

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MANUEL ALVES DA ROCHA NETO

POSSIBILIDADES DE LEITURA NA OBRA

“RETIRANTES”

DE CÂNDIDO PORTINARI

Monografia apresentada como projeto final de curso para obtenção dos títulos de Licenciatura e Bacharelado no Curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Professora Ms. Márcia Maria de Sousa.

UBERLÂNDIA - MG
2006

MANUEL ALVES DA ROCHA NETO

Possibilidades de leitura na Obra: “Retirantes” de Cândido Portinari

Monografia apresentada como projeto final de curso para obtenção dos títulos de Licenciatura e Bacharelado no Curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Professora Ms. Márcia Maria de Sousa.

Banca Examinadora:

Orientadora Ms. Márcia Maria de Sousa

Professora Ms. Elsieni Coelho

Professora: Teresa Cristina Melo da Silveira

Uberlândia, 25 Abril de 2006.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1	- Retirantes 1944 Candido Portinari	19
Figura 2	- Retirantes 1936 Candido Portinari	25
Figura 3	- Retirantes 1958 Candido Portinari	25
Figura 4	- Retirantes 1944 (Detalhe: cajado) Candido Portinari	37
Figura 5	- O Grito Edvard Munch	39
Figura 6	- A Madona Edvard Munch	39
Figura 7	- Lês Desmoselles d'Avignon Pablo Picasso	40
Figura 8	- Guernica Pablo Picasso	41
Figura 9	- A Virgem com Menino de pé abraçando a Mãe Giovanni Belinni.	42
Figura 10	- Madona e Criança Rafael Sanzio.	40
Figura 11	- Retirantes 1944 (Detalhe do Cajado) Candido Portinari	43
Figura 12	- Sagrada Família Michelangelo Buonarotti.	43
Figura 13	- Migrant Mother Dorothea Lange	44

Figura 14 - Retirantes 1944 (Detalhe: Desnutrição)	51
Candido Portinari	
Figura 15 - Retirantes 1944 (Detalhe: Esquistossomose)	51
Candido Portinari	
Figura 16 - Retirantes 1944 (Detalhe: Toque das Mãos)	52
Candido Portinari	
Figura 17 - Retirantes 1944 (Detalhe: Trougha na cabeça)	52
Candido Portinari.	
Figura 18 - Retirantes 1944 (Detalhe: Olhar do Velho)	52
Candido Portinari	

Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida, e conforto nos momentos difíceis, me conduzindo e assim tornando possível o meu crescimento pessoal a partir destes momentos.

Aos meus pais, João e Marli, eterna gratidão pelo apoio e confiança, pela oportunidade de crescimento.

E de forma especial à Cida, Sr. Itamar e à D. Vanda, pelo companheirismo, orientação e presença em todos os momentos.

Aos meus irmãos e aos meus sobrinhos, pela força.

Agradeço ao meu irmão Itamar, pela verdadeira amizade, atenção, dedicação e companheirismo.

Às minhas orientadoras Elsieni e Márcia, por terem acreditado no meu trabalho; obrigado pela colaboração e amizade.

Agradeço às minhas amigas de Ouro Preto Ângela e Vanessa, pelas palavras de apoio, de incentivo e pelo carinho e acolhimento. Aos amigos de Araguari, de forma especial à Cíntia e ao Bruno, em Petrópolis, pela colaboração. E especialmente ao Dr. Sérgio Mota, incentivador primeiro para esta formação.

A todos os professores do Departamento de Artes Plásticas da UFU, e de forma especial à Eliane Tinoco, Roberta, Cíntia, Zezé por terem sido base da minha formação, e à Teca.

Aos técnicos administrativos e em especial à Lucia Tavares, pela amizade e atenção durante os anos de graduação.

A todas as pessoas que torceram por mim, mesmo que secretamente, e direta ou indiretamente contribuíram para que este momento se tornasse real.

Aos meus pais:

Pelo estímulo, carinho e compreensão nos momentos de
ausência.

Em memória:

Nadege Silva Borges
Sérgio Rodrigues Gimenes
Roberto Sardella

“No fundo, do real em si, não conhecemos nada.”

Claude Lévi-Strauss.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12 - 18
CAPÍTULO I	
1 - A obra	19 - 22
1.1 - O Artista – Cândido Portinari	23 - 26
1.2 - O Contexto Histórico do Período	27 - 28
CAPÍTULO II	
2.1 - O Método de Análise	29 - 30
2.2 - O Conteúdo da Obra de Arte no Método Iconológico	31 - 34
CAPÍTULO III	
3.1 - O Exercício da Leitura de Imagem com a Obra <i>Retirantes</i>	35 - 37
3.2 - Algumas Conexões com a História da Arte	38 - 42
3.3 - Algumas Conexões com a Linguagem Fotográfica	43 - 46
3.4 - Outros Olhares, outras Percepções	47 - 52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53 - 54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55 - 56
APENDICE	57 - 59
ANEXO	60 - 61

INTRODUÇÃO

Temos conhecimento de que a produção artística, como todo produto do trabalho humano, é constituída de significados que estão relacionados a homens, culturas, lugares e tempos distintos. No caso das Artes Plásticas, na qual a imagem é um dos elementos que constitui o objeto artístico, esses significados estão relacionados também aos conhecimentos que norteiam nossa forma de olhar.

Em relação ao ensino da arte, para trabalharmos com imagens, é importante oferecer aos alunos os fundamentos necessários para produzir e interpretar imagens, de forma que esta produção e interpretação tornem-se abrangentes e possibilitem compreender o objeto artístico conforme as questões postas em cada momento histórico, em especial, àquelas de nosso próprio tempo e lugar. Analisadas sob essa perspectiva, as imagens tiram-nos de uma territorialidade imediata e aparente e fazem-nos compreender o homem como ser cultural.

Nesse sentido, a leitura de imagens tem chamado a atenção tanto dos professores como dos alunos de áreas de conhecimento que têm a imagem como objeto de interesse, sendo que a educação através da imagem, embora possa distinguir-se da educação para a imagem, implica na formação dos professores que desejam utilizar a imagem como auxiliar do processo de comunicação pedagógica e também na formação do próprio aluno para conviver no que podemos chamar de uma “sociedade da imagem”. No caso do ensino das artes plásticas, depois de muitas décadas em que observamos o predomínio da livre-expressão¹, a partir do momento em que novas abordagens como a Proposta Triangular (BARBOSA, 1991,p.34) trouxeram a importância da leitura da obra de arte para a sala de aula, qualquer que seja o objetivo de ensino pretendido, a proposta deverá levar em consideração as condições de construção de

¹ A concepção de Livre Expressão vincula-se histórica e ideologicamente ao modernismo, pois enfatiza a visão pessoal como interpretação da realidade, a emoção como o principal conteúdo da expressão e a busca do novo, do original como o ideal a ser alcançado.(RIZZI, Maria Cristina de Souza. **Caminhos metodológicos**. In BARBOSA, Ana Mae (org.). Inquietações e mudanças no ensino de Arte. São Paulo: Cortez, 2002. p:66)

conhecimento do aluno no domínio da leitura, contextualização e produção de imagens.

Durante os anos de graduação no Curso de Artes Plásticas da UFU – Universidade Federal de Uberlândia –, percebemos que as leituras de imagens realizadas em sala de aula nem sempre conseguiam provocar os alunos para compreenderem os conteúdos e temas que as imagens ofereciam ou suscitavam, de modo que o potencial interpretativo muitas vezes não era explorado de forma significativa.

Insatisfeitos com esta realidade, iniciamos uma busca particular por mais conhecimentos que pudessem aumentar nosso repertório para analisar e interpretar imagens. Nessa busca, pudemos perceber que, assim como a palavra escrita impôs desde que surgiu, a necessidade de uma alfabetização, ou seja, de preparação para entender e utilizar os códigos dessa linguagem, a linguagem visual também necessita de informações complementares que auxiliem no entendimento de suas complexidades. Segundo Barbosa (1991, p.34):

Temos que alfabetizar para a leitura da imagem. Através da leitura das obras de artes plásticas estaremos preparando a criança para a decodificação da gramática visual, da imagem fixa e, através da leitura do cinema e da televisão, a prepararemos para aprender a gramática da imagem em movimento.

Neste sentido, podemos relacionar esta alfabetização à capacidade dos indivíduos de compreenderem o sistema de representação visual, associando-a à capacidade de expressão através de imagens.

No entanto estamos habituados a associar o conceito de alfabetização apenas à linguagem verbal e escrita. Isso acontece porque a invenção da imprensa com os caracteres móveis desencadeou um processo de democratização da alfabetização que privilegiou a linguagem escrita e colaborou para que certas novidades como a máquina fotográfica e as novas tecnologias de reprodução de imagens difundissem a ilusão de que ler e produzir imagens é algo imediato.

Para Barbosa, (2002,p.18). *A necessidade de alfabetização visual vem confirmando a importância do papel da Arte na Escola.* Dessa forma, para analisar e interpretar uma imagem é preciso conhecer e aprender os códigos do alfabeto visual, mas é também necessário compreender a gramática visual, ou

seja, as normas que regem a maneira como esse alfabeto visual é organizado na construção de uma imagem. Assim, a leitura de imagem, como a dos textos escritos, não é apenas sensorial, mas implica também em um exercício estruturado de capacidade de codificação, decifração e compreensão, sendo que, somente uma leitura interpretativa que não é mera decifração, permite a comunicação por meio da imagem.

Outro aspecto observado durante nossas buscas foi que uma condição necessária à análise crítica de uma imagem reside em desvelar as mediações que a constituem. As mediações sociais, culturais e históricas possibilitam compreender as imagens na comparação entre o singular e o universal, evidenciando as situações históricas e contextuais dos tempos e lugares em que o homem produziu novas realidades.

A respeito das questões sobre a imagem, Barbosa (2002, p. 75) nos diz que:

A Imagem é, hoje, um componente central da comunicação, com sua multiplicação e ampla difusão, com sua repetitividade infinita, estes dispositivos fazem com que, por intermédio de sua materialidade, uma imagem prolongue sua existência no tempo.

Neste sentido, a imagem passa a ser vista como importante elemento de informação, e, quando assim explorada, abre espaço para o estudo de seu potencial pedagógico, ou seja, nos oferece condições de entender a maneira pela qual comunicam e informam discursos visuais.

O fato de estarmos freqüentemente em contato com imagens, e isto não ocorre somente em uma academia de artes, nos mostra que a imagem se faz presente em nossas vidas desde o nosso nascimento, fazendo parte de nosso cotidiano antes mesmo da linguagem escrita. É sabido que a imagem é amplamente utilizada pelos diversos meios de veiculação de informação. Ao iniciarmos na escola primária entramos em contato com livros que se utilizam imagens para ilustrar as palavras. Estas imagens por muito tempo nos seduzem, e muitas vezes nem nos damos conta da sua importância, mas provocam nosso olhar, e muito contribuem em nosso processo de alfabetização para a linguagem escrita.

Podemos considerar que a formação de um indivíduo baseia-se na somatória de informações adquiridas, e que este acúmulo de informações determinam seu conhecimento de mundo, que por sua vez auxilia numa melhor decodificação das imagens presente em seu cotidiano.

