



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAIBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – DH
TRABALHO CONCLUSÃO DE CURSO - TCC

MOISÉS BARBOZA DA SILVA

**LEMBRANÇAS DE UM FLAGELO: O NASCIMENTO DA SECA E
A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NA OBRA FAMÍLIA DE
RETIRANTES DE CÂNDIDO PORTINARI**

CAMPINA GRANDE – PB

2014

MOISÉS BARBOZA DA SILVA

**LEMBRANÇAS DE UM FLAGELO: O NASCIMENTO DA SECA E A
REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NA OBRA FAMILIA DE RETIRANTES
DE CÂNDIDO PORTINARI**

Monografia apresentada ao departamento de História da universidade Estadual da Paraíba - UEPB, como exigência para obtenção do título de licenciatura plena em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lindaci Gomes de Souza / UEPB

CAMPINA GRANDE – PB

2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S586l Silva, Moisés Barbosa da
Lembranças de um flagelo [manuscrito] : o nascimento da
seca e a representação do nordeste na obra Família de retirantes de
Cândido Portinari / Moises Barbosa da Silva. - 2014.
50 p. : il. color.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Profa. Dra. Maria Lindaci Gomes de Souza,
Departamento de História".

1. Pintura - Imagem 2. Recurso Didático 3. Seca 4.
Nordeste Brasileiro I. Título.

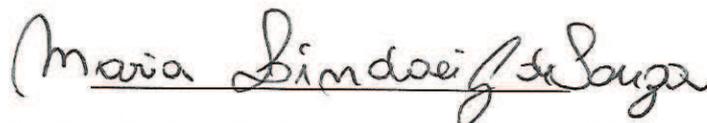
21. ed. CDD 371.33

MOISÉS BARBOZA DA SILVA

LEMBRANÇAS DE UM FLAGELO: O NASCIMENTO DA SECA E A
REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NA OBRA FAMILIA DE RETIRANTES
DE CÂNDIDO PORTINARI

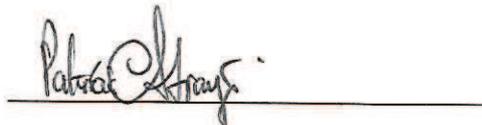
Monografia apresentada ao departamento
de História da universidade Estadual da
Paraíba - UEPB, como exigência para
obtenção do título de licenciatura plena em
História.

Aprovada em 28 de Novembro de 2014



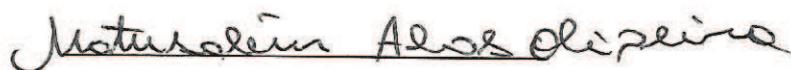
Prof^ª. Dr^ª. Maria Lindaci Gomes de Souza/ UEPB

Orientadora



Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Cristina de Aragão Araújo/ UEPB

Examinadora



Prof. Ms. Matusalém Alves Oliveira/ UEPB

Examinador

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar e imensamente a Deus, que é minha força vital e a quem sigo acreditando no seu amor e projeto sobre meu viver, ao meu senhor Jesus pelo consolo, força e inspiração em todos os estágios da minha vida, ambos têm sido a minha fortaleza e inspiração para minha alma.

Agradeço à minha amada mãe Maria Isabel, meu esteio, que com carinho e esforço segue acreditando em mim quando às vezes eu mesmo penso em desistir. Sou grato também a toda minha família pela ajuda e apoio que sempre me deram.

A minha querida orientadora Lindaci Gomes que acreditou no meu trabalho, que teve paciência, respeito, compreensão e amor para com o tema trabalhado. Sempre amiga, me trouxe calma aos meus momentos de insegurança orientando-me de forma tranquila e competente. Agradeço a bancada examinadora que com carinho resolveram analisar o meu trabalho e participar desta etapa da minha vida, a vocês o meu eterno agradecimento.

Não posso deixar de agradecer ao meus estimados amigos(as) que são tantos, sempre me apoiaram, me deram ânimo, momentos inesquecíveis, e em especial a Gerson um grande amigo e irmão meu. Aos meus queridos companheiros de curso, pelas risadas, brincadeiras, pelas alegrias e quando relembro é como se voltasse ao passado e vivenciasse tudo novamente. Amigos como Josiane, Elisângela e Maria Roseni amigas mais que especiais, Evandro, Roberto, Flávio e aos demais da minha turma que são os responsáveis por eu querer guardar comigo essas boas lembranças e a quem dedico também esta vitória.

Agradeço a Universidade Estadual da Paraíba que é excelência em modelo de ensino e aprendizado, e que me permitiu realizar o sonho da licenciatura reavivando em mim os sonhos adormecidos.

A todos os meus estimados professores de curso e da fase escolar, que demonstraram que o conhecimento não é algo pronto, mas sempre em construção. Sempre desenvolveram um belo trabalho e foram mais que competentes.

Por fim agradeço a todos aqueles a quem esqueci de mencionar por falta de espaço ou porque a lembrança me falhou, também a todos que não acreditaram em mim, que desacreditaram do curso de História, aqueles que torceram pelo meu fracasso, isso me trouxe forças para continuar a caminhada e de certa forma serviu de inspiração para eu tentar ser e fazer um pouco melhor de mim a cada dia.

Sumário

Introdução	11
Capítulo I - Imagem e poder: o uso da iconografia em sala de aula	14
As novas fontes e o documento visual	14
Capítulo II - Ver para crer: o discurso e a imagem na criação do Nordeste	20
2.1 O discurso e a construção imagética do Nordeste como espaço da pobreza	20
2.2 O discurso regionalista como narrativa criadora	28
Capítulo III – Pincéis da sedução: “realidade” e apropriação na obra de Portinari	31
3.1 A pintura e a gestação dos retirantes sob o signo da seca	31
3.2 O uso da imagem e suas modalidades no ensino de história	37
3.3 Seres da dor: a Família de Retirantes de Portinari	40
Considerações finais	46
Referências Bibliográficas	48

Dedico esta monografia a minha querida mãe, fonte de inspiração para o meu dia-a-dia, à minha família que tem sido ponto de apoio. Aos meus queridos amigos(as) que com carinho completaram e completam a minha vida trazendo-me alegria e novas experiências, e em especial aos meus avós que ao longo da minha vida tocaram meu coração com sua simplicidade.

“O retirante esquelético e de olho vazado de Portinari, com seus bordões de madeira para se apoiar, com seus meninos barrigudos e tristes...”

Durval Muniz

Resumo

Através da importância do uso da imagem enquanto documento em sala de aula, percebemos que ao longo dos anos houve uma grande profusão nos livros didáticos. Dessa forma destacamos que o seu uso infelizmente ainda assume um estatuto de complemento do texto verbal ao mesmo passo que também é pouco discutido em sala, servindo até muitas vezes para criar esteriótipos a exemplo das imagens que retratam o Nordeste. Sendo assim, a importância desse trabalho deve-se ao fato de que a pintura de Portinari considerada um ícone da pintura nacional se sustenta em alguns aspectos considerados recorrentes quando ainda eterniza a imagem de um Nordeste seco, estático, de famílias famintas, que não sofreu mudanças sociais ao longo dos anos, onde a miséria e escassez são uma constante. Este trabalho tem como objetivo discutir o uso da pintura e suas modalidades em sala de aula apontando alguns cuidados que o professor deve ter ao utilizar tais fontes, bem como analisar o quadro Família de Retirantes de Cândido Portinari e as representações que compõem o quadro iconográfico. O tema abordado ainda justifica-se pelo fato de se “quebrar” a ideia de um Nordeste pronto e acabado e pouco discutido na fase escolar. Para a construção desse trabalho nos pautamos na discussão de alguns teóricos como Durval Muniz(2011) ao tratar da construção imagético-discursivo de um Nordeste inventado e suas ressonâncias, Roger Chartier(2002) ao discutir a imagem enquanto uma representação cheia de significados, como também Selva Guimarães(2009), Circe Bittencourt(2009) e Marcos Napolitano(2006) ao discutirem sobre o uso das novas linguagens em sala de aula.

Palavras-chaves: Documento, Cândido Portinari, Seca do Nordeste.

Resumen

A través de la importancia del uso de la imagen del documento, mientras que en el salón de clases, nos dimos cuenta de que en los últimos años hubo una gran profusión en los libros de texto. Por lo tanto hacemos hincapié en que su uso por desgracia todavía toma un complemento verbal de estado al mismo ritmo que está muy poco discutido en la clase de texto, a menudo sirviendo esos estereotipos para crear las imágenes que representan el noreste. Por lo tanto, la importancia de esta obra se debe al hecho de que la pintura de Portinari considerado un icono de la pintura nacional se sustenta en algunos aspectos considerados recurrente cuando todavía perpetúa la imagen de un seco, Noreste estática, las familias hambrientas, que no sufren cambios sociales en los últimos años, donde la pobreza y el hambre son constantes. Este trabajo tiene como objetivo analizar el uso de la pintura y sus modalidades en el aula señalando algún tipo de atención que el maestro debe tener al utilizar este tipo de fuentes, así como analizar el marco de la familia de Cândido Portinari Retirantes y representaciones iconográficas que conforman el marco. El tema también se justifica por el hecho de que "rompen" la idea de una lista noreste y acabado y poco discutido durante la escuela. Para construir esta obra que nos han guiado en la discusión de algunos teóricos y Durval Muñoz (2011) cuando se trata de imágenes de la construcción discursiva de un noreste inventado y sus resonancias, Roger Chartier (2002) para analizar la imagen completa como una representación de significado, como también Selva Guimarães (2009), Circe Bittencourt (2009) y Marcos Napolitano (2006) para discutir sobre el uso de las nuevas lenguas en el aula.

Palabras-clave: Documento, Cândido Portinari, La sequía en el Nordeste.

INTRODUÇÃO

Toda imagem é histórica. O marco de sua produção e o momento da sua execução estão decalcados nas superfícies da foto, do quadro, da escultura, da fachada do edifício. A história embrenha imagens, nas opções realizadas por quem escolhe uma expressão, um conteúdo, compondo através de signos de natureza nãoverbal, objetos de civilização, significados de cultura. (Circe Bittencourt).

Ao refletirmos sobre a bela epígrafe de Circe Bittencourt(2009), entendemos que a imagem, bem como seu estudo, encontra-se permeada por um mundo de signos e significados que necessitam da atenção por parte de quem se habilita a fazer uma leitura dessa representação visual. Muitos historiadores tem discutido a respeito das linguagens visuais em sala de aula e suas influências, como e de que forma tais imagens podem ajudar ao aluno refletir melhor sobre os acontecimentos históricos.

