



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RAFAEL DA SILVA ABREU

**ENTRE SONHOS E DESENCANTOS: REPRESENTAÇÕES DO MIGRANTE
NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980**

CAMPINA GRANDE/PB

2015

RAFAEL DA SILVA ABREU

**ENTRE SONHOS E DESENCANTOS: REPRESENTAÇÕES DO MIGRANTE
NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG –, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em História. Área de Concentração em História, Cultura e Sociedade. Linha de Pesquisa em Cultura, Poder e Identidades.

Orientador: **Prof. Dr. Celso Gestemeier do Nascimento**

CAMPINA GRANDE/PB

2015

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

A162e Abreu, Rafael da Silva.
 Entre sonhos e desencantos : representações do migrante nordestino no cinema brasileiro da década de 1980 / Rafael da Silva Abreu. – Campina Grande, 2015.
 149 f. : il. color.

 Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2015.

 "Orientação: Prof. Dr. Celso Gestemeier do Nascimento".
 Referências.

 1. Nordeste - História. 2. Migrante. 3. Cinema. 4. Representação. 5. Alteridade. I. Nascimento, Celso Gestemeier do. II. Título.

CDU 94(812/813)(043)

RAFAEL DA SILVA ABREU

**ENTRE SONHOS E DESENCANTOS: REPRESENTAÇÕES DO MIGRANTE
NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1980**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) para obtenção do título de Mestre, área de Concentração em História, Cultura e Sociedade.

Aprovada em: 24/04/2015

BANCA EXAMINADORA




Dr. Celso Gestermeier do Nascimento

(Orientador – UFCG/PPGH)



Dra. Patrícia Cristina de Aragão Araújo

(Examinadora externa – UEPB)



Dr. Severino Cabral Filho

(Examinador interno – UFCG/PPGH)

Aos meus pais (Rivaldo e Zélia) e irmãos (Rafaely e Ricardo), pelas redes de amor e fraternidade que, juntos, construímos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Zélia e Rivaldo, pela educação, apoio e amor irrestritos; por serem meu alicerce; por acreditarem em mim, quando nem eu mesmo acreditava; por terem me ensinado a ver o mundo, de forma simples e cordial; por constituírem exemplos de trabalhadores que me inspiram a ser organizado, teimoso e dedicado; e, acima de tudo, por me ensinaram a amar.

Aos meus irmãos, Rafaely e Ricardo, por sempre apoiarem e acreditarem no irmão caçula; pelo companheirismo; por me ensinarem que depois das brigas sempre vem o perdão; e por me verem sempre de forma fraternal, às vezes quando nem eu consigo enxergar.

Ao meu orientador, professor Celso Gestermeier que, logo após a minha aprovação na seleção de mestrado do PPGH/UFCG, se mostrou prestativo e interessado na pesquisa; pela dedicação e paciência durante as muitas reuniões para reformulações, correções, críticas, sugestões e indagações e durante as várias leituras e releituras do texto; e por montar um Seminário de Estudo sobre cinema e história em um momento em que acumulava várias funções na UFCG. Enfim, só posso dizer que este trabalho sem a sua orientação não seria possível.

Aos colegas do Seminário de Estudo, Kamila e Allan, pelas várias discussões sobre cinema e história e por me darem apoio e se atreveram a trilhar comigo este caminho que ainda está sendo desbravado.

Aos demais colegas de mestrado, em especial a Clau, pelos dois anos de percurso juntos, compartilhando aflições, alegrias e estímulos.

Aos amigos da graduação em História (UPE), Márcia, Nando, Neide, Jairo e Juliane que, apesar dos quatro anos de conclusão, continuam a mostrar que a amizade não termina junto com o curso e pelos vários diálogos historiográficos que ainda marcam nossos reencontros.

Aos amigos de Campina Grande, Angélica, Álvaro, Tailise, Fábio, Maria, Rawnny, Verônica e Maria José, que foram o melhor que esta cidade me proporcionou nestes três anos, agradeço pelo apoio e por compreender as longas ausências enquanto eu estava dissertando. Em especial à Maria José pela revisão dedicada deste texto.

Aos professores do PPGH, pelos vários debates teóricos e metodológicos relacionados à historiografia, bem como à coordenação e equipe técnica do PPGH, por serem sempre atenciosos e me salvarem da burocracia acadêmica.

À professora e orientadora da graduação da UPE, Maria Lana, que sempre se fez presente e prestativa, sendo, mais que professora, uma verdadeira amiga.

Aos membros da Banca de Qualificação, professores Severino Cabral e Patrícia Aragão, pela disponibilidade, críticas e sugestões apresentadas e por continuarem na supervisão desde trabalho até sua defesa.

Sem todos vocês, esta conquista não seria possível. Obrigado!

“Nas asas do pensamento
Voarei por muitos ares...
Cantarei como os passarinhos
Sobrevoando os pomares
Serei um vate das letras
Cantando em muitos lugares”

Deraldo (personagem
do filme O Homem que virou suco, 1980)

RESUMO

Estudar os migrantes nordestinos na região Sudeste do Brasil, a migração interna teve o Século XX como período áureo, é se deparar com uma relação de conflitos de poder. Quando os forasteiros e nativos se encontraram produziram representações para ambos, tais discursos permearam a sociedade de diversas formas, desde discursos governamentais até expressões artísticas como, por exemplo, na pintura, literatura, músicas e cinema. A proposta deste estudo é analisar as representações dos migrantes nordestinos no cinema brasileiro da década de 1980, compreende-se a fonte fílmica como um recurso histórico importante para se perceber como as representações dos migrantes nordestinos entremeavam as formas de entretenimento público e, dessa forma, foram difundidas no Brasil e no exterior, é um esforço para compreender as relações de alteridade que vieram a culminar na formação de preconceitos de lugar e origem geográfica, percebeu-se na temporalidade selecionada a maior concentração de produções audiovisuais que se dedicaram a temática dos migrantes do cinema brasileiro e, por isso, o interesse em seu estudo. Dentre esta especificidade da produção cinematográfica do período, três filmes se destacaram por trazerem a discussão dos migrantes como tema central e, portanto, foram selecionados como objeto de estudo, sendo eles **O Homem que Virou Suco** (1980), **As Aventuras de um Paraíba** (1982) e **O Baiano Fantasma** (1984). Teve-se como referência teórica, no estudo das representações, o historiador francês Roger Chartier (2002; 2009) e para a discussão da relação cinema e história recorreu-se a Lagny (2009), Santiago Júnior (2008; 2009; e 2012) e Barros (2012). A pesquisa foi norteada metodologicamente pela análise das imagens, porém as fontes extra-fílmicas não foram descartadas, pelo contrário, caracterizaram o estudo por uma abordagem diversificadas de fontes, dentre elas os cartazes, sinopses, críticas de cinema e reportagens em periódicos da época, buscando balizar as leituras das imagens por vestígios da década de 1980, além disso, as demais produções cinematográficas sobre migrantes nordestinos não foram desconsideradas, já que os filmes fazem parte de um circuito cultural e industrial e, assim, eles possuem ligações, fazem citações e referências uns aos outros. Os migrantes nas películas são, comumente, representados como arcaicos, atrasados, selvagens e analfabetos, sempre em oposição aos nativos do Sudeste, ou seja, são edificados campos representacionais, de um lado o desenvolvimento e a civilidade com o Sudeste e o Nordeste como seu antagonismo. As representações negativas rejeitadas pelos nativos são impingidas nos migrantes, afinal, eles são os deslocados vulneráveis e responsabilizados pelos problemas urbanos das metrópoles do Sudeste. Diante disso, os nativos do Sudeste buscaram, conscientemente ou não, se proteger perante o constante movimento migratório dos nordestinos criando e propagando representações negativas sobre os mesmos. Para defender seus lugares sociais foi necessário desqualificar os migrantes para tirá-los de uma possível disputa, assim, pensar a relação entre nordestinos e sudestinos é pensar forças representacionais que os opõem.

Palavras-chave: História do Nordeste. Migrante. Cinema. Representação. Alteridade.

ABSTRACT

Study the northeastern migrants in Southeastern Brazil is a way to face with a relationship of power struggles. The internal migration had the twentieth century as the golden period. When the visitors and natives have met themselves, they produced representations to both. Such speeches permeated society in many ways, from government speeches to artistic expressions such as, painting, literature, music and cinema. The purpose of this study is to analyze the representations of Northeastern migrants in Brazilian cinema of the 1980s. The film source is understood as an important historical resource to understand how representations of Northeastern migrants intermingled forms of public entertainment and, therefore, were known in Brazil and abroad. It is an effort to understand the relationships of otherness that came to culminate in the formation of place of prejudice and geographical origin. It was noted in the selected temporality the highest concentration of audiovisual works dedicated to the theme of migrants in Brazilian cinema and therefore the interest in their study. Among this specificity of this film production period, three films stood out for bringing the discussion of migrants as a central theme and, therefore, were selected as study object: *O Homem que Virou Suco* (The man who turned juice) (1980), *As aventuras de um paraíba* (The Adventures of a paraíba) (1982) and *O Baiano Fantasma* (The phantom Bahia) (1984). This study had as theoretical reference, in the study of representations, the French historian Roger Chartier (2002; 2009) and for discussion of the relationship cinema and history appealed to Lagny (2009), Santiago Junior (2008; 2009; and 2012) and Barros (2012). The research was guided by the methodological analysis of the images, but the extra-filmic sources were not discarded, however, characterized the study by a diversified approach of sources, among them the posters, synopsis, movie reviews and articles in periodicals of the time, searching delimit the readings of the images remains in the 1980s. Moreover, the other movie productions on northeastern migrants were not disregarded, since the films are part of a cultural and industrial circuit and thus they have links and citations are references to each other. Migrants in films are commonly represented as archaic, backward, illiterate and wild, always in opposition to the natives of the Southeast. In the other words, there are built representational fields, where on the one hand there is the development and civility to the Southeast and on the other one the Northeast as its antagonism. Negative representations rejected by the natives are enforced on migrants, after all, they are vulnerable displaced and accountable for urban problems of Southeastern cities. Therefore, the natives of Southeast sought, consciously or not, to protect themselves against the constant migratory movement of the northeastern creating and propagating negative representations about them. To defend their social places was necessary to disqualify migrants to get them out of a possible dispute, so, think about the relation between northeastern and southeastern is thinking representational forces that oppose each other.