Sendo assim, podemos dizer que não há leitura de imagens que não seja influenciada pela experiência de vida do leitor. Ao mesmo tempo, a leitura estética, que pode ser proporcionada pelo professor, pode ampliar a leitura do mundo. O certo é que a percepção visual depende de vários fatores, uns de caráter individual, outros de caráter sociocultural de forma que as percepções constituídas em todos os momentos da vida vão constituir o “banco de dados visual” do indivíduo.

Percebemos também através de nossas investigações que, freqüentemente, a leitura de imagens tem se reduzido a um roteiro pré-estabelecido de perguntas, que não colaboram de uma forma objetiva na construção de um conhecimento mais elaborado a partir desta leitura. Em outras palavras, são perguntas que muitas vezes não exploram o que realmente a imagem pode oferecer, ou então, elementos históricos e sociais que não podem ser suscitadas em determinadas imagens.

A abordagem formal, geralmente utilizada na leitura de imagens em sala de aula, muitas vezes reduz a leitura estética à percepção dos elementos de composição, uma vez que se interessa apenas pela organização e pelo estilo da obra. Mas apesar dos elementos formais que compõem uma obra ao serem abordados de maneira sistemática e suscitarem vias de acesso a novas indagações, contribuindo diretamente no processo de aprendizado, tem se mostrado ineficiente para proporcionar uma contribuição mais aprofundada dentro dos conceitos da arte contemporânea, deixando a desejar quando nos referimos às questões do ensino de arte.

Devemos saber que ensinar um "vocabulário estético" é diferente de favorecer a construção de idéias, que gerem uma abertura para novos conhecimentos, que podem ser amplamente explorados nas diversas disciplinas curriculares contribuindo diretamente na formação do indivíduo.

Cada imagem é passível de interpretação, de decodificação, mas algumas se destacam pelo que mostram, por seu componente denotativo, e outras parecem

terem sido feitas para provocar questionamentos, e possuem em si uma carga expressiva que oferece possibilidades ou não, em uma determinada via de pensamento que se deseja enfatizar.

Nesse sentido, a contextualização é uma ação necessária à análise crítica da imagem. Ao situarmos a imagem em um determinado contexto, podemos analisar a produção, assim como a distribuição e o consumo das imagens, para que se tenha condição de compreendê-las de forma abrangente. Para Foerste² essa necessidade se impõe, principalmente, na atualidade, pela intensidade com que as imagens penetram em nosso cotidiano e pela sua produção e difusão na sociedade capitalista, através dos meios de comunicação de massa, ou seja, na propaganda, no cinema, em outdoors e em uma infinidade de outros meios.

No entanto o contexto também passa por aquilo vemos e experienciamos em nossa realidade: as informações que recebemos, o direcionamento de como olhar que aprendemos na escola, as relações que estabelecemos entre as imagens e as nossas próprias vivências no cruzamento de informações que fazemos com outras imagens e outras culturas. Mesmo que inconscientemente fazemos perguntas para significar o mundo em que estamos inseridos, pois o ser humano tem necessidade de interpretar tudo que está em sua volta. Independentemente da idade de um indivíduo, pedagogicamente, a seleção de uma imagem e a motivação empregada pelo professor para sua análise, são fatores determinantes para sensibilizar a capacidade perceptiva no processo de leitura desta.

Ao selecionar uma imagem para utilizar no ensino o professor precisa considerar algumas variáveis que poderemos chamar de *enfáticas*, por serem elas que conferem ênfase a determinados elementos em detrimento de outros. Elementos como a cor, o tamanho, a complexidade de condicionantes culturais, sociais, históricos e econômicos, poderão determinar o nível de interesse dos alunos. Isso significa escolher imagens que apresentem os aspectos que queremos enfatizar e principalmente que contenham informações relevantes no processo de aprendizado. Nessa perspectiva, entendemos que ler uma imagem é fazer perguntas, explorar diversas possibilidades de interpretação, mesmo aquelas que não estejam explícitas, é compreender o que a imagem nos diz.

² Disponível em: <<http://www.amped.org.br/25/excedentes25gerdamargetfoerst16.rtf>> – Acesso em: 21mar.2006

Nesse mesmo sentido de investigação da leitura de imagens, chegando ao final do curso, encontramos amparo às nossas ansiedades no Grupo de Estudos do NUPEA – Núcleo de Pesquisa em Ensino de Arte – do Departamento de Artes Plásticas da UFU, onde nos deparamos com uma grande quantidade de professores de Arte realizando estudos sobre métodos de Análise de Imagem e ao qual fomos convidados a participar.

Dessa forma, estruturamos este trabalho de conclusão de graduação apresentando de maneira seqüencial algumas possibilidades de interpretação e compreensão de uma obra de arte através da experimentação da leitura de imagens, utilizando para isso, variações de abordagens metodológicas e métodos de análises de imagens.

Diante dos conhecimentos adquiridos em nossa busca particular e no grupo de estudos do NUPEA, procuramos inicialmente desenvolver uma pesquisa exploratória que consistiu num exercício de leitura de imagem, para verificar as possibilidades de análise e interpretação que um dos métodos estudados no Grupo de estudos – o Método Iconológico – poderia nos proporcionar.

Para esse exercício de leitura, escolhemos a obra *Retirantes*, pintura em óleo sobre tela realizada por Cândido Torquato Portinari em 1944 e que atualmente pertence ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Seguindo as orientações do Método Iconológico³, a leitura dessa imagem foi fundamentada em referências e estudos sobre a obra, a biografia do artista e também algumas questões sobre o contexto histórico no período da produção da obra, que apresentamos no Capítulo 1 dessa monografia.

Nessa leitura, desenvolvida a partir das fundamentações do Método Iconológico, que apresentamos no Capítulo 2, procuramos explorar conexões da obra *Retirantes* (1944) com outras obras produzidas no contexto da História da Arte, o contexto histórico mundial e brasileiro no período de sua produção, considerando ainda algumas questões relacionadas à temática da obra, como o intenso fenômeno migratório ocorrido no país em meados do século XX.

³ Iconologia: Método de interpretação de imagens, advindo mais de uma síntese do que da análise formal de uma imagem.

Assim, procuramos adentrar na territorialidade das imagens, realizando algumas reflexões sobre a análise de imagens, seus conteúdos e alguns métodos de leitura. Buscamos também uma conexão com a linguagem fotográfica, onde ressaltamos as principais divergências entre as duas linguagens: pintura e fotografia. Onde a última assume um contexto inovador de produção e veiculação de imagens.

A partir dessa experimentação individual de leitura de imagem utilizando o Método Iconológico, surgiu a necessidade de ampliar a leitura realizada. Dessa forma, partimos para uma pesquisa de campo que teve como propósito buscar outros olhares e possibilidades de conexão da obra *Retirantes* (1944) que nos revelassem outras interpretações. Para tanto, selecionamos aleatoriamente algumas pessoas do nosso convívio, mas que não tivessem proximidade com o universo artístico, ou seja, que não fossem estudantes ou professores de arte e solicitamos que, ao observarem a referida obra, respondessem à pergunta *O que você vê nesta imagem?*

Dessa forma, como metodologia de pesquisa, utilizamos primeiramente uma pesquisa bibliográfica e posteriormente uma pesquisa participante, na qual procuramos estabelecer relações entre as experiências e olhares de pessoas “leigas”⁴ com a nossa experiência de leitura de imagem fundamentada no Método Iconológico.

Assim, apresentamos no Capítulo 3 deste trabalho, outros exercícios de leitura de imagem da obra *Retirantes* (1944), somando-os à nossa leitura inicial, outros olhares, outras possibilidades, outras percepções. Nesse sentido, buscamos também realizar uma análise das respostas obtidas, procurando esclarecer como diferentes formas de olhar e de interpretar uma mesma imagem revelam a multiplicidade de significados suscitados por ela, podendo ser tomados como possibilidades de trabalho em sala de aula pelo professor de arte.

Dessa forma, consideramos não apenas os aspectos metodológicos envolvidos na ação de ler imagens, mas também os aspectos histórico-culturais que permeiam a subjetividade de cada sujeito e determinam sua maneira de interpretar uma imagem em seu tempo e lugar.

⁴ “Leigas”: Neste contexto a palavra se refere a pessoas que não possuam conhecimentos mais abrangentes ou formação nas áreas em que a imagem seja sistematicamente objeto de análise.

CAPÍTULO I

1.1 - A Obra



FIGURA 01 - **Retirantes** (1944)
Cândido Portinari - Óleo s/ Tela. 190 x 180 cm
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

A acentuada força dramática da Série *Retirantes* nasceu das visões de Portinari ainda menino. Desde pequeno, assistia da janela de sua casa ao vaivem das sofridas famílias que fugiam da seca do Nordeste à procura de trabalho.

Eram famílias inteiras em estado de grande pobreza, imagens que marcaram a vida do menino e do pintor. Sensível, denunciou, através do pincel a degradação de uma parcela significativa de homens e mulheres, brasileiros trabalhadores e sofredores.

Através de sua obra, o artista consegue com uma abrangente visão crítica, fazer um documento visual da nossa realidade. Embora não se restrinja à questão crítica da realidade brasileira, isso já seria o bastante para estar situado entre os artistas de destaque de nosso país. Segundo Fabris (1977, p.78):

A partir de *Café*, o humano, compreendido em termos sociais e históricos, torna-se a tônica da arte de Portinari, voltada para a captação da realidade natural e psicológica, para uma expressividade, ora serena e grave, ora desesperada e excessiva. A nova problemática encaminha-o, a exemplo dos mexicanos, para o muralismo, em que procura magnificar sua busca duma imagística nacional, alicerçada no trabalho e em suas raízes rurais.

Os *Retirantes* (1944) de Portinari assumiram uma feição acentuadamente social na carreira do mestre brasileiro. Não apenas em virtude da Grande Guerra iniciada em 1939, como em face do apelo aos recursos de expressão que caracterizariam em seguida a parte mais notável de sua obra, que nos últimos anos da vida, já não eram apenas quadros sociais, tornando-se soluções de problemas formais. Para Fabris (1977, p.78):

Ao mesmo tempo em que se deixa seduzir pela cor, Portinari começa a fazer experiências com a abstração geométrica, influenciado pelo cubismo cristalino do francês Jacques Villon, pintor que admirava há algum tempo. A busca dum rigor geométrico aliado a uma paleta clara e sonora não mascara, entretanto, o esvaziamento que a pintura de Portinari vem sofrendo nos últimos anos de sua atividade artística.

De qualquer modo, em *Os Retirantes* (1944) de Portinari permanecerão como um dos trabalhos mais significativos e pungentes da arte brasileira de todos os tempos.

