados da seca e que nessas terras não há morte em vida, vida em morte. Seus sentimentos também mudam, juntamente com a paisagem:

A paisagem descrita por Severino vai se alterando, à medida em que ele rompe o caminho — uma mudança real da paisagem, que nem sempre é a mesma, que se altera e se renova. Mas essa mudança também se faz pelo estado de espírito do personagem, pois os seus sentimentos também se alteram, influenciando a percepção dos espaços (Pinheiro Neto, 2012, p. 337).

Ele vai até o cemitério e assiste ao enterro de outro trabalhador, assim se inicia a oitava parte, “Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério”. Severino percebe que, mesmo mudando a paisagem, a morte ainda o cerca, como demonstrado no trecho abaixo:

- Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta 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.
- Viverás, e para sempre
na terra que aqui aforas:
e terás enfim tua roça.
- Aí ficarás para sempre,
livre do sol e da chuva,
criando tuas saúvas.
- Agora trabalharás
só para ti, não a meias,
como antes em terra alheia.
- Trabalharás uma terra
da qual, além de senhor,
serás homem de oito e trator.

- Trabalhando nessa terra,
tu sozinho tudo empreitas:
serás semente, adubo, colheita.
- Trabalharás numa terra
que também te abriga e te veste:
embora com o brim do Nordeste.
- Será de terra
tua derradeira camisa:
te veste, como nunca em vida.
- Será de terra
e tua melhor camisa:
te veste e ninguém cobiça.
- Terás de terra
completo agora o teu fato:
e pela primeira vez, sapato.
- Como és homem,
a terra te dará chapéu:
fosses mulher, xale ou véu.
- Tua roupa melhor
será de terra e não de fazenda:
não se rasga nem se remenda.
- Tua roupa melhor
e te ficará bem cingida:
como roupa feita à medida.
- Esse chão te é bem conhecido
(bebeu teu suor vendido).
- Esse chão te é bem conhecido
(bebeu o moço antigo).
- Esse chão te é bem conhecido
(bebeu tua força de marido).
- Deste chão és bem conhecido
(através de parentes e amigos).
- Deste chão és bem conhecido
(vive com tua mulher, teus filhos).
- Deste chão és bem conhecido
(te espera de recém-nascido).
- Não tens mais força contigo:
deixas-te semear ao comprido.
- Já não levas semente viva:
teu corpo é a própria maniva.
- Não levas rebolo de cana:
és o rebolo, e não de caiana.
- Não levas semente na mão:
és agora o próprio grão.
- Já não tens força na perna:
deixas-te semear na coveta.
- Já não tens força na mão:
deixas-te semear no leirão.
- 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.
- Na mão direita um rosário,
milho negro e ressecado.
- Na mão direita somente

o rosário, seca semente.
 — Na mão direita, de cinza,
 o rosário, semente maninha.
 — Na mão direita o rosário,
 semente inerte e sem salto.
 — Despido vieste no caixão,
 despido também se enterra o grão.
 — De tanto te despiu a privação
 que escapou de teu peito a viração.
 — Tanta coisa despiste em vida
 que fugiu de teu peito a brisa.
 — E agora, se abre o chão e te abriga,
 lençol que não tiveste em vida.
 — Se abre o chão e te fecha,
 dando-te agora cama e coberta.
 — Se abre o chão e te envolve,
 como mulher com quem se dorme
 (Melo Neto, 2007, p. 108-111).

A oitava parte se assemelha com a pintura *Enterro na rede* (1944), em que há um defunto e pessoas chorando sua morte; nesse trecho do poema, os amigos do defunto falam coisas positivas sobre a morte para ele, como, por exemplo, agora ele tem um pedaço da terra que queria, ele estará mais largo do que em vida, terá camisa, sapato, roupas que não precisarão de remendo, terá até mesmo um lençol, que nunca teve em vida; além disso, "serás semente, adubo, colheita", os amigos do defunto conseguem encontrar um conforto na morte desse trabalhador, agora terá vida em sua morte. Outra semelhança encontrada com a obra de Portinari são os versos que mencionam que o defunto estava na rede, quando os amigos falam que dentro da rede não vinha nada além do defunto, uma vez que ele não tinha algo em sua árdua vida. Nesse trecho há o latifúndio e o pequeno pedaço de terra que o defunto ganhará, no caso sua cova, Nunes afirma que “[...] em “Morte e vida severina” particulariza-se mais o fenômeno da grande propriedade territorial, sendo o latifúndio expressamente referido como dado material próximo, fonte de tensões dramáticas, que a existência dos indivíduos interioriza” (Nunes, 1974, p. 84). Seguindo sua viagem, Severino decide apressar seu êxodo, essa parte recebe o título de “O retirante resolve apressar os passos para chegar logo ao recife”, apresentado a seguir:

— Nunca esperei muita coisa,
 digo a Vossas Senhorias.
 O que me fez retirar
 não foi a grande cobiça;
 o que apenas busquei
 foi defender minha vida
 da tal velhice que chega
 antes de se inteirar trinta;

se na serra vivi vinte,
 se alcancei lá tal medida,
 o que pensei, retirando,
 foi estendê-la um pouco ainda.
 Mas não senti diferença
 entre o Agreste e a Caatinga,
 e entre a Caatinga e aqui a Mata
 a diferença é a mais mínima.
 Está apenas em que a terra
 é por aqui mais macia;
 está apenas no pavio,
 ou melhor, na lamparina:
 pois é igual o querosene
 que em toda parte ilumina,
 e quer nesta terra gorda,
 quer na serra, de caliça,
 a vida arde sempre com
 a mesma chama mortíça.
 Agora é que compreendo
 por que em paragens tão ricas
 o rio não corta em poços
 como ele faz na Caatinga:
 vive a fugir dos remansos
 a que a paisagem o convida,
 com medo de se deter,
 grande que seja a fadiga.
 Sim, o melhor é apressar
 o fim desta ladainha,
 fim do rosário de nomes
 que a linha do rio enfia;
 é chegar logo ao Recife,
 derradeira ave-maria
 do rosário, derradeira
 invocação da ladainha,
 Recife, onde o rio some
 e esta minha viagem se fina
 (Melo Neto, 2007, p. 111-113).

A nona parte se inicia com o narrador se aproximando do leitor, ou no caso do teatro, da plateia, Severino utiliza um pronome de tratamento para criar um laço com seu público e conta os motivos do seu êxodo. Para Nunes, além de o poema ser qualificado para ser lido, há também

uma perspectiva teatral que o destina à representação cênica. Tem êle marcante ambivalência de estrutura: **narrativo**, quanto ao encadeamento e ao caráter episódico das cenas que o compõem, e **dramático**, quanto ao caráter geral da ação que se desenrola através dessas cenas. Cabe ao personagem da iniciativa de começar o relato de sua história, cujo desenvolvimento, apresentado em quadros sucessivos, precedidos de entretos narrativos que descrevem antecipadamente um acontecimento ou uma situação, produzem-se sob diversas formas: monólogos, diálogos, lamentos e elogios (Nunes, 1974, p. 85, grifos do autor).

Além dos diálogos entre os personagens, no texto há seis monólogos de Severino, em que um deles nos transporta para o clímax da história. Nesse trecho Severino explica que estava

em busca de viver, assim como os retirantes das obras de Portinari, e a euforia de Severino é a vida, indo na contramão dos outros retirantes com quem conversara pelo caminho. Severino queria estender sua vida, porém mesmo encontrando uma terra macia e gorda, afirma que “a vida arde sempre com a mesma chama mortífera” (Melo Neto, 2007, p. 112), onde quer que o retirante esteja, a vida sempre terá esse ar severino para ele.

Severino afirma que, mesmo nessa serra macia e gorda, diferente da que veio – caracterizada como magra e ossuda – não percebe diferença entre o "Agreste", a "Caatinga" e "aqui a Mata". Essa isotopia espacial demonstra o percurso da vida se sobrepondo à morte, pois os dois primeiros são constituídos por uma vegetação mais escassa, adaptadas para longos períodos com ausência de água, portanto com menos capacidade vital; por sua vez a mata é estruturalmente mais densa e com mais recursos, mais propícia à vida. Essa demarcação espacial fortalece o efeito de realidade, como aponta Fiorin:

Específico, o espaço lingüístico comporta suas próprias demarcações e seus próprios limites, independentes daqueles do espaço tópico. Um *aqui* é o lugar de onde alguém fala [...] para sabermos onde é o *aqui*, é preciso saber onde se dá a enunciação, pois, isolado, esse termo não remete a nenhuma posição do espaço tópico, o lugar da enunciação (Fiorin, 2005, p. 263, grifos do autor).

O décimo trecho do Auto recebe o título “Chegando ao Recife o retirante senta-se para descansar ao pé de um muro alto e caiado e ouve, sem ser notado, a conversa de dois coveiros”, nessa parte do poema acontece o diálogo entre esses coveiros, eles falam sobre seus trabalhos e que deveriam receber um aumento, por haver muita morte todos os dias. Os coveiros discutem como o cemitério do centro é diferente dos outros, pois no centro se enterram os ricos, os enterros são cenográficos e ocorrem com menos frequência do que nos cemitérios de pessoas mais pobres. O outro colega coveiro comenta que sepulta os retirantes do sertão em enterros gratuitos e na terra seca, contrariando a única vontade dos retirantes: sair do sertão, fato ilustrado como excerto seguinte:

— 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. 118-119).

