

O ROSTO RETIRANTE: PORTINARI, LEVINAS E DUSSEL

THE MIGRANT FACE: PORTINARI, LEVINAS AND DUSSEL

Claudinei Aparecido de Freitas da Silva

Camila Pacheco Gomes

DOI: https://doi.org/10.46551/issn2179-6793RA2023v25n1_a05

Resumo: O artigo examina, em particular, o quadro *Retirantes*, de 1944, da célebre série homônima levada a curso por Portinari. Em especial, tal exame se centra no conceito de “rostos” como categoria cênica, a fim de ilustrar, na obra do pintor, o fenômeno da migração nordestina. Para tanto, o texto, a seguir, sugere a seguinte aproximação hermenêutica: a de situar a tela portinariana à luz de algumas intuições levinasianas e dusselianas em que a categoria de rosto assume um estatuto proeminente no contexto de uma ética da alteridade.

Palavras-chave: Portinari; Rosto; Levinas; Dussel; Alteridade;

Abstract: The article examines, in particular, the picture *Retirantes*, of 1944, of the celebrated homonymous serie carried out by Portinari. This examination focuses especially on the concept of “face” as a scenic category, in order to illustrate, in the painter’s work, the phenomenon of Northeastern migration. To this end, the following text still suggests the following hermeneutic approach: to situate the portinarian screen in the light of some levinasian and dusselian intuitions in which the category of face assumes a prominent statute in the context of a ethics of alterity.

Keywords: Portinari; Face; Levinas; Dussel; Alterity.

*Desde que estou retirando/só a morte vejo ativa,
só a morte deparei/e às vezes até festiva;
só morte tem encontrado/quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte/foi de vida severina
(aquela vida que é menos/vivida que defendida,
e é ainda mais Severina/para o homem que retira).*

(João Cabral e Melo, Morte e vida severina)

Estado de questão

Não há como a crítica contemporânea da obra de Portinari negligenciar um fator que impulsiona, como pano de fundo, um cenário, volta e meia, presente: o fenômeno (i)migratório! Fato, por demais conhecido na biografia do artista, é não só a sua descendência italiana quando sua família desembarca em terras tupiniquins rumo à lavoura cafeeira paulista de início de século, mas uma realidade nua e crua que, em solo brasileiro, marcara indelevelmente, as raízes culturais migratórias. Disso advém, o tom emblemático de sua arte ao produzir um acento cada vez mais “grave”, “expressivo” dos contextos e personagens focados. Tudo se passa como se, por suas mãos, o pintor buscasse cromatizar a história do país sob um olhar até então jamais retratado, como a memorável série *Retirantes*, cujo quadro, em particular, de 1944, tomaremos, logo mais, como objeto aqui de estudo.

Não obstante, essa proposta de cariz estética se alia à outra, de natureza ética. Quer dizer, inventariaremos, à luz dessa obra de arte, um pano de fundo de questionamento que a recobre, desde o horizonte de uma interpelação ética segundo a acepção levinasiana do outro como rosto.

Vamos, então, a *Retirantes*.

O rosto retirante

O quadro é praticamente uma paródia cênica de *Vidas Secas* (2009) de Graciliano Ramos¹. Aí, pintura e literatura se mesclam numa só tonalidade. Sob esse prisma, retratemos o quadro, pois é nele e a partir dele que a reflexão então proposta toma como pano de fundo. Que cenário, observamos, em tela? Primeiramente, retrataremos, num movimento cronológico, dez personagens que aí ganham evidência: para começar, dois homens adultos (um, aparentemente, mais idoso e, outro, mais novo). O velho, numa posição mais atrás, é quase careca, apresentando poucos cabelos despenteados e barba brancas, além de apoiar-se num cajado. Seu olhar se faz distante, embora um olho se sobressaia enquanto o outro mantém-se absolutamente cerrado. O mais jovem, usa um chapéu com traços quase mexicanos, carregando, em sua mão esquerda, uma trouxa sustentada num pedaço de pau. Com a mão direita, ele segura uma das crianças que porta também o mesmo estilo de chapéu. A cena expõe ainda a figura de duas mulheres adultas acompanhantes. A primeira delas se situa logo à frente do idoso. Ela carrega uma criança, sustentando-a pelo lado, sem deixar de apoiar o seu quadril com a perna esquerda. Seu olhar distante também transmite tristeza e solidão que é marcada por sua frágil fisionomia. Ao mesmo tempo, é perceptível um pequeno raio de cor que incide em sua veste, ou seja, uma saia com o tom rosa/avermelhado. Esta mulher, mesmo flagrantemente frágil, possui um certo vigor físico, maior que seu suposto marido. Ao lado do homem mais novo, há a segunda mulher com longos cabelos pretos. Ela sustenta, com a mão esquerda sobre a

¹ É bem verdade que tanto Portinari quanto Graciliano participaram de órgãos oficiais do regime estado novista. Portinari, p. ex., pinta painéis do Monumento Rodoviário e do Ministério da Educação (1936-1944) com tema de exaltação ao trabalho, mas, ao mesmo tempo, orienta com autonomia sua obra numa perspectiva mais libertária, emancipatória e anticolonialista. Para Graciliano, mesmo exercendo determinadas funções públicas, convém lembrar de que fora preso sem deixar de projetar uma literatura cuja crítica social não se restringe apenas a *Vidas Secas*. Ambos, provavelmente, em virtude da respeitabilidade internacional, ganharam livre terreno para a experimentação estética, mesmo num período férreo de censura como a era getulista. Não é o intuito aqui adentrar mais profundamente nesse debate, sem dúvida, elucidativo, mas que desvia o foco da questão posta em pauta que é o de reconstituir, via uma obra específica de Portinari, a categoria de rosto e sua enunciação não só estética, mas ética no âmbito p. ex., de um pensamento como o Emmanuel Levinas e Enrique Dussel. Ver, ainda: (Pedrosa, 1983, p. 69-70) e (Coelho, 2014) e, por fim, o trabalho de Camila Pacheco Gomes (2020) que conduz, de maneira inédita e fecunda, uma análise de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos sob uma perspectiva levinasiana.

cabeça, outra trouxa de pano enquanto, com a direita, parece segurar um pequeno bebê. A imagem também sugere que ela esteja grávida.

Agora, as crianças. Elas encontram-se, no total, em cinco. Do lado esquerdo do homem mais jovem, há duas delas: a primeira aparece com barriga d'água, além de ser a única com o sexo facilmente identificável, pois, neste caso, está com a genitália exposta: trata-se de um menino. Atrás dessa primeira, há outra criança com estatura maior. Há a terceira criança, como já descrita, portando um chapéu enquanto é guiada pela mão direita do homem mais novo. Ela é então retratada numa tonalidade escurecida em que o rosto se revela, sobretudo, de forma bem sombria para não dizer fantasmagórica. Ainda temos a criança carregada pela mulher, na frente do velho, expondo seu dorso inteiramente nu. Há o bebê, já visto, coberto por fraldas e segurado pela gestante. E, por último, uma vida em processo de gestação: a tela parece sugerir que, talvez, se trate de alguém que nem venha a ter algum dia, um rosto. O que se percebe, claramente, nesse registro, é o ciclo da vida iniciado e findado na feição cadavérica do personagem mais idoso da composição. Todos estão descalços e esfarrapados. O que há de mais flagrante, em cada um desses rostos, é, inequivocamente, a expressão cansada, desolada, mas, sobretudo, esquelética que denunciam a condição de subnutrição física.

