

A visualidade da literatura e a literatura da imagem*

LARISSA CRISTINA ARRUDA DE OLIVEIRA

Resumo: Graciliano e Portinari, além de amigos, tinham algo em comum que os unia mais fortemente: o desejo de expressar em suas obras o autêntico homem brasileiro, o trabalhador e o retirante no seu cotidiano. O que aproxima as obras de Graciliano e Portinari, como recurso estilístico, é o uso da deformação expressionista. A deformação expressiva é o veículo de que se serve o artista para afirmar o caráter positivo do trabalhador em oposição à dimensão alienada do trabalho. A denúncia de uma realidade opressora está no gigantismo, nas cores, na linguagem seca e ríspida. Essa arte social aparece tanto em Graciliano quanto em Portinari como uma vontade de reagir, ou pelo menos, resistir a uma realidade profundamente hostil, que nos mostra todo o tempo a humanidade alquebrada pela dor. Para Portinari e Graciliano Ramos a arte é antes de tudo um ato de consciência crítica, a arma da qual eles dispõem e se servem para que o homem possa ter uma existência mais digna.

Palavras-chave: Literatura e Imagem; expressionismo; Arte social.

Introdução

As letras e as artes visuais: como se dá o convívio desses dois códigos aparentemente tão diversos? Essa pergunta norteia muitos estudos sobre a relação da palavra escrita e o mundo das imagens. É interessante destacar a opinião do artista plástico, professor, crítico e ensaísta, Arlindo Daibert, em seu artigo, *A imagem da letra* (1995), sobre o assunto:

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

Nesse mesmo artigo Daibert sublinha a fusão entre literatura e pintura nas obras de muitos artistas, relação que, segundo ele, surgiu de forma mais sistemática na

* Este artigo faz parte do Projeto de Iniciação Científica, em andamento, financiado pelo CNPQ, *Dois artistas e uma realidade: Graciliano Ramos e Cândido Portinari*, orientado pela Prof. Dra. Tânia Pellegrini.

década de 1910 com os cubistas. Daibert cita a célebre passagem de Tom Philips em *Cratilismo, o artista inglês e a palavra* (1979): “[...] é possível pintar *através* de palavras como se fossem objetos de ressonância emotiva; é possível pintar *a partir* de palavras como se fossem o gatilho para a fantasia que inspira uma obra [...]” (Philips *apud* Daibert, 1995, p. 82).

Diante disso, nesta pequena análise comparativa de algumas das obras de dois grandes artistas brasileiros – um mestre nos pincéis, outro mestre nas letras –, vamos sublinhar as características comuns que os levaram a se debruçar sobre a mesma realidade humana da década de 30, no Brasil, tendo como inspiração suas obras, que dialogam entre si.

O trabalho humano e a luta pela posse da terra: São Bernardo, Café e Lavrador de Café

Para Portinari e Graciliano, a arte é um ato de consciência crítica e sua função é mostrar os aspectos negativos da sociedade em que vivem, e ao mesmo tempo, apontar para uma possibilidade, ou não, de um resgate do futuro. Por isso, a função social dos artistas se funde ao retratar o homem, em situações do seu cotidiano laboral, nas obras *São Bernardo* (1934), *Café* (1934) e *Lavrador de café* (1935). Se o homem era uma preocupação constante na obra de Portinari, principalmente na produção da década de 30, também será o cerne do romance de Graciliano Ramos, escrito no mesmo período. Em *São Bernardo*, temos a imagem de um inescrupuloso fazendeiro, deformado pela brutalização de suas relações reificadas:

A ambígua e contraditória conjunção entre o ambicioso fazendeiro e o escritor em crise, entre experiência e escrita, confere respectivamente ao narrador e à narrativa do romance *São Bernardo* uma imagem duplicada e distorcida, cara às pinturas que proliferam com as vanguardas modernistas. Assim, a superposição da imagem da fazenda no romance e a do proprietário no escritor, revela a difusa interface de traços e tonalidades que põem o livro em visível diálogo com a profusão de imagens deslocadas, intrincadas e superpostas encontradas, por exemplo, nas pinturas cubistas e expressionistas (ABDALA JR., 2001, p. 163).

Ao materializar-se em sua forte plasticidade, o intrincamento de diversas perspectivas para traçar o retrato de Paulo Honório e a monstruosidade de suas mãos evocam o perspectivismo deslocado de Picasso e as deformações de Portinari: “Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobranceiras espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura” (SB, p. 155). “Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos” (SB, p. 164).