É bastante comum encontrarmos nas nossas comunidades eclesiais, no trabalho, entre os colegas de aula ou na parada de ônibus pessoas provenientes

de outras cidades, outros estados e até mesmo de diferentes países. Às vezes, quem migrou foram os pais, os avós ou os bisavós. No fundo, se remontamos às origens históricas, somos todos migrantes ou descendentes de migrantes. Essa realidade, que pode ser averiguada pela experiência do dia-a-dia, é o espelho de um país de grande mobilidade humana. Mulheres, homens, crianças, idosos, famílias, trabalhadores com e sem emprego perambulam no país em busca de melhores condições de vida, muitas vezes fugindo de situações insustentáveis, outras vezes perseguindo um sonho, uma terra prometida. A história das migrações para o Brasil é, de certo modo, a história do próprio país. De acordo com os dados do Censo 2000, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE – a mobilidade humana no Brasil aponta para o crescimento das migrações de curta distância (intra-regionais) dos fluxos urbano-urbano e intrametropolitanos. Em outras palavras, aumenta o número de pessoas que migram de uma cidade para outra ou no interior das áreas metropolitanas em busca de trabalho e de melhores condições de vida.

Não podemos deixar de perceber os brasileiros e brasileiras que migram para o exterior, colocando em risco, muitas vezes, a própria vida na tentativa de ingressar em países com maiores oportunidades de trabalho. Muitos permanecem na terra estrangeira. Em muitos outros casos verifica-se um movimento de retorno ou um constante vaivém de pessoas nas zonas de fronteira. Segundo Marinucci (2002)⁵: Os migrantes que vivem ou que voltam, após uma experiência no exterior, não raramente são objeto de diferentes formas de discriminação e exploração, terminando como ‘forasteiros’ tanto na terra de chegada quanto na de origem.

A mobilidade humana é um fenômeno amplo e complexo. Abrange numerosos atores sociais pertencentes a uma pluralidade de classes, etnias, culturas e religiões. As causas e as motivações que levam aos deslocamentos são variadas, tendo conseqüências bastante diversificadas, dependendo dos diferentes contextos sócio-culturais e da singularidade de cada pessoa. Cabe frisar, contudo,

⁵ Disponível em: <<http://www.migrante.org.br/ofenomenomigratorioparaobrasil.doc>>. Acesso em: 08 jun. 2005.

que as migrações em si representam um fenômeno basicamente positivo. Não podemos esquecer o direito humano de ir e vir, as funções sociais e econômicas dos deslocamentos, a relativa melhoria das condições de vida da fuga de situações de opressão ou de catástrofes ecológicas, as novas oportunidades abertas e o enriquecimento cultural decorrente do encontro entre diferentes povos, culturas e religiões.

Entretanto, deve-se lembrar também que, freqüentemente, por trás das migrações escondem-se aspectos negativos ou de conflitos, como a expulsão do lugar de residência, o desenraizamento cultural, a destruturação da identidade religiosa, a exclusão social, a rejeição e a dificuldade de inserção no lugar de chegada. Diante de todas as possibilidades que giram em torno do processo migratório, podemos observar que atualmente este processo não é mais voluntário, sendo que em muitos casos, se dá a partir de necessidades individuais. Segundo Marinucci (2002)⁶:

Atualmente a migração não é consequência de uma escolha livre, mas tem uma raiz claramente compulsória. A maioria dos migrantes é impelida a abandonar a própria terra ou o próprio bairro, buscando melhores condições de vida e fugindo de situações de violência estrutural e doméstica. Este é um grande desafio, pois 'migrar' é um direito humano, mas 'fazer migrar' é uma violação dos direitos humanos

Além disso, hoje, em vários contextos, o migrante tornou-se um verdadeiro 'bode expiatório', sendo considerado o principal culpado por um conjunto de problemas que afetam a nossa sociedade, como a violência e o desemprego. Esta culpabilidade da vítima visa ideologicamente esconder as verdadeiras causas estruturais da exclusão social e, ao mesmo tempo, inculcar no próprio migrante um sentimento de frustração, de fracasso, de inferioridade que, não raramente, inibe seu potencial de resistência e reivindicação. Filho de imigrantes, como veremos no próximo tópico, Portinari conheceu muito de perto tais realidades, e conseguiu fazer de suas memórias de infância, o objeto de sua obra.

⁶ Disponível em: <<http://www.migrante.org.br/ofenomenomigratorioparaobrasil.doc>>. Acesso em: 08 jun. 2005.

1 . 2 - O artista - Cândido Portinari (1903 – 1962).

Candido Portinari nasceu no dia 29 de dezembro de 1903, numa fazenda de café em Brodoswky, no Estado de São Paulo. Filho de imigrantes italianos, de origem humilde, recebeu apenas a instrução primária e desde criança manifestou sua vocação artística. Aos quinze anos de idade foi para o Rio de Janeiro em busca de um aprendizado mais sistemático em pintura, matriculando-se na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1928 conquista o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da Exposição Geral de Belas-Artes, de tradição acadêmica. Longe de sua pátria, saudoso de sua gente, Portinari decide, ao voltar para o Brasil em 1931, retratar nas suas telas o povo brasileiro. Em 1935 obtém seu primeiro reconhecimento no exterior, a segunda menção honrosa na exposição internacional do Carnegie Institute de Pittsburgh, Estados Unidos, com uma tela de grandes proporções intitulada *Café*, que para Araújo (2002,)⁷, “*Café* é uma de suas primeiras grandes telas de conteúdo social.

A inclinação muralista de Portinari revela-se com vigor nos painéis executados no Monumento Rodoviário na estrada Rio de Janeiro - São Paulo, e nos afrescos do novo edifício do Ministério da Educação e Saúde. Segundo Araujo (2002)⁸,

Portinari colaborou também com obras de artes aplicadas, como pinturas murais e painéis em azulejos, em alguns dos primeiros projetos da arquitetura moderna no Brasil. Entre eles, o antigo Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, e a Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer, em Belo Horizonte (1944/45). E, embora não seja este seu filão mais importante, realizou ainda grandes painéis de temas históricos.

Estes trabalhos, como conjunto e como concepção artística, representam um marco na evolução da arte de Portinari, afirmando a opção pela temática social, que será o fio condutor de toda a sua obra a partir de então.

⁷ Disponível em: < <http://www.portinari.org.br/ppsite/cdbrasil/itamarati.rd4>>. Acesso em: 22 maio 2005.

⁸ Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/ppsite/cdbrasil/itamarati.rd4>>. Acesso em: 22 maio 2005.

No final da década de trinta consolida-se a projeção de Portinari nos Estados Unidos. Em 1939 executa três grandes painéis para o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (E.U.A). Neste mesmo ano o Museu de Arte Moderna de Nova York adquire sua tela *O Morro*. Em 1940, participa de uma mostra de arte latino-americana no Riverside Museum de Nova York e expõe individualmente no Instituto de Artes de Detroit e no Museu de Arte Moderna de Nova York, com grande sucesso de crítica, venda e público.

Portinari executa quatro grandes murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, com temas referentes à história latino-americana. De volta ao Brasil, realiza oito painéis conhecidos como *Série Bíblica*, fortemente influenciado pela visão picassiana de *Guernica* e sob o impacto da 2ª Guerra Mundial. Em 1944, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, inicia as obras de decoração do conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais, destacando-se o mural *São Francisco* e a *Via Sacra*, na Igreja da Pampulha.

É o único artista brasileiro a participar da exposição 50 Anos de Arte Moderna, no Palais des Beaux Arts, em Bruxelas (Bélgica). Como convidado de honra, expõe 39 obras em sala especial na I Bienal de Artes Plásticas da Cidade do México, em 1958.

Perceberemos que Portinari se dedicou à temática dos *Retirantes* (1944), abordando este tema em diversas obras ao longo de sua vida. Além da obra já citada de 1944, veremos a seguir mais duas pinturas. Estas são datadas de 1936 (Figura 02) e 1958 (Figura 03).

Podemos ver os mesmos dramas pessoais, considerando-se a individualidade de cada ser. A presença de homens, mulheres e crianças, conotam um princípio de estrutura familiar, presente em todas as obras selecionadas para esta análise.

Percebemos que as imagens de 1944 (Fig. 01) e 1958 (figura 03) demonstram a degradação da figura humana, onde os preconceitos e discriminação estão mais presentes, e a figura da morte, parece rondar todos os personagens. Apesar de todos esses dramas pessoais, a questão da estrutura e a manutenção dos laços familiares estão muito presentes. O que difere nas três imagens é que na obra de 1936 (Figura 02) percebemos somente figuras femininas caracterizadas pelas formas arredondadas e contornos sutis que compõem os personagens,

sendo figuras que demonstram uma grande carga expressiva, a julgar pela composição em que se encontram as personagens, bastante diferente da carga dramática presente nas demais obras.



Figura 02. **Retirantes (1936)**
Portinari - Óleo s/ Tela. 73 x 60 cm
Instituto de Estudos Brasileiros - USP



Figura 03. **Retirantes (1958)**
Portinari - Óleo s/ Tela. 116 x 90 cm
Coleção Particular

São mulheres de cor negra, que carregam es seus gestos uma forte sensualidade. Podemos questionar os fatos que levaram Portinari a retratar nesta tela somente mulheres, estas que desde os mais remotos períodos da nossa história, são vitimas de exclusão, em que associando a estas a cor negra denuncia as questões que envolvem os preconceitos raciais e sociais sofridos pelos negos mesmo após sua libertação e a discriminação contra a mulher, que percebemos até hoje, de forma velada em nosso país.

Mesmo seguindo a mesma temática, o artista retrata seus *Retirantes* com composições cromáticas variadas sendo que a luminosidade presente na obra de 1958 (Figura 03) se destaca das demais pela intensidade de tons azuis, laranja e amarelos, conferindo ao cenário retratado na obra uma sensação de calor que não percebemos tão intensa na obra de 1944 (Figura 01). Temos nas outras

obras um maior equilíbrio de tons escuros, que fazem com que percebamos uma serenidade maior nas figuras que a compõem.

Cândido Portinari morreu no dia 06 de fevereiro de 1962, quando preparava uma grande exposição de cerca de 200 obras a convite da Prefeitura de Milão na Itália, vítima de intoxicação pelas tintas que utilizava.

Vejamos agora, também um pouco sobre o contexto histórico do país na época em que a obra foi realizada, onde poderemos encontrar mais elementos que nos direcionam para uma leitura mais complexa da produção de Portinari, mais especificamente da obra *Retirantes* de 1944.

1.3 - O Contexto Histórico do Período.

A produção da obra *Retirantes* (1944), foi realizada em um contexto no qual o Brasil vivia a era Vargas, caracterizada por movimentos operários, revoluções, rebeliões e golpes de Estado. Quando Washington Luis assumiu o poder em 1926, encontrou um Brasil com inflação descontrolada, queda acentuada das exportações e muitos movimentos operários.

A sucessão de Washington Luis criou um impasse político entre os estados de Minas Gerais e São Paulo, provocando a Revolução de 1930, liderada por Getúlio Vargas, que tomou o poder. Congresso, Assembléias Legislativas Estaduais e Câmaras Municipais foram fechados.