Keywords: Northeast History. Migrant. Cinema. Representation. Otherness.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Diálogo entre Sebastião (Centro) e José Alberto (Direita).....	39
IMAGEM 2 - Recorte do filme Morte e Vida Severina.....	50
IMAGEM 3 - Cartaz do filme “O Homem que Virou Suco” (1980).....	54
IMAGEM 4 - Cartaz do filme “As Aventuras de um Paraíba”.....	57
IMAGEM 5 - Cartaz do filme “O Baiano Fantasma” (1984).	59
IMAGEM 6 - Recorte inferior do cartaz do filme “O Baiano Fantasma” (1984).....	60
IMAGEM 7 - Recorte superior do cartaz do filme “O Baiano Fantasma” (1984).....	60
IMAGEM 8 - Recorte central do cartaz do filme “O Baiano Fantasma” (1984).....	61
IMAGEM 9 - Durante o nascer do sol a câmera focaliza uma estrada asfaltada.....	68
IMAGEM 10 - Lambusca chegando à rodoviária de São Paulo	69
IMAGEM 11 - Rodoviária de São Paulo.	69
IMAGEM 12 - Zé Branco no ônibus em direção ao Rio de Janeiro.....	71
IMAGEM 13 - Operários da construção civil	73
IMAGEM 14 - Família de migrantes	80
IMAGEM 15 - Migrante	80
IMAGEM 16 - Moradores da favela 1	84
IMAGEM 17 - Moradores da favela 2	85
IMAGEM 18 - Moradores da favela 3	85
IMAGEM 19 - Moradores da favela 4	85
IMAGEM 20 - Zé Branco enfrentando o mendigo	99
IMAGEM 21 - Cena de sexo entre Zé Branco a uma moça.....	103
IMAGEM 22 - Cena de sexo homossexual	106
IMAGEM 23 - Relação sexual entre Deraldo e Mariazinha	108
IMAGEM 24 - Antônio Virgulino sofre deboche no trabalho.....	116
IMAGEM 25 - Antônio Virgulino é expulso do metrô.....	116

IMAGEM 26 - Deraldo assistindo o audiovisual do metrô.....	118
IMAGEM 27 - Deraldo virando boi no tronco.....	119
IMAGEM 28 - Deraldo é expulso do metrô.....	121
IMAGEM 29 - Encontro de Lambusca com o japonês	122
IMAGEM 30 - Briga de Deraldo com o mestre de obras.....	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 FALAS QUE ANTECEDEM AS IMAGENS: CONSTITUINDO UM FILME.....	26
1.1 HISTÓRIAS CONTADAS EM IMAGENS: APRESENTANDO OS FILMES	30
1.2 TRAJETÓRIA DOS DIRETORES	36
1.3 ANTES DAS IMAGENS: A ORIGEM DO ARGUMENTO DO FILME	42
1.4 MIGRANTE EM CARTAZ!	51
1.5 SINOPSES: RESUMINDO IMAGENS EM PALAVRAS	62
2 QUEM SÃO ELES? FORMAS DE VER E PENSAR OS MIGRANTES NORDESTINOS	66
2.1 POR QUE MIGRAR? A SAÍDA DE SEU LAR	67
2.2 REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS EM OPOSIÇÃO: O NORDESTE DENTRO DO SUDESTE.....	75
2.3 ENQUADRANDO SUJEITOS COMO NORDESTINOS: MANEIRAS DE NOMEAR	81
3 DERALDO, ZÉ BRANCO E LAMBUSCA: CARACTERIZAÇÃO DOS HERÓIS DA RESISTÊNCIA	90
3.1 ENCARAR, BRIGAR, NÃO RESIGNAR: A VIOLÊNCIA DO “CABRA MACHO” ⁹³	
3.2 TRABALHO E RESISTÊNCIA: MIGRANTES QUE LUTAM	109
3.3 AQUELES QUE A CIDADE ENGOLIU: IMAGENS DA MASSIFICAÇÃO	123
3.4 OS MIGRANTES LEVAM A SAUDADE NA BAGAGEM	130
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS	140
GLOSSÁRIO	149

INTRODUÇÃO

Deslocar-se de um Estado para outro do mesmo país, deixando suas raízes espaciais para trás, podem definir o migrante, um sujeito que resolve aventurar-se em um novo lugar, por diversas motivações – econômicas, políticas, sociais ou culturais. Em muitos casos, a migração pode ser pensada como uma estratégia de sobrevivência e o sujeito é um viajante que leva consigo todo seu arcabouço cultural do qual não consegue se despendar e que se transforma em saudade, lembrando-o de onde vem.

No novo território, o migrante não é mais quem ele era, pois passou por mudanças socioculturais após migrar e agora é chamado de estrangeiro e de outras formas, positivas ou pejorativas, que servem para delimitar as fronteiras identitárias, pois, se a migração aparece como estratégia de sobrevivência para o migrante, para os nativos este deslocamento humano pode parecer uma ameaça de invasão e dominação.

Assim, as disputas entre os grupos ganham forma e os nativos passam a elaborar discursos e criar lugares específicos para os migrantes que chegam às suas terras. Dessa forma, o migrante, além de estar longe de suas referências culturais, agora tem que negociar com os locais para ser aceito. Na história brasileira, os migrantes mais retratados são os nordestinos que se dirigiram para a região Sudeste, em busca de sobrevivência.

As disputas desse movimento humano foram retratadas de diversas formas, inclusive, pela sétima arte. Contudo, comumente, não nos damos conta dessas disputas presentes nos filmes, pois muitas vezes nos propomos a sentar em uma sala de cinema, escura e coletiva, ou no conforto de nossas casas, durante uma hora e meia ou duas, para vermos, passivamente, fotografias projetadas em alta velocidade, que fazem as imagens ganharem movimento e, acopladas a sons, parecem ganhar vida.

Isto cria uma atração que nos prende àquela história plasmada em imagens que visualizamos e nos envolve emocionalmente, mesmo sabendo que, na maioria das vezes, trata-se de uma ficção. Segundo Rosenstone:

o filme dramático mira diretamente nas emoções. Ele não apenas fornece uma imagem do passado, mas quer que você acredite piamente naquela imagem – mais especificamente, nas personagens envolvidas nas situações históricas representadas (2010, p. 34).

Desde sua origem, no final do século XIX, o cinema faz parte da vida humana, proporcionando momentos de alegria, angústia e tristeza, ou seja, brincando com nossas emoções. Talvez por isso, se mantenha como forma de entretenimento há mais de um século.

Além disso, os historiadores perceberam no cinema uma potencialidade além das diversões públicas. Assim, na segunda metade do século XX, pesquisadores como Siegfried Kracauer e Marc Ferro colocaram o cinema em evidência como fonte de estudos, utilizando-o como ferramenta que não foi pensada como fonte histórica para escrever suas narrativas. Dentre as variadas possibilidades dos estudos históricos produzidos a partir do cinema, temos os pesquisadores contemporâneos que o analisam na perspectiva da História Cultural, como José d'Assunção Barros que acredita que “o cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um ‘meio de representação’” (2012, p. 56).

Assim sendo, percebemos uma possibilidade de estudo das representações cinematográficas, embora sabendo que as imagens cinematográficas atendem aos interesses do seu campo artístico e à indústria cultural. Apesar disso, acreditamos na possibilidade de estudar a história do Nordeste a partir de suas representações, mesmo que elas não tenham sido produzidas com este objetivo. Mais especificadamente, buscamos discutir as representações do migrante nordestino no cinema nacional, na década de 1980, que tinham os grandes centros urbanos do sudeste brasileiro como destino migratório, buscando investigar os discursos regionais de enquadramento, ou seja, como o sujeito da região Nordeste foi imaginado e representado no período em estudo.

Além disso, entendemos que a terminologia “nordestino” abarca uma heterogeneidade cultural, porém perguntamos: Tal percepção está presente nos filmes? Se não, por quê? Isto nos remete a algo que a pesquisadora francesa Michèle Lagny fala sobre a pesquisa com filmes que “faz aparecer a complexidade das representações nas quais se embarçam tentativas de sedução ou de enquadramento ideológico” (2009, p. 105). Assim, nos aproximamos de um estudo de relações de alteridade, já que diante da criação de falas regionais alguns grupos passam a enquadrar sujeitos em uma homogeneidade cultural regional como o “outro”.

Essa temática da historiografia – cinema e Nordeste –, apareceu de forma instigante ainda na graduação em Licenciatura em História, na Universidade de Pernambuco, no 7º sétimo período (2011.1), durante a disciplina de **História e Nordeste**, ministrada pela Professora Maria Lana Monteiro de Lacerda, ocasião em que, em forma de seminários de estudo, discutimos a obra **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011). Na obra citada, o autor analisou alguns filmes, como **O**

Cangaceiro (1954), **O Canto do Mar** (1953), **O Pagador de Promessas** (1962), **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964), e traçou um perfil da visão e construção histórica da região a partir do imaginário apresentado nos filmes.

Diante disto, percebemos que era possível juntar o cinema, antes visto apenas como entretenimento, aos estudos históricos, em especial, do Nordeste que sempre nos gerou inquietações. Diante disso, a cinematografia do diretor Glauber Rocha pareceu atraente para estudar as representações do Nordeste. Porém, em pesquisas bibliográficas preliminares, observamos que já existe muita literatura sobre este objeto de estudo.

Em virtude disto, nos direcionamos para outra abordagem da relação história, cinema e Nordeste, analisando as representações dos migrantes nordestinos nas metrópoles do Sudeste a partir do cinema brasileiro e redirecionamos as intenções da pesquisa para o migrante nordestino, visando investigar também as relações de alteridade representadas. Isto se torna de grande relevância, já que investigamos como essas relações se desenvolveram e podem culminar em preconceito de origem geográfico que, de acordo com Albuquerque Júnior, é

aquele que marca alguém pelo simples fato deste pertencer ou advir de um território, de um espaço, de um lugar, de uma vila, de uma cidade, de uma província, de um estado, de uma região, de uma nação, de um país, de um continente considerado por outro ou outra, quase sempre mais poderoso ou poderosa, como sendo inferior, rústico, bárbaro, selvagem, atrasado, subdesenvolvido, menor, menos civilizado, inóspito, habitado por um povo cruel, feio, ignorante, radicalmente ou culturalmente inferior. (2007, p. 11)

Segundo o autor, a partir de uma relação desigual de poder, determinado grupo se enaltece, denegrindo a imagem do outro, e percebemos que quadros de oposição são formados na relação de alteridade em que o “eu” busca sua promoção e defesa diante de um discurso negativo sobre o “outro”. Todavia, para começarmos a pensar esta pesquisa, torna-se necessária uma compreensão sobre a historicidade do Nordeste. Para isto, temos a contribuição do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, principalmente no livro **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**, no qual o autor desenvolve argumentos de criação imagético-discursiva da região Nordeste.

Vale lembrar que até 1910 o Nordeste não existia, esta divisão regional ainda não tinha sido nem mesmo pensada, porém, diante de uma grave seca climática, ocorrida de 1877 a 1879, que assolou um determinado espaço geográfico brasileiro, posteriormente chamado de Nordeste, determinados sujeitos perceberam que a partir do fenômeno climático poderiam agenciar mais poder para si, já que ocorreu um aporte de “um volume considerável de recursos para as ‘vítimas do flagelo’ e fez com que as bancadas ‘nortistas’ no Parlamento

descobrissem a poderosa arma que tinham nas mãos para reclamar tratamento igual ao dado ao ‘Sul’” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 83).

Assim, a partir da década de 1920, elites locais passaram reivindicar uma redefinição da espacialidade nacional, agora não apenas em prol de recursos financeiros especiais contra a seca do governo, mas para agenciar a manutenção de seus privilégios, ameaçados pela decadência econômica do açúcar e algodão, suas principais fontes econômicas. Isso implicaria na “garantia de perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 90).

Dessa forma, discursos regionalistas passaram a buscar se firmar em elementos do passado, tais como: fundação da Faculdade de Direito do Recife, o Diário de Pernambuco, invasão holandesa, revoltas, cangaço, entre outros, para garantir a manutenção do poder local. A partir de uma tradição construída por estes sujeitos, o temor de um movimento regionalista modernista que rompesse com as configurações locais instituídas, os levou a buscar no passado elementos que agregassem valor aos mesmos sujeitos da elite local (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Todo esse movimento regional acabou por criar um “discurso de estereotipia” que marcou a região Nordeste e de falas repetitivas dos mesmos símbolos que criaram um campo imagético sobre a forma de ver aquele espaço e seus sujeitos, eliminando a subjetividade em prol de uma unidade cultural que mantivesse os signos pensados para ela. “O Nordeste é uma criação imagético-discursiva cristalizada, formada por tropos que se tornam obrigatórios, que impõem ao ver e ao falar dele certos limites” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 217).

Negando o novo e sua multiplicidade, perpetuando a forma de ver o lugar pelos ditames da tradição, folclore e passado, os estereótipos contribuíram para pensar a região como lugar atrasado economicamente, uma sociedade rural, castigada pela seca, habitada por um povo rude, em decorrência da vida sofrida no semiárido, e com escolarização baixa, tendo o cacto e o cangaceiro como alguns de seus símbolos.

Tais discursos não ficaram só na esfera política, foram assimilados por segmentos artísticos, conscientemente ou não, ao longo dos anos, na música, poesia, literatura, pintura e cinema (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Vale ressaltar que, embora os discursos regionalistas tenham surgido na região Nordeste, eles não ficaram apenas lá, foram consumidos, reproduzidos e modificados pelas demais áreas do Brasil, que viram ali uma possibilidade de se sobressair como polo desenvolvimentista, seja na economia, no social ou como símbolo cultural da nação.