A abordagem dos fatos históricos, bem como dos objetos analisados pelo historiador tem adquirido sentidos diversificados. Os diversos registros documentais, sejam eles escritos, visuais, e tantas outras formas produzidas pela ação do homem, ajudou à história a ganhar um novo rumo. Com essa compreensão é que se coloca a possibilidade do historiador conseguir analisar fatos, situações dadas como verdadeiras. Permite lançar novos olhares sobre um mesmo objeto já estudado, refletir, propor novas teorias, criar e re-criar, dando a história um caráter dinâmico. Isto foi possível graças a enorme contribuição dada pela Escola dos Annales e mais especificamente a terceira geração que revolucionou a maneira de abordar os fatos históricos tomando como discussão novos objetos do ponto de vista da historiografia.

Nesse sentido as imagens em geral e, especialmente a pintura que é o foco principal deste trabalho se apresenta como uma fonte documental rica em profusão de detalhes, trazendo consigo um certo poder de convencimento, e que ao longo dos anos continua sendo pouco ou mal discutida em sala de aula. Em virtude do seu poder de atração e convencimento, as imagens produzidas para se pensar a ideia de Nordeste ainda sinalizam um Nordeste mísero, rural, folclórico e de retirantes flagelados fugindo da seca. Estas imagens também são bastante observadas em livros didático, e quase sempre servem apenas de ilustração ou complemento de outros textos.

A importância de desenvolver este trabalho deve-se ao fato de que as imagens que retratam o Nordeste configuram um espaço marcado pela seca e pobreza, bastante difundido e que reforça ainda o estereótipo do nordestino em condições sub-humanas. Para tanto estamos discutindo os mecanismos que ajudaram a forjar o Nordeste que conhecemos hoje, bem como ainda analisaremos a pintura de Portinari enquanto signo emblemático do Nordeste. Visa ainda discutir a importância do professor em trabalhar as imagens em sala no sentido de “quebrar” a ideia pronta de região.

Nesse sentido, este trabalho tem por objetivo geral, analisar as modalidades de uso na pintura de Cândido Portinari através das representações acerca do nordeste brasileiro, como também identificar as representações e os discursos que foram construídos e que de alguma maneira ajudaram a formar o imaginário sobre o homem nordestino.

Nessa pesquisa procuramos demonstrar também as possibilidades de uso e apropriação da imagem como fonte histórica no ensino de história. Sendo assim julgamos necessário fazer uma reflexão sobre as construções imagéticas que foram cristalizadas sobre a região e a identidade do homem nordestino ao longo dos anos.

Para a realização deste trabalho nos pautamos em pesquisas de cunho bibliográfico, também tomamos como objeto de estudo a pintura “Família de Retirantes” de Cândido Portinari. Para o desenvolvimento da discussão e análise da imagem usamos como base teórica os conceitos necessários ao entendimento do trabalho, onde autores como Michel de Certeau(2008) nos ajuda a refletir sobre o uso das táticas e estratégias que são elementos presentes na imagem, Carlo Ginzburg(1989) que dá uma enorme contribuição ao analisar os indícios e emblemas, dando enfoque a uma discussão mais detalhada da pintura sempre atentando ao micro e rastros presente na pintura.

Utilizamos também os conceitos de Roger Chartier(2002) que nos permite dialogar o conceito de representação enquanto uma tentativa de imitação ou substituição do real. Para fazermos uma leitura da seca numa perspectiva regional, nossa pesquisa se sustenta nos conceitos de Durval Muniz(2011) que discute o surgimento do Nordeste enquanto lugar construído discursivamente em uma teia de significados e saberes, bem como Pierre Bourdieu(2006) ao analisar a região enquanto espaço constituído de símbolos e emblemas, este dá enfoque as práticas presentes na região que lhe dá

reconhecimento produzindo a identidade. Nos apropriamos também dos conceitos da geógrafa Sandra Lencioni(1999), que analisa a região não tomando por base apenas os fenômenos climáticos, mas enquanto local construído fruto de embates políticos.

A monografia compreende três capítulos: o primeiro intitulado “**Imagem e poder: o uso da iconografia em sala de aula**”, dedicado à discussão das novas linguagens em sala de aula tomando por base o uso da iconografia enquanto documento a ser discutido pelo professor, também o ofício do professor de história em sala de aula e as dificuldades encontradas no ofício.

O segundo capítulo: “**Ver para crer: o discurso e a imagem na criação do Nordeste**”, terá a sua abordagem redimensionada para a discussão à respeito do surgimento do Nordeste enquanto espaço criado a partir de falas, imagens e usos legitimadores de poder, como também discute a influência do discurso regionalista na formação da identidade dita regional.

E o terceiro capítulo aqui chamado de “**Pincéis da sedução: “realidade” e apropriação na obra de Portinari**”, dedicado ao tratamento das questões teóricas ao conceito de imagem e seus usos enquanto documento, bem como do uso da pintura em sala de aula, demonstrando os cuidados que devem ser tomados em utilizar as imagens como fonte. Também a aparição do termo retirantes associado a imagem do nordestino, e por fim a análise do quadro Família de Retirantes de Candido Portinari associando os elementos presentes no quadro com a região e vida nordestina.

CAPITULO I

IMAGEM E PODER: O USO DA ICONOGRAFIA EM SALA DE AULA

1.1 O USO DE NOVAS FONTES E O DOCUMENTO VISUAL

A revolução historiográfica surgida na primeira metade do século XX traz em si uma forma diferente de estudar os fatos, o que permitiu uma renovação no ensino de história. Nesse momento já não satisfaz mais uma história narrativa centrada nos heróis, oficiais, datas e que contemplasse os fatos políticos de forma positivista e sem grandes questionamentos, mas que certamente esse tipo de história deve ser entendida e respeitada enquanto fruto do seu tempo e com suas especificidades. Tais elementos são legados da Escola Metódica dita Positivista que trazia em si uma história mais descritiva em que a noção de documento assumia um outro caráter do que conhecemos hoje.

Com a terceira geração dos Annales e especial com a influência da História Cultural constatamos uma história digamos mais ampla em termos de fontes e pesquisas, que nos dias atuais ainda tem servido de inspiração na execução de uma história-problema. Este novo fazer historiográfico permite ao historiador abrir um leque de opções no que diz respeito a abordar os fatos históricos. Para melhor entender a discussão, Peter Burke (1991) demonstra que a mais importante contribuição do grupo dos Annales isto já incluindo as três gerações, foi expandir o campo da história por diversas áreas, nesse sentido o autor explica que:

A necessidade de uma história mais abrangente e totalizante nascia do fato de que o homem se sentia como um ser cuja complexidade em sua maneira de sentir, pensar e agir, não podia reduzir-se a um pálido reflexo de jogos de poder, ou de maneiras de sentir, pensar e agir dos poderosos do momento. Fazer uma outra história, na expressão usada por Febvre, era portanto menos redescobrir o homem do que, enfim, descobri-lo na plenitude de suas virtualidades, que se inscreviam concretamente em suas realizações

históricas. Abre-se, em consequência, o leque de possibilidades do fazer historiográfico, da mesma maneira que se impõe a esse fazer a necessidade de ir buscar junto a outras ciências do homem os conceitos e os instrumentos que permitiriam ao historiador ampliar sua visão do homem. (p.04)

Burke ainda demonstra que através desta expansão no território da história houve a possibilidade de colaboração interdisciplinar da história com outras disciplinas. Nesse sentido Luciano Aires(2008) ressalta que a partir de 1960 as imagens passam a ganhar um novo estatuto para os historiadores, isso porque esta década foi marcada de profundas mudanças em todo o mundo. Para tanto as abordagens em torno dos fatos e objetos já não satisfaziam mais aos questionamentos da história por isso a utilização de novas fontes, de novas linguagens e também a utilização de uma história que contemplasse o micro, o cultural, o excluído, é justamente nessa perspectiva que os professores devem atuar no ensino de história promovendo mudanças e estimulando o senso crítico do aluno.

Alguns professores, seja por falta de preparo ou outros motivos e nesse sentido não cabe críticas mas sim apontar possíveis soluções, ainda apresentam ao aluno a imagem como uma representação fidedigna do acontecido. No entanto, essas “representações do real” são cheias de símbolos e intencionalidades, elas exigem um certo cuidado na interpretação, é preciso saber indagá-las e discuti-las de forma crítica, tendo em vista que estas trazem consigo armadilhas sedutoras que conseguem enganar até um olhar digamos mais apurado, portanto é um exercício contínuo que o professor deve fazer em sala de aula.

Estruturar o pensamento do aluno através da leitura de imagens é um desafio cotidiano, no qual se pretende “educar” o olhar do aluno para a teia de significados que estas possuem, tomamos como exemplo os livros didáticos que são carregados de ilustrações, pinturas, charges e outras representações visuais que não devem ser tomadas apenas como mero complemento ou ilustração, “distração” do texto verbal, mas precisam ser decodificadas. Fazer o aluno refletir sobre os fatos históricos através dessas novas linguagens é um desafio que conquistado cotidianamente permite ao aluno fazer uma nova leitura do mundo, onde o mesmo passa a ter mais sensibilidade ao observar os fatos históricos, vale salientar que o mal uso das novas linguagens além de tornar as aulas nada atrativas, ainda consegue engessar o pensamento do aluno e o professor não atinge os objetivos desejados.

O uso da leitura pictórica em companhia da leitura verbal, uma completando a outra possibilita ao aluno a descoberta de novos caminhos, sabemos que trabalhar desta maneira é um exercício árduo, muitas vezes cheio de empecilhos, mas o resultado é gratificante porque as aulas serão mais ricas em conteúdo, atrativas e permitirá que tanto o professor quanto aluno vivenciem novas narrativas.

Aliás, o documento pictórico apesar dos grandes avanços no que diz respeito ao seu estatuto de análise pela nova historiografia ainda é apresentado a sociedade como uma evidência real do passado, isso porque somos “bombardeados” constantemente por produções, construções visuais que dificultam em diversas ocasiões o próprio sentido do que se vê. As ilustrações, pinturas, charges e outras imagens que nos cercam a todo momento, tendo em vista que vivenciamos uma geração múltipla em que o visual é bastante sedutor, trazem consigo o maior perigo que existe: o efeito de realidade. Essas representações carregadas de símbolos e signos intrínsecos que não devem ser vistas apenas pela ótica estética da imagem, mas no campo representacional, para lembrar Chartier(1991) a representação apenas substitui o objeto ausente, tal representação se não bem compreendida em seu contexto de produção assume um estatuto de verdade.

