

Os Retirantes em *Vidas Secas* (1938), as *Vidas Secas* em Os Retirantes (1944)

p. 63 - 71

Nelci Alves Coelho Silvestre ¹

Resumo

Este artigo propõe um estudo sucinto de teorias sobre a relação entre texto e imagem, tema que remonta a Antiguidade Clássica e que continua sendo alvo de especulação na contemporaneidade. A pesquisa apresenta também a análise de textos extraídos de um romance e de uma tela, a fim de investigar possíveis semelhanças entre literatura e imagem, a partir da temática expressa nas referidas obras, sob os pressupostos teóricos de Hagstrum, Joly, Iser, Praz, Silva, Souriau e Oliveira. O *corpus* analisado é o romance *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos e a tela *Os Retirantes* (1944) de Cândido Portinari. Ambas as criações retratam o desespero e a angústia em que vivem os retirantes, o que confirma a convergência de elementos com relação à temática trabalhada pelos autores. É possível evidenciar que as duas artes se completam, cabendo ao leitor a missão de descortinar as relações entre as obras, a partir dos recursos textuais e imagéticos.

Palavras-chave: Literatura. Imagem. *Vidas Secas*. *Os Retirantes*.

THE SEMANTIC DOMAIN OF DETERMINATION OF THE TERM “PRESIDIÁRIO”

Abstract

This article proposes a concise study of theories about the relation between text and image, theme that dates back to Classical Antiquity and is still subject of speculation nowadays. The research also presents the analysis of texts taken from a novel and a picture in order to investigate possible similarities between literature and image from the theme expressed in these works, under the theoretical assumptions of Hagstrum, Joly, Iser, Praz, Silva, Souriau and Oliveira. The corpus examined is the novel *Vidas Secas* (1938) by Graciliano Ramos and the picture *Os Retirantes* (1944) by Cândido Portinari. Both creations portray the despair and anguish endured by refugees, which confirms the convergence of information regarding the theme crafted by the authors. It is possible to show that the two arts complement each other, leaving the reader with a mission to uncover the relationship between the works, from the textual and image resources.

Keywords: Literature. Image. *Vidas Secas*. *Os Retirantes*.

Introdução

A relação entre literatura e imagem tem sido foco de inúmeros estudos no que se refere ao campo literário. O pressuposto dessa ligação se

inicia na Antiguidade Clássica com a tematização da função mimética da literatura concebida como uma imagem do mundo retratado. Nesse contexto, a analogia entre literatura e imagem tem papel significativo, pois aponta para o fato de que

¹ Docente do Departamento de Letras da (UEM) – Universidade Estadual de Maringá. DLM - Departamento de Letras Modernas. Maringá – Paraná – Brasil. nelcisolvestre@bol.com.br

é possível, se respeitadas e observadas as devidas metodologias de leitura, estabelecer afinidade entre elas.

Assim, o objetivo deste trabalho, cujo *corpus* é o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, escrito em 1938, e a tela *Os Retirantes*, de Cândido Portinari, produzida em 1944, é investigar as semelhanças existentes entre literatura e imagem, no afã de estabelecer correspondências entre elas, respeitando as especificidades de cada uma. Para a análise, limitamo-nos a alguns trechos do romance já mencionado por acreditar que estes se identificam com a tela em questão, transpondo a distância entre as diferentes linguagens.

Para esta pesquisa, consideramos os registros de diversos autores no que se refere à relação entre texto e imagem, visto que fundamentam nossa investigação, tais como Hagstrum, Joly, Iser, Praz, Silva, Souriau, Oliveira entre outros. As discussões teóricas conduzem à reflexão sobre a análise comparativa proposta.