Nessa perspectiva, a cidade de São Paulo, por exemplo, seria o oposto do regional nordestino, sendo um local da urbanidade e industrialização, reduto da profissionalização dos sujeitos. Albuquerque Júnior (2011) observou como as obras artísticas apresentavam essa diferenciação:

O Sul é o caminho da libertação do nordestino, mesmo que possa significar, inicialmente, o aprisionamento na máquina burguesa de trabalho. Talvez, por isso, estas obras tenham grande aceitação no Sul, já que reproduzem uma visão do Nordeste que reforça a própria identidade do Sul, como área responsável por levar adiante o desenvolvimento capitalista do país, tornando-o um país rico como acreditava sua orgulhosa burguesia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 224).

Assim sendo, o estudo das representações do migrante é importante para entendermos como a sociedade brasileira passou a pensar o nordestino a partir dos discursos regionalistas. O migrante é um elemento chave para isso, pois permite a análise dos embates e estranhamentos entre culturas pensadas como distintas: uma tradicional e atrasada nordestina e outra moderna e desenvolvida sulista. A partir disto, esta dissertação se propõe a analisar como as representações dos migrantes nordestinos são produzidas pela cinematografia nacional, na década de 1980.

Busca ainda compreender como em um produto cultural e artístico ocorreram marcações identitárias do nordestino em oposição ou corroboração com as do sulista, visto que o cinema, como meio de entretenimento de massa, é recurso importante para analisarmos como estas representações foram pensadas e agenciadas pela sociedade.

Na dissertação de Mestrado em Sociologia, **Velhos Caminhos, novos destinos: migrantes nordestinos na região metropolitana de São Paulo**, Uvanderson Silva analisa como as representações dos migrantes nordestinos estão associadas ao “elemento destruturador da parte que dá certo do país”, como se houvesse uma “contingência” do Nordeste ligada à pobreza e à criminalidade (SILVA, 2008, p. 07). Sendo assim, os nativos, principalmente das grandes metrópoles, passam a pensar o nordestino em oposição à sua imagem.

Sobre isto, François Hartog, na obra **O espelho de Heródoto**, afirma que “dizer o outro é enuncia-lo como diferente” (HARTOG, 1999, p. 229). Ou seja, a partir da imagem que querem de si, os sulistas criam representações de seu mundo e, para isso, precisam de imagens opostas para se constituir enquanto unidade cultural. Assim, quando falam do nordestino não se referem apenas ao “outro”, mas falam de si e de seu oposto. Nessa perspectiva, segundo Hartog, “não há mais a e b, mas simplesmente a e o inverso de a” (HARTOG, 1999, p. 230).

Para Ademir Ferreira, neste contexto, o migrante seria um elemento de deslocamento, que, “Ao se deslocar, [...] se abre a um outro espaço, onde será percebido como diferente, tentando referendar-se no discurso do outro local para se situar e construir seu novo mundo” (FERREIRA, 1996, p. 14). Ou seja, dá-se o encontro de dois mundos criados, do “eu” e do “outro”, além dos esforços do “outro”, enquanto sujeito deslocado, para se encaixar no novo mundo a que chegou. Este migrante pode suscitar sedução, quando pensado pelo fascínio do estranho, ou, então, pode ocasionar uma estranheza no mundo idealizado do “eu”, que exige uma defesa do nativo.

“Neste sentido, podemos entender certas reações contra o migrante como emergência do recalcado, ao nível dos indivíduos e grupos” (FERREIRA, 1996, p. 86). Nas relações estudadas, percebemos como as principais ações ocorrem no sentido de repelir os migrantes, como sujeitos deslocados e indesejáveis. Aí reside também a importância de estudar estas representações, no intuito de compreender as falas que podem agir pejorativamente sobre o nordestino no processo de edificação de preconceitos regionais.

Destarte, quando realizamos um levantamento das produções cinematográficas brasileiras que trouxeram os migrantes nordestinos para as telonas, percebemos a temporalidade da década de 1980 com um maior volume de produções nesta temática e passamos a nos questionar sobre o que explicaria tanta confluência de representações do migrante nordestino naquela época. Quais imagens foram produzidas para os migrantes? Assim, buscamos tentar entender as representações em seu momento de maior produção.

Dentre os filmes que trouxeram imagens dos migrantes nordestinos nesta temporalidade ou próximo a ela, podemos citar: **Gente fina é outra coisa** (1977), **O Homem que Virou Suco** (1980), **Gaijin – caminhos da liberdade** (1980), **Prova de Fogo** (1980), **O sexo nosso de cada dia** (1981), **As Aventuras de um Paraíba** (1982), **Os trapalhões e o mágico de Oróz** (1984), **Sexo a domicílio** (1984), **O Baiano Fantasma** (1984) e **A hora da estrela** (1986).

Dentre estes, optamos por **O Homem que Virou Suco**, **O Baiano Fantasma** e **As aventuras de uma paraíba** por serem filmes que trazem a temática dos migrantes de forma explícita e que tiveram seus argumentos desenvolvidos a partir das vivências e choques destes migrantes na cidade grande, sendo reconhecidos na época com este perfil¹.

¹ Percebemos isto a partir da forma como os filmes foram divulgados em periódicos. O jornal O Globo (02/07/1980), por exemplo, trouxe a manchete “O Homem que Virou Suco: o humor nordestino para sobreviver na metrópole”. O mesmo jornal, ao anunciar **As aventuras de um paraíba**, traz, como título das matérias: “A saga de um nordestino” (18/02/83), “Rio: sonhos de um nordestino” (21/02/83) e “Sonhos e

No caso de **Gente fina é outra coisa** e **Sexo a domicílio**, não conseguimos uma cópia das películas e, nos demais, a questão do migrante aparece de forma secundária, não sendo problematizada na trama. Assim sendo, optamos por analisar filmes que com uma proposta, clara no seu argumento e que falassem de migrantes nordestinos nas metrópoles sulistas. Os demais filmes entraram na pesquisa para complementar, reforçar e ampliar as interpretações da tríade escolhida, partindo do pressuposto que a temporalidade escolhida, década de 1980, é rica por propiciar o debate das representações do migrante nordestino.

Esta proposta de estudo foi acolhida, em 2013, no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, tendo o professor Dr. Celso Gestemeier do Nascimento como orientador.

Em relação à produção acadêmica sobre estes filmes, observamos que não há bibliografia sobre dois deles (**As Aventuras de um Paraíba** e **O Baiano Fantasma**). No entanto, sobre **O Homem que Virou Suco** encontramos uma série de artigos acadêmicos, devido ao fato de ser um filme de maior repercussão nacional. Contudo, as pesquisas permeiam diversos temas, como o trabalho, migrantes, cultura popular e Nordeste. No que se refere a dissertações de Mestrado em História, encontramos a de Regina Pazzanese, **Cinema e representação do Brasil nos anos de 1980** (2009), que explorou a representação popular a partir do filme.

Já em nível de doutorado, temos duas: a primeira de Ademir Ferreira, **A migração e suas vicissitudes: análise de uma certa diversidade** (1996), do Programa de Psicologia da Universidade Católica do Rio de Janeiro, que utilizou o filme como uma das suas fontes, além de um caso clínico e a obra literária **A hora da estrela**, para discutir a ocorrência de surtos psicóticos em migrantes nordestinos. A segunda é a tese de Doutorado em História de Maria Carolina da Silva, **O cinema na greve e a greve no cinema** (2008), que analisou a representação da greve em alguns filmes, dentre eles **O Homem que Virou Suco**. Diante disto, percebemos que a relação entre migrantes nordestinos, cinema e história ainda precisa de mais estudos específicos, daí a relevância desta pesquisa.

Ainda durante as primeiras leituras sobre história e cinema, uma afirmação de Mônica Kornis serviu de norte para seguirmos um caminho teórico. Segundo a pesquisadora, a imagem não é uma reprodução do real. Pelo contrário, na prática, a imagem reconstrói o real a partir de sua linguagem e contexto histórico. No que concerne à linguagem cinematográfica e seus elementos estéticos (enquadramento, montagem, iluminação, movimento da câmera, uso

desilusões de um migrante” (03/04/83). Já em relação ao **O Baiano Fantasma**, o jornal o Globo publicou uma reportagem intitulada “Baiano: a guerra pela sobrevivência” (17/03/88).

de cores, entre outros), estes acabam por produzir “um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real” (KORNIS, 1992, p. 239).

Assim, entendemos que lidamos com uma forma de ler e interpretar a realidade, ou seja, uma representação construída naquela época com objetivos próprios. Forma de pensar análoga à de Michèle Lagny, para quem os filmes nunca serão “reflexos” da sociedade, mas mediação com a mesma. Porém, a autora amplia as discussões ao propor que “o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mais [*sic*] fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e sentir” (2009, p. 110). Diante disso, temos uma aproximação da História Cultural com o cinema. Sobre a fonte fílmica, José D’Assunção Barros fala que esta:

torna-se imprescindível para a história cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistema de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formação discursivas e tantos outros aspectos vinculados aos de determinada sociedade. (2012, p. 69)

Nesse sentido, a história cultural aplicada ao cinema, pode nos fornecer diversos elementos para compreender a sociedade. Nossa percepção sobre este campo de pesquisa da história e representações é guiado pela teoria do historiador francês Roger Chartier, para quem a história neste campo dedica-se a entender como os sujeitos pensam e constroem sua realidade social em diferentes lugares e momentos. O autor vai mais longe ao pensar o mundo como representação, “moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, [o que] conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos” (2002a, p. 24). Ou seja, o mundo, da forma como é pensado, sentido e visto, funciona como uma construção representacional instável e sujeita a mudanças no espaço e tempo.

Ainda, segundo Chartier (2002b), a história cultural se dedica ao estudo das estratégias simbólicas de determinado grupo, bem como seus meios de construção, pois os grupos humanos forjam determinadas representações para o mundo fundamentados em seus interesses representacionais. Sobre o conceito de representação, utilizamos as palavras da historiadora Sandra Pesavento, uma das primeiras interlocutoras do historiador francês no Brasil, segundo a qual o conceito de representação parte do princípio que esta seria a substituição de alguma ausência, porém não o substitui, posto que, na prática, é uma nova reescrita de algo ou alguém, ou seja, sempre é uma reinterpretação do real e, dessa forma, faz “com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência” (PESAVENTO, 2003, p. 39). Segundo a autora,

verdade deve comparecer no seu trabalho de escrita da História como um horizonte a alcançar, mesmo sabendo que ele não será jamais constituído por uma verdade única ou absoluta. O mais certo seria afirmar que a história estabelece regimes de verdade, e não certezas absolutas. (PESAVENTO, 2003, p. 51).

Dessa forma, o que importa é buscar uma interpretação histórica – aqui, no caso, as representações dos migrantes nordestinos no cinema brasileiro (1980) –, num estudo de alteridade a partir das representações, em que a autora fala que as marcações de diferença são históricas nos planos sociais, diante das formas como “enunciam o outro”. Assim, nos interessa entender como os homens veem a si próprios e ao seu mundo e impingem o “outro” com as marcações da diferença perante suas imagens representacionais.

Na busca por uma aplicação da teoria de representações de Roger Chartier aplicada ao cinema, temos a pesquisadora francesa Michèle Lagny que, corroborando com as visões do francês, percebe que as imagens não são espelhos do real, mas testemunhas das percepções que construímos e lhes atribuímos. “Assim, emergem elementos essenciais para compreender as representações que têm de seus papéis os atores da vida política e econômica de um país” (LAGNY, 2009, p. 102), numa perspectiva de análise das identidades culturais e de alteridade, como estes atores representam a si e aos “outros” nas telonas do cinema.

Nas palavras da autora: “As películas cinematográficas se tornam preciosas particularmente para a análise de uma noção cada vez mais utilizada, apesar de sua ambiguidade e a frouxidão que encerram: a da identidade cultural” (LAGNY, 2009, p. 106), justamente o que nos interessa discutir sobre as construções representacionais do migrante nordestino.