Os coveiros conseguem visualizar a vida severina dos retirantes “morre gente que nem vivia” (Melo Neto, 2005, p. 118), e os retirantes que estão em busca de melhores condições de vida acabam encontrando seu próprio enterro, porque esse êxodo é árduo e seco. Para Vidal, o retirante nesse texto conta

sua morte e vida, incorporando também a poesia popular do Nordeste, e dali em diante tantas outras vozes falarão seu canto a palo seco, em sua voz sem saliva, denunciando a realidade violenta num registro que oscila entre a notação indignada e dura nos versos secos, de um lado, e a frase também seca mas dotada de uma verve irônica, mordaz, incorporando a desfaçatez de uma elite “fundamentada” na modorra dos casarões servidos por mãos ainda escravas (Vidal, 2020, p. 199).

Há uma nítida diferença entre os cemitérios e o tipo de enterro que os ricos e os flagelados da seca possuem: enquanto o funeral de uns é um evento cenográfico, o de outros ocorre sem limpeza, sem roupas, sem cerimônias, apenas com um lençol para cobrir – que não tiveram acesso em vida. No trecho seguinte do Auto, “O retirante aproxima-se de um dos cais do Capibaribe”, Severino percebe que, mesmo no Recife, ele encontrou a morte:

e mesmo aqui no Recife
 ao acabar minha descida,
 não seria diferente
 a vida de cada dia:
 que sempre pás e enxadas
 foices de corte e capina,
 ferros de cova, estrovengas
 o meu braço esperariam
 (Melo Neto, 2007, p. 119).

Com esse encontro, Severino fica desanimado e desiludido, pois realizou seu êxodo na esperança de melhores condições de vida, contudo logo percebe que, além de ter sido em vão, também foi encontrar a morte, como demonstrado trecho:

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
(Melo Neto, 2007, p. 120).

Severino pensa em adiantar sua morte suicidando-se, uma vez que a morte parece ser melhor do que continuar “vivendo” nessas condições. Na parte seguinte, intitulada “Aproxima-se do retirante o morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do rio”, Seu José – o primeiro personagem com nome próprio e que não é Severino/retirante, dialoga com Severino sobre o nível da água e da fome, Severino dá diversos indícios do que pretende fazer: entrar em euforia com a morte, apresentado no excerto:

— 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?
[...]
— 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. 112-113).

Antes que Severino salte fora da ponte e da vida, a décima terceira parte se inicia com uma anunciação, o trecho recebe o seguinte título “Uma mulher, da porta de onde saiu o homem, anuncia-lhe o que se verá”.

— Compadre José, compadre,
que na relva estais deitado:
conversais e não sabeis
que vosso filho é chegado?
Estais aí conversando
em vossa prosa entretida:
não sabeis que vosso filho
saltou para dentro da vida?
Saltou para dentro da vida
ao dar seu primeiro grito;
e estais aí conversando;
pois sabeis que ele é nascido
(Melo Neto, 2007, p. 124).

A mulher anuncia que o filho de José acabara de nascer, essa criança é um sinal de esperança, a salvação da vida, da pobreza e da morte, inicia-se a décima quarta parte do Auto de Natal, “Aparecem e se aproximam da casa do homem vizinhos, amigos, duas ciganas etc.”.

— 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.
 — E a alfazema do sargaço,
 ácida, desinfetante,
 veio varrer nossas ruas
 enviada do mar distante.
 — E a língua seca de esponja
 que tem o vento terral
 veio enxugar a umidade
 do encharcado lamaçal.
 — Todo o céu e a terra
 lhe cantam louvor
 e cada casa se torna
 num mocambo sedutor.
 — Cada casebre se torna
 no mocambo modelar
 que tanto celebram os
 sociólogos do lugar.
 — E a banda de maruins
 que toda noite se ouvia
 por causa dele, esta noite,
 creio que não irradia.
 — E este rio de água cega,
 ou baça, de comer terra,
 que jamais espelha o céu,
 hoje enfeitou-se de estrelas
 (Melo Neto, 2007, p. 124-125).

Essas duas partes se assemelham com a criança vestida de verde na pintura *Retirantes* (1944), contudo se diferem do quadro *Criança morta* (1944), pois no poema a criança é símbolo de vida, na pintura, de morte, ocorre a isotopia figurativa de temporalização marcando “esta noite”, contribuindo para o efeito de realidade. A parte seguinte, “Começam a chegar pessoas trazendo presentes para o recém-nascido”, remete à figura dos Reis Magos, que levam presentes ao menino Jesus, no caso do poema, os próprios vizinhos presenteiam a criança. Os vizinhos deixam claro que estão em situação de pobreza, mas que dão os presentes que podem oferecer, que estão a seu alcance. A criança e a mãe recebem presentes como: caranguejos, leite, papel de jornal, olho d’água de Lagoa do Carro, canário da terra, bolacha d’água, boneco de barro,

pitu, abacaxi, ostras, tamarindos, jaca, mangabas, cajus, peixes, carne de boi, siris, mangas e goiamuns, produtos locais, frutos das atividades cotidianas desses vizinhos. A décima sexta parte retrata duas ciganas trazendo a sorte futura da criança, “Falam as duas ciganas que haviam aparecido com os vizinhos”, ambas são pessimistas, a primeira acredita que o menino será mais um Severino, a outra é um pouco menos pessimista, acredita que ele trabalhará dentro de uma fábrica. Esse fato insere no poema os sinais de industrialização, da modernização como melhoria de vida, exemplificado no trecho a seguir:

E mais: para que não pensem
que em sua vida tudo é triste,
vejo coisa que o trabalho
talvez até lhe conquiste:
que é mudar-se destes mangues
daqui do Capibaribe
para um mocambo melhor
nos mangues do Beberibe
(Melo Neto, 2007, p. 129).