Afora isso, o cenário é composto por certa paisagem pra lá de destemperada. Na linha do horizonte, há uma luminosidade presente, diferenciando-se de toda a cena que é predominantemente escura. Em todo o plano superior, do azul fortemente celeste, algo chama a atenção: a presença de corvos planando alto. São urubus que já se alimentaram de carcaças de animais mortos. O céu é dividido em três camadas simbolizando três turnos distintos, o dia claro, a tarde e à noite, com a presença da lua. Salienta-se a quantidade de urubus distribuídos nas três camadas, e a presença de outras aves, aparentemente, morcegos, sobretudo, na última camada. No lado superior direito, percebemos a lua retratada num tom de cinza escuro: ela quase chega a se confundir com o céu. No canto inferior esquerdo, percebem-se algumas montanhas bastante distantes, e quatro “montinhos” de terra. Sob o chão desértico retratados nas cores terra, marrom e preto em que os personagens estão, há uma considerável quantidade de pedras espalhadas. É visível, em

suma, um pequeno osso de animal matizado numa tonalidade bem embranquecida. Pela constituição e forma exibidas, tudo indica que se trata de uma parte de fêmur, osso da perna que sustenta o corpo.

De onde parte toda essa inspiração cênica?

A força dramática com que Portinari imprime nessa proposta revive um cenário que o acompanha desde a infância em sua cidade natal: a migração nordestina da seca. A série, em curso, na qual figura o quadro retrata a dimensão trágica desse evento único e incomparável. Não é por menos que o pintor elaboraria em torno de 86 obras entre desenhos, gravuras e pinturas retratando a temática voltada para a saga *sui generis* desses desvalidos (desterrados) que arriscam-se atravessar os sertões nordestinos. O comentário de Antônio Bento a esse respeito parece-nos, em particular, ilustrativo:

Nas grandes secas, a partir do século XVIII, os retirantes eram perseguidos por urubus e grandes vampiros famintos, que atacavam ou revoavam em volta dos fugitivos, procurando devorá-los, tanto de dia como de noite. Era então verdadeiramente dantesca a marcha dos antigos flagelados, narrada pelos cronistas da época e depois pelos livros de literatura ou de ciência dedicados ao estudo das secas².

Sejam perseguidos pelos abutres ou atacados por morcegos, os retirantes se veem diante de si mesmos entregues à própria sorte. Se o quadro aterroriza é porque as aves parecem personificar algo mais sutil e ameaçador. Os pinceis portinarianos inscrevem aí sua denúncia: a espoliação desmedida e conseqüente flagelação de homens, mulheres e crianças desamparados de seu habitat e, portanto, de sua terra, de sua gente, de sua história. O desenraizamento (êxodo) do homem nordestino passa a desnudar, a bem da verdade, a sua real condição. Portinari expõe, sem maiores cerimônias, o fundo grotesco em sua verdade nua, das mãos calejadas, do corpo desfigurado, da deformidade mórbida do rosto sofrido, da distorção esquelética dos homens e animais, enfim, de uma natureza já sem vida e desprovida de esperança.

Em que Brasil, *Retirantes* é pintado? Trata-se do Brasil que já eclode em movimentos operários, rebeliões e golpes de estado. É o país marcado pelo período getulista, o Estado

² Aria, 1980, p. 169.

Novo, como também pelo autoritarismo que durou até o golpe militar de deflagrado em 1945. O declínio da economia cafeeira já tem seus antecedentes como a queda da bolsa de Nova York. Nisso, a obra de Portinari é implacável, duramente explosiva! Não se pode amenizar sua proposta à medida em que ela não se descontextualiza ante o impacto da Segunda Grande Guerra (1939-1945). O expressionismo portinariano emerge daí! “A violência da guerra está estampada na obra que apresenta traços rígidos como se fossem os arames farpados dos campos de concentração. Considerada agressiva, a obra escandalizou a Igreja”³. O que o pintor condensa, em sua tela, é o sertão como um espaço beligerante e, por isso, não natural, apenas. Há, para além da geografia física, uma geografia, digamos, metafísica. Trata-se da condição humana que se radica historicamente, que fulgura um ser de angústia, que vive essa angústia em seu limite tenso. Trata-se aí de uma geopolítica que é posta em questão, seguramente, como uma peculiar ágora histórica de combate. Fato é que a migração tomada nesse contexto não é um fenômeno adstrito a uma escolha absolutamente livre, o que, caso fosse, seria, sem dúvida, um direito humano. Mas, não: ela tem uma raiz compulsória no sentido de que se trata de um êxodo forçado, impelido por uma condição conjuntural e estrutural de expropriação e violência. A migração se torna, sob esse aspecto mais expressionistamente demarcado, uma violação dos direitos humanos. Como Fabris bem nota: “o retirante torna-se um símbolo universal do Homem, vítima da guerra e da miséria. Uma vítima que não perdeu sua grandeza, pois sua força está ainda concentrada nas mãos espalmadas, nos punhos cerrados”⁴.

A obra de Portinari, nesse cenário, encarna um gesto de resistência! Recriar personagens maltrapilhos, esfarrapados, castigados, esqueléticos e mutilados é bem mais que um *hobby* desprovido de qualquer compromisso social. É também nessa perspectiva que a crítica pode avaliar a sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro bem como o seu exílio no Uruguai, em 1948. Portinari, sob esse aspecto, foi mais que um engenhoso artista! Ou seja, ele fez de sua arte um símbolo de engajamento! Uma tela como *Retirantes* retira o seu espectador da cômoda e habitual zona de conforto motivando-o a comparecer na ágora em que vive e convive o drama visceral de uma paisagem quase sempre repleta de contrastes.

³ VVAA, 1998, s. p.

⁴ Fabris, 1990, p. 70.

Retirantes são, na verdade, rostos! Rostos sem nenhuma máscara, pois nada há mais o que se ocultar! Os esqueletos barrigudos que ali sinistramente se arrastam ao longo da desértica estrada, cansados, desfigurados, personificam um destino que parece selado: não há por onde e por quem recorrer! Os abutres que sobrevoam a cena são mais que sinal de mau agouro: talvez eles assombrem algo puritano, alguma coisa do gênero de certa consciência moral social ou, quem sabe, um mundo em que se insiste ser pintado de “cor-de-rosa”, agora inteiramente desconstruído não tanto pelo fenômeno da seca, mas de algo mais vil: o capitalismo agrário. O que faz, então, Portinari?