No Brasil, encontramos as pesquisas de Francisco Santiago Junior, que se embasa nos estudos de Alfred Gell, sobre a relação cinema e agência em sua Tese de Doutorado em História: **Imagens do Candomblé e da Umbanda: Etnicidade e Religião no Cinema Brasileiro nos Anos 1970** (2009). O autor analisou filmes como agências em que os indivíduos acabam por interagir junto às imagens, “agenciando sentidos” que nem sempre elas possuem. Ou seja, não ocorre apenas uma cristalização do imaginário e representações vigentes, mas o filme também pode ser utilizado como instrumento para novas formas de pensar e ver o mundo, como uma agência de novos sentidos (SANTIAGO JUNIOR, 2009).

Isto implica um problema para a pesquisa, pois, segundo o autor, os historiadores encontravam dificuldades com a “estética e especificidade” do cinema e a subjetividade interpretativa (SANTIAGO JUNIOR, 2011, p. 157). No que se refere à questão estética, embora que de forma aparentemente experimental, os historiadores veem aplicando-a aos

estudos históricos. Acreditamos que toda linguagem cinematográfica está inserida em bases históricas de uso, visto que, ao longo do tempo, observamos suas modificações, planejadas e intencionais. Estas são as chaves que nos couberam na pesquisa.

No caso da subjetividade interpretativa dos filmes, nos deparamos com uma grande problemática, pois se os sujeitos podem realizar uma nova reelaboração interna das imagens, como, então, alcançar essas novas leituras? E nós, pesquisadores, ao vermos os mesmos filmes, como poderíamos entender as leituras realizadas na década de 1980 e não fazer uma nova apropriação das imagens? Estaríamos num dilema de escrevermos uma história baseada nas leituras do autor e perdermos a historicidade de outrora.

A solução apontada nas pesquisas de Ulpiano Meneses, seguindo as premissas da teoria de representação de Chartier, foi colocar “a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as imagens como coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais” (2003, p. 14). Dessa forma, na leitura e visualização das fontes audiovisuais, nos balizamos em outras fontes que nos proporcionaram entender como ocorreram as práticas e apropriações dos filmes na temporalidade pretendida. Além disso, entendemos que a

A materialidade da fonte influi na própria concepção que temos da mesma, interferindo nos sentidos daquele que pensa, pesquisa e escreve a história. O traço material da imagem, constituído enquanto uma tecnologia da comunicação, é o de coisa visual, artefato dotado de parâmetros próprios não apenas semióticos, mas também de atributos materiais cujos sentidos são gerados na interação social (SANTIAGO JÚNIOR, 2008, p. 73).

Ulpiano Meneses ainda nos alerta sobre a importância de “dar atenção à construção da imagem, às condições técnicas e sociais de sua produção e consumo” (2003, p. 18). Assim sendo, acreditamos que o estudo das intencionalidades do autor também é importante para entendermos como se desejava e era conveniente pensar os migrantes nordestinos no período, tanto pelo autor quanto pela indústria cultural do cinema na época.

José d'Assunção Barros (2012) afirma que durante a produção de um filme são formuladas expectativas de consumo; ou seja, quando produzimos um filme, o elaboramos pensando em um público específico. Mesmo que os espectadores tenham liberdade de se apropriar das imagens como desejarem, os produtores formulam estratégias para atrair e/ou convencer. Estas intenções são importantes para pensar as disputas identitárias. Também evitamos causar um apagamento do autor em sua obra, ou seja, esquecer que suas ações possuem determinada intencionalidade.

Nossa pesquisa se guia metodologicamente por uma crítica histórica das fontes, pautada pelo perfil qualitativo de estudo. Durante a busca por vestígios históricos para edificar essa escrita, seguimos orientações de autores como Marc Ferro (1992), José d'Assunção Barros (2012) e Marcos Napolitano (2010), que defendem a multiplicidade de fontes para a pesquisa histórica a partir de filmes. Assim, além do audiovisual os referidos autores destacam a importância das fontes secundárias à película, ou seja, materiais que foram produzidos em função da mesma. No caso desta pesquisa, além dos filmes citados, reunimos um conjunto de fontes secundárias para elucidar as leituras feitas na época e dinamizar as análises.

Assim, lidamos com diversos perfis de fontes, tais como: críticas de cinema, entrevistas, propagandas, sinopses publicadas nos periódicos O Globo, Jornal do Brasil, revista Filme Cultura e revista Veja, cartazes de propaganda do acervo da cinemateca brasileira, estudos do perfil dos diretores e a documentação institucional de censura. Também destacamos como aspecto a ser analisado, não apenas o roteiro falado e visual, mas também a composição interna do audiovisual, bem como o cenário, imagens sonorizadas, músicas, vestuário, enquadramentos e a própria linguagem cinematográfica.

Tendo isso em vista, essa metodologia é chamada por José d'Assunção Barros (2012) de pesquisa “pluridiversificada”, pois, ao utilizá-la, partimos do filme em si, mas o relacionamos a todo um conjunto de fontes interligadas ao audiovisual; aos elementos integrantes da visualidade; às manifestações externas ao filme, produzidas em função do mesmo; às mensagens subliminares das imagens; e àquilo que não foi “intencional, que é involuntário, inconsciente, casual” no documento fílmico (2012, p. 83).

Assim sendo, nos aproximamos da proposta de Alfred Gell, usada por Ulpiano Meneses (2003) e Santiago Júnior (2009), sobre a materialidade dos filmes, teoria metodológica segundo a qual o historiador, a partir dessas fontes, reportagens, entrevistas, críticas e depoimentos, pode ver como as representações do migrante nordestino foram agenciadas e alcançar a historicidade pretendida. Contudo, deixemos claro que toda análise iniciou e se constituiu a partir das imagens, elas são o principal elemento constitutivo dessa dissertação.

Ainda temos a autora francesa Michèle Lagny que contribuiu na metodologia, ao nortear a questão contextual do filme. Segundo a autora, o filme tem que estar inserido em seu contexto para ser lido e interpretado em função do mesmo, evitando anacronismo histórico. Também é ressaltada a importância do contexto da relação da película com outros filmes ou textos. Seriam as chamadas “citações” a outra obra, seja um filme, música, pintura ou mesmo

uma referência estética ou política, pois os agentes envolvidos na produção do filme tiveram variados trabalhos anteriores e posteriores. Dessa forma, temos uma teia produtiva de relações fílmicas.

A análise contextual aconteceu concomitante ao estudo da materialidade dos filmes e, quando tivemos a ausência de fontes sobre a materialidade, o contexto basificou essa escrita sozinho. Como nos fala Lagny: “A solução mais frequentemente adotada consiste em formular escolhas que esperamos ser representativas e que tentamos justificar como tais em função do contexto” (2009, p. 119).

Para tanto, esta dissertação divide-se em três capítulos, buscando analisar diferentes aspectos das representações do migrante nordestino no centro-sul do Brasil, a partir do cinema produzido na década de 1980.

No primeiro capítulo, intitulado **Falas que antecedem as imagens: constituindo um filme**, analisamos como os filmes são discutidos por diferentes meios informacionais antes dos espectadores visualizarem as imagens. A princípio, fazemos uma breve apresentação dos filmes e dos seus diretores, além de uma análise da origem do argumento do filme e, utilizando fontes externas à película, como sinopse e cartazes, buscamos analisar as primeiras representações produzidas e também como elas passaram a falar e constituir os filmes; ou seja, quais as imagens que estes meios buscaram impregnar nos filmes, dando-lhes uma roupagem que, de certa forma, teve a pretensão de buscar guiar uma leitura das imagens.

No segundo capítulo, intitulado **Quem são eles? Formas de ver e pensar os migrantes nordestinos**, discutimos as representações do migrante nordestino a partir dos filmes e, de forma concomitante, analisamos os elementos internos da película, como, por exemplo, a trilha sonora, pois como está em uma íntima relação com as imagens, analisá-los separados quebraria sua funcionalidade na obra. As discussões são organizadas em eixos temáticos, numa narrativa intercalada entre as três obras centrais, assim como com outros filmes que dinamizaram a escrita. Neste momento nos dedicamos principalmente a entender como o movimento migratório foi representado e rotulado, para poder reduzir o campo de análise para o migrante.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado **Deraldo, Zé Branco e Lambusca: caracterização dos heróis da resistência**, estudamos as representações dos migrantes nordestinos a partir dos protagonistas dos filmes, discutindo o perfil de luta contra a massificação nas metrópoles do sudeste, observando que as personagens são construídas como sujeitos de resistência à exploração cotidiana imposta aos migrantes nordestinos. É interessante perceber como o cinema representou os mecanismos de opressão e, a partir disso,

pensar como as representações cinematográficas construíram a imagem do migrante nordestino. Sendo assim, a materialidade fílmica foi um elemento importante para compreendermos as representações pensadas para o migrante deslocado nos grandes centros urbanos.

Dessa forma, no conjunto do trabalho, apresentamos as representações do migrante nordestino, constatamos que a pesquisa histórica a partir do cinema é complexa e necessita de uma interligação com outras fontes, contexto e filmes e vimos que as imagens em movimento são dotadas de poder e uma fonte rica para a pesquisa das representações sociais e culturais, por guardarem as formas de ver e pensar o mundo em um meio de diversão pública e de massa.

CAPÍTULO I

1 FALAS QUE ANTECEDEM AS IMAGENS: CONSTITUINDO UM FILME

Já que nos propomos a estudar as representações dos nordestinos, convém primeiro discutir como surgiram as primeiras falas sobre esta personagem da cultura brasileira. Ainda nas primeiras décadas do século XIX, teve início a produção de projetos de nação para o Brasil. Neste caso, intelectuais e artistas buscavam dar uma roupagem à cultura verdadeiramente nacional. A princípio, fizeram isto com a imagem do índio (movimento indianista) e depois se dedicaram às representações do interior. Neste contexto, o gaúcho e o sertanista foram utilizados como marcas da verdadeira nacionalidade.

Nestes sujeitos estariam a “verdadeira” cultura nacional, pois, afastados dos centros urbanos, não teriam sido contaminados pela cultura europeia e pelas tentativas das populações urbanas brasileiras de copiá-las. Dessa forma, a cultura interiorana equivaleria a maior expressão da cultura brasileira mais “pura”, sem importações. Assim, o sertanista passou a ser visto como um símbolo do nacional popular (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007), visto que seria:

Um homem ainda não contaminado com o processo de modernização capitalista, pelo consumo, pelo individualismo, pela alienação e indiferença típicas nas relações de convivência das grandes metrópoles; mas, ao mesmo tempo, este romantismo é modernizador, pois pretende encontrar neste autêntico homem do povo, nacional, as forças para conseguir superar o subdesenvolvimento brasileiro, no sentido de questionar a ordem das coisas, para por fim, levar a sociedade a um patamar superior de sociedade moderna e desenvolvida. (PAZZANESE, 2009, p. 43)

Tratava-se, pois de um sujeito pensado a partir da antítese, marcado por uma naturalidade em oposição à urbanidade, porém capaz de enfrentar os problemas sociais vigentes, superando o subdesenvolvimento rumo a uma modernização esclarecida. Seguindo essa linha de raciocínio, foram publicadas obras como **O sertanejo** (1875) de José de Alencar (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007).

Entretanto, o movimento modernista do início do século seguinte, iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, elevou o Estado de São Paulo à categoria de motor da economia nacional, atrelando isso ao trabalho, indústria e à urbanidade. A partir daí, “aquela imagem do Brasil apoiada na natureza, na vida rural, no sertão, que havia sido construída pelos românticos, passa a ser alvo de crítica por parte dos modernistas.” (ALBUQUERQUE

JÚNIOR, 2007, p. 73). Assim, a imagem do sertanista passa agora por um processo de negatividade, sendo concebido como um elemento arcaico, que deve ser superado e repellido para o bem do desenvolvimento do país. Este momento coincide com o movimento regionalista no Nordeste, ocorrido na primeira metade do século XX, o que acaba por reforçar diversos estereótipos, dentre eles o da região da tradição e da sociedade rural.