As relações entre texto e imagem

As inter-relações do texto com a imagem remontam à Antiguidade Clássica e continuam sendo alvo de estudos na atualidade. Platão, Aristóteles e Horácio frequentemente associavam poesia e pintura. Para Platão, em *A República*, a relação entre poesia e pintura evidencia-se na comparação entre poeta e pintor, visto que acusa ambos de não demonstrarem preocupação com a verdade. Em *A Poética*, Aristóteles discute as afinidades existentes entre as duas artes no que tange à imitação, destacando os meios utilizados pela pintura, cores e formas, e pela poesia, linguagem, ritmo e harmonia. Horácio, por sua vez, e sua máxima *ut pictura poesis* - têm impactado poetas e críticos, sob o ponto de vista de que contribui para defender e difundir o conceito de pictorialismo.

De acordo com Hagstrum (1987), a formulação de analogias entre a poesia e a pintura remonta à afirmação de Simonide de Céos (556 – 467 BC) recolhida por Plutarco: “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”. Cabe a Plutarco também o mérito de definir o termo imitação como uma ligação entre arte e realidade. Tanto o dito de Simonides quanto o verso de Horácio se transformaram em máximas, provérbios de saber popular.

Em alguns momentos da história, a identificação do verbal com o visual e pictórico se mostrou de modo bastante incisivo. Nos séculos XVI, XVII e XVIII, os estudos que objetivaram estabelecer as relações entre as duas artes basearam-se na imitação (*mimeses*).

Já o Romantismo foi cenário de uma grande mudança, uma vez que nega a imitação da natureza como princípio constitutivo, rejeitando a matriz aristotélica-horaciana em que se fundara. (SILVA, 1990, p. 167). Com as poéticas do Realismo e do Naturalismo acentua-se a analogia entre poesia e pintura quando se observa a representação do mundo exterior a partir de descrições exatas na linguagem das formas, volumes e cores. Porém foi com o Modernismo que essas relações tornaram-se mais próximas, sobretudo com as chamadas Vanguardas históricas e com a pictorialização do texto poético por meio de quadros de palavras em liberdade produzidos por autores futuristas. Tais movimentos “operaram uma revolução nas relações entre poesia e pintura, criando novos mecanismos semióticos na construção dos textos poéticos e obrigando o leitor a adotar novas estratégias e novos processos de leitura” (SILVA, 1990, p. 173).

Nesse âmbito, Oliveira (1999) afirma que a literatura não pode ser vista como uma atividade artística isolada, pois ela estabelece relações com o contexto histórico de um dado momento bem como dialoga com as demais formas de

representação. Há um elo comum que as une. Souriau comenta que, “... nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas são todos levitas do mesmo templo” (Souriau, 1983, p.14).

Joly (1996), confirma a analogia entre literatura e imagem e registra que a pesquisa com a imagem deve levar em conta que o papel do analista é “decifrar as significações que a naturalidade aparente das mensagens visuais implica” (JOLY, 1996, p. 28). Nesse sentido, deve haver um posicionamento de quem analisa, ou ele se coloca do seu próprio lado, da recepção da obra, ou busca a chamada intenção do autor.

O objeto da pesquisa com imagem deve, antes de tudo, ter bem claro o que se quer analisar na imagem, se é descobrir a mensagem dos signos, se a natureza dos elementos que a compõem, se a descoberta da mensagem implícita, se a compreensão da mensagem etc. A análise sempre será traçada em direção a essa busca, qualquer que seja ela e qualquer que seja a função da imagem que também é importante para a compreensão do seu conteúdo.

Joly (1996) problematiza que as relações entre o verbal e o não-verbal são, na maioria das vezes, abordadas em termos de exclusão ou de interação, mas raramente de complementaridade. Considera que o texto não apenas participa da construção da mensagem visual, como a substitui e complementa.

Quando discute a complementaridade entre texto e imagem, a autora utiliza-se da noção de “revezamento” (Barthes) entendida como forma de complementaridade entre a imagem e as palavras, na qual o texto exprime os significados que a imagem dificilmente pode mostrar. Assim, “as palavras vão completar a imagem” (JOLY, 1996, p. 119-120). Apesar de o texto muitas vezes figurar como ancoragem de significação, as imagens

também podem completá-lo, demonstrando que verbal e não-verbal desempenham um papel conjunto na construção dos sentidos.