Ele lembra o seu espectador sobre o acento histórico, dialético que perpassa a condição retirante! O rosto que aí se reconhece não é mais um rosto natural; é um rosto mediado por uma história, por uma condição social, econômica, moral. Ora, o ponto nevrálgico não é, em si, a “seca”, mas, digamos, a “cerca”, o que, pela lógica mesma produtiva, separa o latifundiário e o camponês! Sob um ponto de vista histórico, o cerceamento econômico, social e cultural é, de longe, mais gritante e implacável do que o evento natural da falta de chuva! Assim, as cicatrizes dos personagens estampam, cruamente, a ferida narcísica de um outro mundo impermeável, angélico, o reduto do senhor de engenho, da casa branca. Por contraste, o que se pinta é o mundo policromático que pode ser não só do retirante do campo, mas da senzala, da periferia, da favela⁵. O caráter perverso dessa lógica mostra também o quanto o retirante é visto como bode expiatório de um sistema que prega ser benévolo. Sua mensagem assume um discurso eloquente numa espécie de separação entre o trigo e o joio, o civilizatório e o bárbaro, o normal e o patológico, o central e o periférico. É, pois, para além desse humanitarismo de fachada que o quadro de Portinari pode ser sugestivo como crítica!

⁵ De certa maneira, o favelado é também um retirante! O processo de industrialização produzira uma espécie de reengenharia urbana no país ao retirar (realocar) de certos espaços, camadas étnicas, pobres, etc. A política imobiliária perpetrada, p. ex., nos grandes centros urbanos tem como força motriz essa premissa: a exclusão, a segregação! Não é casual que uma metrópole como São Paulo só se ergue por obra e graça da mão de obra nordestina. Os arranha-céus sobre os quais trafegam aeronaves contrastam com os “lixões” periféricos, as favelas, sobrevoados, por sua vez, pelos urubus (corretores) do mercado imobiliário. Ora, essa atmosfera cotidiana apenas torna manifesto o produto dantesco de um ideal de consumo tomado que se pretende universalista e abstrato.

Quer dizer, o flagelo da seca como o fenômeno da guerra parecem ser tão somente a ponta de um *iceberg* que, num nível inconsciente, é o verdadeiro pano de fundo: a expropriação e, conseqüente opressão/negação do outro como rosto em sua mais radical exterioridade. Ora, é esse subsolo que, em termos fenomenológicos e éticos, germina uma cultura nova de pensamento tendo, pois, em particular, na obra de Levinas uma formulação original à medida em que interpela a condição errante desse Outro que se retira, cujo rosto é eticamente negado em sua exterioridade última e carnal. É o que, de maneira sucinta, mas contundente, passamos a examinar.

Levinas e Outrem como Rosto

Retirantes é mais que um simples quadro alegórico. É também um convite à reflexão. Ele é capaz de transformar, em obra, uma experiência de pensamento. Talvez um bom alinhamento temático nesse sentido (no intuito, aqui, de melhor situar o projeto de Portinari) seja uma das questões contemporâneas mais controversas: o enigma da alteridade. Sob diferentes ângulos de abordagem que vão desde à antropologia, passando pela psicologia, pela história e que encontra na filosofia uma mediação muito singular, a questão do outro é um debate tanto recorrente quão eticamente inquietante.

Nossa reconstrução, embora breve, permite lançar um pouco mais de luz (ou, talvez, sombra) no quadro de Portinari. Nessa direção, um estado de questão desde já parece se impor: como pensar a tela de Portinari à luz de uma ética da alteridade tal qual formulada por Levinas? Em qual rede conceitual torna-se possível, para o espectador de *Retirantes*, reconhecer nessa formulação um estatuto decisivo de interpelação ética?

Levinas, filósofo, lituano, é um autor que dirige os seus estudos sob um novo olhar: a figura do humano. Ele assim o faz ao rever criticamente a lógica dominante na história da razão ocidental, a saber, o princípio da identidade, a ideia do Mesmo como noção fundadora que consolida ao longo de nossa cultura cartesiana. Isso, aos seus olhos, põe, em questão, o problema da tolerância com o desigual, uma vez que o ser ao se perceber como diferente se manifesta em toda a sua estranheza radical e, portanto, interpelante.

Levinas, então, passa a pensar, a fundo, aquilo que, ao longo da tradição, sequer fora tematizado com suficiente rigor, ou seja, a categoria mesma de alteridade. Para tanto, é preciso pensar o outro enquanto outro, quer dizer, interrogar o sentido mais próprio do humano em sua estranheza, em sua diferença mesma. Entendemos, pois, em função disso, que o tom claramente expressionista de *Retirantes* na acepção mais peculiar ao movimento estético do qual toma corpo Portinari sugere justo o caráter de interpelação ética posto por Levinas na medida em que traz consigo uma referência acerca do “humano” na condição de estrangeiro. É, diante de nossos olhos, a figura do migrante, do refugiado, expressando todos aqueles que diante do outro, não se reconhecem como igual, uma vez que estão sem rostos, voz e vez, descritos em tela, em um cenário de condições climática e sociais negligenciadas, onde suas vidas são expressas em “carne e osso”.

Tal expressão “carne e osso”, de cariz fenomenológica⁶, retrata aquilo que se revela de maneira crua e nua, quer dizer, sugere um processo de desumanização ao trazer para o primeiro plano a “secura” *sui generis* manifesta na expressão visceral do rosto dos personagens. O que se assiste aí é um retrato fiel do fenômeno da seca, que nos possibilita ir além do que o cenário nos permite observar, pois podemos experienciar outras formas de descrever e interpretar personagens que lá estão pictoricamente investidos em sua própria carne fadadas à uma vida seca. Trata-se aí de pessoas que travam lutas diárias, a começar pela sobrevivência em sua trajetória. O retirante é aquele que, sob a sina de buscar outros lugares sempre que a seca os assombra, se “retira”, busca refúgio não só físico, mas profundamente metafísico.

O cenário da tela portinariana caracteriza um retrato fiel da miséria abrindo, pois, um espaço de interrogação da existência humana, da minha e a do outro. Nessa direção, buscamos instigar a compreensão do fenômeno humano e o que há de mais complexo entre os viventes, suas histórias, sua linguagem em meio a uma existência árida como retratada por *Retirantes*.