Percebemos o diálogo que existe entre a descrição de Paulo Honório e os traba-

lhadores eternizados por Portinari, através do agigantamento dos membros, que causa deformação da imagem. O impacto que *Guernica*, a famosa obra de Picasso, causou na trajetória artística de Portinari é reconhecido pelo próprio artista de Brodóski. Os achados picassianos na obra de Portinari estão patentes, sobretudo, no uso da deformação pronunciada, que segundo Fabris (1996), se integra com a procura de uma monumentalidade peculiar, na qual se evidencia a manutenção de um dos estilemas mais recorrentes do pintor: o gigantismo do pé e da mão, presente nos trabalhadores de *Café e Lavrador de Café*.

Para pintar *Café e Lavrador de Café*, Portinari se inspirou em suas recordações de infância, dos trabalhadores de Brodóski nos cafezais, cujos pés e mãos enormes marcam a ligação do homem com o trabalho. Nas telas estão representados a terra vermelha dos cafezais, o negro musculoso, a mulher exausta da colheita, os instrumentos de trabalho, o capataz rígido. Aparecem mais negros, mulatos, cafusos do que brancos, como era a realidade entre as classes mais humildes da época. “Os coloridos são baixos, se não severos, predominando ocres, sépias e marrons. Do todo se depreende uma sensação de grande dignidade” (ARAÚJO, 1998, p. 132) Mas, o que se destaca em *Café e Lavrador de café*, são os pés e mãos dos trabalhadores:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. [...] pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo eram como alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes (BALBI, 2003, p. 37-38).

O que aproxima as obras de Graciliano e Portinari, como recurso estilístico, é o uso da deformação expressionista. O Expressionismo é um fenômeno que surgiu na Europa, como uma arte engajada, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica. “O Expressionismo se opõe como antítese ao Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade [...]. O Expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, como superação de seu ecletismo” (ARGAN, 1996, p. 227). Argan (1996) também argumenta sobre a deformação expressionista:

A deformação expressionista que em alguns artistas chega a ser agressiva e ofensiva, não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com uma matéria resistente) (ARGAN, 1996, p. 240).

Atendendo-se aos objetivos das múltiplas tendências do realismo literário, foi

esse o jeito estético que Graciliano encontrou para melhor aplicá-lo à vida social. É por meio da coexistência contraditória entre partes sãs e doentes, conscientes e inconscientes, da mesma personagem, que ele pode desenvolver as distorções e a textura áspera do expressionismo. Em alguns momentos, o próprio personagem reconhece essa contradição, esse relativismo moral: “A verdade é que nunca soube quais foram meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro” (SB, p. 39). Ao final do livro, quando Paulo Honório faz um balanço de sua vida e toma consciência dos seus atos, passa a enxergar suas características ruins e deformantes:

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os bons propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos outros homens. E uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas (SB, p. 221).

De acordo com Argan (1996), o Expressionismo enveredou para a deformação, mas uma deformação ocasionada por fatores subjetivos. De uma intencionalidade totalmente aparente, nunca desejou caricaturar a realidade e, sim, encontrar a beleza idealizada. Criou uma verdadeira poética do feio, que na verdade, se configura como o belo decaído e degradado: “Somente a arte, com trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reverter em belo o que a sociedade perverteu em feio” (ARGAN, 1996, p. 241).

A distorção da realidade devido a fatores subjetivos pode ser percebida também, nas atitudes de Paulo Honório com Madalena, por causa do seu ciúme doentio. Apesar de às vezes sua consciência tentar repelir-lhe, esta é vencida pelo seu ciúme reificador, que faz com que ele enxergue os fatos reais de maneira deslocada:

Notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. Às vezes o bom senso me puxava as orelhas: isso não tem pé nem cabeça. [...] Os meus olhos me enganavam. Mas, se os meus olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um trabalhador de enxada fazer um aceno a ela! (SB, p. 178).

É essa deformação expressiva, que vem do interior para o exterior, e perpassa a obra de nossos mestres, Graciliano e Portinari. Segundo Argan (1996), o tema ético fundamental da poética expressionista é arte não apenas como dissensão da ordem social construída, mas também vontade e desempenho de transformá-la.