Mediante as discussões apresentadas, compreendemos que a Estética da Recepção é uma referência para interpretação analítica da imagem. Essa teoria associada a elementos como cor, textura, forma, composição, etc. fazem parte de um universo de análise das imagens. Iser (1996), em seu estudo sobre a recepção do texto esclarece que o texto literário só produz seu efeito quando é lido, requerendo do leitor atividades imaginativas e perceptivas. No entanto, o leitor não toma um caminho qualquer, ele é guiado pela perspectiva interna do texto, podendo orientar-se pela estrutura do texto que atua por meio de seu repertório. Então cabe ao leitor/espectador, de acordo com seu repertório, decifrar a mensagem dessas obras, preenchendo as lacunas, as indeterminações que ambas possam apresentar.

Na análise a que nos propusemos, tentamos alinhar texto e imagem em um mesmo nível, pois acreditamos que as duas esferas são importantes na produção de sentidos. Para tanto, faz-se necessário verificar como essas relações se constituem

A contextualização das obras

Os abalos sofridos pelo povo brasileiro, diante dos acontecimentos de 1930, a crise econômica provocada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, a crise cafeeira, a Revolução de 1930, o acelerado declínio do Nordeste. Todos esses fatos conduziram o escritor Graciliano Ramos a um novo estilo ficcional, mais adulto, mais amadurecido, mais moderno, marcado pela rudeza, por uma linguagem mais brasileira, além de um enfoque direto dos fatos a partir da retomada do Naturalismo. Os romancistas da década de 1930, particularmente Ramos, caracterizavam-se por adotarem uma

visão crítica das relações sociais, ressaltando o homem hostilizado pelo ambiente, pela terra ou pela cidade. O homem devorado pelos problemas que o meio lhe impõe.

A obra *Vidas Secas* retrata fielmente a realidade brasileira não só da época em que o livro foi escrito, mas da atualidade. A problemática nele contida de injustiça social, miséria, fome, desigualdade, seca, remete-nos a ideia de que o homem, fruto das condições subumanas de sobrevivência se animalizou.

Este livro de Graciliano Ramos enquadra-se na segunda fase do Movimento Modernista: o Romance Regionalista. O experimentalismo estético dos artistas da Semana de 22 fez-se em função das vivências de um pequeno grupo, dividido entre São Paulo e Paris. Os artistas engajados nesse movimento procuravam atualizar as ideias europeias. Isso foi feito num clima agitado de polêmicas e manifestos cuja principal preocupação era a forma e não tanto o conteúdo das obras artísticas.

Nas décadas de 30 e 40, o Modernismo é expresso de forma diferente. O tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois se compuseram aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado as crescentes classes médias. O peso da tradição não se remove, nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Nesse momento, a tenção dos artistas está voltada mais para a temática do que para a forma.

Particularmente, na obra de Graciliano Ramos, é notado o realismo, porém, não o realismo da concepção mimética da arte, que é uma norma efetiva da criação literária. Verificamos um

realismo “científico” e “impessoal” que transmite uma visão crítica das relações sociais. Por isso, o local em que se desenrola a história de *Vidas Secas* é regional, mas a temática é universal.

O romance em questão tem como tema a luta de uma família camponesa pela sobrevivência contra os flagelos da seca, a exploração e opressão do latifúndio. Trata-se de uma narrativa escrita por quadros, que aparentemente, nada tem em comum a não ser os personagens e a paisagem. Contudo, os episódios são interligados, a fim de compor o drama da família de retirantes.