Sem perder de vista, o *tour* estético do quadro que percorremos no subtópico anterior, podemos situar a obra de Levinas como uma descrição da alteridade; alteridade essa que

⁶Ver, por exemplo, a pesquisa de Silva (2009).

nos afeta visceralmente, carnalmente. Isso tudo porque Levinas convida o seu leitor a reescrever a história do outro fazendo-nos aproximar mais de perto, reconhecendo neste último a sua peculiar estranheza fora de todo julgamento. Levinas (1971) é um autor que pensa à luz da sua vivência e de suas influências culturais. E ele assim procede ao interrogar radicalmente a perspectiva de outrem para além do esquema binário sujeito-objeto fundado num solipsismo como princípio. Trata-se, agora, de perceber um fenômeno que se mostra para além de toda base egóica, ou seja, mostrar o verdadeiro rosto que exige respeito e acolhimento. É sob essa perspectiva que o filósofo passa a formular uma nova ética, a ética da alteridade.

Ao destacarmos nossa atenção para a ideia de rosto, sinalizamos, uma vez mais, que a relação com um ser em sua radical existência é “em carne e osso”. No entanto, essa compreensão sob a luz da fenomenologia se faz diante de uma realidade sem realidade, quer dizer, tudo que se passa aqui entre nós conta a história de muitos outros, sejam eles estrangeiros, refugiados, ou migrantes, como bem destaca Levinas (1971). Ora, ele conduz o debate apresentando a figura do rosto revela uma verdade, pois se trata de uma expressão expondo, na sua forma mais íntima, a totalidade do ser. Com isso, se reconhece e acolhe outrem, ou seja, reconhece-se outrem como uma relação verdadeiramente ética.

Levinas subscreve que a filosofia da transcendência nos provoca a pensar na ideia do infinito, pois está vinculada à problemática da liberdade entre eu e outrem, resultando a uma transcendência do sujeito em meio a um verdadeiro dilema da vida humana em seus momentos místicos ou na própria morte. Cabe aqui ressaltar que não se trata de uma relação divina ou humana, mas sim de uma relação totalizante, de uma história que carrega consigo a própria ideia de infinito. Discussão essa que caminha para o debate da metafísica, meditado por vários outros filósofos contemporâneos, mas que não cabe aqui abordarmos⁷.

Ora, Levinas então ilustra a ideia de rosto como algo que se revela em sua totalidade, em sua nudez mais própria, onde outrem não aparece apenas no rosto, mais sim como um fenômeno absoluto. Vejamos:

⁷ Levinas, 1971.

O rosto em que outrem que se volta para mim não se reabsorve na representação do rosto. Compreender a sua miséria que clama por justiça não consiste em representar uma imagem, mas em se pôr como responsável, ao mesmo tempo como mais e como menos que o ser que se apresenta no rosto⁸.

Fato é que o ser se mostra como rosto, que carrega as suas obrigações, que o julga, através de uma dimensão da transcendência, onde se revela como um estrangeiro sem se opor ao eu. Nota Levinas: “a minha oposição de *eu* consiste em poder responder a miséria essencial de outrem e encontrar recursos”⁹.

A ética da alteridade e da transcendência, para Levinas nada mais figura aqui como uma meditação sobre a imagem do homem, quer dizer, a do humanismo do outro homem. Uma vez postas, tais questões abrem caminhos para uma transcendência, perfazendo, pois, o movimento de saída de si mesmo em direção ao outro, rompendo o círculo do eu, ao desconstruir uma espécie de “eucentrismo” em busca de um novo sentido para a existência. Algumas leituras existencialistas, p. ex., afirmam que a existência precede à essência¹⁰ do ser, uma vez que o homem, um ser singular, esbarra-se no próprio ser que é, ou seja, em sua essência. O ser que pensa se investe de sentidos e se percebe em uma pluralidade de possibilidades nos percursos e planos que o faz traçar e retrazar seu caminho várias vezes¹¹.

O que Levinas se acerca é que abordar as interfaces do outro é revelá-lo como um ser que se perde no infinito ou como uma luz que se desfaz ao longo do horizonte por meio de uma imagem. É aí que reconhecemos o fenômeno do rosto; rosto esse que se aproxima da imagem, transformando o intencional em ético. Desse modo, a ética interrompe com a fenomenologia e o rosto se apresenta como fenômeno. É por meio do rosto que Levinas situa a verdadeira experiência de outrem ponto esse que se rompe com a transcendência e com a totalidade. Essa ruptura o conduz ao reconhecimento do outro e o mistério do rosto como nudez, justificando a ideia do “feminino” como alteridade. Chamamos a atenção do leitor, para o fato de que a palavra feminino não remete à sua tradução original (sexo

⁸ Levinas, 1971, p. 237.

⁹ Levinas, 1971, p. 237.

¹⁰ Levinas tem em vista, sobretudo, aqui, é claro, Sartre (1943).

¹¹ Levinas, 1971.

feminino, *female*), mas àquilo que deriva da própria alteridade, isto é, uma espécie de acolhimento, uma vez que o outro é rosto, presença viva, expressão, o que me impossibilita de assassiná-lo¹².

Com isso, ao nos voltarmos para *Retirantes*, algumas perguntas nos inquietam: como o grupo dos personagens ali se veem como pessoas, em carne e osso? Como viam a si mesmo e aos outros? Se reconheciam entre eles? Uma vez amedrontados pelo julgamento do outro e assombrados com o próprio eu., o que lhe restavam? A certeza do perigo emerge no primeiro plano do quadro: olhos arregalados, dificuldade em respirar, um espanto em seus rostos, coberto por suor e vestidos de fome. Assim, elas mal conseguem permanecer em pé, apoiando umas às outras numa espécie de acolhimento, com a ideia de formar um só eu. Parecem movidas na busca de um intervalo em que o sujeito possa surgir verdadeiramente sem ser sufocado revela um eu que é fragilidade diante da totalidade.

Ao analisarmos a fundo a alteridade por meio do rosto, a teoria levinasiana nos convida a refletir sobre o risco do eu desaparecer e se apropriar de um poder para se sobrepôr ao mundo ameaçador, na tentativa de construir seu rosto, sua imagem. Uma vez aberta essa perspectiva, Levinas transfere a intencionalidade, adquirida pela herança husserliana da consciência pura para à vida como experiência sensível. Tal inquietude nos é o que, em sua radicalidade ética faz com que saíamos de nossa zona de conforto, no reduto mesmo de um ego solipsista, em direção ao outro enquanto outrem. Ideia essa que, a seu ver, se projeta para além da ideia de identidade, onde o outro aparece como a excedência, o infinito, exterioridade absoluta que implode a totalidade.

Nesse momento, Levinas afirma que “toda a relação ou posse se situa no âmbito do não possível que envolve ou contém sem poder ser contido ou envolvido”¹³. O mundo que aviva a felicidade também é o mundo que pode fazer falta, uma vez que o homem não somente sente prazer em comer, mas tem a necessidade de comer: a fome e o alimento são simultâneos estão entranhados em nossa carnalidade. Seu corpo é a forma de se posicionar no mundo, de estar, pisar um chão e a partir daí se situar. O sujeito deve então se separar do mundo, criar uma interioridade, passando a viver sua solidão ao lado do prazer, do próprio

¹² Levinas, 1971.