A penúltima parte, “Falam os vizinhos, amigos, pessoas que vieram com presentes etc.”, os vizinhos descrevem o menino com adjetivos negativos e depois algum comentário positivo para amenizar. Ele foi descrito como: magro, pálido, franzino, guenzo e pequeno, por fim, um dos vizinhos diz: “é tão belo como um sim/ numa sala negativa. [...] infecciona a miséria/ com vida nova e sadia/ com oásis, o deserto,/ com ventos, a calmaria” (Melo Neto, 2007, p. 133-132). A criança veio como esperança e, para encerrar, o diálogo entre Severino e seu José, que foi interrompido pelo nascimento do menino, é retomado.

As últimas partes do poema podem ser associadas ao nascimento do menino Jesus, e o Auto pernambucano é um Auto de Natal, em que o menino nasce trazendo esperança para aquele povo, há ainda a presença dos vizinhos com presentes, assim como os reis Magos, a mulher anunciando a chegada do menino, retomando a ideia do anjo da Anunciação, o personagem José, entre outras semelhanças. Para Nunes:

[...] a retomada dessas formas tradicionais não é uma repetição delas, visando a introduzir no poema dramático a nota documental de realismo folclórico ou a valorização estética de um estilo que, muito embora fossilizado e híbrido em relação a cultura urbana, ainda exerce função ideológica nas zonas rurais onde se fixou. Nesse caso, o pastoril, como ato de comemoração religiosa, é também um gesto de consagração da sociedade; festejando o advento da redenção sobrenatural do gênero humano, na apoteose dramática de seu estilo álaque, o pastoril transfígura a situação social dos indivíduos (Nunes, 1974, p. 87).

A décima oitava parte, “O carpina fala com o retirante que esteve de fora, sem tomar parte de nada”, seu José responde Severino, afirmando que essa condição de vida severina não é permanente. Essa parte ressalta a esperança diante das agruras de uma vida no sertão, marcada pela falta, pela escassez, mesmo nessas condições, é vida, renovada em cada criança que nasce, em cada novo dia:

— 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 desfilar 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. 132-133).

A resposta do carpina é importante, pois mostra a Severino que mesmo a vida sendo severina ela vale a pena ser vivida, e essa condição de "severinidade" não é permanente, o nascimento da criança prova isso sendo uma resposta da própria vida como sinal de esperança. Seu José acrescenta que o espetáculo da vida é vê-la tomando seu fio, com suas explosões, mesmo que pequenas, de felicidade. Dessa maneira se encerra o texto *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, com diversas isotopias figurativas que produzem o efeito de verdade no texto; como as isotopias de espacialização marcando os lugares que Severino atravessa (serra magra e ossuda, caatinga, zona da mata), a temporalização informando a

passagem do tempo e das estações (próxima invernia, esta noite, dia de hoje) e a actorialização de Severino.

No capítulo seguinte será feito um estudo analítico-comparativo entre as obras de Portinari, da série *Retirantes* e da obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina*. Analisaremos como a memória dos dois artistas perpassam suas obras e constroem a figura do retirante durante a seca. A criação artística é perpassada por elementos exteriores ao artista, contudo as vivências, a história de vida e experiências podem participar do processo. Assim como Candido Portinari imprimiu sua biografia em suas pinturas, João Cabral de Melo Neto também deixou traços de sua infância em seu poema:

Morte e vida severina é minha experiência de infância, 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 [...] algumas pessoas encontram em *Morte e vida severina* uma mensagem de vida, de esperança, outras não (Melo Neto, 1981, s. p., grifos do autor).

A história de vida dos artistas se assemelha não só pelas cenas de retirantes vistas na infância, mas também pelos êxodos vividos na vida adulta. Candido Portinari convivia com os retirantes que passavam por Brodowski e via a real situação dos flagelados da seca. Por sua vez, João Cabral de Melo Neto teve o mesmo contato com retirantes que passavam pelo rio Capibaribe, que ficava no fundo de sua casa e passou por diversos êxodos com sua profissão de diplomata. Ambos os artistas realizaram uma denúncia social por meio de suas obras, cada um à sua maneira.