É na década de 1960 que a proposta do nacional popular alcança seu auge, absorvida pelas esquerdas brasileiras. Tendo em vista que as agitações sociais do período (ligas camponesas, reformas de base, comunismo e críticas ao stalinismo) impulsionaram a discussão, a ideia de nação e cultura popular ganham destaque. Variados segmentos artísticos buscaram participar desse debate sobre as propostas de brasilidade, como pintores e cantores dentre outros (SANTIAGO JUNIOR, 2009).

Nesta década são fundados os Centros Populares de Cultura (CPCs), em 1961, inicialmente no Rio de Janeiro e depois nos demais Estados brasileiros, a partir da iniciativa de membros da esquerda e da União Nacional dos Estudantes (UNE), com o intuito de edificar projetos populares voltados para a discussão com a classe trabalhadora, que viria a trabalhar com diversas linguagens visando a conscientização das massas. Tais sujeitos estavam imbuídos dos conceitos marxistas, que foram implantados em propostas relacionadas a temáticas populares para propor uma crítica social. Dentre alguns líderes desse movimento, estavam Oduvaldo Viana Filho, o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins (PAZZANESE, 2009).

No cinema, esse revisionismo da nação resultou no movimento do Cinema Novo, do qual participaram cineastas como, por exemplo, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Júnior, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman e Cacá Diegues. Estes dois últimos foram integrantes do CPC, Cacá Diegues, inclusive, foi um dos presidentes da empresa. Contudo, diferente do CPC, os cinema novistas não acreditavam no nacionalismo como meio de intervir na sociedade (SANTIAGO JUNIOR, 2009).

para o Cinema Novo, o povo era o agente revolucionário que precisava ser tirado das condições de alienação das próprias formas de culturais. Era preciso denunciar, por meio da sensibilidade antropológica, as mitologias populares que impediam o povo de se libertarem [sic] da dominação. As manifestações populares eram formas de alienação e a religião, em especial, era compreendida como o ‘ópio do povo’. (SANTIAGO JUNIOR, 2009, p. 43)

Dessa forma, percebemos que existia uma nítida preocupação em tirar as camadas populares da alienação e um desses instrumentos eram as próprias formas de “manifestações populares”. Em 1965, Glauber Rocha lança o manifesto **A estética da fome**, acreditando na

agressividade das imagens retratando a fome como estratégia para criticar as representações idealizadas da miséria (RAMOS, 2000). Seu objetivo era agir com as imagens, de forma agressiva, para tirar os problemas nacionais de debaixo do tapete, na busca por mudanças e conscientização política das massas. Nesta perspectiva, os símbolos populares são pensados e utilizados para evidenciar a alienação causada pelos mesmos, bem como para pensar sua superação em prol de uma sociedade mais desenvolvida.

No caso do Cinema Novo, o sujeito do campo foi concebido como a premissa da verdadeira cultura brasileira que, em contrapartida, também era alienado, pois, “longe dos meios modernos (e urbanos), no sertão nordestino, por exemplo, era possível imaginar um homem puro, ainda intocado pela exploração capitalista” (RAMOS, 2000, p. 47). Assim, os sertanejos, como símbolos, foram idealizados com força, destreza e como sujeitos que passam sede no sertão. Seriam um elemento genuinamente brasileiro (PAZANESE, 2009).

A opção pelo sertanejo é decorrente de seu distanciamento do modelo da vida capitalista, aceito pelos cineastas, que buscavam em modelos pré-capitalistas ideias que contribuiriam para construir a nação. Dessa forma, acreditavam numa revolução para transformar a realidade social brasileira impulsionada a partir do cinema e de seus símbolos (SANTIAGO JUNIOR, 2009).

Entretanto, o golpe civil-militar de 1964 e a instalação de um regime autoritário constituíram elementos que limitaram as características e ações do movimento cinema novista. Neste contexto, ocorreu uma mudança forçada nas formas de se produzir cinema e toda a criticidade aberta do Cinema Novo foi barrada. Isto coincidiu com um momento em que a discussão do nacional popular arrefecia. Segundo Regina Pezzanese (2009), a partir do final da década de 1970, os debates em torno dos projetos de nacionalidade se rarefizeram, pois, devido as etapas finais da Guerra Fria, os antagonismos políticos entre capitalismo e socialismo perdem o sentido e, dessa forma, os discursos nacionalistas perderam o fôlego.

Iniciam-se “os tempos neoliberais” e os Estados nacionais, no ocidente, perdem o foco para as transnacionais e a globalização, ao mesmo tempo que, no Brasil, não havia liberdade civil para discussão da nacionalidade. Isto culminou numa mudança de foco para a elaboração de críticas à sociedade, que passava a ser a conscientização e não mais a revolução. “Ao invés de promoverem a revolução, tentaram promover o que então se achavam capazes: conscientização e visibilidade dos muitos setores e manifestações que constituíam a cultura popular” (SANTIAGO JÚNIOR, 2009, p. 61).

Diante disso, percebemos que, durante a década de 1980, as discussões do nacional popular se deslocam para conflitos e problemáticas sociais, visualização percebida nas obras

O Homem que Virou Suco, As Aventuras de um Paraíba e O Baiano Fantasma, nos quais podemos encontrar uma crítica a problemas dos grandes centros urbanos do país. Ao analisar o primeiro destes filmes, Regina Pazzanese (2009) conclui que a película pretende falar da exploração sofrida pela classe operária. O personagem Deraldo “representa o imaginário de um discurso da esquerda brasileira por um popular romântico revisitado, identificado nas raízes e na essência de um ser nacional e, ao mesmo tempo que é popular, é, também, moderno” (SANTIAGO JÚNIOR, 2009, p. 138); ou seja, um símbolo pensado como nacional popular, que reuniu os atributos para pensar o futuro da nação.

Acreditamos aqui que a geração de cineastas de 1980 assistiu e participou dos movimentos do nacional popular das décadas de 1960 e 1970, além de ver e participar de movimentos como o CPC e o Cinema Novo e, portanto, recepcionou e produziu estes discursos de projetos de nação. Na década seguinte, quando os discursos de nacionalidade perdem o sentido, pelo unilateralismo capitalista no Ocidente, tais cineastas continuam a visitar a nação, realizando críticas sociais a partir de seus símbolos. Assim, a migração nordestina para os centros urbanos do sudeste passa a ser pensada como um problema social.

Após perceber a trajetória do sertanejo como nacional popular, iniciamos as discussões sobre as representações dos migrantes nordestinos no cinema brasileiro, na década de 1980. Neste capítulo, discutimos elementos externos ao filme, que tiveram importância na constituição do filme, como os cartazes e sinopses de propaganda, pois acreditamos que estes elementos que circundam o filme têm uma funcionalidade maior do que apenas divulgar o mesmo, visto que, propositalmente ou não, tendem a indexar ideias e leituras ao filme, apesar do fato que os indivíduos têm autonomia de recepção.

Assim sendo, o estudo destas falas que antecipam as imagens é fundamental para entendermos as intencionalidades sobre o filme, como, por exemplo: Como a obra é pensada, para a propaganda, nos cartazes e na sinopse? Qual será a intencionalidade por trás destas falas? Como o filme é anunciado? Quais as primeiras leituras do filme? Estas respostas nos ajudarão a entender quais as roupagens que foram pensadas para a película. Vale ressaltar, porém, que estas falas também são representações da produção cinematográfica, uma vez que, para realizarem seu trabalho, o crítico e o escritor da sinopse, por exemplo, tiveram acesso ao filme, a partes dele ou a, pelo menos, uma narrativa sobre a história.

Conforme José D’Assunção Barros, o estudo dessas fontes secundárias “deve ser abordado pelo historiador de cinema, com plena consciência de que, nesse caso, ele não estará mais estudando o filme de forma direta, mas examinando um discurso que se estabelece sobre

o filme” (2012, p. 77). Infelizmente, porém, não tivemos acesso a todos os possíveis documentos produzidos na época, como os trailers e relatos orais, ente outros.

Desta forma, no primeiro item, **Histórias contadas em imagens: apresentando os filmes**, apresentamos um breve resumo da narrativa dos filmes, de forma a buscar situar o leitor nas análises que seguem este trabalho, tendo em vista que este trabalho optou por analisar as obras a partir de eixos temáticos e não de maneira contínua, seguindo a narrativa.

Já no segundo item, **Trajatórias dos diretores**, percebemos como a trajetória de vida dos diretores foi importante na constituição dos filmes, observando como trajetórias de lutas políticas anteriores acabam por caracterizar o estilo de luta verificado nas obras. Na sequência no terceiro item, **Antes das imagens: a origem do argumento do filme**, discutimos a origem da proposta dos filmes, por quem foi pensado e como isso foi sendo constituído até culminar nas imagens em movimento.

No quarto item, **Migrantes em cartaz!**, discutimos as representações dos cartazes de propaganda dos filmes aqui analisados, buscando entender sua composição como uma das primeiras leituras do filme, já que retratam a leitura do filme por seus produtores. Por fim, no item quinto, **Sinopses: resumindo imagens em palavras**, estudamos a difícil tarefa de resumir imagens em palavras para a criação de sinopses de propaganda, que assumem a função de divulgar e convencer o público a assistir a película a partir das palavras.

Assim, torna-se interessante pensar a forma como os filmes foram retratados neste momento. Já no caso das críticas de cinema, entrevistas, notícias em jornais e a trilha sonora, deixamos para estudar tais elementos junto com as imagens, no terceiro capítulo, por acreditarmos que estes darão uma maior contribuição quando confrontados com as imagens específicas a que se referem ou estão inseridas em paralelo.

1.1 HISTÓRIAS CONTADAS EM IMAGENS: APRESENTANDO OS FILMES

Ao lançarmos um olhar sobre os filmes, percebemos que estas fontes são marcadas por uma linha contínua de narrativa e foram analisadas, como fonte histórica, nesta movimentação que lhes é peculiar. Apesar disso, optamos por escrever este trabalho fora dessa continuidade narrativa das imagens, pois acreditamos que ao analisar as três películas juntas enriqueceremos as discussões e evitaremos o risco de produzir uma escrita sistemática e repetitiva, devido à confluência de ideias.

Dessa forma, optamos por debater as imagens a partir de eixos temáticos, pois essa nos pareceu ser a melhor forma de estudo das representações dos migrantes nordestinos. Diante

dessa opção, torna-se necessário apresentar uma breve apresentação de cada filme, objetivando familiarizar o leitor com a história narrada em imagens e, conseqüentemente, fazer com que compreenda as análises realizadas neste trabalho.

O filme **O Homem que Virou Suco**, que contou com direção e roteiro de João Batista de Andrade, produção executiva de Assunção Fernandes, direção de fotografia de Aloysio Raulino² e música de Vital de Farias³, teve suas filmagens iniciadas em 1979. Contou com o patrocínio do Poló de São Paulo, após vencer um concurso do referido órgão e, posteriormente, a Embrafilme entrou como coprodutora. Rodou em 16mm, depois ocorrendo a conversão para 35mm e, devido à falta de verbas, teve que ser realizado em um estúdio de qualidade duvidosa no Brasil. Segundo a produtora, Assunção, seu financiamento foi “o mais barato de todos os mais baratos da época.” (ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 166).

Os principais atores foram José Dumont (Severino/Deraldo), Célia Maracajá (Maria), Denoy de Oliveira (mestre de obras), Freire Barros (Ceará) e Renato Master (Mister Joseph Losey), além de participações especiais de Rafael de Carvalho, Ruth Escobar e Ruthinéia de Moraes. Seus principais prêmios foram: Melhor ator (Dumont) no festival de Brasília, em 1980; Melhor ator (Dumont), Melhor roteiro (Andrade) e Melhor ator coadjuvante (Denoy de Oliveira) no festival de Gramado, em 1980; e, internacionalmente, a Medalha de Ouro no festival de Moscou, em 1981⁴.