Já o artista Cândido Portinari pintou *Paisagem Seca* (1938), tela que já revelava a temática dos retirantes. Em 1946, expôs as telas: *Os Retirantes*, *Enterro na rede e Criança Morta* que compõem a fase expressionista dos Retirantes. A produção da obra *Os Retirantes* (1944) foi realizada seis anos depois da publicação do romance *Vidas Secas*. Nestas telas, o Expressionismo é manifestado pelas mãos e pelos pés desmesurados, na atrofia dos corpos e a ênfase das cabeças, traduzindo a condição desfavorável em que viviam os flagelados da seca.

Este movimento artístico teve origem em Dresden, Alemanha, entre 1904 e 1905, com um grupo denominado *Die Brücke*, que em português significa “A Ponte”. Desse grupo faziam parte Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970) e Karl Schmidt Rottluff (1884-1976). No Expressionismo, os artistas procuraram mostrar as expressões humanas e interpretar as angústias que caracterizaram psicologicamente o homem do início do século XX.

A modificação da impressão ótica, exterior, por intermédio da impressão transcendente, interior é bem palpável na obra de Portinari. Na série *Retirantes*, o artista traz a fome e a angústia de dentro para fora, realizando uma pintura que foge as regras tradicionais de equilíbrio da composição, da regularidade da forma e da harmonia das cores. Essa forma de retratar a realidade demonstra uma

visão negativa em que o homem e a natureza são expostos com amargura.

Análise do texto *Vidas Secas* e da imagem Os Retirantes

O escritor Graciliano Ramos, em sua obra *Vidas Secas* (1938), procurou retratar a realidade brasileira da fome, da miséria, da seca, da desigualdade, da injustiça social por intermédio da história da família de Fabiano. Tal personagem percorre uma narrativa cíclica: inicia a narrativa viajando com sua família em busca de um lugar melhor. Sem condições de lutar contra a adversidade social e, também, contra a seca, o retirante nordestino termina viajando novamente, fugindo da seca, arriscando-se na busca de um futuro incerto.

Para Fabiano, “A seca parecia-lhe como um fato necessário (...)” (RAMOS, 1994, p. 10). Ela é a razão pela qual o vaqueiro saiu à procura de outras terras: a impossibilidade de viver no sertão. Aqui Graciliano Ramos apresenta ao leitor um romance engajado, a miséria flagrante da região Nordeste.

Fabiano apresenta características vegetais da região. Por exemplo, ele se considera “(...) plantado em terra alheia” (RAMOS, 1994, p. 19). Compara-se também “(...) as catingueiras e baraúnas (RAMOS, 1994, p. 19), e até mesmo a figura do patrão seco “(...) espinhoso como um pé de mandacaru” (RAMOS, 1994, p. 24). Apesar dessa identificação do personagem com seu meio, ressaltamos que o autor não utiliza descrições de paisagens idealizadas, já que sua preocupação é de âmbito social.

Cabe salientar que Fabiano e sua família são vítimas da diáspora: movimento forçado ou voluntário de pessoas e povos de sua terra original para outros locais. Spivak distingue duas possibilidades de diáspora: a) a pré-transnacional,

que ocorreu na era clássica e na modernidade. Nela ressalta-se o deslocamento de milhões de escravos para trabalhar no Novo Mundo; b) a transnacional, que inclui os trabalhadores do *indentured labour* no século XIX e os deslocamentos contemporâneos (SPIVAK, 1996 *apud* BONNICI, 2009).

Fabiano ilustra com muita propriedade o sujeito diaspórico que é impelido a abandonar a própria terra para buscar melhores condições de vida, fugindo de uma situação insustentável: a seca. Portanto, para ele o processo diaspórico não é voluntário. “A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca” (RAMOS, 1994, p. 19). Apesar de ter a pele clara, a barba ruiva e os olhos azulados, Fabiano não se considera branco. Para ele, os brancos lhe são superiores, como por exemplo, o patrão. Sendo apenas um encarregado de cuidar das coisas alheias o vaqueiro sente-se inferior aos brancos que são também homens, por isso ele se considera apenas um cabra.