O professor deve estar capacitado para discutir como e de que forma as imagens foram produzidas, assim como suas intencionalidades. É importante que o professor mostre que tomando como exemplo a pintura que é o foco geral desta discussão, que a mesma possui formas diferenciadas de apropriação e produzem também efeitos de realidade. A dica não é observar a imagem como um todo e recair no lugar comum já que a primeira impressão é a que fica, mas fragmentar a imagem, valorizar os pormenores da mesma, as minúcias que passam muitas vezes despercebidas é o que dá ferramentas para o professor desenvolver as potencialidades do seu aluno. Porém sabemos que não é tão fácil a utilização da iconografia em sala de aula como se pensa, exige do professor tempo, preparação, condições de trabalho, dedicação e acima de tudo amor a sua profissão porque o ensino no Brasil ainda tem muito o que ser conquistado.

Os documentos iconográficos para lembrar Selva Guimarães(2009), são registros, evidências da história com os quais os professores e alunos podem estabelecer um diálogo com o intuito de ampliar o conhecimento e assim permitir ao aluno adquirir uma certa maturidade no processo de aprendizagem, nesse sentido a autora alerta que:

O professor deve estar atento para tratar as fontes iconográficas com as devidas distinções, respeitando as fronteiras, as características próprias de cada linguagem. E, neste caso, é muito importante não confundir uma representação do real com o real em si. Uma fotografia como fonte histórica, por exemplo, deve ser analisada como uma produção, fruto do trabalho de um sujeito que seleciona, recorta ações, ângulos, cores, objetos e utilizando-se de recursos tecnológicos, fotografa não o que vê, mas como vê. (p.189)

A representação visual traz em si uma tentativa de imitar ou criar uma dada verdade, a exemplo da pintura com suas cores fortes e traços impactantes consegue criar um grau de realismo tal qual “aconteceu”. Para que isso não aconteça o professor deve estar atento durante a utilização da imagem, deve tomar o cuidado de explicar a origem da mesma, o seu ano de produção bem como seu contexto histórico, em que condições foi produzida, por quem e para quem, ou seja, isto são regras simples para que o aluno não seja seduzido pela imagem.

Em se tratando dos livros didáticos notamos também que estes são carregados de imagens, cenas históricas e que certamente foram dadas outras interpretações das mesmas. É sempre bom respeitar tais interpretações e lembrando que a imagem não se esgota em si, é possível sim fazer uma leitura diferente do mesmo objeto, assim identificamos se houve mudanças, semelhanças, diferenças ou ainda permanências na hora da análise. É disso que o ensino precisa, “beber em todas as fontes” com um certo cuidado é claro, é em virtude disso que incorporação das novas linguagens traz à tona novas discussões e novas preocupações que apenas o uso da linguagem verbal e o ensino dito tradicional não responde a diversos questionamentos.

Marcos Napolitano(2006) atenta para o fato de que é importante para o professor perceber as novas fontes documentais em sua estrutura interna de linguagem e o seu mecanismo de representação da realidade, ou seja é necessário atentar aos códigos internos e não deixar que o documento visual assuma apenas um caráter estético. Para o autor a fonte é uma evidência fruto de um processo ou de um evento ocorrido, tomando por base essa fonte é possível no ensino de história entendê-la enquanto passível de múltiplas interpretações, isso porque durante a criação artística o autor da imagem consegue imprimir sua marca, nesse sentido fica em evidência a intencionalidade do autor.

O fato de não ser uma linguagem verbal não implica dizer que o documento visual precisa ser interpretada ou lida de qualquer forma, ele é transmissor de

enunciados, ele cria, sedimenta conceitos, produz significados, consegue inclusive “inventar o cotidiano” no sentido em que interfere na maneira como nos relacionamos com o mundo. Ao observarmos uma pintura ou outra imagem qualquer muitas vezes acreditamos inconscientemente na “verdade” dos fatos, porém Marcos Napolitano (2006) nos mostra que:

O conceito moderno de documento rejeita a máxima metódica “o documento fala por si”. Portanto, as armadilhas de um documento audiovisual ou musical podem ser da mesma natureza das de um texto escrito. Mas é inegável que a maior armadilha reside na ilusão de objetividade do documento audiovisual, tomado como registro mecânico da realidade (vívida ou encenada) ou da pretensa subjetividade impenetrável do documento artístico-cultural. (2006, p.239)

O autor ainda demonstra que somos fortemente influenciados pela “pintura histórica”, este tipo de pintura enquanto retrato fiel dos fatos floresceu no século XIX e possuía regras de composição própria que denotavam uma verdade histórica, é por isso que na contemporaneidade essa ideia de verdade ainda é muito forte.

É importante lembrar que discutir a relação entre história e imagem em sala de aula não é algo tão fácil como muitos imaginam, um professor compromissado jamais abordará um assunto sem que o mesmo desperte nos alunos uma curiosidade crítica, além disto o professor deve através das fontes documentais que são várias, demonstrar que o passado não pode ser recuperado tal qual aconteceu, ele pode ser reconstruído sob diversas perspectivas em função dos questionamentos do presente, por isso é importante o uso de várias fontes em sala de aula o que acaba levantando também várias polêmicas, isso porque ao passo que se diversificam as fontes aumenta também o número de professores que não sabem discuti-las e explorá-las. Nesse sentido o cruzamento de saberes, disciplinas e utilizar obras de arte nas aulas, ajuda também a provocar a reflexão do aluno.

Mais para compreender melhor sobre o uso de imagens em sala de aula, é necessário entender que as ilustrações começaram a surgir nos livros didáticos de história enquanto recurso pedagógico em meados do século XIX, Circe Bittencourt (2004) nos fala que tais ilustrações, bem como mapas históricos apareciam intercalados

com os textos escritos sempre representando cenas históricas, fato enriquecido na premissa da autora,

Se para o caso do livro de História Geral era e é mais fácil recorrer às ilustrações estrangeiras, o mesmo não ocorreu com a produção de História do Brasil. Para o caso dessa produção foi preciso, desde o início, que autores e editores organizassem um acervo próprio de ilustrações e gravuras pela impossibilidade de recorrer aos manuais estrangeiros. As ilustrações mais comuns sobre o passado da nação foram reproduzidas por desenhistas ou por fotógrafos, de quadros históricos produzidos no final do século XIX. Tais pinturas têm se prestado à constituição de uma memória histórica há várias gerações. (2004, p.77)

Assim ver essas “cenas históricas” em livros didáticos neste momento serviriam para facilitar a memorização dos conteúdos, além disso, estas ilustrações também eram acompanhadas de legendas que ajudavam a reforçar o texto escrito. Essa produção iconográfica do final do século XIX destinava-se a enaltecer a nação e os feitos heroicos. Eram contratados desenhistas e outros profissionais que pudessem retratar os fatos tal qual “aconteceram”, a exemplo de pintura temos *A Primeira Missa no Brasil* e tantas outras, que disseminadas através do livro didático ajudaram na criação da memória histórica brasileira.

Seguindo essa lógica Halbwachs (2006) nos ajuda a refletir sobre tal questão quando diz que essa memória histórica é potencializada com a sucessão de acontecimentos marcantes na história de um país, isso porque conseguimos guardar e recordar os fatos porque os outros indivíduos também partilham da mesma memória, portanto os livros didáticos com suas imagens fortes e cheia de detalhes, contribuíram para essa disseminação dos fatos históricos. Sendo assim o que verificamos nos livros didáticos é uma espécie de concorrência entre o texto escrito e o visual, onde o visual acaba chamando mais atenção pelo fato de vivermos sobre a égide da imagem, e estas imagens nos vem de forma diversificada e rápida chegando muitas vezes a não ser interpretada, mas apenas repassada, observada, portanto há necessidade da intervenção do professor durante as aulas com essa modalidade de ensino.

CAPÍTULO II

VER PARA CRER: O DISCURSO E A IMAGEM NA CRIAÇÃO DO NORDESTE

2.1. O DISCURSO E A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DO NORDESTE COMO ESPAÇO DA POBREZA

A - Ai, como é duro viver
nos Estados do Nordeste
quando o nosso Pai Celeste
não manda a nuvem chover.
É bem triste a gente ver
findar o mês de janeiro
depois findar fevereiro
e março também passar,
sem o inverno começar
no Nordeste brasileiro.

(Antônio Gonçalves da Silva)

Ao refletirmos sobre os versos de Silva (1993), mais conhecido por Patativa do Assaré, percebemos o quanto a seca e seus impactos foram e ainda continuam sendo um tema recorrente, fruto de diversas discussões entre os quais a literatura, os jornais, a mídia, a pintura e tantos outros veículos se valem de discursos para “denunciar” os problemas enfrentados pelo Nordeste. Nesse sentido a escassez de chuvas, típicas da

região serviram de inspiração para Patativa, onde seus versos fazem uma espécie de diagnóstico da região.

Não é de hoje que a seca no Nordeste tem se tornado palco de debates intensos e quase sempre repetitivos, tais debates que deveriam procurar possíveis soluções para os efeitos da estiagem, que não é apenas um efeito de ordem climática como bem aborda Durval, mas é um problema de ordem sócio-econômico de grandes proporções, o que se percebe nesses debates que são sempre carregados de intencionalidades, é apenas o reforço de um discurso hegemônico que em pleno século XXI consegue calcificar ainda a imagem de um Nordeste rural, pobre, seco, estigmatizado e porque não dizer flagelado.

Falar sobre a seca é tentar entender um pouco dessa construção imagético-discursiva que elegeu o Nordeste enquanto espaço da pobreza, fato que deu origem à uma gama de leituras sustentadas pelo tipo de política e de cultura dominantes na região então discutida, encontra digamos a sua “origem” nos grandes períodos de estiagem. Tais estiagens são frutos de um fenômeno natural que não deixa de ser diferente em outras regiões do país, e a forma como a mesma é apresentada através dos noticiários e outros veículos de informação, deixa de ser um problema regional para se tornar um problema de ordem social a nível nacional.

Entendemos que não é mais apenas uma preocupação regional, mas também nacional, especificamente no final do século XIX com a grande seca de 1877 à 1879, onde os discursos regionalistas, literários, entre outros chama a atenção do restante da nação para o problema enfrentado pelo Nordeste que antes era tão desconhecido, e que agora passa a ser notado através dos meios de comunicação e da voz política.

Mas o que nos interessa não é apenas discutir porque o Nordeste ainda é visto como uma região seca, rural e folclórica, mas entender como em meio a tantas estiagens e de grandes proporções, apenas a chamada grande seca de 1877 se destacou em meio as outras ao ponto de construir um Nordeste cheio de simbologias, com elementos culturais e de identidade forjada onde muitos assumem para si tal estatuto, isso com o passar dos anos criou uma “essência” do homem nordestino e que certamente merece ser questionado.

