

Histórias de retirantes: ruínas literárias no cinema

Elisabete Alfeld Rodrigues* e Carmen Lucia José**

Resumo

Em O caminho das nuvens, Vicente Amorim conta a história da retirada de uma família do interior nordestino para a região sudeste. Uma história que já foi muitas vezes contada, por exemplo, em Vidas Secas: primeiro, na literatura, por Graciliano Ramos e, depois, no cinema, por Nelson Pereira dos Santos. Na retirada contada por Amorim, a migração não ocorre pelos passos na aridez do sertão; ela acontece por bicicletas nas rodovias, estradas e pequenas cidades que a família – pai, mãe e cinco filhos – percorre para chegar à cidade do Rio de Janeiro. A família se desloca da Paraíba em busca de um emprego de mil reais por mês que só pode ser encontrado no sudeste do Brasil – este motivo desencadeador parte de uma história factual. O filme é uma releitura que resgata a literatura, o cinema e a história factual promovendo uma relação dialógica construída por fragmentos das várias histórias.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. História.

* Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Professora Associada do Departamento de Arte da Faculdade de Comunicação e Filosofia da PUCSP.

** Mestre em Ciências da Comunicação, pela ECA-USP; doutora em Semiótica e Comunicação pela PUC-SP. Professora na área do Radialismo (USJT).

As histórias de retirantes: na literatura e no cinema

*Deixou lá os amigos
Sofrendo a praga da sorte
O homem como inimigo
Que a coisa lá no norte
Era pura desolação
A fome, a seca e a morte.*

João Batista de Andrade

O filme *O caminho das nuvens* (2003)¹ conta a história de uma retirada. Para construir seu argumento, Amorim parte de uma situação real: uma família que se desloca da Paraíba em direção ao Rio de Janeiro e faz o percurso de bicicletas.² Ainda que ancorado na história factual, não temos como não reconhecer na narrativa fílmica vestígios (intencionais ou não) de outras histórias de retirantes abordadas pela literatura e pelo cinema. O objetivo com este estudo é analisar a construção narrativa e perceber nesse processo as marcas de outros textos que não estão necessariamente no filme, mas fazem parte dos textos da cultura. Tais textos exercem uma função rememoradora, estão inscritos na linguagem “onde as coisas só estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas ditas em sua ausência”. (GAGNEBIN, 2007, p. 5)

Ditas na sua ausência, várias são as lembranças literárias e fílmicas de histórias de deslocamentos migratórios cujos fragmentos textuais são atualizados na história de *O caminho das nuvens*. Essa temática recorrente sempre é motivada pela procura de outro lugar que transcende a categoria de espaço físico-geográfico e é imaginado como espacialidade, isto é, “o modo como os homens e as sociedades o entenderam [o espaço] pela maneira como o construíram” (FERRARA, 2008, p. 29). Assim, mais que a mudança de lugar físico, a retirada é desencadeadora de histórias:

Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos. (GAGNEBIN, 1986, p. 13)

E os textos que contam a retirada são muitos. Contada em narrativas dispostas em verso ou em prosa, a retirada é, de um lado, a saída de

1 Direção Vicente Amorin e roteiro de David França Mendes, 2003.

2 A história factual é relatada na reportagem “Bicicleta-de-arara”, veiculada na revista *IstoÉ*, em 23/9/1998.

lugar entendido como difícil de sustentar a mulher e filhos; de outro, a busca de outro lugar, construído por imagens midiáticas, que garante a existência de trabalhos que pagam mil reais de salário, valor entendido como possível de sustentar a mulher e cinco filhos, tal como acontece no filme de Amorim.

Geralmente, o fenômeno que motiva a retirada é a seca, as condições adversas do meio, e o homem em conflito com o ambiente empreende a sua caminhada em busca de condições melhores de sobrevivência. As causas da retirada são muitas, entre elas o sertão árido, a falta de trabalho e a luta pela vida são as mais comuns. Para falar sobre as histórias de retirantes contadas na literatura, selecionamos a contada por Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, romance publicado em 1938. A paisagem da caatinga “de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas” (RAMOS, 1995, p. 9) constrói a dramaticidade necessária para situar a família de retirantes – “seis viventes contando o papagaio (19)”: Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e a cachorra Baleia – e a dura existência: “ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados a terra (19)” e determinados pela seca:

Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins. 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. [...] Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru. [...] Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito... Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? Não sabia. (RAMOS, 1995, p. 23-24)