A queda da bolsa de Nova York provocou no Brasil o declínio da economia cafeeira. Em 1932, o povo cobrou a realização da Assembléia Nacional Constituinte prometida por Vargas, o que só ocorreu em 1934, quando entre outras coisas, foram criados as férias remuneradas e o salário mínimo. Neste mesmo ano, Getúlio Vargas foi reeleito, e em 1935, viu-se diante da Rebelião Comunista. Em 1937 dissolveu novamente o Congresso e proclamou a Nova Constituição Federal.

Foi o início do Estado Novo, marcado pelo autoritarismo, que durou até o golpe militar de 1945. Durante o governo do General Eurico Gaspar Dutra, o país conheceu a sua Quinta Constituição. Mas a situação econômica era grave, o que levou à reeleição de Getúlio Vargas em 1950, que não agüentando as pressões para que renunciasse, cometeu suicídio em 1954.

A respeito do contexto histórico mundial, temos no mesmo período a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) em que, para Prunes (2002)⁹, pode ser relatado como um massacre:

⁹ Disponível em: <<http://www.institutonovoliberal.org.br/publicações>>. Acesso em 02 maio 2006.

Este foi o conflito que causou mais vítimas em toda a história da humanidade. Morreram cerca de 103 milhões de pessoas, entre militares e civis. As principais potências aliadas eram a Grã-Bretanha, os Estados Unidos, a China, a França e mais tarde a União Soviética. As potências do Eixo eram a Alemanha, a Itália e o Japão. Muitos outros países participaram na guerra, quer porque se juntaram a um dos lados, quer porque foram invadidos, quer porque participaram em conflitos laterais.

Em algumas nações como a França e a Iugoslávia, a Segunda Guerra Mundial provocou confrontos internos entre partidários de um e de outro grupo. Neste momento e após este, verifica-se uma grande quantidade de mudanças geográficas pelos que arriscavam tentar nova colocação social.

Colocadas algumas informações sobre a obra, o artista, e o contexto histórico do período de sua produção, vejamos agora algumas questões que envolvem o método de análise de imagem escolhido para realizar o exercício de leitura de imagem, ou seja, o Método Iconológico.

CAPÍTULO II

2.1 - O Método de Análise.

Para desenvolver uma compreensão crítica dessa pintura de acordo com a perspectiva da cultura visual, é necessário compreender primeiro o que significa a interpretação mais complexa de determinadas imagens. Não se trata de falar somente do que se vê, mas de compreender os significados implícitos, que exigem um longo caminho de construção do pensamento. Daí a importância das perguntas que orientam o caminho que se pretende percorrer para alcançar o objetivo. Para isso é necessário observar e ir além: analisar o contexto de produção e a relação dos significados da obra com o mundo pessoal e social, propiciando uma aproximação do objetivo, que permita situar-se diante do mundo e das maneiras de olhar para ele. Ao percorrer esse caminho, abordamos diversos níveis e âmbitos de interpretação da obra.

Para um melhor entendimento a respeito das questões suscitadas, podemos nos utilizar de autores como Panofsky, para auxiliar, dando o suporte necessário para o desenvolvimento da análise da imagem selecionada, e a produção de um conhecimento mais abrangente sobre as questões que envolvem o tema. Com relação às questões da leitura de imagem teremos que compreender melhor os conceitos de iconografia e iconologia. Na definição de Panofsky (1982, p. 28);

A Iconografia tem seu sufixo vindo do verbo grego *graphein*, 'escrever'. Assim sendo, implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens. Ao fazer este trabalho, a iconografia torna-se um instrumento fundamental para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade, além de fornecer as bases necessárias para interpretações posteriores.

Então temos na iconologia o suporte necessário para o desenvolvimento de uma linha de pesquisa que possibilite suscitar ou criar novas leituras de uma imagem. Para Panofsky: (1982, p. 29)

Tais interpretações posteriores ficam a cargo da iconologia. Se o sufixo 'grafia' denota algo descritivo, o sufixo 'logia' derivado de logos, quer dizer "pensamento" e denota algo interpretativo. Assim, iconologia é, portanto, um método de interpretação, advindo da síntese mais do que da análise.

Tais procedimentos configuram-se como o que, talvez, mais se aproxime de uma totalidade de compreensão possível, do ponto de vista científico, da leitura de uma imagem. Porém, a obstinada busca da totalidade, ou melhor, de uma verdade inquestionável, esbarra e perpassa o universo das subjetividades do leitor de imagens. A cada leitor, ainda que de posse da totalidade das informações disponíveis, teremos, possivelmente, uma construção distinta acerca de uma dada imagem.

A análise iconológica, segundo Panofsky (1982, p.29), é constituída de três etapas, a saber:

O Primeiro momento é denominado pré-iconográfico ou fenomenológico, e tem como função a identificação e enumeração das formas puras reconhecidas como portadoras de significados, ou seja, o mundo dos motivos artísticos. O Segundo momento, chamado de iconográfico, diz respeito ao estatuto, ou seja, ao domínio daquilo que identificamos como imagens, histórias e alegorias. O Terceiro momento é identificado como camada da essência, ou significado intrínseco ou conteúdo, é dado pela determinação dos princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.

Os diversos âmbitos de estudos propostos não são seqüenciais nem isolados. Eles estão interconectados, mas vão ficando cada vez mais profundos. O nível de profundidade da leitura da imagem vai depender de um interesse pessoal e de um desejo de buscar nas diversas abordagens a respeito de leitura, a que ofereça mais subsídios para o entendimento.

Vejamos agora alguns elementos específicos da linguagem, que serão elementos da composição da obra. Fundamentais na construção do seu conteúdo.

2 . 2 - O `Conteúdo' da Obra de Arte no Método Iconológico.

Sem a intenção de se construir receituários, poderemos observar alguns conceitos que podem contribuir para uma análise que respeite a individualidade de cada obra. Poderemos observar no seu conteúdo, os elementos mais relevantes. Em primeiro lugar podemos fazer um levantamento da forma, em termos descritivos.

Para isso, no entanto, é necessário conhecer alguns conteúdos específicos da arte que serão fundamentais na linguagem e na composição da obra. Lembrando que os elementos da linguagem visual são: o ponto, a linha, o plano, a cor, a textura e também as questões referentes a bi-dimensionalidade e tri-dimensionalidade, os conceitos necessários para fundamentação da história da arte, crítica de arte, estética, os materiais expressivos e também as técnicas. E ainda os elementos da composição como o equilíbrio, movimento simetria e proporção.

Observado o domínio destes conhecimentos, em seguida poderemos iniciar descrevendo a obra em nível denotativo, ou seja, partir do que realmente vemos. Por exemplo, antes de percebermos que se trata de uma pintura *Retirantes*, de Portinari, em que vemos representados, nove personagens, de frente para nós, agrupados, porém com uma certa divisão, com tais roupas, gestos, indumentárias etc. Essa descrição dos signos que aparecem na obra e de como se combinam é muito importante, pois irá nos fornecer dados para estabelecermos relações que não estão tão aparentes, mas que se encontram implícitas na obra. Por isso é imprescindível que façamos uma descrição detalhada e cuidadosa, a mais completa possível.

Finalmente deveremos levantar os significados de cada signo e dos signos combinados entre si. Segundo Aranha (1993. p.358) “Os significados de cada signo vão sendo alterados pelos significados dos outros signos formando um espesso tecido de significações que se cruzam e entrecruzam”. A obra pode criar um universo de significações que jamais se esgota e que pode até ultrapassar em muito a intenção do autor, e no caso da leitura, ser amplamente explorada,

gerando a cada nova interpretação uma nova possibilidade de acesso a novas indagações. Cada pessoa tem seu próprio modo de ver uma imagem, sendo que o professor de artes ao fazer a leitura de uma imagem, deverá utilizar sua criatividade, explorando novas possibilidades. Neste sentido percebemos na fala de Aranha (1993, p.358) uma possibilidade de leitura:

No momento que isolamos uma figura sobre um determinado fundo, em que se combinam determinadas cores ou formas, que se associam a uma imagem, estes significados se alteram, criando novas possibilidades de interpretações.

No levantamento das questões, do que se vê num sentido de descrição, análise e interpretação da obra, é importante sempre levar em conta o lugar e a época que a obra foi produzida, e perceber as possibilidades de conexão com o que a obra pode nos dizer hoje.

A interpretação das obras de arte, ou seja, a atribuição de significados pelo espectador se dá em vários níveis. Neste sentido, temos uma concepção de construção de conhecimento em artes sistematizada por Ana Mae Barbosa, denominada por *Proposta Triangular do Ensino de Arte*. Nesta proposta postula-se que a construção do conhecimento em arte acontece quando há a interseção da experimentação com a codificação e com a informação, que basicamente podem ser compreendidas como três ações básicas que executamos quando nos relacionamos com a Arte: *ler* a obra de arte, *fazer* arte e *contextualizar* arte. A respeito da leitura de obras de arte, Rizzi (2002, p. 67) define como sendo:

Ação que, para ser realizada, inclui necessariamente as áreas da Estética e de Crítica. A leitura de obra de Arte envolve o questionamento, a busca, a descoberta e o despertar da capacidade crítica dos alunos. As interpretações oriundas desse processo de leitura, relacionando sujeito/obra/contexto, não são passíveis da redução certo/errado. Podem ser julgadas por critérios tais como: pertinência, coerência, possibilidade, esclarecimento, abrangência, inclusividade, entre outros.

O *Fazer Arte*, podemos entender como sendo uma ação do domínio da prática artística, como a produção em si, ou os trabalhos realizados no ateliê. Já na

Contextualização, necessitamos de domínio na História da Arte, e das diversas áreas do conhecimento. É justamente neste momento que o conhecimento de mundo que o indivíduo possui poderá auxiliá-lo numa melhor decodificação dos símbolos e signos presente na imagem.

Sentir uma certa empatia pela obra, ou seja, vê-la em sua amplitude, deixar que ela nos penetre, permitir que ela nos envolva e deixar-nos envolver por seu ritmo interno, é o modo próprio de decodificação que se dá na experiência estética. Esse sentimento se apresentará como uma unidade não dissociável da experiência.

Hernández (2000, p.140) sugere alguns critérios para a seleção das imagens, na perspectiva de seus estudos. Sugere que a seleção atente para algumas características das imagens:

- serem inquietantes;
- estarem relacionadas com valores compartilhados em diferentes culturas;
- refletir as vozes da comunidade;
- estarem abertas às múltiplas interpretações;
- referirem-se à vida das pessoas;
- expressar valores estéticos;
- fazer com que o espectador pense;
- não serem herméticas;
- não serem apenas a expressão do narcisismo do artista;
- olhar para o futuro;
- não estarem obcecadas pela idéia de novidade.

Na linha de argumentação desenvolvida nesta investigação, a escolha das imagens não constitui objeto de orientação específica para o professor. Embora este possa selecioná-las a partir de critérios como os acima propostos, está colocado o desafio para o professor de Artes, em que orientar e promover uma leitura abrangente e crítica de imagens e, sobretudo, ampliar os referenciais imagéticos dos alunos. A seleção das imagens nas propostas de ensino de Artes não possui critério fechado e se relaciona com os objetivos propostos pela unidade e estes relacionados com a construção do conhecimento artístico. Isso não significa o uso da imagem como ilustração. Identifica-se, nesta perspectiva de

análise, novo campo de pesquisa para a educação e a comunicação. Neste, a imagem passa a se vista como importante elemento de informação e de formação e, por isso, espaço para o estudo de seu potencial pedagógico.