O que se verifica nesse processo de invenção de um nordeste castigado e seco, bastante reforçado pela literatura é que pelo menos o Norte que assim também foi chamado, apresentou diversos registros de escassez de chuvas, muitas delas mais rigorosas que a de 1877, nesse sentido já se cogita a ideia de que a estiagem de 1877 não foi a mais rigorosa de todas, no entanto a literatura teve um papel preponderante na disseminação dessa seca como demonstra Durval Muniz (2008),

O que se percebe, portanto, é que esta literatura, mesmo quando trata a seca como fenômeno com repercussões sociais e históricas, toma-a como um fenômeno natural, não a abordando como um produto histórico de práticas e discursos, como invenção histórica e social, o que implicaria, ao se falar em “seca do Norte” ou “seca do Nordeste”, não se estar falando de qualquer estiagem, mas de um objeto “imagético-discursivo”, cujas imagens e significações variam ao longo do tempo e conforme o embate de forças que as toma como objeto de saber. (p. 230).

Nesse sentido percebemos que esta literatura ajuda a legitimar a região Nordeste enquanto pobre, a sua dizibilidade criativa procura focar apenas os fenômenos climáticos. Essa pretensa realidade que nada mais é do que em primeira instância uma representação, para lembrar Chartier(1989) o mesmo compara o poder de representação a uma máquina de fabricar respeito e ao mesmo tempo submissão, esta submissão constrói também a ideia de um Nordeste mísero e que se alimenta do discurso de grupos dominantes que denunciam excessivamente o que vê: a seca.

No processo de luta pelo reconhecimento da região, o discurso regionalista cria estratégias para demonstrar que a ideia de região não pode ser desvinculada da formação da identidade. Identidade esta inúmeras vezes forjadas dentro de um jogo político de interesses, é através desse interesse e do ato de classificação que a região Nordeste se torna visível e ganha cada vez mais força ao produzir suas verdades para a manutenção da sua identidade como explica Bourdieu (2006),

Mas, mais profundamente, a procura dos critérios objetivos de identidade regional ou étnica não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo, a língua, o dialeto ou o sotaque) são objeto de representações mentais, quer dizer, de atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de representações objectais, em coisas

(emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em atos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que tem em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores. (p.112)

Isto nos mostra o quanto a luta dos grupos dominantes para classificar a região e as suas características dita particulares, tendem a forjar uma identidade em que é necessário fazer ver para crer, e assim reconhecer um Nordeste que tem presente em suas raízes a presença da seca, do lampião, do vaqueiro, do flagelado.

No processo de fazer existir a região enquanto unidade, o discurso regionalista bastante proferido por intelectuais, autoridades políticas e pela classe dominante, é um discurso como diz Bourdieu bastante performativo, ou seja, com autoridade ele cria fronteiras, delimita a região e torna conhecido aquilo que é desconhecido ao mesmo passo que institui uma realidade, isso é notado quando explica Bourdieu (2006) que:

[...]embora seja por uma minoria atuante (que pode tirar partido da sua própria fraqueza jogando com a estratégia propriamente simbólica da provocação e do testemunho para arrancar réplicas, simbólicas ou não, que impliquem um reconhecimento), qualquer enunciado sobre a região funciona como um argumento que contribui – tanto mais largamente quanto mais largamente é reconhecido – para favorecer ou desfavorecer o acesso da região ao reconhecimento e, por este meio, à existência. (p.120)

Os discursos regionalistas ganham mais força na medida em que procuram denunciar os estigmas sofridos pela região, a região busca apoio em tal recurso para poder existir, e esta estratégia tem sido usada ao longo dos anos e reapropriada para a manutenção de uma identidade nordestina dita “natural”. Para lembrar Certeau (2008) estas estratégias são operações, “maneiras de fazer”, capaz de produzir, criar e reproduzir uma imagem que faça ver-reconhecer um nordestino, pela sua forma de falar, de se vestir, no comportamento, nos traços físicos ou ainda no sotaque que foge aos moldes gramaticais. Estas particularidades regionais que longe de serem homogêneas foram usadas como estratégias para reforçar um estigma em relação ao Nordeste, nesse sentido o poder faz uso das estratégias como explicita Certeau(2008),

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças. (p. 99)

Entendemos que a região nada mais é do que um produto histórico, fruto de discursos repleto de táticas, construída social e culturalmente ao longo dos anos e marcada pelas lutas de poder sejam elas simbólicas ou não. Ela ganha notoriedade com as lutas regionalistas que procura conservar ou transformar as relações de forças, ainda seguindo a lógica de Bourdieu (2006),

A reivindicação regionalista, por muito longínqua que pareça deste nacionalismo sem território, é também uma resposta à estigmatização que produz o território de que, aparentemente, ela é produto. E de fato, se a região não existisse como espaço estigmatizado, como província definida pela distância econômica e social e não geográfica em relação ao centro, quer dizer, pela privação do capital material e simbólico que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência: é porque existe como unidade negativamente definida pela dominação simbólica e econômica que alguns dos que nela participam podem ser levados a lutar... (p.126)

Reivindicar o olhar da nação para o regional em relação a sua existência é ainda algo que perdura nos dias atuais, a denuncia se fortalece especialmente em momentos que a seca se faz mais presente. É importante discutir que o subdesenvolvimento, bem como o declínio econômico e outras questões sociais que foram atribuídos a seca principalmente entre 1910 e 1920 na região Nordeste já não se aceita mais como justificativa, a questão é bem mais profunda e digamos estrutural.

Até a década de 1950 como apontam as pesquisas de Durval Muniz, o Nordeste era pensado e visto como um espaço problema, com graves dificuldades a serem solucionadas, neste momento podemos perceber uma importante mudança no que diz respeito a pensar a imagem de Nordeste. Surge novas falas e novas discussões para tentar reelaborar a imagem de região, nasce então o discurso do planejamento em oposição ao discurso da seca, onde Durval(2011) analisando o pensamento de Celso Furtado ressalta que:

A novidade da abordagem furtadiana residia, justamente, em inverter os argumentos, do “discurso da seca”, em questionar a solução hidráulica, em abordar a questão regional, como definia, a partir de uma mirada estrutural. Não era a seca que provocaria os problemas estruturais que caracterizariam a realidade nordestina, mas eram estas deficiências estruturais que faziam as secas periódicas terem repercussões tão graves. O raciocínio de Celso Furtado era que a seca como fenômeno natural não poderia ser solucionada, o que se poderia fazer era dotar o espaço onde a seca ocorria de infraestrutura e de alternativas econômicas que permitissem conviver com a ocorrência periódica do fenômeno. (p. 223)

O pensamento de Celso Furtado foi muito importante, porque permitiu que a região fosse estudada a partir das desigualdades sócio-econômicas, no qual a proposta para minimizar os efeitos da seca seria o estado intervir de forma planejada, dinamizando a economia da região para que a mesma não estagnasse. Também o processo de industrialização ajudaria a criar uma nova economia que não fosse voltada apenas para agricultura, isto certamente tiraria de cena o monopólio das elites rurais que tanto se lucravam da imagem da seca, e mesmo com a região posteriormente atingindo um outro patamar econômico as elites ainda continuaram lucrando com o “pedido de socorro” a nação.

A produção imagético-discursiva que formou a região Nordeste, lugar marcado por dizeres e olhares intencionados, também foi formada através do olhar geográfico, através deste olhar a região sofreu mudanças durante o processo histórico e que segundo Sandra Lencioni *“a região assume frequentemente, um caráter ideológico, na medida em que serve de referencia para a construção de mistificações geográficas, tornando-se por isso, um instrumento de manipulação política.”* A partir disto notamos que segundo o conceito geográfico, não se admite mais a velha concepção de que a região é apenas identificada através do clima, do relevo ou fenômenos naturais como se pensou durante longo tempo, a região também é fruto de uma construção intelectual bem elaborada.

Ainda seguindo o raciocínio de Lencioni(1999) em uma perspectiva geográfica, a autora demonstra que *“a região podia ser objetivamente distinguida na paisagem e que os homens tem consciência da existência das regiões à medida que constroem identidades regionais.”* São estas identidades regionais que não são auto-evidentes, mas criadas estrategicamente por atores sociais, frutos de um discurso repetitivo e legitimador que culminou na criação de um “subespaço” chamado “Nordeste”.

A partir deste novo olhar geográfico notamos que estudar a região não é apenas delimitar o espaço físico, as fronteiras, mas é também refletir como e de que forma a região juntamente com sua economia e cultura, são frutos de um processo que não é nada harmônico, pelo contrário é marcado por lutas e interesses. Isso acaba revelando um Nordeste diversificado, heterogêneo e ao mesmo tempo com uma riqueza de detalhes, infelizmente ainda há discursos que tendem à homogenizar o Nordeste tentando assim anular as diferenças sócio-culturais, porém alerta Lencioni(1999) quando se pretende analisar a uma região,

Evidentemente, o que não se sustenta mais hoje em dia é a ideia de região nos moldes clássicos. O processo de homogeneização, longe de significar aniquilamento da região, significa fragmentação e também diferenciação regional. Tanto é que os movimentos regionalistas emergem como força política no momento em que o processo de globalização procura açambarcar e homogenizar todo o espaço. O movimento regionalista nega o nacional, podendo se fechar em sua particularidade, e se coloca com um sentido totalmente inverso de outrora, quando afirmar a identidade regional era afirmar a identidade nacional, pois a construção do sentimento de pertencer a uma região integrada num todo harmônico, sob direção do Estado, afirmava o sentimento nacionalista.” (p.199)

É importante entender através desta citação que este território(Nordeste) sedimentado enquanto espaço da miséria, uniformemente configurado através de dizeres e olhares que “revelam e descobrem” um Nordeste fragilizado, enraizou nas mentes um estigma que ainda é reproduzido na atualidade, isso porque ainda existem discursos que procuram delimitar e classificar o que é Nordeste e por consequência os que é ser nordestino.