O filme tem início com a cerimônia de premiação do Operário Símbolo de 1979, quando o locutor anuncia a premiação de José Severino da Silva como Operário Símbolo da empresa (multinacional) Ashby Losey do Brasil. Severino beija a esposa e vai caminhando em direção ao seu patrão Mr. Losey, porém, ao se aproximar saca uma faca peixeira e esfaqueia o patrão, cujo sangue jorra do terno cinza. Neste ponto, vemos os olhos arregalados de Losey fitarem a objetiva. Após a fatídica cena, aparecem os créditos iniciais do filme, ao som da música **Tema de um Beija-flor**.

² Carioca, nascido em 1947, formou-se em cinema pela Universidade de São Paulo e destacou-se como diretor de fotografia, em trabalhos como: **Cristais de Sangue**, de Luna Alkalay; **O Homem que Virou Suco**, de João Batista de Andrade, e **O Baiano Fantasma**, de Denoy de Oliveira. Foi fundador e presidente da Associação Brasileira de Documentaristas e da Associação Paulista de Cineastas. Faleceu em 2013 (RAMOS; MIRANDA, 1997).

³ Nascido em Taperóia, no cariri paraibano, em 1943, alfabetizou-se com as irmãs e, aos 18 anos, mudou para João Pessoa, para ingressar no serviço militar. Ao sair, já dava aulas de música no Conservatório de Música de João Pessoa. Em 1975, migrou para o Rio de Janeiro, quando começou sua carreira artística, com músicas como **Gota d'Água**, de Chico Buarque de Hollanda. Formou-se em Música em 1981 e seu estilo musical foi marcado pelo humor e criatividade, mesclando o cancionário nordestino, sambas de breque, modinhas e xaxados, dentre outros ritmos, tendo lançado 7 álbuns musicais. “Conviveu e participou no Teatro Santa Rosa de vários trabalhos teatrais: ora como músico, ora como ator, ora como criador. Realizou alguns trabalhos de cinema. Com essa experiência, anos depois, já no eixo Rio-São Paulo, participou do premiadíssimo filme **O HOMEM QUE VIROU SUCO** (primeiro lugar no festival internacional de Moscou-1981). Atuou como diretor musical e roteirista poético.” (vitalfariascantador.blogspot.com.br, 2014).

⁴ CINEMATECA BRASILEIRA. Ministério da Cultura. (cinemateca.gov.br, 2013).

A seguir, as imagens nos levam para o subúrbio, onde Maria estende roupa na laje, cenário contrastado com a passagem de um avião, opondo progresso e miséria. Em um daqueles “quartinhos” alugados, mal-acabados e improvisados, Deraldo ainda levanta-se. Dormiu com a mesma roupa que usará no dia, pega os cordéis e vai trabalhar, mas não sem antes ser inquirido por Maria, que não considera poesia como trabalho e afirma que ele deveria ser como o marido dela, que se levanta e sai às seis horas para trabalhar e só retorna à noite. Da mesma forma, Ceará, dono do armazém e dos quartos alugados, não vê a poesia como trabalho, mas Deraldo em nenhum momento se sente constrangido ou baixa a cabeça e sempre tem uma resposta na ponta da língua, ou melhor, um verso, que deixa todos contrariados.

Deraldo chega a uma praça, em São Paulo, e começa a fazer a propaganda de um de seus cordéis, **O homem que vendeu as duas pernas para comprar um pão!**, quando é interrompido por um fiscal da prefeitura que confisca o material, pois não possui documentos e avisa: “Aqui é São Paulo, não é Nordeste não!”. Ao voltar à noite para casa, é avisado pelo filho de Maria que está sendo procurado pela polícia por ter matado o patrão. Quando observa o jornal, que traz a notícia do assassinato, descobre que trata-se de um sócio, chamado Severino, que cometeu o crime. Deraldo usa esse argumento para a polícia, que chega em seu encalço, avisada por Ceará. Sem os documentos para comprovar a confusão de sócios, Deraldo foge na noite, pela periferia, enquanto os holofotes da polícia o procuram em meio a dezenas de rostos de migrantes que ali vivem.

Perseguido pela polícia, o poeta vai trabalhar nas áreas a que tanto resistira anteriormente. A princípio, não suporta o desgaste físico a que é submetido como carregador de mercadorias. Já na construção civil, é acolhido, mesmo sem documentação, e se relaciona bem como os colegas de trabalho. Todos trabalham e moram na própria obra e ele se torna leitor e escritor de cartas, pois é o único alfabetizado do grupo, porém não consegue suportar a humilhação e a exploração do mestre de obras e o enfrenta, sendo demitido e perseguido com uma faca peixeira na mão, o que o obriga a fugir.

Agora, aparece em trabalhos domésticos numa casa da elite paulistana, onde também se rebelará contra a opressão e humilhação. No metrô, encontrará a desumanização dos trabalhadores, que passam por um processo de alienação, ao serem submetidos a aulas com alta carga ideológica, no intuito de “domar” os nordestinos, que são tratados como animais. Diante disto, ele luta e é, novamente, expulso. Perambulando pela cidade, reencontra Maria, sua antiga vizinha, que entrara no submundo da prostituição das cidades, após o retorno do marido para o Nordeste.

Quando se vê sem saída, resolve sair em busca de seu sócia e vai descobrindo aos poucos que Severino é um migrante nordestino como ele, porém ambicioso; um “fura-greve” na fábrica que trabalhava e, além disso, um delator dos líderes do movimento. Com o tempo, seus colegas de trabalho se recusam a trabalhar com dele e ele acaba sendo demitido antes da premiação do operário símbolo.

Severino era o oposto de Deraldo, alguém que foi sugado pelo sistema opressor da cidade grande, perdeu a sanidade e virou suco na cidade grande, sendo encontrado louco num barraco, ainda com a faca peixeira na mão, desferindo golpes ao vento. Após a detenção de Severino, o protagonista pode voltar a fazer sua poesia. Agora falando do “homem que virou suco” e devidamente documentado, ele aprendeu as malícias da cidade grande. Será mesmo?

Já o filme **As Aventuras de um Paraíba** foi dirigido pelo carioca Marco Altberg, com roteiro de Antônio Calmon e de José Gonçalves do Nascimento⁵, produção de Lucy Barreto e direção de fotografia de Carlos Egberto, tendo sido lançado comercialmente em 1983. O elenco contava com Caíque Ferreira (Zé), Cláudia Ohana (Branca), Tamara Taxman (fotógrafa), Paulão (Preto), Paulo Villaça (Miguel), dentre outros. Suas principais premiações foram o prêmio de Melhor longa-metragem, pelo júri popular, no festival de Brasília, em 1982; o de Melhor Ator Coadjuvante (Paulão) e o de Melhor Atriz Coadjuvante (Taxman)⁶.

De início, somos recepcionados com um viajante, o Zé Branco (Caíque Ferreira), aparentemente muito animado, dentro do ônibus que chega ao Rio de Janeiro, onde é esperado por Zé Preto (Paulão). Trata-se de migrantes nordestinos da Paraíba. Zé chega cheio de presentes e notícias enviados pela família de Preto, que revela um saudosismo de sua terra natal. Durante o reconhecimento do novo espaço, vai se familiarizando com a cidade, sendo logo repreendido pelo vocabulário tipicamente nordestino. No Rio, xinga de outra forma, senão todos vão perceber que ele é nordestino, e vai para a casa do amigo em um metrô lotado.

É nítida a expressão de surpresa de Zé, ao chegar na casa do amigo, localizada num subúrbio. Trata-se de uma pequena casa, sem acabamento, dividida com outros homens, “todos nordestinos”. Preto o aconselha a se adaptar, porque ali “as coisas não são fáceis” e vão procurar uns “bicos” para ele, enquanto “não aparece coisa melhor”. Na cena seguinte, o migrante virou um operário da construção civil, porém entra em conflito com o chefe de obra, por se recusar a executar atividades forçadas em excesso e sem necessidade (carregar dois sacos de cimento de uma só vez). Assim, pede demissão e se disfarça de amputado para pedir

⁵ Paraibano e único nordestino da equipe do filme listada aqui.

⁶ CINEMATECA BRASILEIRA. Ministério da Cultura. (cinemateca.gov.br, 2013).

esmola na porta de uma igreja, porém é expulso pelos outros mendigos mais antigos da área, tendo que dar a eles uma parte do que já tinha arrecadado e sai resmungado que até imposto para mendigo já inventaram.

No caminho de casa, Zé salva Branca, de um atropelamento. A moça, com deficiência visual e cheia de mistérios, fisga o coração do migrante. Enquanto isso, o amigo Preto sofre problemas no trabalho da fábrica, como salários atrasados e ameaça de demissões. Neste momento, Zé desabafa, pois pensava que ia morar em Ipanema. A cena é cortada e ele aparece falando: “Enfim, Copacabana”, porém aparece como ambulante, vendendo picolé na praia, mas não aceita o desaforo das piadas que escuta dos banhistas. A cena mostra vários corpos na praia, remetendo a uma sensação de exaustão provocada pelo sol. Zé passa mal, sofre insolação, fato que seus conterrâneos estranham, pois pensavam que o sol da Paraíba era mais forte que o do Rio. Em meio a isso, tem uma ideia – vai ser cantor – e participa de um concurso de calouros no Programa do Chacrinha, vencendo a disputa, ao cantar uma música que diz “como tem Zé lá na Paraíba”.

A repressão às manifestações na fábrica onde Preto trabalha só aumentam e ele é espancado pela polícia. Dentre as artimanhas que Zé realiza para sobreviver na cidade grande, uma delas consiste em ir para cama com uma mulher e depois com um homem. Em ambos os casos, com interesses financeiros. Desempregado, Preto entra na criminalidade, mesmo contra o desejo de Zé e o protagonista descobre que Branca é mantida, contra sua vontade, sob vigilância de Miguel Matos, um ex-policial, apaixonado e possessivo.

Mais tarde, em meio a uma oportunidade de ser modelo de propaganda para uma campanha de cigarro, Zé é recusado, por ser brasileiro demais, porém chama a atenção da fotógrafa, que fará uma campanha para uma revista americana sobre o homem brasileiro e o escolhe para representar o nordestino. A fotógrafa tira fotos com Zé trajando roupas de vaqueiro, de couro. Depois, ambos tiram as roupas e surge um envolvimento amoroso. Em consequência disto, o protagonista vai morar com ela, pois já tinha perdido o contato com Branca, que foi obrigada a mudar de endereço.

Ele mantém contatos esporádicos com Preto, que vai ajudá-lo a resgatar Branca das mãos de Miguel, em público, durante os desfiles de carnaval, porém, ocorre uma perseguição. Zé, Branca e Preto tentam fugir, mas são perseguidos por Miguel e dois capangas. Em meio aos tiroteios, apenas Zé e Branca sobrevivem, sendo que as últimas palavras de Preto são para que Zé saia daquela terra maldita, e ele as acata. Sua chegada ao Nordeste é marcada pelo retorno ao vocabulário local, reprimido no Rio de Janeiro.

A última das películas avaliadas, **O Baiano Fantasma**, teve a direção e roteiro do paraense Denoy de Oliveira, bem como a produção executiva, em parceria com Maracy Mello e direção de fotografia de Aloysio Raulino. Suas filmagens foram encerradas em 1984. No elenco, constavam algumas figuras carimbadas de **O Homem que Virou Suco**, como José Dumont (Lambusca), Luiz Carlos Gomes (Antenor) e Rafael de Carvalho (Chico Pereira). Além de Maracy Mello (Lindalva), Paulo Hesse (Remela), Regina Dourado (Zuzu), Benedito Corsi (Fanho), Sérgio Mamberti (Dr. Fortunato), entre outros. Dentre suas principais premiações, estão as conquistadas no festival de Gramado, em 1984: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (José Dumont) e Menção Honrosa (Rafael de Carvalho); e o Coral de Melhor Ator (José Dumont) no Festival Internacional de Havana, em 1985⁷.