Colocadas tais questões sobre o Método Iconológico e suas conexões com as abordagens metodológicas que consideram a leitura de imagens como uma ação necessária ao aprendizado humano, partiremos agora para um exercício de leitura da imagem *Retirantes* (1944) de Candido Portinari, buscando, dessa forma, explorar as possibilidades de interpretação fomentadas por esse método de análise de imagens.

CAPÍTULO III

3 . 1 – O Exercício de Leitura da Imagem com a obra *Retirantes* (1944).

Percebemos nove personagens de forma cadavérica, sendo estes dois homens adultos e duas mulheres adultas. Percebemos também que na composição encontram-se cinco crianças, sendo que em apenas uma delas pode ser identificado o sexo, que neste caso está exposto, deixando a genitália da criança exposta. Percebemos também que há uma criança totalmente nua, e o personagem imediatamente atrás desta mulher também encontra-se com seu dorso nú. É um velho, aparentemente o personagem mais idoso na composição. Possui cabelos despenteados e barba, ambos já estão brancos, e segura um cajado. Seu olhar se faz distante. A mulher que segura a criança, tipicamente a sustenta pelo lado, apoiando-a seu quadril. Seu olhar distante, também transmite tristeza e solidão, que é marcada pela fragilidade de sua fisionomia. Podemos perceber um pequeno raio de cor presente na veste desta mulher, que usa uma saia com o tom rosa/avermelhado. Esta mulher, mesmo frágil em sua condição social, possui um certo vigor físico, maior que seu suposto marido.

Na outra família percebemos uma mulher mais jovem, com cabelos longos e negros, seu olhar é triste, cansado e sua face transmite uma grande carga expressiva que retrata seu sofrimento. Esta mulher está segurando com seu braço esquerdo uma trouxa branca que certamente contém roupas. No braço direito apóia uma criança recém nascida.

Ao seu lado está seu marido, com um chapéu na cabeça, segurando a mão de uma criança que também está usando um chapéu. Com a outra mão o pai das crianças esta segurando um pequeno pedaço de pau, com uma trouxa de roupas na sua ponta, que está apoiada sob seu ombro esquerdo. E ao lado do pai se encontram duas crianças, sendo a da frente do sexo masculino, pois está semi-nua e sua genitália está à mostra. Esta mesma criança apresenta um abdome

bastante avantajado, o que pode ter sido proposital pelo artista ao querer mostrar que no período da produção da obra o país enfrentava sérios problemas com as questões de saneamento básico e tratamento da água, o que fazia com que grande parte da população fosse atingida pela esquistossomose¹⁰.

No céu, percebemos uma grande quantidade de pássaros que foram retratados num céu bastante azul, estes pássaros foram pintados de preto, certamente com uma finalidade de retratação da morte, lembrada pela da presença dos urubus, a qual mantém uma íntima relação com esta ave que sorrateiramente aguarda a hora de se aproveitar daqueles que não resistem mais e morrem. Percebemos também uma alusão alegórica¹¹ à morte no encontro de uma destas aves com o cajado do personagem mais velho da composição, formando a conhecida 'foice' que representa a presença desta que ceifa a vida.



FIGURA 04 – **Retirantes** (Detalhe)1944
Cândido Portinari - Óleo s/ Tela. 190 x 180 cm
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

E na linha do horizonte percebemos uma luminosidade presente, diferenciando-se de toda a cena que é predominantemente escura. E ainda no lado superior direito percebemos a lua retratada num tom de cinza escuro, o que a faz quase se confundir com o céu.

¹⁰ Infecção causada por verme parasita da classe Trematoda. No nosso país a esquistossomose é causada pelo *Schistosoma Mansoni*. O principal hospedeiro e reservatório do parasita é o homem sendo a partir de suas excretas (fezes e urina) que os ovos são disseminados na natureza.

¹¹ Alegoria: Expressão de uma idéia sob forma figurada. Ficção que representa um objeto para dar idéia de outro. (Dicionário Michaelis)

No canto inferior esquerdo, percebem-se algumas montanhas bastante distantes, e quatro “montinhos” de terra. Sob o chão que os personagens estão, podemos perceber que existe uma grande quantidade de pedras e também uma parte de um osso de animal, este osso, pela sua constituição e forma, percebemos que é uma parte de fêmur, osso da perna que sustenta o corpo, está retratado numa cor bastante clara, quase num tom de branco.

Temos um embate entre o sagrado e o profano, o sagrado da família e a morte que se mostra para profanar ainda mais este cenário de sofrimentos. Percebemos claramente o ciclo da vida que se inicia com uma criança nesta cena, e finda na figura cadavérica do personagem mais idoso da composição.

Para o exercício de análise de imagens, poderemos também utilizar diversas fases ou momentos vivenciados pela Arte. Agora que realizada uma descrição formal da obra, vejamos algumas conexões na História da Arte, onde poderemos aprofundar um pouco mais nossa leitura sobre esta imagem.

3 . 2 – Algumas Conexões com a História da Arte

Podemos observar presente na obra de Portinari duas tendências clássicas da História da Arte que não podem passar despercebidas aos nossos olhos. Verificamos nos personagens uma grande carga expressiva, característica do expressionismo. O termo possui um sentido histórico preciso ao designar uma tendência da arte européia moderna, enraizada em solo alemão, entre 1905 e 1914.

O termo *expressionismo*, empregado pela primeira vez em 1911, na revista *Der Sturm* (A Tempestade), mais importante órgão do movimento, marca uma oposição ao impressionismo francês. A afirmação do expressionismo se dá com o grupo *Die Brücke* (A Ponte), criado em 1905 em Dresden, contemporâneo ao fauvismo francês no qual se inspira. O caráter de crítica social da arte, as figuras deformadas, cores contrastantes e pinceladas vigorosas que rejeitam todo tipo de comedimento, que caracterizam o Expressionismo, podemos observar nas obras *O Grito* (1893) e *A Madona* (1894) de Edvard Munch, abaixo.

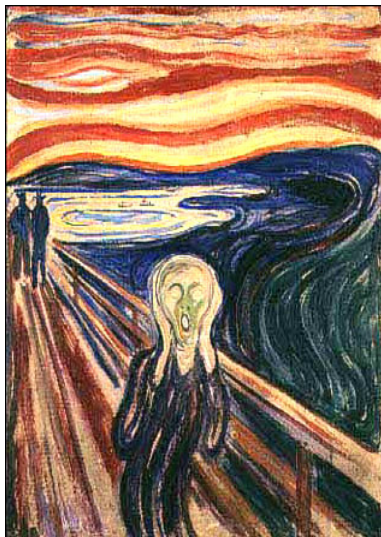


FIGURA 05 - **O Grito** (1893)
Edvard Munch. Têmpera s/ Prancha 91cmx71 cm
Munch-Muséu

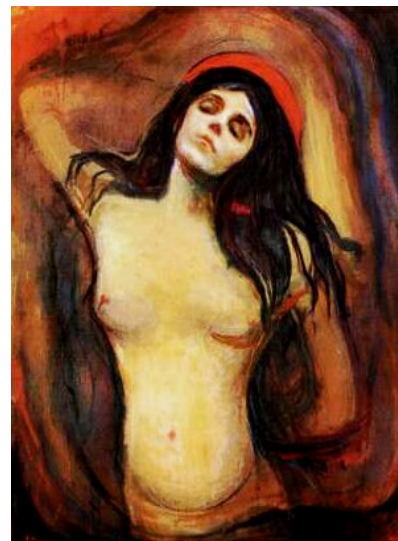


Figura 06 - **A Madona** (1894)
Edvard Munch, Óleo s/ tela.83,5 x 66 cm.
Nasjonalgalleriet, Oslo

Para os artistas expressionistas, arte liga-se à ação, muitas vezes violenta, através da qual a imagem é criada, com o auxílio de cores fortes que rejeitam a verossimilhança, e com formas distorcidas. Essa poética encontra sua tradução em motivos retirados do cotidiano, nos quais se observam o acento dramático e algumas obsessões temáticas, por exemplo, o sexo e a morte.

Observamos também na obra de Portinari uma tendência cubista, que se verifica tanto nas roupas do adulto da direita como nas roupas da criança semi-nua do lado inferior direito. No Cubismo, temos como as principais características: a geometrização das formas e volumes; renúncia à perspectiva; o claro-escuro perde sua função; representação do volume colorido sobre superfícies planas; sensação de pintura escultórica e cores austeras.

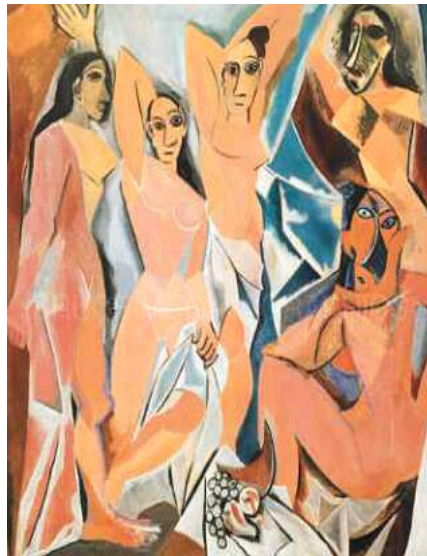


FIGURA 07 - **Les Femmes d'Alger (O Version O)** (1881)
Pablo Picasso. Óleo s/ tela. 87 x 78 cm
Museu de Art Moderna de New York

Neste sentido percebemos uma relação com os trabalhos Pablo Picasso (1881-1937), que tem uma composição semelhante à da criança representada na parte inferior direita, em que percebemos sutilmente imagens repetidas de retângulos que podem ser percebidas também na imagem do adulto de chapéu.



FIGURA 08 - **GUERNICA** (1937)
Pablo Picasso. Óleo s/ tela. 3,5 x 7,8 m.
Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Percebemos que ao pintar *Retirantes* (1944), Portinari queria não só retratar uma situação, queria também denunciar as desigualdades sociais tão acentuadas deste período.

São nove personagens, em que podemos perceber duas famílias, ou duas gerações de famílias, sendo que a primeira, se olharmos da esquerda para a direita, percebemos um velho com uma espécie de cajado, uma mulher aparentemente mais velha, segurando uma criança completamente nua. Esta nudez nos permite visualizar nesta criança os sintomas da pobreza e fome a que estes personagens estão inseridos.

Na representação de figura humana realizada por Portinari, suas figuras assumem uma fisionomia de cansaço e dor, são desfigurados, e expressões como apatia e assombro substituem as expressões comuns da face do ser humano.

As personagens maltrapilhas, esqueléticas e mutiladas pela vida dão um toque grave e compenetrado, olhares distantes ansiosos em busca de algo que não se percebe encontrado. Percebe-se o medo e a incerteza no olhar distante e na fisionomia do primeiro personagem da esquerda, um velho que se apóia ou é apoiado pelo cajado. Neste cajado percebe-se uma relação de apóio/suporte bastante intensa, e cujas dimensões se comparadas à proporcionalidade da figura, se torna um elemento muito pesado na composição.