A temática social de Portinari exprime-se, sobretudo, por meio do Expressio-

nismo, da deformação expressiva, mas o artista também alia uma série de elementos formais e psicológicos:

A incorporação do Expressionismo à linguagem de Portinari não representa, entretanto, apenas uma arma de denúncia. E a própria denúncia não deve ser entendida em sentido restrito e limitado, pois a deformação expressiva é o veículo de que se serve o artista para afirmar o caráter positivo do trabalhador em oposição à dimensão alienada do trabalho. [...]

Em *Café*, a paisagem ordenada geometricamente, definida pelo contraste cromático entre o marrom e o verde, é um símbolo claro do trabalho humano. As figuras escultóricas que se inscrevem no quadro já denotam claramente a vocação muralista de Portinari: há nelas um certo primitivismo, uma certa rudeza que só realçam o domínio técnico e psicológico que o pintor demonstra na composição [...] (FABRIS, 1990, p. 96 e 31).

De acordo com Fabris (1990), podemos ver na arte de Portinari um projeto utópico para o futuro dos homens, na medida em que o artista parece apontar para uma realidade em que o trabalhador seja livre, dono do próprio destino. Esse fato detectamos na contraposição gigantismo do trabalhador e pequenez do capataz, um dos elementos mais significativos de *Café*. Para isso Portinari não precisou de palavras, apenas atribuiu significado ao tamanho de seus personagens na obra, assim como faz com a escolha das cores, cada tom devidamente colocado.

Paulo Honório é a personificação do capataz de Portinari: dá ordens, maltrata os empregados, é cruel e desumano, torna-se pequeno diante da humanidade de Madalena. Graciliano demonstrou, através de palavras, o mesmo desejo dos trabalhadores da fazenda São Bernardo de se libertarem do capataz Paulo Honório, e serem donos do seu próprio destino, quando os mesmos deixam a propriedade após a morte de Madalena, conforme o diálogo: “– Vim dizer adeus. Vou-me embora! [D. Glória]. – Para onde? A senhora não tem para onde ir. [P. H.] – E o senhor me prende? Não matei, não roubei, não difamei... Vou. [D. Glória]. [...] Passados alguns dias seu Ribeiro demitiu-se” (SB, p. 198-199).

Portinari e Graciliano exerceram sua liberdade em favor da expressão. Portinari não teve medo de pôr em sua obra o uso arriscado e livre da cor e a composição a serviço de sua visão particular de mundo, dos homens, optando por uma visão única, bem distante de qualquer contemplação objetiva do homem, de seu contexto. A preferência pelo uso da linha curva e sinuosa, cores frias em contrastes com cores quentes e puras, a não-definição do rosto de algumas figuras, bem como a deformação expressionista, dão credibilidade a uma opção pela expressão acima da narração ou das servidões da representação.

A afirmação da expressão como método também é um recurso usado por Graciliano Ramos, que se vale da rude economia verbal, correspondente à linguagem seca e ríspida que o fazendeiro narrador adota. As palavras que Graciliano usa para revelar o retrato de Paulo Honório são carregadas de expressão e mostram a imagem ambígua e

imprecisa do ciumento explorador e solitário escritor que só reconhece seus sentimentos humanos quando consegue transpô-los para o papel. Todo o romance é baseado na expressão humana de Madalena em oposição à falta de domínios com as palavras por parte de Paulo Honório, que faz com que ele as interprete como essências misteriosas na distorção provocada pelo ciúme: “As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir” (SB, p. 118).

A linguagem expressionista, pela força emotiva e psicológica de sua deformação, parece ser realmente a mais adequada à expressão do pensamento social de Portinari e Graciliano. Argan (1996) afirma que a ideia de ligar o Expressionismo com o aspecto social foi utilizada no México e no Brasil, e outros países da América Latina, com ideais semelhantes de modernização e formação cultural do povo.

Desdobramentos da miséria: Vidas Secas, Retirantes e Criança Morta

Na década de 30, aparece ao mesmo tempo nas obras de Portinari e Graciliano a temática do retirante, não por acaso. Esse fato é o reflexo da descoberta da realidade popular no Brasil, a realidade humana, o brasileiro autêntico. Antonio Candido resume esse tema como um “certo status de dignidade humana” que a arte vinha conferir à-quele mundo não alfabetizado.