Ainda se tratando de região enquanto território construído, é importante compreender que o nascimento do Nordeste seco e com características particulares se dá também através do poder e da cultura, que por sua vez influencia na construção da identidade dita nordestina, que longe de ser natural, foi forjada no calor de um jogo simbólico, conforme destaca Rosa Godoy(2007):

Toda Cultura implica em territorialidades, que podemos conceituar como demarcações de espacialidades e temporalidades. Na produção e reprodução de sua existência, as sociedades, os grupos sociais, as pessoas demarcam seus

espaços de sobrevivência , se localizam, se situam, ocupam posições, defendem-nas ou lutam por elas, em termos de recursos naturais, econômicos, políticos, simbólicos. (p.43)

A partir desta citação compreendemos que a identidade está vinculada ao território, neste processo de construção simbólico-discursivo estão envolvidos ações políticas e dizeres repetitivos, que de tanto serem proferidos produzem efeitos de verdade. Ainda encontramos nesse processo criativo os vários discursos tecidos de forma manipulada a chamar atenção do restante do país para uma região aparentemente esquecida e que acaba se tornando um problema para a “nação”.

Contudo ainda percebemos que a mídia apresenta de forma recorrente a face de um Nordeste sofrido, subdesenvolvido, do sertanejo que fala errado, com sotaque estranho, o preconceito contra o nordestino tem perpassado gerações e ainda continua sendo muito lucrativo para aqueles que manipulam os efeitos da seca em benefício próprio. Os movimentos regionalistas ajudaram a tornar este espaço significativo, socialmente e culturalmente visível, ou seja, sempre foi mais lucrativo para o Estado mostrar uma cultura digamos “matuta” e as péssimas condições de sobrevivência da região.

Nesse sentido delinear um Nordeste vítima foi uma das várias estratégias criadas pelo discurso regionalista, isto permitiu que se mobilizasse várias classes em prol de um interesse comum, a “salvação” do Nordeste. Nesse regionalismo, além do discurso político performático, tivemos também a contribuição da literatura, de uma elite intelectual que reforçou a ideia de região em decadência, de espaço agrário, da força do coronel, ou seja, traçar um perfil da região foi importante para tornar conhecido o Nordeste como demonstra Maura Penna(1992),

Veremos como a imagem do Nordeste como um conjunto, vale dizer enquanto região, marcada pelas ideias de pobreza e subdesenvolvimento, se encontra hoje difundida, e portanto disponível, e como persiste o discurso regionalista, através do exame de alguns exemplos de material didático e jornalístico, e da produção artística e acadêmica. (p.32)

Pensando a partir desta citação notamos o quanto a seca e a pobreza nordestina se tornaram temas privilegiados e bastante difundidos na literatura regionalista. Além disso, o discurso científico e o saber popular se mesclavam para respaldar a miséria atribuídos exclusivamente á seca. Durante o século XIX essa literatura ganhou o formato de denúncia que eram tecidos diariamente nos jornais e imprensa da época.

2.2. O DISCURSO REGIONALISTA COMO NARRATIVA CRIADORA

A transição política do Império para os primeiros anos da República é importante para que encontremos uma de tantas raízes para uma possível compreensão da criação e legitimação do discurso em prol do Norte(Nordeste). Durante este período ainda encontramos a figura do monarca ainda muito forte, ou seja, o representante da realeza ainda se mostrava no imaginário popular como representante do sagrado na terra, visto que o rei era tido como o poder absoluto, a razão e tomava as decisões mais importantes. Em contrapartida percebemos ao longo dos anos uma monarquia que já não consegue mais se sustentar frente ao novo modelo de governo.

Com a consolidação do capitalismo, as mudanças sociais e o desejo de unidade nacional, verificamos o advento sócio-econômico do Sudeste, isto causou um desconforto na elite agrária nordestina que viu os lucros adquiridos com a cana-de-açúcar caírem. Surge então as tramas e tessituras para conseguir investimentos para a região e manutenção do poder dos grandes latifundiários.

Nesse sentido várias narrativas foram produzidas para particularizar a região, para isso eram identificados práticas e saberes próprios do nordestino, criando símbolos discursivos como por exemplo o cangaceiro, o cacto. A todo instante foram gestados e reconstruídos discursos que tinha um caráter interpelativo, ou seja, a região com seus representantes criavam mecanismos para voltar para si o olhar da nação. Criar e garantir a manutenção de uma identidade através de símbolos, práticas e dizeres estratégicos possibilitou a criação de tradições e de uma certa resistência das outras regiões em perceber o Nordeste, através disto aumentou ainda mais o preconceito e as discriminações tidas até hoje com o nordestino.

Nesse processo as várias queixas da elite regional cheia de melindres, deixa transparecer um discurso de caráter ideológico, bem intencionado que a todo instante teve como principal objetivo acentuar as diferenças enfrentadas pelo Norte(visto como bárbaros) em contrapartida ao Sul(desenvolvido) denunciando assim a falta de recursos como explica Jorge Siqueira(2000),

O que se denuncia, finalmente? Do ponto de vista econômico, denuncia-se a indisponibilidade de capitais e crédito na região, a dívida escorchante dos produtores rurais, os impostos excessivos, a devastação das secas que se tornaram mais intensas no período. No que tange as políticas econômicas do Império, a denúncia é contundente. Denuncia-se o centralismo privilegiador do Sudeste, o banco do Brasil como instrumento de concentração econômica do Sul, o café como monopolizador da política econômica do governo, a ausência de vias de comunicação e finalmente, a falta de uma política incentivadora de uma instrução voltada para o aperfeiçoamento profissional. (p.12)

Dessa maneira foi se forjando uma naturalização da identidade nordestina, esse discurso que denuncia é também o mesmo que procura manter os valores, a cultura regional e as tradições, o que poderíamos chamar no dizer de Jorge Siqueira de discurso comemoração. Nesse discurso, comemorar era um ato digamos mágico que pretendia fundar e refundar as narrativas que construíram região dita homogênea, isso ajudava o grupo a se sentir pertencente a um local ao mesmo passo que também auxiliava a oligarquia a manter seus interesses.

Refletindo sobre o que foi exposto até aqui, constatamos que uma produção bem intencionada, atribuída aos intelectuais, artistas, poetas, políticos e a própria elite local instituiu um Nordeste que hoje existe da maneira que conhecemos. Através disso o Nordeste é visto e pensado com características que o elegem e o diferencia dos demais, Durval Muniz nos fala como a visão do nordestino é estereotipada pela mídia.

O nordestino ainda é visto como homem religioso beirando ao fanatismo, homem de fé que não deixa que a seca e as dificuldades o derrote, homem conservador e pobre, com mentalidade atrasada, chamado ainda de nortista pelos habitantes de outras regiões. O próprio nordestino assume também para si o lugar de vítima, de esquecido, de cabra- macho, é assim que se conhece e reconhece um nordestino, pela maneira errada de falar, da cabeça-chata, rural, sofrido, que carrega em seu corpo e sua face as

marcas do sofrimento e da desolação, foi dessa maneira que a região nordeste foi construída historicamente, o que culminou na segregação, preconceito e racismo do povo nordestino, onde a solução não é aceitar o que está posto, mas questionar, descristalizar e repensar o que foi construído.

CAPITULO III

PINCÉIS DA SEDUÇÃO: “REALIDADE” E APROPRIAÇÃO NA OBRA DE PORTINARI

3.1. A PINTURA E A GESTAÇÃO DOS RETIRANTES SOB O SIGNO DA SECA

...as imagens são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar do passado.

(Peter Burke)

Partindo da premissa citada por Burke (2004), percebemos que as imagens ou documentos iconográficos, são fontes documentais importantes para o historiador tão quanto as escritas, frutos do seu tempo e carregadas de intencionalidades estas trazem em si uma força capaz de seduzir e encantar com facilidade num primeiro momento o espectador, pretendendo criar assim uma dada “realidade” que se não questionada pode sedimentar conceitos errados sobre determinado objeto, lugar, entre outros.

Sabendo que as imagens são permeadas de signos e significados, que se fazem presentes no nosso cotidiano, as últimas décadas foram bastante significativas para o advento da imagem enquanto linguagem a ser decifrada. Mas afinal de contas qual o conceito que se tem de imagem, suas significações? Que poder é este tão enebriante que consegue seduzir e “alimentar” visualmente, chegando a criar efeitos de realidade? De maneira alguma as imagens devem ser tomadas como a “pura” manifestação do real, para tanto é necessário que saibamos que as imagens são representações mentais, e que tomando por base a pintura essas representações são transferidas para a tela com as particularidades do pintor, ou seja, são construções da percepção humana como bem descreve Liana Trindade(1997):

Imagens não são coisas concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim a imagem que temos de um objeto não é o próprio, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo. Não concebemos as imagens como passivas, pois de qualquer maneira constituem-se a forma como, em momentos diversos, percebemos a vida social, a natureza e as pessoas que nos circundam: construídas no universo mental, superpõem-se, alteram-se, transformam-se. (p.10)

Sendo assim verificamos que o “real” apresentado nas telas são também as experiências individuais do autor, estas experiências são colocadas durante o ato de pintar e que somada à simbologia presente nas telas reiteram alguns discursos errôneos como é o caso do quadro Família de Retirantes ao tratar a temática do êxodo nordestino, imprimindo uma imagem de flagelados fugindo da seca.

Existem pinturas que são tão cheias de detalhes, cores, formas, traços que ainda se mantém muito forte a ideia de que a imagem é uma linguagem universal, no sentido que qualquer observador em qualquer época ou lugar fará uma leitura única e “natural” do mesmo quadro. Em virtude disso é preciso que tenhamos uma desconfiança salutar em relação a este natural apresentado nas telas, geralmente esse verídico vem acompanhado implicitamente de signos e mensagens que legitimam essa verdade imposta, e que se não tivermos uma percepção visual mais aguçada acaba passando despercebida.

Para entendermos ainda mais o conceito de imagem, tomamos por base a definição de Platão que é uma das mais completas, quando o mesmo vem falar que em primeiro lugar chamamos de imagem as sombras e depois os reflexos que vemos nas águas, superfícies de corpos opacos, polidos e todas as representações do gênero.

Sabendo disso a imagem ajuda a identificar objetos, lugares, dando a estes características socioculturais, como outro documento qualquer. Esta traz consigo uma linguagem que necessita de uma análise coerente, sabendo disso o professor pode discutir em sala os códigos visuais presentes na tela, onde segundo Martine Joly(2005):

Demonstrar que a imagem é de fato uma linguagem. Uma linguagem específica e heterogênea, que nessa qualidade, distingue-se do mundo real e

que, por meio de signos particulares dele, propõe uma representação escolhida e necessariamente orientada, distinguir as principais ferramentas dessa linguagem e o que sua ausência ou sua presença significam, relativizar sua própria interpretação, ao mesmo tempo que se compreendem seus fundamentos: todas garantias de liberdade intelectual que a análise pedagógica da imagem pode proporcionar. (p.48)

É justamente o fato das imagens serem carregadas de signos particulares como demonstra a citação, que a análise deve ser acompanhada por uma abordagem histórica e metodológica, onde o historiador deve procurar destrinchar os elementos implícitos e os discursos que tornaram algumas obras clássicas, já que as mesmas foram consagradas ao longo dos anos tornando-se verdadeiros ícones.