A descrição física do personagem não o dignifica, ao contrário, remete a postura animal: Fabiano anda curvado, o que corrobora a inferioridade do personagem. Esta zoomorfização fica evidente por meio da identificação entre Fabiano e a cachorra Baleia. Inicialmente Fabiano se considera um homem, mas examinando a sua situação de empregado dependente do patrão chega a conclusão de que é um bicho. A identificação de Fabiano com seu animal de estimação dá-se pela afirmação de que Baleia também era um bicho. Desta forma, mesmo associando a esperteza do animal que sobrevive em um meio agreste, o personagem humano denuncia seu aniquilamento por se considerar inferior ao homem. Isto ocorre também com os demais personagens da obra, pois é pela zoomorfização que o processo ideológico é revelado: sentindo-se inferior os personagens não tem meio para lutar visando melhores condições

de vida, uma vez que devido ao vocabulário restrito são incapazes de se comunicar fluentemente, recorrendo com frequência às onomatopéias e gesticulações.

Percebemos assim que Fabiano trava uma luta para sua sobrevivência. “A desgraça estava a caminho, talvez andasse perto. Nem valia a pena trabalhar. Ele marchando para casa, trepando a ladeira, espalhando seixos com as alpercatas – ela se avizinhandando a galope, com vontade de matá-lo” (RAMOS, 1994, p. 23). Assim, podemos dizer que o romance *Vidas Secas* constrói o retrato da família de retirantes. Trata-se de um romance visual, espécie de fusão entre a prosa e a pintura. As imagens são pintadas no texto via comparações e metáforas. O uso dessas figuras de linguagem ressalta as características físicas dos personagens. “Parecia um macaco” (RAMOS, 1994, p. 19). A descrição plástica obtida pelas orações curtas e a pictórica captada pela visualidade combinam-se e complementam-se. “Considerar-se plantado em terra alheia” (RAMOS, 1994, p. 19). Persiste a linguagem descritiva, predominando a comparação entre os personagens e os animais ou os vegetais que reforçam a brutalidade, a dureza dos personagens para resistir as adversidades.

Os capítulos são autônomos, mas há uma ordem sequencial na narrativa: Seca, chuva, seca. A seca caracterizada pela fome, miséria e pela diáspora é seguida, imediatamente, pela chuva que traduz verde, fartura. Porém, tal período não dura muito tempo, logo a seca castiga a fazenda e de novo é hora de partir, desta vez para o Sul.

Observamos em algumas passagens de *Vidas Secas* um ritmo plástico obtido por meio das orações nominais. O próprio tema do livro demonstra a preocupação do autor com o ritmo da construção frásica. Esse ritmo está associado às ações dos personagens retirantes que estão atravessando a caatinga de forma lenta, arrastada, trôpegos como se não tivessem forças para

terminar a viagem.

A temática de Graciliano Ramos também foi explorada por Cândido Portinari cujo motivo constante dos quadros mais famosos é a miséria. A partir da década de 30, Portinari enfoca o trabalho braçal, o homem-terra e a tragédia humana nas estradas secas. O artista vivera a chegada dos retirantes que entravam em São Paulo via Triângulo Mineiro com destino a Brodósqui em busca de trabalho na lavoura. Além disso, ele lera *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, o que talvez tenha ajudado a compor a cena cujos tipos consagrados fazem parte da imaginária brasileira.

Uma tela em especial poderia ser considerada uma figura pertencente ao livro *Vidas Secas: Os Retirantes*. Trata-se de um painel a óleo sobre tela (190 x 180 cm) de Cândido Portinari (1903-1962), que se soma à série: Retirantes. Este conjunto de telas encontra-se no Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand.