¹³ Levinas, 1971, p. 138.

egoísmo de existir “para si”. O mundo assim subsiste, tem vida própria e não está aí simplesmente em função de sujeito puro ou desencarnado. O prazer é a primeira forma de relação com o mundo, e é no prazer que o humano se constrói. Escreve o filósofo: “A morada, a habitação, pertence à essência do egoísmo do eu. Contra o *há* anônimo, horror, tremor e vertigem, abalo do eu que não coincide consigo, a felicidade da fruição afirma o eu em sua casa”¹⁴.

Tudo se passa como se o sujeito fosse atravessado pela condição de ser desconhecido, necessitando, dessa maneira, habitar um lugar preciso, seguro para repousar. Não é qualquer lugar, qualquer casa: é preciso o convite para que o eu se sinta acolhido. O eu não emerge aí como um ser que se mantém sempre o mesmo, mas que, ao existir, necessita de se auto identificar e de perceber à sua volta a existência de outros¹⁵.

Levinas discursa sobre o pensamento que se encontra em face do outro e que por ora consiste em falar. Como observa:

Mas dizer que o Outro pode permanecer absolutamente Outro, que não entra na relação do discurso, é dizer que a própria história – identificação do Mesmo – não pode ter a pretensão de totalizar o Mesmo e Outro. O absolutamente Outro – cuja filosofia da imanência sobrepuja a alteridade no plano pretensamente comum da história – conserva a sua transcendência no seio da história¹⁶.

Assim, a ontologia da totalidade é posta em xeque, com o intuito de pensar a relação da alteridade com as dimensões do infinito e da transcendência, uma espécie de regaste com a dimensão do divino compreendido por um comportamento ético e não teológico onde a figura de Deus é manifesta pelo olhar da ética da alteridade, com abertura, enfim, para se pensar a transcendência do rosto humano.

Segundo Levinas, outrem é o lugar da verdadeira metafísica, tornando indispensável sua relação com Deus. O rosto se revela em um movimento de transcendência e infinito, formando, dessa forma, uma trilogia nos termos da ética levinasiana. A presença do outro é

¹⁴ Levinas, 1971, p. 152.

¹⁵ Levinas, 1971.

¹⁶ Levinas, 1971, p. 30.

manifesta pelo rosto. Ou melhor, a ideia do infinito produz uma relação com o rosto. Volta a escrever o filósofo:

O fato de que o rosto mantém pelo discurso uma relação comigo não o inscreve no Mesmo. Ele permanece absoluto na relação. A dialética solipsista da consciência, sempre receosa do seu cativo no Mesmo, interrompe-se. A relação ética que subentende o discurso não é, com efeito, uma variedade da consciência, cuja emanção parte do Eu. Ela põe em questão o eu. Esse questionamento parte do outro¹⁷.

Levinas reforça a ideia de que o outro é aquele que se apresenta por meio de seu rosto, o que justifica uma epifania da transcendência e da infinitude do outro. Escreve ele:

A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder. O rosto, enquanto coisa entre as coisas, atravessa a forma que, entretanto, o delimita. O que quer dizer concretamente: o rosto fala-me e convida-me assim a uma relação sem medida comum com um poder que se exerce, quer seja fruição quer seja conhecimento¹⁸.

Nessa relação, suas histórias, suas vivências se misturam entre o outro e o eu, e o filósofo retrata justamente que “Outrem não é outro de uma alteridade relativa como, numa comparação, as espécies, fossem últimas, que se excluem reciprocamente, mas que se colocam ainda na comunidade”¹⁹.

A relação do eu e do outro é uma espécie de luz que abrilhanta a relação e a expressão mais pura do ser através do rosto. Notemos que quando Levinas faz menção ao rosto, o filósofo não está puramente falando de algo estético, ou simplesmente uma exposição de aparência. Sob esse ângulo, quando se reporta ao rosto, ele nos convida a pensar, sobre a forma como nos relacionamos com outrem, como esse outro se apresenta a mim, chamando se de fato, de ideia de rosto. Como o pensador lituano reafirma:

A alteridade de Outrem não depende de uma qualidade qualquer que o distinguiria de mim, porque uma distinção dessa natureza implicaria precisamente entre nós essa comunidade de gênero que anula desde já a alteridade. E, no entanto, outrem não nega pura e simplesmente o Eu; a

¹⁷ Levinas, 1971, p. 213.

¹⁸ Levinas, 1971, p. 215-216.

¹⁹ Levinas, 1971, p. 211.

negação total, da qual o assassinato é a tentação e a tentativa, reenvia a uma relação prévia²⁰.

O rosto, para Levinas, revela uma ideia de verdade. Em outras palavras, revela uma expressão: “o ente atravessa todos os invólucros e generalidades do ser, para expor na sua ‘forma’ a totalidade do seu ‘conteúdo’, para suprimir, no fim de contas, a distinção de forma e conteúdo”²¹. Dessa forma, o infinito extravasa a ideia do próprio infinito, pois coloca em evidência a espontaneidade da liberdade do eu e do outro.

Pensar o infinito, o transcendente, o Estrangeiro, não é, pois, pensar um objeto. Mas pensar o que não tem os traços do objeto é, na realidade, fazer mais ou melhor do que pensar. A distância da transcendência não equivale à que separa, em todas as nossas representações, o ato mental do seu objeto, dado que a distância à qual o objeto se mantém não exclui²².

Toda relação social necessita de uma apresentação do outro e do mesmo, seja ela pelo intermediário de uma linguagem ou pela expressão do rosto. A sociedade mantém seu discurso, no qual os semelhantes, os iguais, permanecem unificados. Dessa forma, a comunidade humana que se instaura pela linguagem – por mais que tenha os homens como irmãos – se difere em sua semelhança. Logo é minha a responsabilidade sobre outrem, sobre sua face que me tem como estranho. “No acolhimento do rosto (acolhimento que é já a minha responsabilidade a seu respeito e em que, conseqüentemente, me aborda), instaure-se a igualdade”²³. Nessa medida,

O próprio estatuto do humano implica a fraternidade e a ideia do gênero humano. Esta opõe-se radicalmente à concepção da humanidade unida pela semelhança, de uma multiplicidade de famílias diversas, saídas de pedras lançadas por Deucalião para trás das costas e que, pela luta dos egoísmos, desemboca numa cidade humana. A fraternidade humana tem assim um duplo aspecto: ela implica individualidades cujo estatuto lógico não se reduz ao estatuto de diferenças últimas num gênero; a sua singularidade consiste em cada uma se referir a si própria (um indivíduo que tem um gênero comum com um outro indivíduo não estaria bastante afastado dele)²⁴.

²⁰ Levinas, 1971, p. 211.

²¹ Levinas, 1971, p. 42

²² Levinas, 1971, p. 41

²³ Levinas, 1971, p. 236.

²⁴ Levinas, 1971, p. 236.