Portinari trabalha sobre a realidade nordestina em três momentos estilísticos diferentes, nas décadas de 30, 40 e 50. Os primeiros quadros com esse tema são de 1935-36 e mostram uma visão otimista, pois nesse período o pintor parecia mais preocupado com a busca de uma forma adequada do que com a expressão de um conteúdo propriamente social. Conforme afirma Annateresa Fabris, “as obras de 30 parecem ser mais descritivas, ao passo que as da década seguinte revelam uma estrutura mais narrativa, mais realista em sua essencialidade, em sua síntese” (FABRIS, 1995, p. 12).

Na série pintada em 1944, Portinari parece ter experimentado a gama mais variada de sentimentos: “das lágrimas de pedra aos rostos atônitos e resignados, da dor gritada à dor surda, expressa pelo olhar e pelo gesto vigoroso da mão” (FABRIS, 1990, p. 112). Fabris também analisa a série de 40 em termos de composição:

Consideradas em termos de composição, as obras de 40 apresentam um agenciamento clássico, determinado, sobretudo, pela disposição equilibrada das figuras no espaço, pela preferência por uma estrutura piramidal, pela essencialidade formal e cromática. Nessa composição clássica, entretanto, irrompe um elemento, representado pela deformação expressiva, que ora leva ao paroxismo certos gestos petrificados e certos detalhes anatômicos (pés e mãos), ora corrói as figuras conferindo-lhes uma aparência quase espectral (FABRIS & FABRIS, 1995, p. 14).

Isso nos permite ver como os retirantes de 40 estão próximos de *Vidas Secas*, estilisticamente. Graciliano consegue fundir sua escrita seca, curta e direta com a aridez

do sertão nordestino, em que os retirantes fazem parte da paisagem e a seca parece incorporada às próprias personagens:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. [...] fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala. [...] a caatinga estendia-se de um vermelho indeciso, salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos (VS, p. 17).

Esse trecho do livro comprova o diálogo entre a literatura de Graciliano Ramos e a imagem do quadro *Retirantes* da série de 1944. Em *Retirantes*, a família caminha descalça pelo solo árido, cheio de ossos. Uma mulher apreensiva segura um bebê em um braço, enquanto a outra mão equilibra a trouxa de roupas na cabeça. O pai, de olhos arregalados, dá a mão a um menino, e com a outra, também carrega seu fardo. Uma terceira criança tem uma enorme barriga de doença e vermes. Um velho sofrido carrega seu cajado, o profeta da miséria. Acima, urubus rondando suas cabeças. É interessante notar também a noção cromática que aproxima a obra plástica à obra literária: nesse parágrafo acima observamos o contraste entre a queixada branca, a terra avermelhada e as aves negras que cortam o céu; toda essa descrição traz os tons quentes, primários, expressionistas de Portinari.

Essa cena inicia e encerra o romance como num movimento pendular, no qual voltamos sempre do último estado ao primeiro. Segundo Fabris (1995), “é nessa trajetória do pêndulo que marca um tempo nitidamente não-urbano, um tempo que mais do que do homem, poderíamos definir da terra, com suas nuanças de luz, com seus ritmos sazonais, que se instala a visão realista fundada no humanismo adotado pelos dois artistas” (FABRIS, 1995, p. 15).

Em *Criança Morta*, uma mulher segura no colo o pequeno cadáver nu, esquelético e lívido, estendendo um pouco os braços como se o exibisse ao espectador; em volta outros personagens choram lágrimas de pedra. Nesse quadro a tragédia está presente não só no rosto dos retirantes, mas é enfatizada pela composição da tela, em que uma pincelada densa, vigorosa, aproxima a textura de uma escultura. A tela dá a impressão de ter sido cavada na madeira. A expressão corporal e facial dos personagens chama a atenção, assim como o gigantismo de pés e mãos:

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

A figura do retirante representa para Portinari uma reminiscência do tempo da

infância em Brodósqui, quando todo ano, movidos pela seca, surgiam no interior paulista grupos maltrapilhos e rotos, de roupa na cabeça, ventre bojudo e pés disformes. Essas lembranças não abandonam o artista, que além de as fixar nas telas, expressa por meio da poesia sua sensibilidade, provando mais uma vez o diálogo entre a imagem e a letra:

O filho menor está morrendo
As filhas maiores soluçam forte
Caem lágrimas de pedra. Mãe querendo
Levar menino morto: feio de sofrer, cara de morte
Desolação, silêncio apavorando
Solo sem fim pegando fogo
Não há direção. O sol queimando
Embrutece. Cabeça vazia de bobo
Há quanto tempo? Famintos e sem sorte
A água pouca, ninguém pede nem faz menção
Água, água, se acabar, vem a morte.
Estão irrigando a terra? É barulho de água? Alucinação.
Que Santo nos poderia livrar?
Reza de velho louco
Deus pode a todos castigar.
Que é que esse menino tem? Está morto.
(FABRIS, 1995, p. 112)