Nessa existência determinada pela seca, o imaginário é construído das sobras da “desgraça que estava a caminho”, ou seja, o imaginário só pode se realizar como possibilidade:

A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (RAMOS, 1995, p. 15)

Esse universo de possibilidades, no entanto, está localizado num mundo de coisas de não – fome, sede e privação – porque povoado pelos excluídos da vida, os vaqueiros das mortas fazendas, que vivem sob os desígnios da opressão, da impotência, da fatalidade e da provisoriedade da vida:

a) Da opressão: Fabiano, como

vivia em terra albeia, cuidava de animais albeios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. [...] seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda albeia [...]. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis (18, 24, 76).

b) Da impotência:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores [...]. Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura. Tudo na verdade era contra ele (13, 95).

c) Da fatalidade:

Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia (96).

d) Da provisoriedade da vida:

A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como um judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achar-se ali de passagem, era hóspede que demorava demais [...] (19).

Em *Vidas Secas*, o enredo está organizado em treze capítulos-sequências que rompem a linearidade do enredo composto assim, por uma

justaposição de diferentes episódios. Cada capítulo-episódio, sem continuidade e relação de causa-consequência, apenas situa as personagens na mesmice da condição – “Podia continuar a viver num cemitério?” (117). É a consciência dessa situação que motiva o estado de estar sempre em retirada uma vez que dependente do ciclo da seca-chuva-seca. Por Fabiano estar de passagem em terra alheia o primeiro e o último capítulo, denominados respectivamente de Mudança e Fuga repropõem a condição de eternos retirantes: hóspedes numa terra alheia.

Fabiano cumpre a sina e projeta o futuro dos filhos: “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo” (38); pois ele Fabiano “Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látegos – aquilo estava no sangue.” (96). Ainda que o projeto de vida já estivesse definido, a narrativa abre as brechas para o sonho de sinhá Vitória – ter uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira – e o de Fabiano:

Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem. (RAMOS, 1995, p. 23)

Chegar a essa condição – um dia seria homem – está no desejo que sustenta a retirada: alcançar a terra desconhecida:

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. [...] Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 1995, p. 126)

Saindo da literatura, uma das histórias mais significativas e que inaugura a primeira fase do Cinema Novo é a versão cinematográfica de *Vidas secas*, com roteiro e direção de Néelson Pereira dos Santos. Traçando um paralelo entre livro (1938) e filme (1963), Avellar diz o seguinte:

O que Graciliano conta é invenção feita para existir só em palavras, naquele preciso arranjo de palavras [...]. Néelson conta o que foi só palavra como se fosse só imagem: não se limita a ver os acontecimentos imaginados no texto como realidade a ser materializada na cena feita para a câmera: o filme nos revela uma dimensão/outra da questão discutida no texto, um aspecto da realidade que só se revela numa imagem. (AVELLAR, 2007, p. 44-45)

Assim, apesar de os fatos narrados serem os mesmos, a dramaturgia cinematográfica é específica, uma vez que, no filme, “os recursos sonoros e imagéticos concorrem para a construção de uma representação que é construída na cena onde ocorrem simultaneamente os diálogos e o espaço-tempo da ação” (RODRIGUES, 2008, p. 99). Na releitura de Néelson Pereira, o filme está em constante diálogo com o livro, e desse diálogo destacamos dois de seus eixos temáticos: a ambientação da trama na paisagem angustiante e hostil e a monotonia daquele que vive em retirada – o estar de passagem numa terra alheia. A seguir, um exemplo de como os recursos imagéticos e sonoros trabalham esses aspectos:

a) A ambientação da trama – A paisagem é o Nordeste, que a câmera apresenta nos planos gerais, os quais dão a sensação da amplitude do sertão e da seca: são imensos vazios de vida, apenas a aridez da vegetação e as personagens mais desenhadas como figuras num fundo infinito pela fotografia em preto e branco e pela iluminação. Segundo Bressane (1997, p.36), no filme *Vidas Secas*, o fio da narração não é o entrecho apenas, mas a forma de captação da luz. Bressane enfatiza “tem momentos em que ela é absoluta, ela é dominadora, é ela que conta a história”.

b) A monotonia da vida – O ritmo da montagem imprime às cenas uma sensação de lentidão, das coisas e dos homens que se arrastam pela terra seca. Tal sensação é reforçada pela trilha sonora, que é dada pelo ruído recorrente da roda do carro de bois, pelo ruído das alpercatas na caminhada pelo sertão. O filme é pontuado por grandes silêncios, da família, por exemplo, que, tal como no livro, falava pouco, utilizando mais gestos e metonímias de palavras. Sem uma trilha musical, o que reverbera são os sons mais característicos do ambiente natural: o ruído do carro de bois, o barulho das alpercatas e da chuva.