Em diversas imagens em que vemos a Virgem Maria com o menino Jesus, poderemos perceber que geralmente a Criança é representada sem suas roupas.

Encontraremos algumas referencias deste fato, nas imagens de Rafael Sanzio (1505), e na imagem de Giovanni Bellini (1516), figuras 06 e 07, em que percebemos a relação entre uma criança nua, se apoiando nos ombros de sua mãe, da mesma forma vista na obra de Portinari, os *Retirantes* (1944). Estas imagens em que encontramos a representação do Menino Jesus com sua mãe, são bastante freqüentes na História da Arte, como podemos perceber nas imagens abaixo.



FIGURA 09
A Virgem com o Menino, Abraçando a Mãe
Giovanni Bellini. Óleo s/ madeira, 75 x 59 cm
Veneza



FIGURA 10
Madona e Criança
Rafael Sanzio. Óleo s/ madeira. 84 x 55 cm.

Florença

Na família de retirantes representada por Portinari, podemos verificar a presença de uma certa divisão, ou de um certo “encontro” das duas famílias. Percebemos que a mulher que está com a criança que está completamente nua, encontra-se de perfil, o que conota uma mudança na trajetória ou então o encontro de duas famílias. Esta família, se separada da outra, nos faz lembrar da família de Jesus, a Sagrada Família, que era composta por Jesus, Maria e José.



FIGURA 11
Retirantes 1944 (detalhe)
Portinari - Óleo s/ Tela. 190 x 180 cm
Museu de Arte Assis Chateaubriand.



FIGURA 12
Sagrada Família (Detalhe) 1503/04
Michelângelo Têmpera s/ madeira. 120 cm.
Galleria Degli Uffizi,- Florença

Encontraremos no Evangelho de São Mateus (Mat. 02, 13-14), uma narrativa em que um Anjo do Senhor se dirige a José, para avisá-lo sobre os riscos que sua família estava correndo por estarem em Belém. Este anjo lhe orienta a se levantar, pegar o Menino Jesus e sua mãe, e fugirem para o Egito.

Na imagem da Sagrada família de Michelângelo, também encontramos o Menino Jesus sem suas vestes, o que pode nos dar realmente uma conotação de que Portinari, ao representar aquela criança sem roupas, realmente nos permite criar conexões com a figura do Menino Jesus. Temos também nesta imagem a presença de três personagens, o que nos permite fazer uma relação com a obra de Portinari. Percebemos que na face, no olhar e na expressão do recém nascido, existe uma expressão que não poderemos constatar em nenhum dos outros olhares. Neste sentido temos uma colocação de um Portinari realmente voltado para as questões sociais que o incomodavam desde sua infância ao ver tantos imigrantes saindo das diversas partes do país, com trajetórias difíceis e destinos incertos.

Vejamos agora uma relação da pintura de Portinari, com uma fotografia que tem no tema da Imigração seu referencial.

3 . 3 - Algumas conexões com a Linguagem Fotográfica

Diante das questões sociais que permeavam o início do século, encontramos também uma fotografia, que estabelece relações com os mesmos problemas sociais presentes e representados por Portinari.



FIGURA13 – **Migrant Mother.** (1936)
Dorothea Lange. Fotografia p/b. 10 x 13 cm
Biblioteca do Congresso. Washington D.C

Dorothea Lange¹², ao se dirigir pra casa encontra uma mulher com seus filhos. A mãe, com um bebê adormecido ao colo contempla o vazio, as crianças com o cabelo desgrenhado e as roupas sujas escondem o rosto por detrás dos seus ombros. A família vivia num acampamento de colhedores de ervilhas no Vale do Nipomo, na Califórnia, alimentando-se dos pássaros que caçavam e dos vegetais que colhiam nos campos. A mulher tinha acabado de vender os pneus do seu carro para comprar comida.

¹² Dorothea Lange (1895 – 1965) – Fotografa Americana

Tirada com uma câmara de imprensa *Graflex*, sendo 10 x 13 cm, esta fotografia tem uma história curiosa porque foi tirada por casualidade. Depois de um mês de trabalho nos campos, Dorothea Lange dirigia-se para casa de carro quando viu um letreiro que indicava um "acampamento de colhedores de ervilhas", acampamento este que não era mais do que um campo enlameado com algumas barracas e toldos em mau estado de conservação. Apesar do cansaço, acabou por ir até ao acampamento e a primeira família que encontrou foi a da "mãe migrante". Fez seis fotografias aproximando-se mais da mulher em cada uma delas. O trabalho demorou apenas alguns minutos e Lange seguiu caminho com os negativos de um dos clássicos da fotografia documental.

Sabemos que ao pintar, Portinari buscou unicamente em sua memória as referências necessárias para a composição. Utilizou-se de técnicas próprias da linguagem da pintura, demonstrando sua capacidade de representação através daquela linguagem. Mesmo com a representação de personagens que um dia fizeram parte de suas imagens visuais, não poderemos afirmar que aquela cena existiu de fato.

No entanto na fotografia tirada por Dorothea Lange da família de migrantes encontrada na Califórnia, assume um caráter de "documento" de um momento em que poderemos afirmar que realmente existiu e seus personagens são realmente verdadeiros. Estiveram verdadeiramente diante da objetiva para que pudessem ser retratados, inegavelmente presentes em um determinado local, em determinado momento. Sendo assim, para uma fotografia de caráter documental temos sempre a presença de um objeto ou situação que se caracteriza como a base de sua existência, seu 'referente', que Barthes (1984, p.114) completa:

O referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de "referente fotográfico" não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva. Sem a qual não haveria a fotografia.

Sendo assim a pintura diferencia-se da fotografia no sentido que na primeira, poderemos representá-la sem jamais tê-la visto, mesmo que as combinações com

a realidade estejam presentes, estas são na maioria das vezes lembranças ou simplesmente representações as quais desejamos realizar.

A respeito da pintura Barthes (1984, p. 114) coloca que:

O discurso combina signos que certamente possuem *referentes*, mas estes referentes podem ser e na maior parte das vezes são 'quimeras'. Ao contrario destas imitações da realidade, na fotografia jamais poderemos negar que a coisa esteve realmente lá, ou seja, o referente não se faz necessário.

Na fotografia também encontramos uma dupla posição conjunta de realidade e de passado, que faz desta sua "referencia" e ordem fundadora. A fotografia assume um papel de *atestado de presença*, pois o que vejo realmente existiu, é real em estado passado. A fotografia não fala daquilo que não é mais, mas com certeza daquilo que foi, e esta característica é decisiva em sua essência. A respeito deste *atestado de presença* garantido pela fotografia Barthes (1984, p.115).nos fala que :

O nome do noema da fotografia será então o "isso-foi", ou ainda o intratável. Isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se entende entre o infinito e o sujeito (operator ou espectador); esteve lá, todavia e de súbito foi separado, ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e, no entanto já deferido.

Diante destas afirmações podemos pensar então que toda fotografia é um certificado de presença, e desta forma sua invenção confere um novo sentido à família das imagens. Pois em nenhuma outra linguagem, por mais realista que seja, podemos provar que referente desta imagem possa ter realmente existido. Ela não inventa; é a própria autentificação, em que esta autentificação sobrepõe-se ao poder da representação.

Sabemos também que Portinari nos fala daquilo que se foi, e isto é o que temos de mais dinâmico na arte. Todas as linguagens entrecruzam e se conectam, possibilitando novos conhecimentos e assim contribuindo com a formação de seres mais críticos e pensantes sobre a sociedade da qual fazem parte.

Apesar dos objetivos ou as proposta divergirem, na pintura dos *Retirantes*(1944), percebemos um Portinari realmente voltado para as questões sociais que o incomodavam desde sua infância ao ver tantos imigrantes saindo das diversas partes do país, com trajetórias difíceis e destinos incertos.

Assim, apresentamos no Capítulo 3 deste trabalho, outros exercícios de leitura de imagem da obra *Retirantes*, somando-os à nossa leitura inicial, outros olhares, outras possibilidades, outras percepções.

3 . 4 – Outros Olhares, outras percepções.

Considerando a singularidade de cada olhar, apresentaremos neste capítulo outros olhares sobre a obra de Portinari, buscando nestas outras leituras identificar como se apresentam os aspectos sociais, históricos e econômicos que envolvem esta pintura.

Para o desenvolvimento desta ação participativa, enviamos e-mail a doze pessoas que não possuíam vínculo direto com o campo de artes visuais, procurando dessa forma pessoas que não tivessem um olhar com tantos “vícios”¹³ quanto os que poderia encontrar se buscássemos esta participação com graduandos do Curso de Artes Plásticas. Ao enviarmos estes e-mails, anexávamos a ele a imagem da obra *Retirantes* de 1944 de Portinari e fazíamos a seguinte indagação: *O que você vê nesta imagem?*

A partir de então, explicávamos a estas pessoas que elas tinham liberdade para fazerem conexões com suas vivências pessoais, experiências e com os conhecimentos oriundos de suas áreas de atuação profissional. Desta forma, teríamos um olhar mais descritivo, o qual contemplaria os aspectos do método Iconológico inicialmente utilizado por nós.

Dentre as cinco respostas obtidas selecionamos então duas pessoas as quais empregaremos os nomes fictícios de *Bruno* e *Cíntia*¹⁴. Por termos notado que os dois foram os que realmente se envolveram com a proposta no sentido de apresentarem respostas elaboradas, fazendo conexões com outros conhecimentos a partir da descrição inicial da imagem apresentada.

Temos nas falas de *Bruno* e *Cíntia* alguns pontos de convergência e distanciamento que julgamos pertinentes para estabelecer relações com o exercício de leitura de imagem anteriormente realizado.

Um dos primeiros aspectos em comum encontrado nas falas de *Bruno* e *Cíntia* refere-se à estrutura e às relações familiares que a imagem apresenta.

No início da fala de *Bruno* vemos claramente que ele define as figuras

¹³ Neste contexto a palavra “Vícios” se refere a termos e conceitos específicos de áreas de formação profissional que lidam com as questões artísticas e estéticas.

¹⁴ Bruno possui graduação na área de Ciências Exatas e Cíntia é mestre na Área de Humanas.

humanas representadas na imagem dentro de um conceito de família:

Nota-se várias pessoas na imagem, representando assim uma grande família: marido, esposa, 6 filhos e o avô. Duas dessas crianças são muito jovens: a filha mais velha carrega um em seus braços enquanto a mãe leva o bebê nos seus. (Bruno)

Além disso, *Bruno* contextualiza a família num determinado espaço e condição social: *O quadro representa uma família nordestina que foge das misérias.*

Por sua vez *Cíntia* nos fala também das questões sociais que envolvem o planejamento familiar, que no caso da família retratada na obra, não foi realizado, fazendo com que esta família seja muito grande. Na opinião de *Cíntia* este é um fator que faz com que a qualidade de vida dos membros desta família caia em função das necessidades individuais de cada ser, associando-se a estas necessidades o fato de que, aparentemente, possuem muito pouco, ou seja, carregam tudo que possuem em duas pequenas trouxas. São pessoas comuns que passam cotidianamente em nossas vidas e que na maioria das vezes nem notamos.