A possibilidade de um resgate do futuro, presente nas obras dos retirantes, aparece tanto em Graciliano como em Portinari como uma vontade de reagir, ou pelo menos resistir a uma realidade profundamente hostil. A morte que pontua toda a série portinariana dos retirantes (*Criança Morta, Retirantes, Menino Morto, Enterro na Rede*), e que em *Vidas Secas* ronda as personagens ao longo da narrativa, manifesta-se concretamente na obra de Graciliano Ramos com o sacrifício do papagaio e da cadelinha Baileia.

Esse é o momento em que o impulso de vida parece se impor com mais força e em que começa a se esboçar uma reação diante da realidade. O que empurra Fabiano para frente é a crença na vida, na possibilidade de mudança, conforme o trecho a seguir:

A vida na fazenda se tornara difícil [...]. Fabiano espiava a caatinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos se finavam devorados pelo carrapato. E Fabiano resistia pedindo a Deus um milagre.
Mas quando a fazenda se despovoou viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher [...] saíram de madrugada [...] nada o prendia aquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterrar-se [...] (VS, p. 175).

A esperança que aponta, no entanto, não deve ser encarada como solução para os problemas dos retirantes. Portinari continuará a retratar retirantes depois de 1944, sinal de uma situação social inalterada. O que caracteriza de fato as duas telas da série *Retirantes (Retirantes e Criança Morta)* analisadas neste trabalho é a deformação ostensiva, que acaba sendo o elemento dominante da composição, é o uso de pinceladas bem marcadas, que encerram por vezes, as figuras entre espessas linhas negras, é a procura de uma textura áspera e densa, é a construção dos fundos por zonas cromáticas intensamente impregnadas de matéria. Em várias telas, Portinari usa uma mistura de óleo e areia para adensar a textura e reforçar o impacto da deformação.

Segundo Fabris (1996), se o assunto nos comove, é por ser transmitido à nossa sensibilidade por uma caligrafia trágica: contrastes veementes de tons, dilaceramentos da linha, seccionamento da forma que, sem respeito pela figura, recompõem uma humanidade alquebrada pela dor. Para Portinari e Graciliano Ramos a arte é antes de tudo um ato de consciência crítica, a arma da qual eles dispõem e se servem para que o homem possa ter uma existência mais digna. Portinari cristalizou os retratos da seca que se tornaram símbolo de uma tragédia nacional; dessa forma, os *Retirantes* tornaram-se para as artes plásticas, o que a obra-prima *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, é para literatura. Marília Balbi (2003) destacou que a ligação das séries de Portinari com a temática dos livros de Graciliano Ramos é automática, e reconhecida pelos próprios artistas.

Larissa Cristina Arruda de Oliveira é graduanda em Letras (espanhol/ português) pela UFSCar (Universidade Federal de São Carlos). e-mail: laliarruda@yahoo.com.br

Referências Bibliográficas

ABDALA Jr., Benjamin. "O pio da coruja e as cercas de Paulo Honório", in: *Personae*, grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

ARGAN, Giulio. *Arte Moderna: do ilusionismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BALBI, Marília. *Portinari, o pintor do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

DAIBERT, Arlindo. "A imagem da letra", in: GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

FABRIS, Annateresa & FABRIS, Mariarosaria. "A função social da arte: Cândido Portinari e Graciliano Ramos". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 38, p. 11-19, 1995.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/ Editora da USP, 1990.

_____. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 87 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Vidas Secas: 70 anos*. Edição especial comemorativa ilustrada. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008. (ilustrado pelo fotógrafo Evandro Teixeira).

ANEXOS



Portinari, Candido. *Café* (1934). OST, 130cmx195cm. São Paulo, MASP (1934)



Candido Portinari. *Lavrador de café*, OST, 100cmx81cm. São Paulo, MASP (1935)



Candido Portinari. *Retirantes*, OST, 190cmx180cm. São Paulo, MASP (1944)



Candido Portinari. *Criança morta*, OST, 176cmx190cm. São Paulo, MASP (1944)



Candido Portinari. *Enterro na rede*, OST, 180cmx220cm. São Paulo, MASP (1944)