A criação do universo diegético fílmico é paralela à do enredo do livro. Para contar a história de Fabiano, reorganizam-se os capítulos do romance em função da história que vai ser contada pelo cinema, e para isso sugere certa linearidade das ações para criar o efeito cíclico da retirada: seca-chuva-seca.

A realização da ficção na história factual

Assim como Fabiano, a história de Cícero Ferreira Dias é mais uma das várias histórias de migrantes nordestinos que vêm para a região Sudeste do Brasil. A vinda da família ganhou destaque na mídia impressa e televisual. Na mídia impressa, na reportagem intitulada “Bicileta-de-arara”:

A vida do trabalhador rural Cícero Ferreira Dias, 31 anos, sempre foi um acúmulo de sofrimento, miséria, poucos desejos e muitas frustrações [...]. Têm seis filhos, todos analfabetos como ele e até hoje sem certidão de nascimento. A família morava no município de Santa Rita, periferia de João Pessoa, em um cubículo de dois cômodos. Desempregado havia três anos e sobrevivendo com a ajuda de parentes, Cícero decidiu abandonar a Paraíba para nunca mais voltar. A história seria igual à de milhares de retirantes nordestinos não tivesse Cícero trocado o pau-de-arara por bicicletas. Na madrugada do dia 5 de março deste ano, montou a mulher e os filhos em quatro Monarks velhas, colocou as rodas na estrada e rumou para o Rio de Janeiro. Foram exatos cinco meses e dois dias de aventura por 3.200 quilômetros. (ISTOÉ, 1998)

A retirada é assim descrita na reportagem:

A família deixou a Paraíba com apenas dois sacos de roupa, um pequeno bujão de gás e pedaços de lona. Cícero saiu na frente do grupo, carregando na garupa a filha Uênia, seis anos, e levando nas costas uma bolsa com ferramentas para reparar as bicicletas. Rosanele trouxe o filho menor, Onildo, de um ano, numa cadeira amarrada na bicicleta. Francisco, 14 anos, o filho mais velho, transportou os irmãos Robinson, sete anos, e Robenildo, três anos, um no colo do outro. Cleiton, oito anos, ganhou uma bicicleta só para ele. [...]. A empolgação das crianças com a aventura durou pouco. Tinham que pedalar o dia inteiro por retões sem-fim, sob o sol. Paravam só para comer e dormir. ‘O pai tinha que vir sozinho. Esse Rio de Janeiro não vai chegar não?’, chorava Cleiton. De tanto bater com os pés descalços nos ferros da bicicleta, Uênia e Robinson ganharam feridas que ainda não cicatrizaram. Quando atravessavam a Bahia, Francisco sofreu dores insuportáveis na rótula direita e teve que ser levado para um posto médico em Santo Estevão, depois de Feira de Santana. Seguindo por auto-estradas (BR-230, BR-236, BR-116), a família cortou a Paraíba, passou por uma ponta do Ceará, desceu Pernambuco, Bahia e Minas em direção ao Rio. (ISTOÉ, 1998)

A idéia da viagem foi de Cícero: vir de bicicletas facilitaria arrumar trabalho no decorrer da viagem. Dormindo em postos de gasolina, casas abandonadas, debaixo de pontes e na beira da estrada, a família continuou o percurso desafiando os perigos da rodovia e a fome. Várias foram as paradas e pouco o trabalho encontrado, no entanto, a possibilidade de ganhar um salário de mil reais por mês impulsionava a caminhada. A preocupação de Cícero era “que chegassem todos vivos. Tinha que me destinar no mundo para ver minhas melhoras”; diz que “se não tivesse fé em Deus, não tinha conseguido. Tenho esperanças de que a coisas vão melhorar por aqui”.

A saga urbana desafiando o concreto da estrada vai para a tela da televisão e é contada no programa *Fantástico*, Rede Globo de Televisão. A matéria foi ao ar depois que a história de Cícero foi veiculada na mídia impressa.