O protagonista, Lambusca, chega à rodoviária de São Paulo que, aparentemente, recebe mais nordestinos e é logo roubado por um falso cego, a quem ajudará a atravessar a rua. Seu olhar admira a cidade grande, até chegar num cortiço, cuja visão se opõe às imagens grandiosas da cidade que o recepcionou. Lá, descobre que a esposa do amigo Antenor espera o quinto filho do casal e pede o abrigo que o amigo já havia prometido anteriormente.

Conversando com Antenor, Lambusca fala que no dia seguinte vai tirar documentos, para começar a procurar emprego e o amigo avisa que “São Paulo é dureza”. O clima, elemento de diferenciação de espaços, provoca estranheza em Lambusca, que diz que não consegue pensar e que “o frio dói no espinhaço”. Enquanto conversam, observam Chico Pereira, outro nordestino que veio com a família para São Paulo, porém sua família se desestruturou e ele enlouqueceu.

No outro dia, enquanto providencia novos documentos, é observado por uma figura estranha, Ramela, que finge salvá-lo de um falso atropelamento. Após ganhar a confiança do paraibano – que todos chamam de baiano, pois todo nordestino passa a ser chamado de baiano naquela cidade –, lhe oferece um emprego numa empresa de corretagem. Aparentemente, Lambusca teria tido muita sorte ao conseguir um emprego em que se trabalha pouco e ganha bem, apenas realizando ligações para fazer cobranças e indo receber o dinheiro dos clientes, porém, na realidade, ele trabalha para uma quadrilha, que “vende proteção” e nem desconfia. Por ser um “rosto novo na praça”, ele despistaria a perseguição da polícia. Remela sempre o acompanha na negociação, ludibriando-o.

A reviravolta ocorre quando ele vai realizar a cobrança ao Dr. Fortunato e este tenta levá-lo “na conversa”. Lambusca ameaça “levar o caso ao jurídico”, sem saber que esta é uma

⁷ CINEMATECA BRASILEIRA, Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/>. Acesso em 05 out 2013.

expressão usada pela quadrilha para falar de uso de violência física na cobrança. Fortunato não resiste e tem um infarto, enquanto Lambusca foge dali. Ao narrar o acontecido para Ramela, este se apavora e vai embora, deixando o dinheiro das cobranças anteriores com o baiano. A notícia da morte do empresário ganha as páginas dos jornais e a polícia procura O Baiano Fantasma como responsável pela morte. Ao saber da história do amigo, Antenor o aconselha a esconder-se na sua casa. Porém só oferece essa ajuda ao saber que o contrerrâneo ficou com o dinheiro da quadrilha.

Enquanto é procurado pela polícia e pela quadrilha, vai gastando compulsivamente o dinheiro que ficou em seu poder, comprando termos novos, chamativos e coloridos e envolvendo-se em farras, quando conhece a cantora Zuzu, com quem se envolve, mesmo nutrindo uma atração por sua vizinha casada, Lindalva. Porém, a partir de um interrogatório de outro “cliente” da quadrilha, a polícia vai descobrindo e prendendo os bandidos, começando por Remela e Fanho. Quando vai procurar o dinheiro para devolver, Lambusca descobre que Antenor o enganou e comprou uma parte da oficina do patrão. Revoltado, afirma que: “a cidade destrói até irmão” e descobre, pela televisão, que a polícia já capturou parte da quadrilha e, inclusive, Antenor. Para não admitir a falha na sua captura, a polícia diz que ele, chamado pela imprensa de “baiano fantasma”, era um personagem fictício, inventado pela polícia para se descobrir a quadrilha.

Contudo, embora livre da perseguição policial e da quadrilha, os caminhos do protagonista ainda parecem incertos e ele se recusa a fugir com Zuzu, que já conhecia sua relação com o “baiano fantasma”. No desfecho do filme, Lambusca encontra uma festa tipicamente nordestina na capital paulista, entra e começa a dançar. Ali, encontrou uma parte dele que a cidade tentou eliminar.

1.2 TRAJETÓRIA DOS DIRETORES

Para compreender a criação dessas narrativas, é fundamental estudar a trajetória dos seus diretores. Dessa forma, para falar de **O Homem que Virou Suco**, torna-se necessário apresentar a trajetória política de João Batista de Andrade, diretor, roteirista e criador do argumento do filme. Um mineiro que, assim como Deraldo, também migrou para São Paulo. Porém a motivação da migração, ocorrida em 1959, não esteve relacionada à busca de emprego ou à fuga da seca, mas à preparação para o vestibular, processo em que obteve êxito, culminando com seu ingresso na Escola Politécnica da USP, no curso de Engenharia de Produção (CAETANO, 2004).

Entretanto, o que poderia ser uma carreira estudantil estável na área das exatas foi perturbada por agitações políticas, afinal o período em que migrou “é considerado por muitos autores e pesquisadores o de maior efervescência política e cultural na história da esquerda brasileira até aquela década” (PAZZANESE 2009, p. 58). Assim, em 1961, dois anos após sua chegada em São Paulo, o mineiro já era militante no PCB e membro da União Estadual dos Estudantes.

Em decorrência do seu engajamento político, João Batista teve contato com diversos estudantes militantes, dentre os quais Francisco Ramalho Jr., José Américo Vianna e Clóvis Bueno, que fundariam o Grupo Kuatro de Cinema, influenciados pelo cinema polonês de Andrzej Walda e Jerzy Kawalerowicz. As produções do grupo, apesar de não terem sido finalizadas, serviram como primeiras experiências e contatos de João Batista com a sétima arte (DIAS, 2011).

Porém, com o golpe militar de 1964, o estudante de engenharia com inclinação para as artes cinematográficas teve que trancar o curso e esconder-se por um tempo, devido as perseguições aos membros do PCB dentro da Universidade, tendo retomado suas atividades cinematográficas em 1966, quando trabalhou na Sociedade Amigos da Cinematografia, onde teve contato com grandes nomes do Cinema Novo, como Cacá Diegues e Leon Hirszman.

Em seguida, financiado pelo movimento estudantil, filma seu primeiro longa-metragem **Liberdade de Imprensa** (1967), no qual abordou as limitações de expressão impostas pelo regime autoritário. Após essa produção, se dedica à criação de duas empresas: a Tecla Produções Cinematográficas Ltda e RPI - Filmes Brasileiros em Distribuição (CAETANO, 2004; DIAS, 2011).

Uma fase decisiva na composição da película dos migrantes Deraldo e Severino será a mudança na rotina de trabalho de João Batista, na década de 1970, quando ele se destaca pelo trabalho para a televisão, realizando documentários curtos e reportagens. Em 1971, é convidado por Vladimir Herzog e Fernando Jordão para compor a equipe do programa diário A Hora da Notícia da TV Cultura, um canal estatal (CAETANO, 2004).

Em 1972, filma, em preto e branco e com quase sete minutos, o curta-metragem **Migrantes**⁸, para o programa A Hora da Notícia. Segundo Renata Fortes (2007), o curta foi inspirado numa reportagem em que paulistanos reclamavam de marginais morando nos viadutos do centro da cidade de São Paulo. Já desconfiado, ao ir realizar as filmagens, Andrade encontrou famílias de retirantes nordestinos e não os “marginais” citados pelos

⁸ O curta recebeu o prêmio de Melhor Filme na Jornada de Curtas-Metragens, realizada na Bahia, em 1973.

paulistanos na reportagem. O curta tem a peculiaridade de misturar texto com imagens, iniciando com a seguinte frase: “Assista hoje um diálogo inédito e exclusivo: a cidade grande contra um migrante recém-chegado a São Paulo” (MIGRANTES, 1972)⁹.

Logo após, as imagens que começam a aparecer são da cidade grande: prédios, viadutos e uma grande agitação nas ruas. Enquanto isso, fazendo contraponto com essas imagens, os retirantes são apresentados na sua aparente fragilidade. Um deles, Sebastião Bernardo da Silva, é questionado por João Batista sobre sua moradia e responde que deixou Vitória da Conquista – BA, mas ainda não encontrou trabalho e, assim, sem condições de alugar um “quartinho”, está morando embaixo do viaduto.

Frases na tela, em letras brancas e plano de fundo preto, elucidam o motivo da migração: “Sebastião é um dos milhares de migrantes que fogem da miséria do campo, buscando melhores condições de vida na cidade grande. Aqui, eles constituem a massa de trabalhadores nordestinos que construíram São Paulo” (MIGRANTES, 1972).

Percebemos aqui uma crítica social, que mostra que, embora tenham sido os trabalhadores nordestinos que construíram São Paulo e a tornaram “Grande”, eles agora são repelidos pela sociedade paulistana e veem-se obrigados a morar embaixo de construções que ajudaram a levantar. As imagens focalizam os rostos das famílias e o diretor entrevista esposas que parecem esperançosas com a migração, algumas delas com bebê de colo, no intuito de sensibilizar o espectador.

Na sequência, mais textos, “Porque ele veio? Como ele é recebido? Vejam agora um diálogo esclarecedor, provocado pelo repórter, entre o migrante e um representante da cidade que o recebe, um paulistano que observava a cena” (MIGRANTES, 1972). Enquanto realizava a entrevista, o repórter/diretor observou que um rapaz com boa aparência e que parecia ser um executivo, ficou observando. João Batista aproveitou a oportunidade e o entrevistou naquele momento, (ABDALLAH; CANNITO, 2005), conforme se observa na imagem1, a seguir.

⁹ O curta encontra-se disponível numa versão online em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CBKGXNVisNE>>. Acesso em 18 abr. 2014.

Imagem 1 – Diálogo entre Sebastião (Centro) e José Alberto (direita), intermediado por João Batista de Andrade (esquerda).



Fonte: *Migrantes* (1972)

Visualizamos a oposição dos sujeitos desde a apresentação dos personagens até a fala, roupas e gestos. Um é contraposto ao outro e João Batista de Andrade busca assumir, nesse plano, o papel de intermediador, dando-nos a impressão de imparcialidade. São forças opostas no mesmo espaço em disputa. Além disso, com uma linguagem cinematográfica peculiar, o diretor/repórter se insere nas imagens, mostrado como ocorre a captação das mesmas.

No diálogo ente os indivíduos, observamos uma insistência do paulista José Alberto, em afirmar que o lugar ideal para os nordestinos é na tradicional “vida rural”; que devem colocar os filhos na escola, para que não repitam a trajetória de migração; que São Paulo já está cheia de migrantes; e que os empregos para eles estão saturados. Sebastião rebate a todo o momento, dizendo que deixou a lavoura em busca de um emprego melhor, onde o patrão não possa lhe “chutar” quando quiser. Afirma ainda que veio procurar algo mais “civilizado” e que tem documentos (cita vários), que atestam sua profissão de jardineiro, carpinteiro e vigia.

Percebemos, assim, conflitos de ideias: de um lado um paulista afirmando que a cidade não pode fornecer o sustento necessário para o migrante e sua família e que a “vida rural”, seja no Nordeste ou no Sudeste é a melhor saída para ele; do outro lado, Sebastião, que tem certeza de sua capacidade de trabalhar na cidade, porém lhe faltam oportunidades. A fala do paulistano nos remete à ideia que os nordestinos são pensados como sujeitos de um mundo “rural”, assim sendo, a cidade urbanizada não é o lugar ideal para eles.

Em relação a este curta, o diretor fala que considerava “esse tipo de trabalho um embate político, militante mesmo. E não pensava em mais nada, nem em cinema, nem em longa-metragem algum” (ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 177).

Assim, João Batista de Andrade começou a realizar trabalhos que denunciavam os problemas sociais e esse trabalho não foi bem visto num regime autoritário que buscava propagar uma imagem de eficiência, ainda mais, num canal estatal. Podemos citar, como suas produções, os curtas **Migrantes** (1972), **Trabalhadores Rurais** (1972), **Ônibus** (1973) e **Pedreira** (1973), todos de crítica social, o que resultou na demissão, aos poucos, dos membros de Hora da Notícia. João Batista foi demitido em 1974, tendo logo sido contratado pela Rede Globo, onde produziu o curta **Caso Norte**¹⁰ (1977), um documentário que retomava a questão dos migrantes nordestinos para o sul do Brasil.