A pintura, tema aqui analisado não deixa de ser um registro histórico de uma época, portanto há necessidade de compreender que a mesma é fruto do seu tempo, e de acordo com o gosto e intencionalidade de cada observador, pode assumir diversos significados. A imagem presente na tela não se esgota em si, tomando isso como base o historiador em uma operação historiográfica consegue ampliar o leque de discussão, com isso o historiador adquire a liberdade de indagar aquilo que está posto, terminado, nesse sentido Peter Burke(2004) aponta um caminho para pensar o ícone na tela,

No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos mais significativos – incluindo ausências significativas, usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir. (p.118)

Com base nessa premissa entendemos que é importante para o historiador não desprezar os pormenores na pintura, como bem diz Burke(2004) as imagens são testemunhas que devem ser lidas de acordo com o contexto social da obra, com esse cuidado consegue-se identificar as rupturas e permanências em torno da imagem.

A pintura brasileira com temática regional ajudará também a criar-difundir um Nordeste seco e mísero, as pinturas produzidas a partir da década de 30 com influência expressionista e que teve sua culminância com a renomada coletânea de Candido Portinari, teve como principal objetivo fazer ver e re(conhecer) o que é o Nordeste e

suas características ditas particulares, isso fica visível na premissa de Durval Muniz(2011),

Cristalizará imagens e irá instituí-las como “imagens típicas da região”, exercendo enorme influência na produção posterior, seja no campo do cinema ou da televisão. Contribuí para a formação de um arquivo de imagens-símbolo da região, que serão agenciadas por outras formas de discurso artístico, sempre que se quiser fazer ver este espaço. (p.165)

Esses quadros apoiados por outros discursos entre eles o regionalista, irão forjar pictoricamente uma imagem “verdadeira” da região, essas telas fixam na mente os elementos símbolos do Nordeste como o cangaceiro, a enxada, o cacto, o sol ardente, além disso, essas pinturas são carregadas de um jogo de cores e efeitos que causam dor e pena aos olhos de quem vê, isso porque são retratados com muita propriedade cenas folclorizadas, o trabalho braçal escravo e a própria fuga da seca, ponto alto das telas de Portinari.

Essa cristalização da imagem regional, acontece ainda segundo Durval(2011) porque a pintura terá a missão de realizar plasticamente a visibilidade do Nordeste, nessas pinturas percebemos ainda uma naturalização do espaço, cenas não problematizadas em que a tradição se faz uma constante.

Ainda falando sobre as influências da pintura, podemos tomar também por base o método Morelliano, a partir deste método nos explica Carlo Ginzburg, somos alertados a não se deslumbrar tão facilmente com as pinturas que vemos, segundo Morelli é necessário investigar minuciosamente os pormenores da tela, estes acabam revelando as influencias do pintor, o estilo. Esse método indiciário é comparável ao ofício de um detetive ao seguir rastros, e assim deve agir o historiador ao analisar uma pintura, ele deve decodificar o negligenciável, o que certamente permitirá identificar a intencionalidade e singularidades do pintor, isso fica claro na explicação de Ginzburg(1989),

A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental, certamente mais do que aquela, infinitamente mais superficial e mutável entre as disciplinas individuais. Ora, Morelli propusera-se buscar no interior de um sistema de signos culturalmente condicionados como o pictórico, os

signos que tinham a involuntariedade dos sintomas (e da maior parte dos indícios). (p.171)

Tomando por base essa ótica, as particularidades da tela acabam se tornando um rastro valioso nas mãos do historiador comprometido com seu ofício, através desses rastros podemos dar uma nova leitura a pintura, a tela deixa de ter um caráter homogêneo e inacessível, ou seja, permite enxergar uma história de forma micro, onde os detalhes e particularidades implícitos revelam muito das transformações e apropriações que a pintura sofre ao longo do tempo.

A pintura de Cândido Portinari durante muito tempo foi e continua sendo considerada como uma arte de cunho social, isso porque seus primeiros trabalhos a serem reconhecidos a exemplo da pintura *Café* de 1935 traziam em si uma temática voltada para o trabalhador brasileiro, em contrapartida a sua pintura também está associada ao governo de Getúlio Vargas enquanto forma de regime autoritário.

Durante a década de 30 alguns intelectuais foram financiados pelo Estado em um projeto cultural que tinha como pano de fundo a exaltação da nação bem como seu modelo ideal e entre esses intelectuais Portinari ganhou certo destaque. Na década de 40 como demonstra as pesquisas de Socorro Cipriano(2011), a pintura de Portinari assume um caráter denunciativo, o pintor elabora de forma pictórica sob a ótica da dramaticidade uma pintura que também revele o descaso com o homem do campo que não recebeu a devida ajuda do governo getulista.

Portinari teve desde cedo a sua pintura valorizada, foi aclamado tanto no Brasil quanto na Europa por suas produções, apesar de ser influenciado pela arte europeia conseguia imprimir em suas obras características muito particulares que o tornava único. Certamente o pintor de Brodósqui, interior de São Paulo conseguiu com a sua arte e seus pincéis não apenas denunciar seu inconformismo com o governo populista e o projeto ideal de nação, mas também transpor para a tela suas memórias vividas na infância e também as experiências vivenciadas durante a Segunda Guerra Mundial. Sua pintura de cunho expressionista a partir da década de 30 passou a ser uma voz de denúncia, que através de seus pincéis chamava atenção para a luta de classes, nesse sentido completa Annateresa Fabris(2005),

A presença de um debate bastante acalorado sobre a função social da arte, na qual Portinari se engaja sobretudo com suas obras que tem como tema o trabalho rural, o cotidiano nas favelas cariocas, o retirante nordestino e as reminiscências da infância, incidindo na caracterização de dois tipos, o negro e o mulato. O quadro histórico que deveria servir de pano de fundo à configuração das atividades econômicas, que haviam contribuído na construção de uma nova civilização no Brasil é fornecido a Portinari. (p.89)

Ainda segundo Annateresa Fabris(2005), o governo getulista pretendia desenvolver uma nação baseada no novo, mas este novo deveria ser acompanhado por ideais de um passado tradicionalista, ou seja, deveriam ser exaltados os símbolos nacionais para a construção de uma identidade nacional homogênea. Para tanto o mecenato estatal foi uma constante para a legitimação dessa ideia, Portinari amparado por este mecenato teria a missão de “pintar” essa nova nação que surgia com o governo getulista na década de 30, símbolos como a natureza, a vida rural, a terra e o trabalhador confirmavam essa identidade, as telas deveriam conter tais características para demonstrar visualmente um país forte e harmônico em que o progresso seria uma constante.

Plasticamente a pintura de Portinari ao retratar a família nordestina coloca-os num patamar de eternos pedintes, a problemática presente na tela faz emergir um Nordeste onde a fome predomina, como também faz surgir diversas discussões a respeito da condição social do homem nordestino. Isso é possível porque Portinari ao produzir a série Retirantes que é composta pelas pinturas *Criança Morta*, *Menino Morto*, *Família de Retirantes*, *Enterro na rede*, ao “pintar” a seca, o flagelo, a humilhação humana e o êxodo rural, produziu de certa forma efeitos de realidade aos olhos de quem vê. Além disso, Getúlio Vargas enfrentou também em seu governo os efeitos da seca, o que certamente serviu também de inspiração para o pintor permitindo que a sua tela ganhasse notoriedade a nível nacional.

O termo retirantes usado ainda com frequência nos dias atuais, foi usado também pejorativamente com frequência durante o governo de Getúlio Vargas em duas grandes secas, a de 1932 e 1942 para designar os manifestantes da região Nordeste que insatisfeitos com os efeitos da seca, com o desemprego e a miséria tomavam as ruas

saqueando estabelecimentos e cobrando um posicionamento do presidente como explicita Frederico de Castro(2001),

Um novo relacionamento entre retirantes, governantes e habitantes da cidade, se tornava o centro de uma série de atitudes em relação aos miseráveis em momentos de escassez, quando uma legitimidade social era atribuída as ações coletivas que as multidões de retirantes já começavam a apreender. Assim, um amplo programa de criação de campos de concentração, em que os retirantes fossem induzidos a entrar e proibidos de sair foi implementado com total apoio da Interventoria Federal do Ceará. (p.03)

A partir desta citação notamos que a criação desses campos de concentração foi usado como medida para tentar apaziguar os ânimos dos retirantes, estes se tornaram uma ameaça para o governo, já que agindo muitas vezes de forma violenta por não verem a solução para os problemas enfrentados, acabavam também saqueando os comerciantes da região. Esses campos de concentração contavam com a ajuda do governo, que fornecia alimentos, medicamentos, roupas, no entanto, os retirantes eram controlados e deveriam assumir um comportamento passivo, essas medidas foram tomadas inicialmente para resolver o problema da seca.

No entanto tais medidas não solucionaram a situação e fez agravar ainda mais o problema, as manifestações cresceram consideravelmente, a violência e os saques das ruas também aumentaram, grande parte da população carente e subjugados à condição de flagelados, se viram obrigados a saírem de suas regiões em busca de melhores condições de vida. Aliado a isto ainda tinha a influência da Segunda Guerra Mundial, a repressão e os ideais em torno da guerra que serviram de medidas para tentar controlar a ação dos retirantes e fortificar o poder do Estado.

3.2. O USO DA IMAGEM E SUAS MODALIDADES NO ENSINO DE HISTÓRIA

Para que o professor faça uso das imagens em suas aulas é necessário que se adote dois indispensáveis critérios durante a análise, o primeiro seria uma análise estética (externa) da imagem, na qual devem ser analisados cores, traços, efeitos

produzidos na tela e outros elementos estéticos, um outro critério que julgamos o mais importante seria de ordem representacional ou seja, o que a tela representa, qual o contexto histórico da mesma, porque ela foi pintada desta forma, quais os interesses por traz da imagem, essa crítica mais interna cabe ao professor em uma operação historiográfica estimular o aluno a decifrar as estratégias de sedução que a pintura traz em si.