A reportagem tem a duração de um minuto e cinquenta e cinco segundos. A matéria reconstrói, com base no depoimento de alguns membros da família de Cícero, a história apresentada no *Fantástico*. Para isso, há toda uma dramaturgia da cena: a ordem de apresentação dos membros da família, o modo como são apresentados pela câmera, a narração da locução em *off*, os enquadramentos e a seleção da trilha musical. Para recontar a saga do asfalto, a matéria se apóia em duas canções: *Disparada* (Geraldo Vandré e Theo de Barros, 1966), interpretada por Zé Ramalho; e *A Violeira* (Jobim e Chico Buarque, 1983), interpretada por Elba Ramalho. As canções servem para marcar dois momentos da reportagem: a apresentação da família é feita com a canção *Disparada* e a chegada ao Rio de Janeiro, com a canção *A Violeira*. Predomina na reportagem closes e planos médios utilizando como contraponto imagens coloridas – para situar a matéria – e em preto branco – para situar a caminhada e a chegada ao subúrbio do Rio de Janeiro.

O caminho das nuvens: releitura de outros textos

Na abertura do filme, só nuvens; no meio delas, nomes do elenco e das principais funções da cinematografia. Das nuvens e dos nomes, a câmera desce para uma placa rodoviária, onde está escrito: “Praça do Meio do Mundo”, e encontra um grupo familiar dentro de um círculo de solo seco, às margens de uma rodovia, onde a mulher lê o escrito na placa enquanto a câmera apresenta a família, assim constituída: Romão, o pai; Rose, a mãe; cinco filhos: Antonio, o mais velho; Cícero, o mais novo; Suelena, Rodney e Clévis, os do meio. O grupo está acompanhado por quatro bicicletas.

A quase-tragédia, envolvendo Ciço, o mais novo, e um caminhão coloca Romão em diálogo com o motorista; nele, o protagonista revela sua decisão: retirar-se do lugar de origem em busca de outro lugar, onde ele possa ganhar “mil real” para sustentar a mulher e os filhos, porque só assim pode “ser um homem”; revela também com o que conta: “Padrinho vai me ajudá a ter essa graça alcançada”.

O percurso tem início com sete pessoas assim distribuídas pelas quatro velhas bicicletas: a primeira, com Romão e a filha Suelena, no bagageiro; a segunda, com Rose e Ciço, sentado numa cadeirinha instalada no bagageiro; na terceira, Antonio e Rodney; e, na quarta, Clévis. Sete pessoas e as quatro bicicletas rodam 3.200 quilômetros fazendo paradas em diversos pontos, que ora estão ambientados com as marcas da vida sertaneja (igreja com sala de milagre, os romeiros de Padre Cícero, a feira ao redor da estátua do padroeiro, a tradicional feira em Feira de Santana, míseros botecos de estrada e beira de pequenos rios), ora com as marcas do progresso (postos Petrobras da Rede Nazareth, com sistema de voz oferecendo seus serviços, Parque Caminho das Nuvens para turistas, sala de cinema, novos caminhões de carga).

A ambientação da trama também ocorre na paisagem do Nordeste, apresentada pela câmera em planos gerais em que a linha do horizonte divide a tela em duas metades que se refletem: a luz amarelo-brilhante do Sol e o movimento das nuvens, na parte de cima, e a extensão de terra seca cortada por estrada ou rodovia e o movimento das quatro bicicletas, na parte de baixo. Um caminho feito pelas nuvens, na parte de cima, e um caminho pedalado pelos personagens, na parte de baixo.

Além disso, reafirmando os extremos tradição/progresso dos pontos de paradas, os mesmo planos gerais expõem a paisagem nordestina no máximo de sua contradição: em um dos pólos, o ambiente marcadamente estático, onde pouco ou nada acontece há muito tempo; no outro, o ambiente em que poucas figuras poderiam ser identificadas como índices de um Nordeste em transformação, principalmente pelo movimento dos caminhões de cargas nas estradas e rodovias e pelos postos da Petrobras que devem estar ali somente pela necessidade do transporte de cargas. Mas, enfim, se a transformação fosse efetiva não haveria mais o motivo da retirada.