A profundidade do pensamento de Levinas nos convida a uma reflexão ética na filosofia contemporânea: a ética da alteridade. Para tal, ele mostra que todo o sentido da ética ou mesmo o sentido do humano origina-se a partir do rosto, ou seja, descobrindo o sentido do humano no rosto do outro. Rosto, que por sua vez, faz uma convocação a todos para a responsabilidade para com outrem. Esse aspecto sugere um estado daquilo que o filósofo denomina de “insônia”. Ele descreve a “filosofia como insônia”; insônia ilustrada aqui não como fenômeno natural do sono, mas como acontecimento ético como o próprio despertar do eu a Outrem²⁵.

Enfim, ao conectarmos a relação entre a filosofia e arte, entendemos que juntas refletimos a cultura e as relações entre um povo, problematizando esteticamente uma determinada sociedade. Trata-se de uma “cultura ética em que o rosto de outrem – o do absolutamente outro – desperta na identidade do eu, a incessível responsabilidade pelo outro”²⁶. Eis porque há em *Retirantes* um cenário escolhido pelo pintor que descreve o que se passa na alma das pessoas. São seres de poucas expressões, fechados em si mesmo, mas que necessitam se comunicar com o mundo, vivendo em uma conflituosa busca por algo que os tornem semelhantes aos demais sujeitos. Em termos levinasianos, não se trata de oposição ou distinção entre eu e outrem, mas de uma “expressão, expressão do um no outro, acontecimento cultural, fonte de todas as artes”²⁷.

Nessa perspectiva, podemos interpretar a dor e o sofrimento das personagens portinarianas ao nos depararmos com a forma pela qual manifestam sua expressão em “carne e osso”. A dor e a injustiça já estão no rosto, mesmo ainda que não se empregue a palavra. Ora, isso é o que Levinas tematiza em sua obra, convidando o leitor a pensar sobre a necessidade de vivenciar a dialética entre a exterioridade e a interioridade, o próprio movimento de transcendência de outrem.

Fato é que Cândido Portinari, apresenta diferentes versões de suas personagens em suas obras, mas em todas, ele evidencia a imagem do humano. Esse não é um ser autárquico à sua mais radical condição, um ego puro, absolutamente desencarnado. Levinas,

²⁵ Gambim, 2022.

²⁶ Levinas, 2004, p. 238.

²⁷ Levinas, 2004, p. 234.

para tanto, descreveria as pessoas em tela em carne e osso, pois trata-se de personalidades humanas, demasiadamente humanas, finitas, viscerais.

Assim, em meio a um cenário árido, o filósofo seria capaz de descrever que os vivos ou melhor os sobreviventes pintados em tela questionam a sua existência e a existência do outro. Disso sobrevém a angústia. As várias faces da angústia exprimem um claro sinal, ou seja, de uma crise das relações do homem com o mundo, uma reação que conduz tudo ao nada e que apresenta o mundo não suscitando mais do que indiferença.

Retirantes como pensar latino-americano

Em seu estudo de vanguarda, *Filosofia da Libertação na América Latina*, inspirando-se claramente em Levinas, Dussel formula o seguinte argumento:

A proximidade metafísica se realiza inequivocamente, realmente, diante do rosto do oprimido, do pobre, daquele que, exterior a todo sistema, clama justiça, provoca a liberdade, invoca responsabilidade. A proximidade inequívoca é a que se estabelece com aquele que precisa de serviço, porque é fraco, miserável, necessitado²⁸.

Há um rosto, reconhece Dussel²⁹, que clama por justiça, quer dizer, por libertação. Isso se reveste de um caráter autenticamente ético, sem concessão, pois, “o rosto do homem que se revela como outro [...] não é algo; é alguém”. Ora, esse “alguém” cujo rosto clama por justiça se revela, antes de tudo, como “pessoa, como provocação e juízo por sua simples revelação”³⁰. Ele é, enfim, esse “outro como rosto interpelante, revelante, provocante”³¹. Dussel vai mais longe, nesse propósito ético ao reconhecer que essa expressão do rosto, portinária e levinasianamente falando, não é uma manifestação só particular: ela excede a singularidade, a individualidade de um sujeito-outro. Sob esse prisma, “o rosto do outro, primeiramente como pobre e oprimido, revela realmente um povo, mais do que a mera

²⁸ Dussel, 1982, p. 26.

²⁹ Dussel, 1982, p. 47.

³⁰ Dussel, 1982, p. 49.

³¹ Dussel, 1982, p. 50.

pessoa singular”³². Nessa extensão, o rosto assume inúmeras figurações que vão desde, p. ex., a identidade de gênero, classe social, uma cultura ou um povo. Ora, esse aspecto é decisivo se tomarmos como foco a realidade latino-americana da qual a obra mesma de Portinari se contextualiza. A bem da verdade, o que Dussel propõe é uma “filosofia da libertação que fixa sua atenção no passado do mundo e na espacialidade, para detectar a origem, a arqueologia de nossa dependência, debilidade, sofrimento, aparente incapacidade, atraso”³³. É assim que o rosto dos 9 ou 10 personagens da tela de Portinari interpelam o espectador emergindo expressivamente sob certo horizonte geopolítico cultural. Os rostos desses retirantes expressam, por assim dizer, um rosto que assume proporções mais amplas radicadas numa realidade bem mais complexa e, com isso, profundamente territorializada: o mundo-da-vida nordestino. Para dar vazão estética a esse argumento, Dussel se vale não intencionalmente da obra de Portinari, mas de Goya, artista espanhol, que encontra na metáfora da máscara o que Levinas fulgura sob a noção ética de rosto: “A máscara temida, até feia por tanto uso e sofrimento, deformada pelo vento, pelo sol, pelos trabalhos, aos poucos reassume a beleza popular. Goya começa por suas máscaras e monstros e termina por pintar os rostos do povo que começam a revelar seu esplendor”³⁴. Dussel se acerca da proposta goyana quando observa que

O artista, a arte, expõem diante do sistema, como testemunhas do que virá, apocalipticamente [...], o que o oprimido já é [...]. A aparente fealdade do rosto do oprimido, a maltratada face da mulher do povo [...] é o ponto de partida da estética da libertação, porque é a interpretação que revela a beleza popular, única beleza não dominadora e libertadora da beleza futura³⁵.

Dussel parece encontrar no pintor espanhol um sentido nativo de rosto que toma forte expressão em solo latino-americano. Ilustra ele: “o rosto (*prósopon*, em grego, *persona*) do pobre, sua corporalidade; é ela mesma, a *palavra* originária de onde parte a filosofia da libertação que não pensa palavras, mas *realidade*”³⁶. Há aí uma antecipação do rosto em sua

³² Dussel, 1982, p. 50.

³³ Dussel, 1982, p. 31.

³⁴ Dussel, 1982, p. 68.

³⁵ Dussel, 1982, p. 131.