O professor de história ainda procura soluções para superar o ensino tido como tradicional, apesar de algumas conquistas no campo educacional e depois de tantos debates, ainda se luta por um ensino de história prazeroso e digamos revolucionário, nesse sentido os obstáculos que se fazem presentes no caminho educacional são muitos como explica Maria Auxiliadora Shimidt (2004) quando diz que o professor de história em sua formação não se restringe apenas ao curso de história, mas está envolvido com outras áreas a exemplo da Filosofia e Ciências Sociais. A autora destaca que o professor acaba se envolvendo em questões familiares, a cada dia atarefado, lutando pela sobrevivência e com o horário fragmentado quase não encontra tempo nem dinheiro para a sua qualificação profissional.

É fato que os professores vivenciam as dificuldades em conciliar o texto verbal com o visual e de certa forma promover um debate sala de aula. A impressão que temos é que o visual acaba passando despercebido no sentido de que muitas vezes o professor se sente despreparado em trabalhar com as fontes visuais, visto que as mesmas são perigosas, cheias de cores fortes, vibrantes ou até mesmo cobertas de tons escuros, quase sempre acaba recaindo no óbvio durante a interpretação. Mesmo se verificando uma renovação na prática de ensino, com a diversificação nas fontes e linguagens e isso graças a influencia da História Cultural, as imagens trazem consigo os silêncios que a história guarda, esperando muitas vezes um olhar e uma entrega ousada por parte do professor, signos que precisam ser decifrados. Nesse sentido Selva Guimarães(2009) ainda explica que:

As imagens constituem fontes importantíssimas para o processo de ensino e aprendizagem, pois ampliam o olhar, possibilitam o desenvolvimento da observação e da crítica. Atraem o aluno. Seduzem. No entanto, o professor deve estar atento para tratar as fontes iconográficas com as devidas distinções, respeitando as fronteiras, as características próprias de cada linguagem, e neste caso é muito importante não confundir uma representação do real com o real em si. (p.189)

Durante muito tempo as pinturas produzidas para pensar ou representar o Nordeste se tornou uma espécie de verdade visual dos fatos e que infelizmente foram se perpetuando ao longo dos anos, no caso das pinturas de Portinari os quadros da série Retirantes foram pintados com traços precisos e que segundo Jorge Coli(1998) esses traços trazidos para a proximidade dos olhos adquire um impacto ao ponto de se tornar uma verdade que perpassa ao longo da história, ou seja, através da experiência visual demonstrada através da tela é possível conhecer a realidade nua e crua do homem nordestino.

Para o professor é necessário não apenas fazer uma leitura técnica-estética da imagem, pois isto pode levar a um caráter fidedigno da “realidade” já que a intenção do autor da imagem é instituir o que não está instituído, é criar e demonstrar através da sua produção a sua visão de mundo. Para o historiador é preciso ir mais além, como demonstra Marcos Napolitano(2006) quando fala que devemos perceber os códigos internos de funcionamento, porque a partir destes verificamos a representação social e histórica contida na imagem, o autor ressalta que:

Todo documento, incluindo os documentos de natureza audiovisual, deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica do seu “testemunho”) e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico). Com a crescente sofisticação da crítica documental, novas técnicas linguísticas e novas técnicas quantitativas e seriais permitiram não apenas a ampliação do potencial informativo das fontes históricas, mas a própria ampliação da tipologia das fontes. (p.266)

Sendo assim a proposta curricular para o ensino de história e a inclusão mais efetiva da imagem em sala de aula não é tornar este tipo de fonte apenas como sendo secundária em detrimento à fonte escrita, mas fazer uma mescla em que uma complete a outra. No caso da pintura, é importante que o professor enfatize que um quadro pintado é sempre destinado a algo ou alguém, não se pinta uma tela sem nenhuma intencionalidade, pelo contrário as telas são cheias de silêncios e ausências, fazem parte de um projeto direcionado e que merece uma atenção melhor durante a análise.

As imagens que encontramos em revistas, livros didáticos, sites e outros meios geralmente são acompanhadas de uma legenda muito pequena e sem muita explicação, ou quase sempre é usada para reforçar a linguagem escrita ao lado, e para os mais desatenciosos acaba recaindo como uma mera distração que serve apenas para alegrar a vista “cansada” da leitura, isto é percebido na premissa de Eduardo Paiva(2006):

Ora, sem aplicar esses procedimentos às fontes, e evidentemente, às fontes iconográficas, os historiadores e os professores de história transformam-nas em reles figurinhas e ilustrações de fim de texto, e pior, emprestam-lhe um estatuto prejudicial e equivocado ao conhecimento histórico. Refiro-me ao estatuto da prova e de verdades irrefutáveis, tudo apresentado a partir de uma falsa autoridade tomada a uma história que assim o permitisse. (p.18)

Portanto colocar tais imagens à prova é revelar o segredo escondido por trás, é desnaturalizar o que se apresenta pronto e acabado visualmente, é retirar o “véu” da tão harmonizada figura que traz em si o doce sabor da sedução.

3.3. SERES DA DOR: A FAMÍLIA DE RETIRANTES DE PORTINARI

Geralda Medeiros (2011) nos ajuda a pensar como as imagens produzidas em torno da problemática da seca culminaram em um modelo conhecido de Nordeste, em que a morte, a desolação e o sofrimento tornam-se signos de poder. Nesse sentido as imagens produzidas testemunham uma realidade nua e crua, o homem nordestino e com maior destaque o sertanejo trazem em si “naturalmente” a marca do sofrimento, esses discursos imagéticos evocam não apenas a atenção para o nordestino necessitado, mas também o transforma em ator principal do espetáculo da seca.

Fig. 1- Candido Portinari, *Família de Retirantes* (1944); pintura à óleo, 190 x 180 cm; Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand.



<http://www.historiadigital.org/questoes/questao-enem-2005-retirantes/>> Acesso em Mai. 2014.

A obra acima é um clássico da pintura brasileira, e como clássica visto que esta foi consagrada ao longo dos anos, traz consigo inúmeras possibilidades de leitura, mas o desejável neste momento é decifrar os códigos presentes na tela que permitem a cristalização e criação de um Nordeste em que o modelo de família nordestina que tem como destino a fome e a miséria torna-se são uma realidade sempre presente. Essa pintura em particular, bem como as demais que fazem parte da série Retirantes produzidos por Portinari são vistos com recorrência em livros didáticos que para lembrar Socorro Cipriano(2011) ainda são utilizados como signos emblemáticos do Nordeste, para tanto os retirantes com seus trapos trazem consigo a missão da verossimilhança com o nordestino.

O quadro é uma obra de estilo expressionista pintado no ano de 1944, no modelo de pintura expressionista a realidade é deformada sob a ótica do artista, nesse sentido o que se reflete na tela é uma exaltação dos sentimentos do autor. Têm como foco principal representar de forma trágica e impactante as desigualdades sociais, como também exagerar ao ponto de distorcer e caricaturar a imagem na tela. O que deveria

servir de denúncia acabou contribuindo para a estigmatização perene do homem nordestino, a pintura foi apropriada e re-apropriada diversas vezes em prol de um discurso que traz em si dizeres que legitimam a ideia de nordeste sofrido, ou seja cria-se um simulacro nordestino.

É importante fazer saber que Portinari pintou o quadro influenciado fortemente pela obra Guernica de Pablo Picasso, momento em que o mundo sofria com os impactos da guerra, Portinari buscou inspiração também nas suas lembranças enquanto menino quando observava famílias de retirantes saindo de seus lugares fugindo da seca e da pobreza, nesse sentido ele faz uma espécie de fusão dos retirantes nordestinos com os castigados pela grande guerra que perderam tudo, tendo muitas vezes que fugir para sobreviver.

No quadro Família de Retirantes notamos inicialmente o modelo de família tradicional, onde os personagens masculinos são os guias de uma jornada sem rumo e sem muita perspectiva, família esta sempre unida principalmente nas dificuldades. Seguindo o pensamento de Geralda Medeiros(2011) esta família é um grupo que passou por um processo de desumanização, perdendo a sua identidade e cidadania, é uma família desterritorializada em que a carência, a solidão e a falta de oportunidades são efeitos de causa no caminho trilhado por esses flagelados da seca.

O quadro impacta logo de cara causando pena e dor ao espectador, são apresentados na tela nove personagens desnutridos, fracos, frágeis e quase sem vida, extremamente magros e com aspecto de famintos com expressões de sofrimento e medo. Portinari usa um jogo de cores e efeitos para demonstrar seres surreais, que lembram mais fantasmas e esqueletos do que propriamente humanos.

A fuga desses retirantes em busca de melhores condições de vida nos faz lembrar uma passagem bíblica em que relata a fuga dos hebreus do Egito, passando por um deserto em meio as dificuldades para sobreviver, no livro de Êxodo capítulo 3 relata que Deus guiará o seu povo para uma terra fértil, espaçosa, onde corre leite e mel. A pintura de Portinari também se aproxima dessa passagem, a família de retirantes também estão em meio um deserto, fugindo da opressão, da seca, querendo encontrar uma terra próspera e uma vida aconchegante.

Parece difícil separar visualmente e mentalmente a imagem dos retirantes da imagem do nordestino, o quadro traz elementos sombrios, com personagens deformados onde o trágico ganha destaque mostrando através das cores e expressões presentes no rosto dos retirantes. A tela faz surgir um nordeste seco e pobre, que ainda permanece em um sistema agrícola e atrasado onde a desnutrição e o desemprego imperam, para lembrar Durval(2008) os retirantes foram pintados para resistir ao tempo, para nunca se deixarem corroer pelas mudanças, nesse sentido ele demonstra o porquê da força da imagem fabricada,

[...] as paisagens carregam consigo formas de visibilidade e regras de dizibilidade, as paisagens são construções do olhar humano sempre orientado por valores, costumes, concepções políticas, éticas e estéticas, interesses econômicos e sociais, e são ditas a partir de conceitos, metáforas, tropos linguísticos palavras que pertencem a uma dada trama histórica, a uma dada temporalidade, a lugares de sujeito, a lugares sociais. “Contemplar” a paisagem é fabricá-la para consumo individual ou coletivo, é procurar fixá-la, ou dissipá-la, monumentalizá-la ou arruiná-la, memorizá-la ou esquecer-la, é gravá-la ou inscrevê-la em algum suporte que garanta sua perenidade ou que apague suas marcas. (p.205)

A pintura consegue sensibilizar o olhar do espectador provocando dor, medo e ao mesmo tempo revolta, repulsa à situação “vívida” pelo nordestino. A representação dessa pintura consegue construir a imagem de uma família frágil, para isso o pintor se apropria das suas memórias para nunca deixar esquecer o que é ser Retirante: a ausência de vida. Roger Chartier(2002) nos ajuda a pensar como a representação enquanto máscara da realidade,

Manifestam a tensão entre duas famílias de sentido: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado, por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória, e de o figurar tal como ele é. (p.20)

Sendo assim o quadro Família de Retirantes não apenas lembra a triste realidade das famílias nordestina, mas também as institui. Para tanto o quadro é carregado de efeitos, onde tons escuros e acinzentados dão à tela uma característica digamos macabra. O céu pintado com a ausência de nuvens denuncia a seca e a falta de água no Nordeste, nem uma gota de água sequer para salvar esta família que beira à morte, parece até que o nordestino permanece em um sistema agrícola atrasado, desprovido de educação, saúde e mudanças sociais.