A imagem retrata o que há de mais comum na nossa sociedade: famílias numerosas sem nenhuma condição digna de viver, seja ela social, econômica, afetiva, de saúde física e mental. Pessoas que passam pela vida ou que deixam a vida passar por elas, vivendo sempre à margem de tudo. Pessoas que passam pela nossa vida e que deixamos passar, muitas vezes, sem nem percebermos. (Cíntia)

Cíntia em sua leitura também deixa claro o conceito de família, e da pobreza enfrentada por esta, porém já não se arrisca a situar geograficamente estes personagens, fazendo alusões poéticas sobre o que vê na imagem, a respeito dos sonhos, das dificuldades da vida do escuro da noite e da presença da morte que ronda a cena: *(...)com urubus voando (como se esta família, mais cedo ou mais tarde pudesse ser a refeição deles). A miséria parece estar associada à morte, pois todos eles são como que cadáveres em pé. Também associa a miséria como um fator determinante às formas cadavéricas dos personagens que compõem a família.*

Eu vejo uma família muito pobre e com muitos filhos, sem ter nada na vida a não ser seus sonhos, caminhando a procura de qualquer coisa ou de qualquer lugar. Caminham por um local que dá a impressão de haver poucas projeções de um futuro melhor.
(Cíntia)

Alem do fato de que ambos percebem o conceito de família, outro ponto em comum nas leituras realizadas por *Bruno* e *Cíntia* se refere às questões dos sofrimentos demonstrados e a questão das doenças.

Bruno nos fala sobre a intensidade na representação do sofrimentos e tristeza que podemos constatar através da expressão dos personagens: *Não notamos nenhuma expressão de alegria (exceto o bebê) ou esperança nos personagens: carregam em seus semblantes a dor e o sofrimento. (...).* *Bruno* aborda também o aspecto físico dos personagens, por se apresentarem bastante magros, coloca a possibilidade de estarem bastante desnutridos (Figura 14), e ainda sobre a degradação do ser humano, quando coloca o personagem sem suas roupas.

Uma das crianças apresenta um alto grau de desnutrição: a que esta sendo carregada pela irmã. Praticamente não possui músculos, somente ossos formando o corpo. O mesmo não possui vestes na parte inferior do corpo, deixando sua genitália a mostra. (Bruno)

Além disso, *Bruno* aponta para o fato de um dos personagens aparentar ter contraído esquistossomose (Figura 15): *O garoto na extrema direita aparenta ter esquistossomose devido ao grande volume de seu abdome.*



Figura 14
Retirantes 1944 (Detalhe)



Figura 15
Retirantes 1944 (Detalhe)

Temos consciência de que todas as pessoas que encontramos nestas condições nos fazem lembrar da nossa própria falta de participação de forma mais efetiva na construção do destino do nosso país. *Cíntia* coloca questões que nos provocam a pensar nesse ponto como no momento que ela fala do sentimento de impotência e culpa que sente ao ver esta cena. Ela se coloca numa condição em que na maioria das vezes não ousamos nos colocar: *Ela (a imagem) me transmite sentimentos como: indignação, responsabilidade (para não dizer culpa) e ao mesmo tempo, de impotência.*

Ao perceber que os personagens representados na obra são retratados numa posição estática, *Bruno* compreende que a figura do pai assume uma postura de desilusão e desespero, em sua opinião o toque das mãos entre o filho e o pai é um ponto determinante de sustentação de toda a cena (Figura 16): *A única força em que o mantém de pé é o toque da mão de seu filho. Isto o mantém vivo, lembrando a ele que há pessoas que necessitam dele.*

Assim compreendemos que para *Bruno* o pai assume uma postura de fortaleza que invade toda a cena, permitindo desta forma a continuação daquela jornada. *Bruno* atenta também para as dificuldades financeiras vivenciadas por esta família, uma vez que possuem uma quantidade mínima de pertences e alimentos, mostradas pelas trouxas que carregam (Figura 17): *Carrega o restante do que puderam trazer na trouxa em cima de sua cabeça.*

Assim como o senhor mais velho na composição se apresenta cansado, desnutrido e com uma fisionomia de quem está quase chorando (Figura 18): *O avô possui um olhar cansado e aparenta estar chorando Está sem camisa, deixando amostra seu estado de subnutrição: praticamente não há músculos em seu tórax.*

Na opinião de *Bruno* a mãe possui uma expressão de desespero com toda a situação vivenciada: *A mãe possui um olhar de desespero, mas abafado.* Um olhar que transmite toda a preocupação de uma mãe que ao ver os filhos em tamanho sofrimento busca disfarçar a quantidade dos sofrimentos vivenciados.

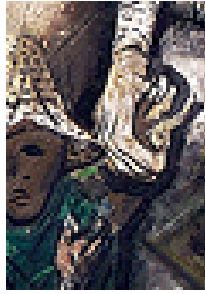


Fig. 16
Retirantes 1944 (Detalhe)



Fig. 17
Retirantes 1944 (Detalhe)

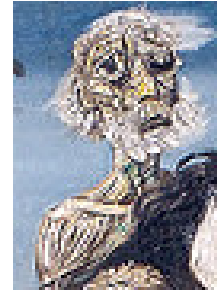


Fig. 18.
Retirantes 1944 (Detalhe)

Com relação ao cenário, tanto *Bruno* como *Cíntia* concordam com o fato de que este é totalmente sem vida, já que não encontramos nenhuma espécie de plantas, caracterizando-o como a um deserto: *É um lugar seco (quando falta água... falta vida)*. Dando seqüência a sua leitura *Cíntia* exprime um desejo de transformar esta realidade colocando plantas e folhas na paisagem árida:

Colocaria pequenas folhas e flores, bem discretas ao canto da imagem. Algo para contrastar com o que está posto, para dar idéia de que é preciso acreditar e lutar para que a vida valha a pena ou então, como se as flores representassem os sonhos de uma vida melhor, que mesmo em meio a tanta pobreza... todos eles carregam. (*Cíntia*)

Ainda com relação ao cenário, *Bruno* e *Cíntia* percebem que existe uma presença muito intensa da morte, tanto nas figuras que lembram cadáveres, quanto nas alegorias também já citadas nas figuras das aves identificadas por ele como sendo urubus, e no encontro destas com o cajado: *Há uma semelhança sutil com a representação da foice da morte no cajado em que o velho se apóia e a ave em sua ponta.*

Bruno faz uma referência ao fato da pintura representar tanto o dia quanto a noite, o que seria para ele uma forma de representar o sofrimento desta família em tempo integral, fazendo com que a pintura assumira um caráter atemporal, e também que estes sofrimentos possam ser identificados em muitas famílias contemporâneas: *Acredito que não é apenas horário do crepúsculo; há um significado maior. Talvez Portinari queira dizer a todos que este é um sofrimento em tempo integral, vivido por milhares de famílias em todos os anos.*

Notamos que *Bruno* desenvolve uma leitura mais elaborada que a realizada por *Cíntia* no sentido de estabelecer conexões apresentadas na obra com a realidade em que vive. Ao descrever toda a realidade colocada por Portinari, *Bruno* contextualiza a imagem que, mesmo sendo da década de 40, pode ser considerada como “*perfeitamente atual*”. Ele vê os problemas sociais na obra, relaciona-os com a atualidade mas, diferentemente de *Cíntia*, não sugere nenhuma possibilidade de mudança.

4.0 – Considerações Finais.

Ao longo desta pesquisa em que buscamos realizar uma análise de como as diferentes formas de olhar e de interpretar uma mesma imagem revelam a multiplicidade de significados suscitados por ela, podendo ser tomados como possibilidades de trabalho em sala de aula pelo professor de arte, observamos que, devido a complexidade das questões que permeiam a leitura de imagem, ainda temos um longo caminho a percorrer.

Tentamos considerar não apenas os aspectos metodológicos envolvidos na ação de ler imagens, mas também os aspectos histórico-culturais que permeiam a subjetividade de cada sujeito e determinam sua maneira de interpretar uma imagem em seu tempo e lugar.

Consideramos então que esta pesquisa abre caminho para indagações futuras, uma vez que, em relação à leitura de imagem, constatamos a abertura de novas possibilidades de aprofundamento da investigação de como se dão os processos de construção de leituras em outros indivíduos. Assim, procuramos estabelecer relações entre as experiências e olhares de pessoas “leigas” e a nossa experiência de leitura de imagem fundamentada no Método Iconológico.

Diante das colocações de *Cíntia* e *Bruno*, obtidas a partir das solicitação para participar desta proposta de leitura de imagem da obra *Retirantes* (1944), observamos que em momento algum eles sugerem que no contexto apresentado existam duas famílias de retirantes, e seja um momento de encontro destas famílias, como foi por nós compreendido.

Por outro lado, a presença das palavras pobreza, miséria, doença, esquistossomose, cadáver, cadavéricas, entre outras, nos mostra que muitos pontos tomados por nós como objeto de investigação para aprofundar a leitura de imagem norteada pelo Método Iconológico também se fizeram presentes nas leituras apresentadas.

Notamos que as questões de gênero e da área de formação das pessoas que contribuíram na pesquisa participativa nos trouxeram novos elementos para indagação, como por exemplo, a necessidade de explorar aspectos econômicos e

sociais conforme os conhecimentos e vivências do aluno e não apenas aqueles que a imagem oferece.

Assim, observamos que as colocações realizadas por *Bruno* a respeito da obra, seguem uma via de pensamento que fala da realidade dos personagens representados por Portinari como sendo uma questão social e econômica. Diante da maneira em que descreve o drama social da obra, percebe-se um poder de descrição do real que está posto na imagem, porém não se percebe um envolvimento pessoal direto com a situação ali representada. Em momento algum ele expressa sentimentos ou transmite a impressão de que se coloca como um agente transformador desta realidade.

Nas colocações de *Cíntia* a respeito da obra, percebemos que, no momento que expressa um desejo de “colocar pequenas folhas e flores” no canto da tela, ela tenta mudar a realidade destas pessoas. E ainda demonstra sua insatisfação com a realidade social, denunciando este descontentamento através de poemas escritos anteriormente à solicitação de leitura da obra de Portinari, mas que abordam questões que ela encontra também nesta obra (Anexo A).

Desta maneira observamos que as diferentes formas de pensamento adquirido ao longo dos anos, relacionando este com a área de formação do indivíduo, e com questões de gênero, podem interferir na maneira a qual percebe e interpreta imagens.

Sendo assim acreditamos que se faz necessário uma pesquisa mais detalhada a partir destes novos dados, onde se possa explorar melhor tais possibilidades de forma a incorporar os aspectos significativos da leitura de imagem a propostas de construção plástica e de contextualização, seja ela histórica, econômica ou social, em sala de aula.