³⁶ Dussel, 1982, p. 249.

fenomenicidade originária, como palavra primordial que precede e excede o rosto enquanto categoria lógica, em seu sentido apofântico. Quer dizer: “o outro se revela (*parousia*) apocalipticamente como sendo em seu rosto, em sua carnalidade crua, em sua pessoa a mesma mensagem indecifrável, além de todo código. O ‘dizer’ como exposição antecipa ‘o dito’ como expressão” (DUSSEL, 1982, p. 129). Em resumo: “o ‘rosto’ indica o que aparece do outro, de sua corporalidade, de sua realidade ‘carnal’” (DUSSEL, 1987, p. 19), mas o “pobre não apenas sofre em sua carnalidade, em sua sensibilidade, a falta de bens materiais de consumo. Sofre também a falta de outros bens”³⁷. É nesse sentido que “o povo *como exterioridade* é o bloco ‘*comunitário*’ dos oprimidos”³⁸.

Uma vez mais, não é difícil para o leitor se dar conta do quanto Dussel quase parece soletrar Levinas. Seu argumento pode ser tomado como uma paródia levinasiana no instante em que aprofunda e, ao seu modo, leva às últimas consequências, a ética da alteridade. Em suma, Dussel que, uma vez inspirando-se naquele, situa a alteridade radicalmente interrogando a exterioridade desde onde nos relacionamos como história. Assim descreve: “o outro é alteridade de todo sistema possível, além do ‘mesmo’ que a totalidade sempre é”³⁹.

Ora, Dussel (1982) se volta para a ruptura do sentimento monológico do ser, ampliando os espaços para as vozes dos excluídos. Trata-se aí de uma tarefa nada fácil, uma vez que nossos ambientes legais, possuem o campo da moralidade de modo excludente. Como escreve:

O outro se revela realmente como outro, em toda a acuidade de sua exterioridade, quando irrompe como o mais extremamente distinto, como o não habitual ou cotidiano, como o extraordinário, o enorme (fora da norma), como o pobre, o oprimido; aquele que, à beira do caminho, fora do sistema, mostra seu rosto confiante⁴⁰.

A forma de nos relacionarmos com o outro em seu cotidiano é ponto em questão desse filósofo. Dussel (1982) nos apresenta o seguinte contexto, a pensar em nosso dia a dia,

³⁷ Dussel, 1987, p. 79.

³⁸ Dussel, 1987, p. 98 .

³⁹ Dussel, 1982, p. 49.

⁴⁰ Dussel, 1982, p. 49.

como lidamos com a figura do pobre, do oprimido que sofre, passa fome e ainda permanece confiante. Continua:

Estou com fome! tenho direito de comer. O direito do outro, fora do sistema, não é um direito que se justifique pelo projeto do sistema ou por suas leis. Seu direito absoluto, por ser alguém, livre, sagrado, funda-se em sua própria exterioridade, na constituição real de sua dignidade humana. Quando avança no mundo, o pobre comove os próprios pilares do sistema que o explora. Seu rosto (*pnin* em hebraico, *prósopon* em grego), pessoa é provocação e juízo por sua simples revelação⁴¹.

Dussel (1982) então retoma e aprofunda o argumento levinasiano sem perder de vista o substrato estético que se encontra no trabalho de Portinari: a motivação de que o pensamento da exterioridade sinaliza, desde já, a inquietude solipsista de uma consciência que percebe a sua existência como algo infinito. Isso só para reafirmar que a verdadeira exterioridade está no olhar, no rosto, na expressão desse ser como que encarnado no mundo num sentido também “ecomunitarista” de Sirio Lopez Velasco⁴².

Conclusão

À guisa de conclusão, o que a obra de Portinari permite vislumbrar a partir de um debate estritamente filosófico como o que acabamos de, em linhas gerais, caracterizar?

O que antes propomos, foi um convite ao leitor no sentido embarcar numa leitura, como se estivesse indo visitar mais que uma obra de arte numa galeria, mas reconstruir, com o seu olhar, *Retirantes*, aproximando-se e interrogando-se.

Sob o pano de fundo de uma ética da alteridade, levinasianamente proposta, e reconduzida ao seu limite último como faz Dussel, o trabalho de Portinari parece sugerir uma

⁴¹ Dussel, 1982, p. 49.

⁴² A propósito, ver o instigante debate feito por Velasco (2022) e o comentário das análises críticas dirigidas por este a Dussel em Silva (2018; 2021).

reflexão estética ímpar. Trata-se de pensar um movimento que vá na contracorrente do silenciamento da diferença, apagamento da diversidade, culto ao dogma de um Eu absolutamente centrado, refugio.

O que o artista eterniza é um trabalho antiacademicista (não pertenceu a nenhum movimento, já que ele era o próprio movimento), nem copiou os clássicos europeus inovando uma arte e estilo próprios, anticanônicos. Ao trazer a figura do camponês e do operário, em primeiro plano, o pintor brasileiro torna visível o até, então, invisível: a historicidade humana em sua alteridade mais radical. Seja o homem rural, seja o proletário do subúrbio, o que entra em jogo aí é uma nova tendência estilística, indócil a todo cânon disciplinar.

O que Dussel descreve é que o “rosto mestiço sulcado pelas rugas do trabalho centenário do índio, o rosto de ébano do escravo africano”⁴³, apenas testemunha “uma das deformações europeias dependentes da revolução burguesa” (Ibidem). Ao fim das contas, o que isso significa? Significa que

[...] o rosto cuidado esteticamente e rejuvenescido pelos enfeites e cosméticos das oligarquias, aristocracias e burguesias, sejam do centro ou da periferia, são rostos que como as múmias pretendem subtrair-se à contingência do tempo. Eternizar o presente, com terror do futuro, é o páthos de todo grupo dominador. Pelo contrário, o maltratado rosto do beduíno do deserto, a sulcada e escurecida pele do camponês, o intoxicado pulmão do mineiro, em cujo rosto o sol está ausente, estes rostos “aparentemente” feios, quase horríveis para o sistema, são a beleza primeira, beleza futura, beleza popular⁴⁴.

Eis o alcance estético que *Retirantes* parece sugerir: a obra dá vida e uma forte carga emotiva como uma forma *sui generis* de experimentalismo jamais abdicado por seu autor. Ela torna pungente sobre o quanto somos todos migrantes ou descendentes de migrantes, quer dizer, forasteiros. A lógica inospitadamente estrutural em que esse fenômeno, por vezes, é ideologicamente velado, camuflado ganha força nessa experimentação estética. Dussel dá voz a esse experimento, reconhecendo o seu valor estético na linha da arte de Goya.

⁴³ Dussel, 982, p. 50.