O solo é pintado com tons ocres, porém sem nenhuma vegetação, rachado, cheio de pedras e ossos de animais que morreram vítimas da seca. Mas qual seria a solução para esta família que foge sem rumo, carregando apenas algumas trouxas e vestindo trapos que em nada lembram roupas, ou melhor, qual dos nove personagens será o primeiro a morrer, ou já estão mortos já que em nada lembram seres humanos.

Nessa representação da imagem da família nordestina, todos estão fadados a morrer ali mesmo, em meio um deserto de horrores, o sol sempre castigando com um calor escaldante, esses flagelados são vigiados por aves de cor negra que lembram urubus, que esperam apenas o momento de caírem para poderem se alimentar, mas de tão frágeis não podemos afirmar quem será a primeira vítima. Seria o idoso que já muito velho e magro anda apoiado em um cajado, aliás na tela observamos um urubu muito se fundindo ao cajado formando uma espécie de foice símbolo da morte, seria as duas crianças carregadas pelas duas mulheres, ou ainda os outros personagens que também beiram ao último sopro de vida?

Difícilmente saberemos a resposta, notamos ainda uma criança no canto esquerdo da tela com o abdômen muito avantajado, semi-nu e descalço, refletindo a falta de saneamento básico, desnutrição e as doenças que se proliferam com facilidade, mas isto parece acontecer apenas no nordeste já que “não há água e quando tem não é de boa qualidade”. A arte de Portinari faz ver ao mesmo passo que materializa através de uma ótica visual um Nordeste que necessita eternamente de ajuda e atenção, a situação exposta na pintura é homogênea e mais que isso, é perpétuo, essa pintura faz re-conhecer o que é Nordeste.

A pintura foi apropriada e reapropriada ao longo dos anos, ela ainda tem sido vista com muita frequência em livros didáticos, que acompanhados de textos escritos

ainda servem para fazer enxergar um Nordeste que já não existe mais na ótica que é apresentado. Ainda é negado mostrar, vislumbrar um Nordeste rico culturalmente, uma fauna e flora diversificada e acima de tudo, ainda é silenciado os processos históricos que permitiram as mudanças em um espaço chamado Nordeste e que hoje “já não é tão Nordeste assim”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estamos vivenciando uma outra temporalidade, no que diz respeito ao lugar cultural da imagem, momento em que os documentos iconográficos e representações visuais são tomados cada vez mais como referenciais no ensino de história. É a partir da utilização de tais fontes como a fotografia, a charge, a televisão, a própria pintura entre outros, que se tem permitido refletir sobre diversas questões, entre elas questões sociais e culturais, bem como ajudado na construção do saber histórico escolar.

Visto que a imagem é também um documento de grande valia para o historiador, e que a mesma é carregada de signos, símbolos e pormenores requerem uma atenção maior durante a sua leitura. Isso porque é uma fonte que traz beleza e encanto, e como bela pode facilmente seduzir, além disso, é uma arma poderosa que em diversas ocasiões consegue criar um estatuto de verdade. No caso específico da pintura mesmo quando apropriada enquanto documento, ainda é carregado de intencionalidades, é também a seleção particular do artista onde o mesmo transfere para a tela sua imaginação, seu credo, suas singularidades, as pequenas parcelas observadas no seu cotidiano que em alguns momentos da história acaba se tornando efeito de realidade se não desconstruída corretamente.

Esta pesquisa é importante porque nos ajudou a refletir como e de que forma as imagens e pinturas usadas para pensar a ideia de Nordeste ainda coloca essa região em um patamar de estagnação e miséria, esta pesquisa também é importante porque alerta o professor no cuidado do manuseio das imagens em sala de aula, visto que as mesmas ainda são utilizadas especialmente em livros didáticos como complemento do texto.

Sendo assim percebemos a partir desta pesquisa que, a utilização de uma iconografia pelo professor, possibilita um avanço significativo, quando o mesmo se apropria da sua potencialidade enquanto leitura imagética de um fragmento de verdade. Portanto depreende-se que uma dada realidade pode ser lida através de múltiplos olhares pelo educador, tendo em vista que qualquer que seja o texto, verbal, sonoro, ou visual, urge que se faça delimitações de acordo com uma dada espacialidade, temporalidade, ou mesmo de elementos que se sustentam por meio das sensibilidades, uma vez que os fatos históricos não deve ter tomado como algo pronto e acabado.

Infelizmente algumas pinturas ainda trazem um estatuto de veracidade, no caso do quadro Família de Retirantes de Portinari, temos como resultado a forte influência e poder de convencimento que a tela traz, a imagem dos retirantes nos mostra com muita propriedade o quanto o Nordeste é um local de dor e sofrimento, ela faz não apenas vê, mas também crer na realidade flagelada e imutável em que vive o nordestino.

É preciso que se faça saber que a imagem não é senão uma representação ou parcela do real, ela não pode ser tomada como uma verdade absoluta e irrefutável, é desafiador para o professor redefinir essa leitura visual, mas não é impossível, e isso implica em olhar a imagem com um ar de desconfiança e demonstrar que a mesma é uma ficção criativa com uma dada finalidade e que no caso das imagens que descrevem o Nordeste são inventivas, discursos cheios de intencionalidades e também figurações de memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes/** Durval Muniz de Albuquerque Júnior; prefácio de Margareth Rago. _ 5. ed. _ São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional.** Recife: Bagaço, 2008.

_____. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia.** São Paulo: Cortez, 2007.

_____. Operando o Nordeste; da região que tem um flagelo a ser extirpado no diagnóstico do discurso da seca á região como uma estrutura estagnada no diagnóstico do discurso do planejamento. In: **Estudos de historiografia brasileira.** Org. Lúcia Maria Bastos das Neves. _Rio de Janeiro: FGV, 2011.

BÍBLIA SAGRADA: **Êxodo 3.** Edição pastoral. São Paulo: PAULUS, 1990.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: Fundamentos e Métodos,** 3. Ed. São Paulo, Cortez. 2009

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico/** Pierre Bourdieu. Trad. Fernando Tomaz. _ Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989 /** Peter Burke; tradução de Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. **Testemunha Ocular:** história e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru ; SP: EDUSC, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações/** trad. Maria Manuela Galhardo. _ São Paulo: Difel, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer /** Michel de Certeau; 15. Ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHIMIDT, Maria Auxiliadora. A formação do professor de História e o cotidiano na sala de aula. In: **O saber histórico na sala de aula.** Org. Circe Bittencourt. – São Paulo: Contexto, 2004. 9. Ed. (Repensando o Ensino).

- CIPRIANO, Maria do Socorro. Sobre os retirantes de Portinari. In: **Cultura da mídia, história cultural e educação de campo** / José Luciano de Queiroz Aires...[et al.], (orgs). _ João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.
- COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. In: **A Descoberta do homem e do mundo**. Org. Adauto Novaes. _ São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. In: **Estudos Ibero-Americanos**. São Paulo. Vol. 31, n.2, p.79-103, 2005.
- FONSECA, Selva Guimarães. **Fazer e ensinar História/** Selva Guimarães Fonseca. _ Belo Horizonte: Dimensão, 2009.
- GARCIA, Regina Leite. Múltiplas linguagens na escola. _ Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas e sinais: morfologia e história/** Carlo Ginzburg. Trad. Federico Carroti. _ São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem/** Martine Joly; trad. Marina Appenzeller _ São Paulo: Papyrus, 1996. _ (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- LENCIONI, Sandra. Região e geografia. A noção de região no pensamento geográfico. In: **Novos caminhos da geografia**. Org. Ana Fani Alessandri Carlos. _ São Paulo: Contexto, 1999. (Coleção Caminhos da geografia).
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: **Fontes históricas**. Org. Carla Bassanezi Pinsky. 2ed. _ São Paulo: Contexto, 2006.
- NEIVA JR., Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1986. _ Série Princípios.
- NEVES, Frederico de Castro. Getúlio e a seca: políticas emergenciais na era Vargas. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo. Vol. 21, n.40, 2001.
- NÓBREGA, Geralda Medeiros. **O Nordeste como inventiva simbólica: ensaios sobre o imaginário cultural e literário./** Geralda Medeiros Nóbrega. – Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens**. 2ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.
- PENNA, Maura. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o ‘escândalo’ Erundina**. São Paulo: Cortez 1992.
- PEREIRA, Kátia Helena. **Como usar artes visuais na sala de aula/** Kátia Helena Pereira. _ São Paulo: Contexto, 2007. (Coleção Como usar na sala de aula).
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Org. Bela Feldman, Miriam L. Moreira. _ São Paulo: Papyrus, 1998.

QUEIROZ AIRES, José Luciano de. Pincelar para desenhar a nação: pintura, identidade nacional e ensino de história. In: **História Ensinada: linguagens e abordagens para a sala de aula**/ Martinho Guedes dos Santos Neto(org.). João Pessoa: Ideia, 2008.

SIQUEIRA, Antônio Jorge. **Nação e região: os discursos fundadores**. In. www.fundaj.gov.br/observanordeste/obte025.html.

SILVA, Antonio Gonçalves da. **ABC do Nordeste flagelado**. Juazeiro do Norte: Secretaria de Cultura e Desporto do juazeiro do Norte, [19..], 16 p.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. A Cultura histórica em representações sobre territorialidades. In: **Saeculum- Revista de História**, ano 13, n. 16(2007). João Pessoa: Departamento de História/ Programa de Pós-Graduação em História/ UFPB, Jan./Jun. 2007.

TRINDADE, Liana Sálvia. **O que é imaginário**/ Liana Trindade , François Laplatine. _São Paulo: Braziliense, 1997. Coleção primeiros passos, n. 309.

YOLANDA, Regina. Artes visuais na Escola. In: **Múltiplas linguagens na escola**. Org. Regina Leite Garcia. _ Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

Disponível em: <<http://www.carlamaryoliveira.pro.br/expressionismo.html>> Acesso em 17 de Maio de 2014.

Disponível em: <<http://www.historiadigital.org/questoes/retirantes>> Acesso em 17 de Maio de 2014.