Apesar de não explicitar em suas pinturas a origem e o destino dos retirantes, Portinari engloba os flagelados da seca que saíam de suas terras em busca de melhores condições de vida nas capitais e acabavam cercados pela morte. No poema de João Cabral de Melo Neto, o narrador/sujeito poético sai do interior em busca de chegar à capital – Recife, mas assim como nas pinturas, esse retirante também se encontra cercado pela morte.

No início do poema, Severino afirma que há diversos retirantes vivendo na mesma "serra magra e ossuda" que ele, fato que notamos pela presença da serra na pintura *Retirantes*, 1944, de Portinari. Além dessa semelhança, o narrador descreve os severinos como iguais em tudo na vida,

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).

Imagem 28 - Criança com ventre crescido em
Retirantes



Fonte: Candido Portinari. *Retirantes*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 190cm (Adaptações nossas).

Assim são representadas as crianças nas pinturas *Retirantes* e *Criança morta*, 1944, com a cabeça grande, o “ventre crescido” – provavelmente decorrente de alguma doença adquirida pelas más condições de vida. A Imagem 28 representa um recorte da pintura *Retirantes*, 1944, para ilustrar essa descrição, o menino tem a barriga estufada, desproporcional ao seu corpo.

Outra semelhança entre as pinturas e o poema são os corpos esqueléticos que morrem “de fome um pouco por dia” (Melo Neto, 2007, p. 92), fato ilustrado nas pinturas *Retirantes*, 1944 e *Criança morta*, 1944, de Portinari. As pessoas, principalmente crianças, são esqueléticas, Portinari realçou bem as costelas para mostrar a magreza vinda da fome, como demonstrado na Imagem 29.

Imagem 29 - Corpos esqueléticos em
Retirantes



Fonte: Candido Portinari. *Retirantes*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 190cm (Adaptações nossas).

A segunda parte do poema retrata um defunto sendo carregado na rede, o trecho se assemelha à pintura *Enterro na rede* (1944), a rede é carregada por dois homens, tanto na pintura quanto no poema, a diferença entre as obras é que na pintura há duas mulheres ajoelhadas postas a rezar. Nesse trecho está presente a primeira discrepância entre as obras, em que a tela *Enterro na rede* (1944) explicita a disforia com a morte, pois as mulheres da tela parecem estar desesperadas pela morte do defunto. No poema, um dos homens que carrega a rede entra em euforia com a morte, uma vez que o defunto não terá que caminhar nessa terra seca para retornar ao seu lar. Outro trecho que apresenta essa disparidade entre as obras é na quinta parte em que Severino encontra novamente a morte,

— Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida severina
(Melo Neto, 2007, p. 100).

A forma que Severino se desespera ao perceber que está cercado pela morte independente do lugar se assemelha ao desespero da família que chora lágrimas secas, de pedra, na tela *Criança morta*, 1944. Ao final desse trecho, em contrariedade com as pinturas, Severino pensa em suicídio e entra em euforia com a morte, pois sua vida está cercada por ela e ele pensa que esse seja o melhor caminho a se seguir e isso ocorre quando Severino dialoga com a mulher na janela, cujo trabalho é lucrar com a morte dos outros. Apesar de estarem vivendo uma vida severina, ainda são pessoas frágeis que temem a morte e querem fugir dela enquanto tiverem forças. O recorte da pintura *Criança morta* (1944), Imagem 30, ao lado, ilustra o desespero em estar cercado pela morte.

Imagem 30 - Lágrimas de pedra em *Criança morta*



Fonte: Candido Portinari. *Criança morta*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 190 x 180cm (Adaptações nossas).

Posteriormente Severino dialoga com o leitor e explica o motivo de seu êxodo, o eu lírico diz que o motivo de retirar é estender um pouco sua vida, o que, novamente, pode ser associado à pintura *Retirantes*, 1944. Outro trecho a ser relacionado com as pinturas, é o diálogo entre os coveiros que Severino escuta, em que um deles afirma:

essa gente do Sertão
que desce para o litoral, sem razão,
fica vivendo no meio da lama,
comendo os siris que apanha;
pois bem: quando sua morte chega,
temos de enterrá-los em terra seca
(Melo Neto, 2007, p. 118).

No final dessa parte do poema, os coveiros concluem que os retirantes deixam o interior para morrer de velhice nas capitais, mas após passar pela caatinga e pelas vargens, de maneira precária, eles chegam às capitais para seus próprios enterros. A pintura *Enterro na rede* ilustra bem o fato de que os retirantes que falecerem durante o êxodo vão ser enterrados nessa mesma terra seca e dura de que estão fugindo, a terra vermelha, seca e com pedregulhos representam os versos de João Cabral de Melo Neto, apresentado na Imagem 30.

Imagem 31 - Terra seca em *Enterro na rede*



Fonte: Candido Portinari. *Enterro na rede*. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 220cm (Adaptações nossas).