No ambiente marcadamente estático da tradição nordestina, as cenas repetem quase sempre as mesmas ações de quem tem pouco e é obrigado a conviver com o pouco que o ambiente oferece: os banhos tomados nos rios que aparecem no percurso; o mesmo sabão e o prato de comida dividido por todos; a mesma recomendação materna de dormir para

afastar a fome; a mendicância; a espera pelo gesto de caridade; a espera pelo milagre; etc. No ambiente com as figuras de progresso, a presença da contradição: tudo indica consumo e, como tal, exige que o frequentador seja consumidor, isto é, possa pagar; quem não tem deve ficar longe e somente é tolerado nas sombras da noite.

O ritmo da montagem imprime às cenas a sensação de esforço para vencer o ambiente marcadamente estático e conseguir realizar sua decisão, visibilizado pelo esforço de quem pedala pelo asfalto em ladeiras e sob o Sol; pelo esforço de agradar de quem troca uma “canção de Roberto” por alguns trocados pra sustentar a prole; pelo esforço de realizar a enorme façanha para conseguir se sentir homem diante da mulher e dos filhos; pelo esforço físico feito por Romão para levantar a mesa no museu de padre Cícero para conseguir algum dinheiro; pelo esforço de seguir junto, mulher e filhos, diante de façanha tão maluca; pelo esforço de Rose em não romper com o marido, diante do rompimento com o filho mais velho e diante do marido, quando ele mesmo lhe pergunta por que ela ainda está com ele; pelo esforço de interromper, por pouco tempo, o percurso porque os filhos estão famintos; enfim, pelo esforço de não se sentir vencido diante dos obstáculos do percurso.

O filme é pontuado por muitos encontros, quando Romão ou Rose sempre acabam ficando diante do absurdo de sua façanha: diante das histórias de sucesso contadas por Chupa-Cabra, Romão argumenta que ele, diferentemente de Chupa-Cabra, não vai sozinho, carrega a família com ele, aumentando a demora e a dificuldade; diante da tecelã casada com o vereador da pacata cidade, Rose tenta convencer o marido da interrupção do projeto, mas Romão não desiste; quando Romão conversa sobre seu projeto com o motorista do caminhão, este tenta mostrar o absurdo do projeto, mas Romão não desiste; enfim, quando sai da apresentação da dança indígena “quarup”, no Parque Caminho das Nuvens, diz a Panamá: “Não é querer demais; é querer o que a gente precisa”.

Nas cenas em que só aparecem os componentes da família em retirada, os silêncios são grandes, a família fala pouco, utilizando frases curtas e intensos olhares, que dizem, avaliam, aprovam ou reprovam, e de alguns sorrisos que reafirmam o contrato entre eles de seguir adiante. Para o pouco que é dito, não há refutações, contra-argumentos ou explicações; o pouco que é dito é seguido de um olhar intenso e de uma ação, que aprova ou reprova o não-dito.

Fabiano, Cícero ou Romão são homens-personagens oprimidos por território agreste dominado por poucos, mas tão poderosos que não lhes sobram nem a cava, tampouco a cova. Nascidos naquela terra, o chão

não lhes pertencia; o chão os expulsava com a seca, com a falta de trabalho, com os poucos recursos; com o excesso de mando, de sol, de distância, submetendo pés e bicicletas.

Fabiano, Cícero ou Romão são homens-personagens que, de um lado, se sentem impotentes quando, grudados no chão agreste, não conseguem pensar nenhum tipo de esforço que vença os obstáculos do lugar e do poder e, obstinados, muitos cavam sua própria cova; de outro, porque sertanejos, “o acúmulo de sofrimento, miséria, poucos desejos e muitas frustrações” tornam-nos fortes, realizando façanhas que dependem exclusivamente do esforço deles. Mesmo para chegar a lugar nenhum ou num lugar onde o mesmo mando se repete.

Fabiano, Cícero ou Romão são homens-personagens que carregam a fatalidade da sobrevivência de si mesmos e da prole; a obstinação de ser homem, diferenciando-se das demais espécies e sabendo de suas distinções. Diferentemente de Fabiano, Cícero ou Romão sabem que nasceram com “um destino ruim”, mas, depois de tantos, querem acreditar que podem mudar a sorte e, como tantos, decidem-se pela retirada e tornam-se retirantes. E o espanto faz a vida virar notícia na mídia.