Nesta tela, a temática, assim como a descrição dos personagens e do ambiente, estabelece um diálogo com o romance *Vidas Secas*, comprovando a analogia entre texto e imagem. Portinari compôs um texto visual com a presença de nove personagens. Dois homens adultos e duas mulheres adultas, cinco crianças, numa delas é possível identificar o sexo já que está com a genitália exposta.

Podemos perceber duas famílias, ou seja, duas gerações de família. A primeira delas compõe-se de um velho com um cajado, uma mulher mais velha, com uma criança completamente nua no colo. Tal nudez permite visualizar a pobreza e a fome dos quais os personagens são vítimas. A segunda família mostra uma mulher mais jovem sustentando uma trouxa branca na cabeça e um recém-nascido em seus braços. O marido é retratado ao seu lado, chapéu na cabeça, está segurando a mão de uma criança também com chapéu. A outra mão encontra-se ocupada com

um pedaço de pau, suporte para carregar uma trouxa de roupas em seu ombro. Ao lado desse pai, há duas crianças uma do sexo masculino com genitália exposta e abdome avantajado, a outra não apresenta tantos detalhes.

Notamos grande quantidade de pássaros que foram pintados num céu azul, coloridas de preto, possivelmente para retratar a morte. Trata-se de corvos ou urubus que aguardam a hora de devorar os corpos daqueles que não resistem às adversidades. No lado superior direito, há a presença da lua, entre as aves, num tom de cinza escuro. Sob o chão que os personagens estão, observa-se a presença de grande quantidade de pedras e também uma parte de osso de animal que simbolizam a morte. Trata-se do ciclo da vida que se inicia com uma criança e se finda com a figura cadavérica do personagem mais idoso da composição, acentuando-se com a presença do osso e dos urubus.

A tela mostra este grupo viajando pela caatinga e junto aos viajantes estão ossos de animais mortos e urubus voando sobre as cabeças dos retirantes como se aguardassem o seu futuro alimento. Tal como ocorre em *Vidas Secas*: “A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos” (RAMOS, 1994 p.10).

Esses personagens maltrapilhos e esqueléticos são pessoas em quem transparece a dor e a apatia. Esta representação dos personagens também predomina em *Vidas Secas*. Somente nos capítulos “Inverno” e “Festa” há uma melhoria de vida, há uma prosperidade. Nos demais capítulos em que a luta pela sobrevivência é intensificada os personagens assemelham-se às telas de Portinari pela sua própria falta de perspectiva. Dessa forma, os retirantes deixam a terra (segurança) e saem para o desconhecido (insegurança).

A composição da tela é toda feita em cores terrosas utilizadas nos corpos, onde várias pinceladas de laranja aquecem alguns pontos, contrastando com os tons frios dos azuis e verdes, empregados moderadamente, que se alternam e se misturam em áreas menores. O chão ocre, marcado por sombras ou ossadas brancas, se harmoniza com o colorido dos corpos dos retirantes. O fundo se apresenta com céu azul sombrio entardecido e horizonte claro, urubus e morcegos com suas silhuetas negras perseguindo o grupo.

Na tela, evidenciamos que o olhar vago e distante dos personagens busca outros espaços que ofereçam uma condição de vida melhor, os urubus como perseguidores, as trouxas nas cabeças, os corpos encurvados, tudo isso indica o êxodo, a retirada. Já os pés amplamente apoiados e o cajado fincado na terra indicam a vontade dos personagens em permanecer na sua terra. Assim também acontece em Ramos: “A viagem parecia-lhe sem jeito, nem acreditava nela. Preparara-a, tornara a prepará-la, e só se resolvera a partir quando estava definitivamente perdido” (RAMOS, 1994 p.117).

Em *Vidas Secas*, os personagens condicionam-se a viver em constante mudança, a procura de um lugar em que a natureza lhes seja favorável. Deste modo, Fabiano e sua família como na tela de Portinari encenam a mudança, a fuga. “Tinham deixados os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldavam os pés.” (RAMOS, 1994, p. 10). À medida que a seca se estabelece, o nordestino começa a sofrer as perdas que aumentam vagarosamente e o impelem para a mudança. Para os fugitivos, a viagem é uma forma de alcançar o equilíbrio, já que estão impossibilitados de permanecer em sua terra.