A Imagem 30 representa o solo seco e duro que aguarda o defunto, assim como a morte que cerca os retirantes, até mesmo aqueles que conseguem chegar ao seu destino e se encontram rodeados pela morte e seguidos por ela. A terra que, em princípio, seria a fornecedora da alimentação, do sustento, da vida, é a mesma que dá a morte, pela impossibilidade da nutrição, mas por dela se alimentar.

5 A SEVERINIDADE DOS RETIRANTES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*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
(Melo Neto, 2007, p. 92).*

A arte é uma maneira de expressão subjetiva e individual, no entanto é também uma forma de manifestar a coletividade. Por meio da individualização representa-se um grupo, uma sociedade, um grupo, em que essa parte representa o todo, evidenciando que o individual pode ser coletivo. Este estudo teve como objeto de análise duas formas artísticas de linguagens diferentes, que apresentam conteúdos similares e partilham de pontos comuns: tratam de temas sociais caros à história do país.

Dessa maneira, evidenciamos que os objetivos propostos deste trabalho foram concluídos, as obras dialogam entre si em algumas partes, como, por exemplo, o tema envolvendo a seca nordestina, em que o cenário e a paisagem se tornam personagens tanto das pinturas quanto do poema, observamos a presença da terra e da serra seca, magra e ossuda nas obras. O êxodo dos retirantes é semelhante, pois nas pinturas e no poema os retirantes buscam por uma qualidade de vida em outro local, deixando o que tinham para trás na esperança de viver melhor. Outro ponto em comum são os traços religiosos que as obras possuem, mesmo que discretos, a formação do símbolo da cruz nas pinturas, as metáforas no poema dentre outros elementos mostrados na análise.

Há ainda, nas pinturas e no poema, a imagem das crianças como símbolo de esperança. Na pintura *Retirantes* (1944), a criança de roupa verde carrega essa cor de esperança, no poema há o nascimento do menino que traz alegria e esperança para o povo. Outra pintura com pontos em comum com o poema é *Enterro na rede* (1944), que se assemelha ao trecho em que Severino

encontra dois homens carregando um defunto em uma rede, ressaltamos que as redes eram utilizadas para carregar a nobreza e serviam em momentos de descanso, mas que se tornou o lugar de descanso eterno dos retirantes. Por fim, um ponto semelhante entre as obras é a condição precária das pessoas, os retirantes têm as costelas aparecendo por conta da magreza e as crianças possuem a barriga redonda e de um tamanho desproporcional por doenças adquiridas durante o êxodo.

A principal diferença observada entre as pinturas e o poema foi a euforia com a morte quando Severino prefere morrer a continuar nessa vida árdua e difícil. Nas pinturas os retirantes buscam sempre a vida, independentemente das dificuldades, no poema isso se altera, em alguns momentos Severino pensa em suicídio e quer entrar em euforia com a morte, pois não suporta mais levar essa vida severina. O final de Severino não é descrito no texto, deixando uma livre interpretação para o leitor, então não sabemos se esse fato se concretiza ou não, contudo pode ser uma maneira de se manter a esperança de que haverá dias melhores.

Os objetivos específicos deste trabalho foram cumpridos, porque observamos que a memória de Candido Portinari influenciou suas obras, sua infância teve grande importância na criação da série *Retirantes* (1944), pelo fato de sua família ter passado pelo êxodo, o contato que o artista teve com outros retirantes quando criança e as grandes secas que vivenciou foram fundamentais para a riqueza de suas obras. Foram descritas nas Tabelas 1, 2 e 3 as relações semissimbólicas existentes nas pinturas, em que as categorias plásticas se relacionam entre si. Na pintura *Retirantes* (1944) a categoria topológica tem como plano de expressão central *versus* marginal; na categoria eidética, aspereza *versus* maciez e, por fim, na categoria cromática, policromático *versus* monocromático, todas se relacionando com o plano de conteúdo vida *versus* morte. Já na obra *Criança morta* (1944) a categoria topológica é intercalado *versus* intercalante; enquanto a eidética é verticalidade *versus* horizontalidade e a cromática, policromática *versus* monocromática; essas categorias se relacionam com o conteúdo não vida *versus* não morte, diferente da primeira pintura, nesta não há morte total e nem perda total da vida. E, por fim, em *Enterro na rede* (1944), a categoria topológica, eidética e cromática se relacionam com o plano de conteúdo vida *versus* morte, a categoria topológica possui como plano de expressão a relação intercalante *versus* intercalado; na categoria eidética há o plano de expressão verticalidade *versus* horizontalidade e na cromática, tons iluminados *versus* tons escuros. Com essa análise compreendemos de que modo se deu a figurativização do sujeito retirante e como essas pinturas são importantes meios de denúncia social, afinal os retirantes são pessoas marginalizadas lutando por melhores condições de vida.