Fabiano, Cícero ou Romão são homens-personagens que sabem da provisoriamente da vida porque a morte é cotidiana, ronda diariamente a mesa e o poço, emagrecendo as carnes de todas as espécies presas no chão agreste, enfraquecendo os corpos e os esforços nordestinos submetidos ao mando de poucos. Mas é essa mesma sabedoria da provisoriamente da vida que empurra o sertanejo de um chão para outro, hospedando-os em muitos chãos como que para empurrar a morte para fora de seus limites. Com os pés maltratados pelo solo ou machucados de bater na bicicleta, esses homens-personagens decidem-se por “correr o mundo, andar para cima e para baixo”, enganando a morte e desafiando a vida.

O chão árido e seco do agreste nordestino desenhou o destino duro e sólido do sertanejo, posicionando sempre um corpo dobrado sobre si mesmo que se esforça para arrancar a provisão dos fundos da terra. Romão levanta os pés desse chão e pedala, quando aprende o esforço necessário para pôr a bicicleta em movimento; menos dobrado do que antes, ele levanta a cabeça e encontra o movimento das nuvens, leve e gasoso, aberto para muitas formas e imagens. Ao chegar ao Rio de Janeiro, entra na cidade por uma favela, mas, quando sobe o morro do Cristo Redentor, encontra o mar, líquido, espumante, em constante movimento, num ir-e-vir que projeta, em seu pensamento, o rumo a Brasília.

Quando exibido no circuito comercial, o filme *O caminho das nuvens* não provocou reação de deslumbramento nem por parte da crítica, que em

nenhum momento percebeu encontros textuais, nem por parte do público, porque não foi um filme com grande bilheteria. Então, parece que, mais uma vez, estamos diante de uma questão que ainda move muita polêmica: a autonomia do signo impelida pela dinâmica da cultura e não, exclusivamente, pela intenção de uma mente interpretadora de signos.

No interior da semiosfera, potencialmente, os textos se movimentam a partir da fronteira semiótica que, segundo Lotman (1996, p. 24), *es la suma de los traductores filtros bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a outro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada*. Isso quer dizer que os textos culturais que envolvem os signos – retirada e retirante – se movimentam como somatória de traduções ou releituras e, pelo caráter da irregularidade semiótica, um signo traduz o outro, criando um palimpsesto em que os semas distintivos de cada signo se encontram naquilo que apresentam equivalência, porque a semiosfera é “espaço dialógico revelador das inter-influências e das contaminações entre as linguagens capaz de gerar novas informações e ao mesmo tempo possibilitar o trânsito e a reorganização dos sistemas de signos”. (RODRIGUES, 2005)

Na história da retirada dos retirantes Romão, Rose e seus filhos, contada no filme, alguns signos participam do enredo não somente para desenvolver a história pelas ações das personagens, mas, sobretudo, carregam as muitas traduções-releituras já elaboradas em outros enredos expondo os fragmentos de textos culturais que já se encontram na semiosfera. Isso porque,

no processo de tradução e de trânsito, dado elemento pode ser entendido como um ponto pertencente simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior; de um dado código, de uma dada linguagem, de uma dada mídia, e, como tal, torna-se o ponto de interseção pertencente à fronteira entre dois códigos, duas linguagens, ou duas mídias. (JOSÉ, 2007, p. 248)

A tessitura do enredo trama uma rede em que todas as retiradas e retirantes pulsam e contam suas várias histórias.

Referências

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BICICLETA-DE-ARARA. *IstoÉ*, 23 set. 1998.

BRESSANE, Julio. Miramar, *Vidas secas* e o cinema no vazio do texto. *Revista Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 7-42, jul./ago. 1997.

- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Comunicação. Espaço. Cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 7-19.
- JOSÉ, Carmen Lucia. Trânsito entre oralidades: do corpo-mídia ao corpo inserido na mídia. In: MACHADO, Irene (Org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 245-253.
- LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Organização e tradução de Desidério Navarro. Valência: Cátedra, 1996.
- O caminho das nuvens*. Direção Vicente Amorin e roteiro de David França Mendes, 2003. DVD.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 70. ed. São Paulo: Record, 1995.
- RODRIGUES, Elisabete Alfeld. Machado em novas versões: o conto no audiovisual. *Revista Ângulo*, Lorena, n. 113, p. 98-104, abr./jun. 2008.
- RODRIGUES, Elisabete Alfeld. *Adaptação: filme e desdobramentos*. Comunicação apresentada no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0432-1.pdf>.
- XAVIER, Ismail. O cinema novo depois do golpe. In: _____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 57-115.