Conforme podemos notar, Graciliano Ramos e Cândido Portinari utilizaram-se de

técnicas e recursos para representar a temática social da seca, tanto no romance quanto na tela. Em ambas as manifestações artísticas, texto e imagem, eles objetivaram retratar famílias sofridas que fugiam da seca do Nordeste à procura de trabalho para não morrer de fome. Neste contexto, entendemos que as duas artes se identificam, cabendo ao leitor/espectador a habilidade de reconstruir os dramas pessoais, a degradação da figura humana e a figura da morte que parece rondar os personagens nas diferentes linguagens: textual e imagética.

Diante dessa conjuntura, podemos averiguar que o verbal e o não-verbal desempenham um papel conjunto na construção de sentidos, em que “As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim” (JOLY, 1996, p. 121).

Considerações finais

Em ambas as criações, podemos perceber elementos que convergem: as descrições do ambiente bem como dos personagens, na obra de Ramos, são muito próximas as representações de Portinari em sua tela, realizadas por meio de linhas, traços e cores. Constatamos, assim, que há uma associação da imagem ao texto literário, visto que as duas artes apresentam semelhança na temática e na composição dos personagens. Por intermédio da intertextualidade observada entre o texto e a pintura, notamos a miséria, a fome, a angústia dos personagens por ter de abandonar a terra, as injustiças sofridas diante da seca implacável.

Nesse caso, observamos que o texto serve de ancoragem de significação da imagem, uma vez que os elementos descritos no romance são claramente evidenciados na imagem: o êxodo, os retirantes com suas trouxas e embrulhos, com seus cajados, pés descalços e doloridos, deixando

para trás as terras escuras, improdutivas, os urubus famintos, as ossadas brancas do gado morto antes do tempo.

Ramos não utiliza descrições de paisagens idealizadas. O autor preocupa-se com a tensão dramática em que o herói opõe-se e resiste às pressões da natureza e do meio social. Do mesmo modo, Portinari encontra sua linguagem própria no Expressionismo na ânsia de tornar visível o que quase sempre é invisível, ou seja, ele retrata a fome e a miséria por meio dos esqueletos visíveis dos personagens que compõem a cena, a atrofia dos corpos e a ênfase das cabeças com o mesmo objetivo.

Cabe ressaltar que se levarmos em conta que Portinari foi receptor da obra de Ramos, sua tela apresenta uma leitura do romance. O que confirma que não há uma única maneira de interpretar uma obra, já que “a obra não oferece uma mensagem dela separável; o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa.” (ISER, 1996, p. 29).

O leitor que se debruçar sobre o texto verbal e imagético é levado à descoberta de uma segregação social: as massas exploradas e oprimidas de nosso país, além de sua atualidade e valor histórico. A estaticidade da tela devido à falta de perspectiva dos personagens opõe-se ao dinamismo do romance representado pela diáspora da família de Fabiano. O romance apresenta uma saída, a migração para o Sul enquanto a tela apresenta a morte indiretamente manifestada pela presença de urubus.

Diante dos fatos mencionados, podemos abstrair que a diáspora da família, retratada no romance e na tela, é uma estratégia de resistência ao capitalismo e imperialismo. Essa família de retirantes considerada inferior, insignificante, segue seu caminho na luta pela vida. Sua trajetória aponta direcionamentos na busca por mudanças e por uma conquista de espaços mais igualitários

dentro da sociedade.

Referências bibliográficas

BONNICI, Thomas et al. **Resistência e Intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: EDUEM, 2009.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, vol.1.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 68 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos de estática comparada**. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

Artigo enviado em: 20/10/2015

Aceite em: 20/11/2015