Quanto aos objetivos que concernem ao poema, identificamos que o uso das isotopias figurativas construíram o efeito de verdade do texto, dessa forma João Cabral de Melo Neto conseguiu se aproximar do público leitor e ao mesmo tempo denunciar essa face da história dos retirantes. O autor utilizou as marcas de temporalização, espacialização – indicando os locais pelos quais Severino passou e por fim chegou – e actorialização para criar um Severino com uma vida difícil e rodeada pela morte, um personagem que prefere morrer para cessar seu sofrimento do que continuar vivendo essa vida severina e, por consequência, espelha a vida dura e sofrida de tantas outras pessoas nordestinas. João Cabral de Melo Neto criou um adjetivo para todo o sofrimento enfrentado pelos retirantes e suas experiências de infância com os retirantes à beira do rio Capibaribe e seus próprios êxodos fizeram com que sua obra se tornasse rica e verdadeira, denunciando, também, as condições dessa vida severina.

Dessa forma, este trabalho se encerra com seus objetivos gerais e específicos cumpridos e, com a discussão e a análise, verificamos a importância e influência da biografia dos artistas em suas obras e relacionamos aos diferentes *corpora*. Nas pinturas visamos estudar as categorias plásticas e semânticas e como foi construído o semissimbolismo; no poema, as isotopias figurativas que trouxeram à história o efeito de verdade, estabelecendo uma relação de realidade com o leitor.

Os materiais artísticos analisados configuram-se como objetos de denúncia, à maneira própria e característica de cada um dos artistas, que tomam como ponto de partida a questão da seca no Nordeste, elementos que fazem as duas linguagens estarem em consonância. Embora tenha acontecido redução nas áreas atingidas pela seca, o problema ainda persiste, pois envolve fatores de natureza política e ambiental, sendo matéria de criação artística para muitos outros artistas.

Em tempos distintos e com particularidades que tornam essas obras analisadas peculiares, além de uma fonte de fruição e de arrebatamento, elas são instrumento de conscientização e de atitude diante do problema da seca, por parte de seus autores. Portinari denuncia em seus quadros, fixando por meio da imagem a falta de políticas públicas, as dores das perdas, as incertezas, o desamparo e o que isso causou aos flagelados da seca. A escrita de João Cabral de Melo Neto apresenta ao público não apenas um registro da situação, mas a força da palavra por meio da enunciação de um "severino", indivíduo coletivizado que representa muitos outros retirantes-severinos fragilizados pela "naturalização" do problema da seca, porém que encontram nesse mesmo ponto uma força para seguirem em busca de uma vida menos esvaziada de vida. Em comum, a "severinidade" da vida dessas pessoas erige-se entre as

inconstâncias de um nascer-viver sempre permeado pela morte antecipada, não naturalizada, mas "morte matada", como se afirma no poema.

Este trabalho se encerra com a clareza de que essas obras são de extrema importância para a população brasileira, pois são objetos estéticos que enriquecem o patrimônio cultural brasileiro, colaboram para a sedimentação da arte visual e escrita, para a manutenção da pintura e da literatura como legados para humanidade, portanto elementos materializadores da memória pessoal e coletiva, por serem registros de um contexto social marcado pela escassez, pela ausência de possibilidades de melhoria de vida para o povo nordestino que padece com as agruras da seca, pela inoperância de políticas públicas adequadas e pertinentes a um local e a uma população que padece de apoio e estratégias mais eficazes para a solução desse problema histórico que ceifa vidas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. 8. reimpressão. São Paulo: Ática, 2008.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos**. 11. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- BRASIL, Assis. **Manuel e João, dois poetas pernambucanos**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- BUONAROTTI, Michelangelo. **Pietà Vaticana**. 1499. Escultura em mármore, 1,74m x 1,95m. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1f/Michelangelo%27s_Pieta_5450_cropncleaned_edit.jpg/1200px-Michelangelo%27s_Pieta_5450_cropncleaned_edit.jpg. Acesso em: 30 maio 2024.
- CAPA da 27ª reimpressão de Morte e vida severina. 2007. Capa. Disponível em: <https://m.media-amazon.com/images/I/81znk0mmeHL.jpg>. Acesso em: 30 abr. 2025.
- CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. 3. ed. [S. l.]: Zahar, 2003. 200 p. ISBN 9788571107502.
- CHICARINO, Carlos. **Fotografia de João Cabral de Melo Neto**. 1992. Fotografia. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2016/04/joao-cabral-de-melo-neto-entrevista.html>. Acesso em: 24 abr. 2025.
- FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. 1977. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. A função social da arte: Cândido Portinari e Graciliano Ramos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 38, p. 11–19, 1995. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i38p11-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/71350>. Acesso em: 3 jun. 2024.
- FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da Enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- FIORIN, José. Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

GARCIA, Fátima (ed.). **Expressão dos Retirantes**. 194?. Fotografia. Disponível em: <https://fortalezaemfotos.com.br/a-hospedaria-getulio-vargas-na-seca-de-1958/>. Acesso em: 8 abr. 2024.