5 . 0 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando - Introdução à Filosofia**. 2º ed. São Paulo: Moderna, 1993

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Arte educação no Brasil: das origens ao modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no Ensino da Arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino de Arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte:C/ Arte, 1998.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Pioneira, 1984.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

JANSON. H.W. **Iniciação à Historia da Arte**. 2ºed. São Paulo. Martins Fontes, 1996.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. 1977. 230 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - ECA/USP, São Paulo, 1977. p.78., p.95, p.101, p.103

GRANGEIRO, Cândido Domingues. As Artes de um Negócio: no Mundo da Técnica Fotográfica do Século XIX. **Rev. bras. Hist.**, 1998, vol.18, no.35, p.185-205.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000

JANSON, H. W. **Iniciação à Historia da Arte**. 2º ed. São Paulo. Martins Fontes, 1996.

LEITE, Miriam L. M. **Fotografia de Família**. Cadernos do CERU. São Paulo, 1983. p. 79-88.

LIRA, Bertrand de Souza. **Fotografia na Paraíba, Um inventario dos Fotógrafos através do Retrato**. João Pessoa: Conselho estadual de Cultura/ Ed. Universitária 248p.Col. "Biblioteca Paraibana", vol. XXII

MIGUEL, Maria Rosalina S. Pereira. **A condição humana e a representação dicotômica da luta pela terra: uma outra forma de ver o homem.** Uberlândia. FAFCS/UFU/NUPEA. 2004. (manuscrito).

OSTRWER, Faiga. **A Construção do olhar.** In: Novaes, Adauto (org.). **O olhar.** São Paulo. Cia das Letras, 1989. p.167

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento.** Lisboa, Estampa, 1982

SEGALA, Lygia. O retrato, a letra e a história: notas a partir da trajetória social e do enredo biográfico de um fotógrafo oitocentista. **Rev. bras. Ci. Soc.**, out. 1999, vol.14, no.41, p.159-168.

SILVA, Elsiene Coelho. **Três Cenas de uma Mesma História: Os olhares de Sebastião Salgado sobre o garimpo na Serra pelada.** Uberlândia. FAFCS/UFU/NUPEA. 2004. (manuscrito).

SOUZA, Solange Jobim e LOPES, Ana Elisabete. Fotografar e narrar: a produção do conhecimento no contexto da escola. **Cad. Pesqui.**, jul. 2002, no.116, p.61-80.

REDUCINO, Marileusa de Oliveira. **Olhar(es) e indícios sobre as regiões dos desejos: Uma Análise Histórico-crítica.** Uberlândia. FAFCS/UFU/NUPEA. 2004. (manuscrito).

RIZZI, Maria Cristina de Souza. **Caminhos metodológicos.** In BARBOSA, Ana Mae (org.). **Inquietações e mudanças no ensino de Arte.** São Paulo: Cortez, 2002.

WEB Referências:

ARAUJO, Olívio Tavares. **Cândido Portinari.** Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/cdbrasil/itamarati.rd4>. Acesso em: 22 maio de 2005

FOERST, Gerda Margit Schütz. **A leitura de imagem nos Cursos de Formação dos professores de Arte.** CAPES – PICDT. Disponível em: <http://www.amped.org.br/25/excedentes25gerdamargetfoerst16.rtf> – Acesso em: 21 mar.2006

MARINUCCI, Roberto. **O fenômeno Migratório no Brasil.** Disponível em

PRUNES, Candido Mendes. **Segunda Guerra, Causas e Efeitos.** Disponível em: <http://www.institutonovoliberal.org.br/publicações>. Acesso em: 22 maio 2005.

APÊNDICE

Texto 01 Autor: "Bruno" - Fevereiro de 2006.

Desculpa a demora meu camarada!!!
Mas aí vai minhas apreensões sobre a obra.

O quadro representa uma família nordestina que foge das misérias. Nota-se várias pessoas na imagem, representando assim uma grande família: marido, esposa, 6 filhos e o avô. Duas dessas crianças são muito jovens: a filha mais velha carrega um em seus braços enquanto a mãe leva o bebê nos seus.

Não notamos nenhuma expressão de alegria (exceto o bebê) ou esperança nos personagens: carregam em seus semblantes a dor e o sofrimento.

Uma das crianças apresenta um alto grau de desnutrição: a que está sendo carregada pela irmã. Praticamente não possui músculos, somente ossos formando o corpo. Possui um olhar totalmente desesperado, com os olhos bem abertos. O garoto na extrema direita aparenta ter esquistossomose devido ao grande volume de seu abdome. O mesmo não possui vestes na parte inferior do corpo, deixando sua genitália a mostra.

O pai da família é o símbolo da desilusão e descrença. Não precisamos olhar seu corpo e seus detalhes para notarmos que a esperança já o deixou há muito tempo. A única força em que o mantém de pé é o toque da mão de seu filho. Isto o mantém vivo, lembrando a ele que há pessoas que necessitam dele. Em suas duas pernas há sangramento e há mancha de sangue em sua velha camisa. Está carregando com a mão esquerda o pouco do que pôde trazer de sua casa, talvez algumas poucas roupas e alimentos.

A mãe possui um olhar de desespero, mas abafado. Carrega o restante do que puderam trazer na trouxa em cima de sua cabeça. Não há como as crianças pequenas levarem devido a sua alta fraqueza. Ela carrega uma criança recém-nascida com o outro braço.

O avô possui um olhar cansado e aparenta estar chorando. Está sem camisa, deixando à mostra seu estado de subnutrição: praticamente não há músculos em seu tórax.

A irmã não possui uma expressão facial definida. Mas podemos notar seus olhos mirando contra os do bebê. Este também olha para ela, delicadamente. É o único personagem que mostra um leve sorriso, demonstrando total desconhecimento sobre a situação.

O cenário é a representação da desilusão, falta de esperança e morte. Há ossos no chão, animais mortos no lado inferior esquerdo e, ao fundo, aves aproveitando os últimos restos mortais de algum animal. Não há nenhuma construção na redondeza, demonstrando que este é um lugar deserto, sem vida. É interessante notar que o quadro representa tanto o dia como a noite. Na parte superior da imagem podemos ver estrelas e a lua ao lado direito. Na parte central da imagem está representado o dia. Acredito que não é apenas horário do crepúsculo; há um significado maior. Talvez Portinari queira dizer a todos que este é um sofrimento em tempo integral, vivido por milhares de famílias em todos os anos. Não há descanso, não há paz em nenhum dia, em nenhum horário: somente dor. E os dias seguem lentamente, um após o outro, como se não houvesse fim para o tormento. As aves voam sobre as 9 pessoas à espera de que algum caia e desista, não conseguindo mais se levantar. São pacientes e estão certas de que mais cedo ou mais tarde algum dos personagens irá desistir de sua busca.

Há uma semelhança sutil com a representação da foice da morte: o cajado em que o velho se apóia e a ave em sua ponta.

Não há o uso de cores vibrantes, quase todas as vestes são compostas de tons acinzentados, exprimindo uma simplicidade subumana.

Em resumo, é uma imagem que representa o sofrimento de muitas famílias. Até hoje milhares de pessoas sobrevivem miseravelmente nas mesmas condições do que as representadas aqui. Dor, fome, doença, perda de familiares, afastamento de sua cidade natal, falta de esperança. É uma obra que possui mais de 60 anos, mas é perfeitamente atual.

Bem, eis aqui minhas respostas p/ sua pergunta:

1- O que vc vê?

Eu vejo uma família muito pobre e com muitos filhos, sem ter nada na vida a não ser seus sonhos, caminhando a procura de qualquer coisa ou de qualquer lugar. Caminham por um local q dá a impressão de haver poucas projeções de um futuro melhor: É um lugar seco (quando falta água... falta vida), pedregoso (presença constante das dificuldades da vida), escuro (a noite dá idéia de pouca visibilidade de algo melhor), com urubus voando (como se esta família, mais cedo ou mais tarde pudesse vir a ser a refeição deles). A miséria parece estar associada à morte, pois todos eles são como q cadáveres em pé.

A imagem retrata o q há de mais comum na nossa sociedade: famílias numerosas sem nenhuma condição digna de viver, seja ela, social, econômica, afetiva, de saúde física e mental. Pessoas q passam pela vida ou q deixam a vida passar por elas, vivendo sempre à margem de tudo. Pessoas q passam pela nossa vida e q deixamos passar, muitas vezes, sem nem percebermos.

Ela me transmite sentimentos como: indignação, responsabilidade (p/ não dizer culpa) e ao mesmo tempo, de impotência.

Eu não tiraria nada, mas colocaria pequenas folhas e flores, bem discretas ao canto da imagem. Algo p/ contrastar com o q está posto, p/ dar idéia de q é preciso acreditar e lutar p/ a q vida valha a pena ou então, como se as flores representassem os sonhos de uma vida melhor, q mesmo em meio a tanta pobreza... todos eles carregam.

Acho q é isso q vejo e sinto... Não sei se foi idéia sua trabalhar com este quadro ou se lhe foi sugerido! Mas foi uma ótima escolha!

Sabe... às vezes, eu escrevo algumas bobagens q passam pela minha cabeça e há um tempo, andei escrevendo sobre questões sociais, tais como a miséria, assim como mostra o quadro! Segue abaixo dois deles.

ANEXO

Anexo A

Poeminha Social

Fizeram o poema do Amor
Rechearam-no no bálsamo do prazer
E cobriram-no com gotículas da paixão
Preocuparam-se em falar do belo
E do simetricamente perfeito
Daquilo que gerava suspiros e
Assemelhava-se a um conto de encanto

Falaram da rosa, da vermelha, da amarela
Do nascer e do pôr do Sol
Das juras de fidelidade eterna
Do encontro de olhares
Que se cruzam e se entendem
Pincelaram sobre o doce aroma
Exalado da mais bela dama
Encantaram-se com o brilho das estrelas
E contemplaram as fases da Lua

Todavia...
Esqueceram de escrever sobre um lado da vida!
Aquele que não é belo nem simétrico
Mas é real

Não se atentaram para...

A saúde pública doente
A educação e moradia ausentes
A fome - de tudo!- que mata
A comida que, no prato, falta
A energia que foi cortada
A água que é dosada
Pela seca que seca o sonho
Do menino do pé no chão
Filho de Maria, desempregada
E do simplesmente Tião

Assim não ajudaram ninguém
Apenas poetizaram
Sobre o tão estimado amor de alguém

E agora, ao tocar na ferida
Aberta por uma faceta da vida
Houve cadência, rima e entonação
E o poema que antes era vazio em si mesmo
Cumpriu, entre tantas, uma bela função
A de denunciar o que há de errado
Mas que pode ser transformado

Cintia Marques Alves

Sinal da Cruz

Em nome do Pai
Que não tem onde trabalhar
E sonha de olho aberto
Sem poder chorar seus ais
É que grito para a vida melhorar
E espero um governo honesto

Em nome do Filho
Que percebe a dificuldade
Cresce sem esperança
E de ninguém recebe auxílio
É que anseio pela dignidade
E futuro decente às crianças

Em nome do Espírito Santo
Do Acre, do Mato Grosso
Do Piauí e do Paraná
É pelo Brasil que canto
E acredito que com nosso esforço
Essa miséria há de acabar

Cintia Marques Alves