⁴⁴ Ibidem

É assim que o contexto retratado por *Retirantes* assume outro matiz: o quadro só pode ser, efetivamente, desvelado em seu alcance último. Nesse cenário, há ideias que estavam à deriva sem um rosto e Portinari é quem imprime, ou melhor, expressa um rosto. O seu expressionismo inconfundível nada mais é do que o retrato falado de rostos que se campinam no sertão árido, no solo grotesco da caatinga. São múltiplos rostos que entram em cena cuja expressão é o autêntico “cabra da peste”, nordestino que, em meio à seca, em meio ao sol quente, vegeta num ambiente sem vegetação. São rostos de zumbis rastejantes, abutres a céu aberto, animais desalinados, crianças em estado de inanição. É o rosto do abandono. Da deserção. Do corpo desmilinguido. É o abatimento da vida. De vidas, vidas secas.

FIGURA 01 - Retirantes (1944)



Cândido Portinari - Óleo s/ Tela. 190 x 180 cm
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Referências Bibliográficas

BENTO, A. **Portinari**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1980.

COELHO, T. S. “Candido Portinari e Graciliano Ramos: diálogos de *Vidas Secas* com *Os Retirantes*”, in **Baleia na rede: estudos em arte e sociedade**, n. 11, vol. 1, p. 36-51, 2014.

DUSSEL, E. D. **Filosofia da libertação na América Latina**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo/Piracicaba, SP: Loyola/Unimep, 1982 (Coleção Reflexão Latino-Americana, 3, I).

DUSSEL, E.D. *Ética comunitária*. Tradução de Jaime Clasen. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. (Série III: A libertação na história; vol. 8).

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

GAMBIM, P. “Filosofia como insônia”. In: **Revista DIAPHONÍA**, v. 8, n. 3, p. 165–180, 2022. Disponível em: <https://e-vesta.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/view/30116>. DOI: 10.48075/rd.v8i3.30116

GOMES, C. P. **A alteridade em “carne e osso”**: uma perspectiva levinasiana de ‘Vidas Secas’. Toledo, PR: UNIOESTE, 2020 [Dissertação de mestrado]

LEVINAS, E. **Totalité et infini**: essai sur l’extériorité. Paris: Kluwer Academic, 1971.

LEVINAS, E. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Trad. P. S. Pivatto et alii. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

LOPES VELASCO, L. “Notas para una estética ecomunitarista (desde A. Latina)”, in **Revista DIAPHONÍA**, v. 8, n. 1, p. 150–158, 2022. Disponível em: <https://e-vesta.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/view/28925>
DOI: <https://doi.org/10.48075/rd.v8i1.28925>

MELO NETO, J. C. **Morte e vida severina**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

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

PORTINARI, C. T. **Os Retirantes**. Petrópolis, RJ: 1944.

RAMOS, G. **Vidas secas**. 110. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SARTRE, J-P. **L’ être et le néant**: essai d’ ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard, 1943.

SILVA, C. A. F. **A carnalidade da reflexão**: ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty. São Leopoldo, RS: Nova Harmonia, 2009.

SILVA, C. A. F. “O lugar da interpelação ética: o colóquio Dussel/Velasco”, *in Revista Dialectus*, [Dossiê: Filosofia na América Latina], v. 13, p. 100-115, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/dialectus/article/view/40081>.

SILVA, C. A. F. “O lugar da interpelação ética: o colóquio Dussel/Velasco”, in: SILVA, C. A. F. (Org.). **Vozes/voces filosóficas sobre o/el ecomunitarismo**: homenagem ao Prof. Claudinei Aparecido de Freitas da Silva e a Sirio López Velasco no seu 70 aniversário. Porto Alegre: FI, 2021, p. 14-33. Disponível em <https://www.editorafi.org/248vozes>

VVAA. “Candido Portinari”. In **Pinacoteca Caras**, v. 22. São Paulo: Caras, 1998.

Claudinei Aparecido de Freitas da Silva realizou estágio pós-doutoral na Université Paris I/ Panthéon-SORBONNE (2011-2012), doutorado na UFSCar (2007), mestrado na UNICAMP (2000), graduação na UNIOESTE (1994) e no IFA (1990). Foi Acadêmico Bolsista (1992-1994) e Tutor (2013-2016) do PET (Programa de Educação Tutorial) do Curso de Filosofia da UNIOESTE, instituição em que atua como Docente na Graduação e Pós-Graduação (Stricto Sensu), na mesma área. Foi o Coordenador do PPGFIL - Programa de Pós-Graduação (Stricto Sensu) em Filosofia da UNIOESTE (2019-2021). Integra o Comitê de Assessores de Área da Fundação Araucária (2020-2025). Além de organizar dossiês temáticos (em periódicos) e 11 livros, é autor de 2 livros, vários capítulos de livros, artigos, resenhas, traduções, entre outros trabalhos. Dentre as obras traduzidas, destacam-se, em especial, os Fragmentos Filosóficos (1909-1914) (Edunioeste, 2018), Os Homens Contra o Humano (Edunioeste, 2023) de Gabriel Marcel. É Editor-Fundador da Revista DIAPHONÍA/UNIOESTE, Editor Associado da Revista PHENOMENOLOGY, HUMANITIES AND SCIENCES e integrante do conselho científico de editoras e periódicos nacionais e internacionais. É membro da Association International Présence de Gabriel Marcel de Paris, do CEMODECON/IFCH/UNICAMP, membro fundador do GT Fenomenologia, Saúde e Processos Psicológicos (ANPEPP) e do GT Fenomenologia (ANPOF). É, desde 2018, o Coordenador Geral do GT Fenomenologia (ANPOF). Também é o Líder do Grupo de Pesquisa QUIASMA certificado pelo CNPq, via UNIOESTE. Ademais, tem participado tanto de programas midiáticos em plataformas digitais envolvendo palestras, mesas redondas e entrevistas quanto mantido vínculo com diversas redes de pesquisa a partir das seguintes correntes e autores: Tradição fenomenológico-existencial (especialmente, Gabriel Marcel, Merleau-Ponty, Sartre/Beauvoir, Levinas, R. Barbaras) e suas interfaces com a psicanálise, a literatura e os trabalhos clínicos de Kurt Goldstein, F. J. J. Buytendijk e o espectro latino-americano (Enrique Dussel e Sirio L. Velasco). Focos temáticos: corpo, desejo, linguagem, ideologia, ethos, natureza e obra de arte.

Camila Pacheco Gomes é Bacharel em Psicologia pela UNIPAR- Umuarama PR, em 2011 . Especialista na área da Psicologia Organizacional e do Trabalho pela FASUL concluído em 2016. Mestre pelo Programa de Pós Graduação de Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE em 2020, com o tema de dissertação: A alteridade em carne e osso: uma perspectiva levinasiana de Vidas Secas. Atualmente, exerce atividade de vínculo empregatício Corporativo, realizando atividades de recrutamento e seleção, coaching e mentoria, com o foco no desenvolvimento à performance de líderes e equipes.

Recebido em agosto de 2023

Aprovado em dezembro de 2023