GARCIA, Fátima (ed.). **Fotografia dos Retirantes**. 194?. Fotografia. Disponível em: <https://fortalezaemfotos.com.br/a-hospedaria-getulio-vargas-na-seca-de-1958/>. Acesso em: 8 abr. 2024.

GREIMAS, Algirdas Julius. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julius; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990. ISBN 85-7115-038-9.

JOÉ, Márcia Maria Sant'Ana. O poema da pintura – relações intersemióticas no livro poemas, de Portinari. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 130-147, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em 4 jun 2024. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v16i2.18302>.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading Images: the grammar of visual design**. Londres: Routledge, 1996.

LUSTOSA, Andreia Borges. **O engajamento social de Candido Portinari exposto na série " Os retirantes" de 1944**. 2012.

MARTINO, Marlen De. Janelas - Arte e estado-novo nas telas de Cândido Portinari. **Esboços: histórias em contextos globais**, [S. l.], v. 11, n. 11, p. pp. 209–216, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/485>. Acesso em: 02 jun. 2024.

MELO NETO, João Cabral de. **O Popular**, 2º caderno, Goiânia, 22 de dez, 1981.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina**; e Outros poemas. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

NEVES, Frederico de Castro. **Getúlio e a seca**: políticas emergenciais na era Vargas. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, ed. 40, p. 107-131, 2001.

NUNES, Benedito. **Poetas modernos do Brasil 1**: João Cabral de Melo Neto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual**, os percursos do olhar. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual**: a construção da imagem. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

PINHEIRO NETO, J. E. Geografia e Literatura: a paisagem geográfica e ficcional em "Morte e Vida Severina" de João Cabral de Melo Neto. **Boletim Campineiro de Geografia**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 322–340, 2012. DOI: 10.54446/bcg.v2i2.61. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/boletim-campineiro/article/view/2440>. Acesso em: 9 jan. 2025.

PORTINARI, Candido. **Retrato de Carlos Gomes**. 1914. 1 papel, 43 x 42 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/15450/retrato-de-carlos-gomes>. Acesso em: 3 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Natureza-Morta**. 1930. Pintura, óleo sobre madeira, 27 x 35 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16018/natureza-morta>. Acesso em: 3 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Natureza-Morta**. 1930. Pintura, óleo sobre madeira, 35 x 26,5 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16018/natureza-morta>. Acesso em: 4 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Natureza-Morta**. 1930. Pintura, óleo sobre madeira, 35 x 26,5 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18249/natureza-morta>. Acesso em: 5 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Café**. 1935. Pintura, óleo sobre tela, 130 x 195 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16371/cafes>. Acesso em: 5 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Retrato de Dona Dominga e Seu Baptista**. 1941. Pintura, aquarela sobre cartão, 22 x 23 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/14736/retrato-de-dona-dominga-e-seu-baptista>. Acesso em: 10 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Retirantes**. 1944. Painel, óleo sobre tela, 190 x 180 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18087/retirantes>. Acesso em: 5 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Criança Morta**. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 190 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18091/crianca-morta>. Acesso em: 5 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Enterro na Rede**. 1944. Painel, óleo sobre tela, 180 x 220 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18090/enterro-na-rede>. Acesso em: 6 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Retrato de Maria Torquato**. 1957. Pintura, óleo sobre madeira, 46 x 38 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18433/futebol-em-brodowski>. Acesso em: 10 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Futebol em Brodowski**. c.1958. Pintura, óleo sobre madeira, 35,5 x 27 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18433/futebol-em-brodowski>. Acesso em: 12 abr. 2024.

PORTINARI, Candido. **Poemas**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1964.

PORTINARI, Candido. Retalhos de minha vida de infância. In: **Portinari, o menino de Brodowski**. Rio de Janeiro: Livraria, 1979.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; PORTELA, Jean Cristtus; DONDERO, Maria Giulia (org.) **Linguagens Sincréticas: novos objetos, novas abordagens teóricas**. 1. ed.-Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

SIQUEIRA, Joelma Santana. João Cabral de Melo Neto na imprensa brasileira nos anos 1950. **Texto Poético**, [S. l.], v. 14, n. 25, p. 410–429, 2018. DOI: 10.25094/rtp.2018n25a532. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/532>. Acesso em: 02 abr. 2025.

VAZ, Thaís de Fátima. **Casa de Portinari, lugar de memória**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, [S. l.], 2006.

VESTAL, David. **Portinari e seus pincéis**. 1960. Fotografia. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/iconografico/22556/portinari-e-seus-pinceis>. Acesso em: 8 abr. 2024.

VIDAL, Ariovaldo. Do dois ao três em João Cabral. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 30, p. 193–221, 2020. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i30p193-221. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lr/article/view/167713>. Acesso em: 11 jan. 2025.

ANEXO A – ESTUDO DAS PINTURAS NO MASP.

Fonte: Acervo pessoal.