O documentário, exibido pelo Globo Repórter, foi inspirado numa notícia de rádio que informava sobre uma briga de bar envolvendo migrantes e que resultara em um homicídio, no bairro da Barra Funda, em São Paulo (FORTES, 2007). Ao tomar conhecimento do fato, Andrade foi ao local em busca da história de vida José Joaquim de Santana, o migrante pernambucano que, trabalhando como segurança particular, cometera o homicídio.

Ao apresentar a história, Andrade mistura documentário com drama e, utilizando várias linguagens cinematográficas em uma única produção, grava o depoimento das pessoas no bar. Depois, vai em busca da versão dos envolvidos. Numa terceira fase, filma as testemunhas falando para os atores o que acontecera. Depois os atores falam o que ouviram para a câmera. Na quinta parte, eles dão sua opinião sobre os depoimentos e, na última etapa, ocorre a dramatização do acontecimento. São seis formas de linguagem cinematográfica para representar um acontecimento em um único filme (FORTES, 2007).

Ao fazer isto, Andrade mostrou que as notícias jornalísticas não focalizaram as questões sociais que envolveram o migrante, nem a vida que foi massacrada pela cidade. “Enquanto Caso Norte procura as motivações sociais das quais o crime é um reflexo, o jornalismo policial tradicional opta por enfatizar as motivações pessoais, passionais” (FORTES, 2007, p. 108).

Em 1978, com o sucesso de **Doramundo**, seu terceiro longa-metragem, que recebeu premiações no Festival de Gramado naquele ano (Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Cenografia), criou confiança e pediu demissão da Rede Globo para voltar a se dedicar à carreira de cineasta. No mesmo ano, surge a oportunidade de realizar um longa-metragem,

¹⁰ Não conseguimos uma cópia do documentário.

com a publicação do edital de um concurso do Polo de São Paulo e Andrade decide retomar o tema da migração nordestina (ABDALLAH; CANNITO, 2005). Após vencer o concurso, as filmagens iniciam no ano seguinte e ele acabou por construir uma longa carreira como cineasta e alguns de seus filmes tiveram muita repercussão tanto no Brasil quanto no exterior.

O diretor de **As Aventuras de uma Paraíba**, Marco Altberg, nasceu no Rio de Janeiro em 1953, e teve os primeiros contatos com o cinema após os treze anos, como a maioria das pessoas, como telespectador: “A sessão de meia-noite aos sábados do *Cine Paissandu* era obrigatória” (CANUTO, 2010, p. 45, grifos do autor). Suas primeiras experiências do outro lado da câmera foram com curtas-metragens produzidos de forma autodidata para o Festival JB, no Cine Paissandu, no final da década de 1960. Em sua autobiografia, ele fala que, em 1968, se encantava com os filmes de Buñuel, Godard, Visconti, Antonioni e Fellini e também com as produções nacionais do Cinema Novo (CANUTO, 2010).

No início da década de 70, chegou a se envolver com grupos ligados ao Partido Comunista e afirmava sentir necessidade de ir contra a censura e a ditadura. Nesta década, iniciou suas atividades no mundo do cinema, tendo se dedicado mais à carreira de montador, roteirista, continuísta e produtor (**Coronel Delmiro Gouveia**, 1978; **Rio de Contas**, 1978; **Eleomar Figueira**, 1979; **Ângela Maria Canta**, 1980) em vários filmes. Seu primeiro longa-metragem de ficção, **Prova de Fogo** (1980), discute a temática da religiosidade afro-brasileira (CANUTO, 2010). No início da década de 1980, recebeu o convite da produtora LC Barreto para dirigir seu segundo longa-metragem – **As Aventuras de um Paraíba**.

Por fim, temos **O Baiano Fantasma**, em que Denoy de Oliveira atuou como diretor, roteirista e autor do argumento, em uma parceria com Maracy Mello, na produção. Denoy nasceu em Belém do Pará, no ano de 1933, vindo a falecer em 1998. Durante sua carreira profissional, foi ator, produtor, autor e diretor, interagindo tanto no cinema como na televisão.

Uma fase importante da sua carreira profissional está ligada ao Tetro de Opinião, quando, logo após o Golpe de 1964, os CPCs foram postos na ilegalidade (ver tópico 1.3). Contudo, objetivando montar um foco de resistência, um grupo de artistas dissidentes se reúnem e montam, em 11 de dezembro de 1964, o *show* musical **Opinião**, primeira peça teatral de vanguarda após o golpe, que deu origem a um movimento e grupo teatral chamado Opinião. Denoy de Oliveira era um dos seus integrantes, junto com Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão e Pichin Plá. Segundo um de seus dirigentes, João das Neves, que dirigiu o grupo teatral por dezesseis anos,

O [...] trabalho era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. [...] A busca em arte não é apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar (MENDES, 2009, p. 03-04 apud KUHNER; ROCHA, 2001, p. 58).

Assim, logo após o Golpe Militar, as reuniões, encontros e protestos do grupo teatral eram o epicentro dos debates. Por optar por um estilo de arte popular, conseguiu cair nas graças da população. O grupo Opinião tinha clara tendência cepecista, cujo objetivo era transmitir uma mentalidade de contestação e crítica social para o povo, esperando pela revolução. Dois de seus membros, Vianninha e Ferreira Gullar, foram membros ativos do CPCs. O Opinião utilizava a arte como mecanismo de protesto e revolução, mas, a partir de 1968, começou a se esfacelar, por desentendimentos internos e pela saída de membros, passando a apresentar espetáculos mais esporádicos. O grupo encerrou suas atividades em 1983 (MENDES, 2009).

No cinema, Denoy de Oliveira iniciou sua carreira como ator, em **Massacre no Supermercado** (1968). Como diretor, seus principais longas-metragens foram **Amante muito Louca** (1973), **O Baiano Fantasma** (1984) e **A Grande Noitada** (1997). Como ator no cinema, podemos destacar sua participação em **O Homem que Virou Suco** (1980), interpretando o mestre de obras, que lhe rendeu o prêmio de melhor ator coadjuvante no festival de Gramado de 1980 (NAGIB, 2002).

Diante do exposto, percebemos como os três diretores tiveram uma trajetória que, por vezes, beirou o interesse por questões sociais, como membros ou simpatizantes do Partido Comunista, ou em movimentos artísticos de contestação, como os CPCs e o Teatro de Opinião. Acreditamos que isto contribuiu para as discussões sociais relativas aos migrantes no sul do Brasil, pois representavam uma forma de denúncia ao explorar aquelas imagens nas telonas.

1.3 ANTES DAS IMAGENS: A ORIGEM DO ARGUMENTO DO FILME

No item anterior (**Trajatória dos diretores**) discutimos a trajetória dos diretores como elemento importante para a compreensão da sua aproximação com temáticas sociais, porém falta discutir como a questão social do migrante chegou até eles. Se pensarmos o processo de produção, os argumentos seriam os primórdios dos filmes, quando eles ainda são imagens apenas nas mentalidades de seus autores. Só posteriormente, no processo de produção, é que as imagens vão sendo capturadas, sonorizadas e ganham movimento. Toda essa dinâmica de

se pensar a construção de uma história transmitida a partir de imagens em movimentos nos faz querer desvendar essa construção de sentidos.

Assim, buscamos entender as motivações e a origem dos argumentos cinematográficos. Em se tratando de filmes, não podemos desconsiderar a condição de autoria coletiva da obra, embora o diretor seja pensado, comumente, como o responsável pela película. Isto acaba por limitar a aparição dos demais autores nas fontes de pesquisa, pois o produtor, o câmera e o roteirista dentre outros, atuaram e também interferiram nas decisões da película. Tendo isso em vista, na medida do possível, destacaremos estes demais autores negligenciados quando as fontes nos permitirem.

Em 1971, João Batista de Andrade escreveu um argumento chamado **Bode Expiratório**¹¹, narrando a trajetória de Severino, migrante nordestino, que chega a São Paulo cheio de sonhos e acreditando que lá será fácil viver. Porém, sofre desenganos: logo, na chegada, é assaltado e enganado diversas vezes, além de ser zombado por todos os lados da cidade. No plano de fundo, é apresentada uma reportagem em que uma autoridade atribui os problemas criados à migração dos nordestinos.

Sendo perseguido por três sujeitos, que o perseguem e enganam o tempo todo, numa clara apelação cômica da história, Severino passa fome, é constantemente enganado e ninguém o ajuda. No desfecho, quando consegue um frango assado para comer, aparecem os três patetas, conotados como diabos, e a história acaba. Neste argumento, percebemos que a migração nordestina para a capital paulista resulta em problemas e na inadaptação dos retirantes, constantemente iludidos. Contudo, diríamos que o argumento se apresenta como uma comédia, pois o teor de discussão social ainda não está totalmente explorado. (ABDALLAH; CANNITO, 2005)

Em 1974, retomou a antiga ideia do **Bode Expiatório** e escreveu um cordel intitulado **O Homem que Virou Suco**¹², em que observamos semelhanças e discrepâncias em relação ao argumento de 1971. Agora, Severino tem um lugar de saída, a cidade de João Pessoa, e migra “pensando ganhar a vida/Longe da caridade/Vivendo de seu salário/Em grande necessidade” (ANDRADE, 1974 apud ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 42). Entretanto, três diabos, que às vezes viram um só, o recepcionam na cidade, espancando-o e fazendo-o sofrer.

¹¹ O argumento pode ser consultado na obra ABDALLAH, Ariane; CANNITO, Newton. **O Homem que Virou Suco / de João Batista de Andrade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

¹² O cordel pode ser consultado na obra ABDALLAH, Ariane; CANNITO, Newton. **O Homem que Virou Suco / de João Batista de Andrade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

Novamente, observamos o desprezo das demais pessoas da cidade. Mas, ao contrário do que ocorre no **Bode Expiatório**, agora ele luta contra o diabo, combate que dura anos. Isto pode ser interpretado como a migração nordestina que ocorre há anos em São Paulo, sendo marcada por lutas de adaptação. Severino, buscando encerrar a disputa, quer um acordo, os três diabos viram um, que fala em inglês, e propõe que ele “Rejeite as coisas do norte/A faca, o chapéu e o gibão” (ANDRADE, 1974 apud ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 48). Severino aceita, porém, ao rejeitar o Norte, começa a passar mal e vai diminuindo e suando sem parar.

Obstinado, invoca o diabo e parte para o ataque: “Severino esfaqueava/O diabo como uma caça/O sangue preto do cão/Chovia cobrindo a praça” (ANDRADE, 1974 apud ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 53). Esta simbologia foi atualizada com o filme, uma vez que o diabo que fala inglês, no filme, torna-se o empresário estrangeiro que, assim como o diabo do cordel, exige a submissão de Severino aos mandos dele e da cidade e a negação da sua regionalidade. No filme, Severino é descartado pelo empresário, quando se torna incômodo, enlouquece e esfaqueia o patrão/diabo. No cordel, “Severino foi jogado/Numa rede e retorcido/Morreu ali esmagado/E seu sangue recolhido/Em garrafas de vidro fino/Virou suco de nordestino/E assim foi consumido” (ANDRADE, 1974 apud ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 54).

No cordel, Severino foi obrigado a abnegar de sua cultura para se adaptar à cidade grande, porém isso não o livrou da exploração dos diabos (patrões), que o transformam em suco, que é consumido pela elite da cidade. No argumento de *O Bode Expiatório*, notamos mudanças significativas: a história é mais crítica, há uma maior discussão das questões sociais e uma perda do lado cômico, para abordar um drama social. João Batista afirmou que nunca publicou o cordel por não ter coragem, pois não era nordestino nem cordelista (ANDRADE, 1974 apud ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 288).

O diretor se envolveu em trabalhos que visavam mostrar as questões sociais que envolvem os migrantes, a partir das produções **Migrantes** (1972) e **Caso Norte** (1977). Seu intuito é apresentá-los como vítimas do sistema e não como culpados das crises urbanas. Baseado no cordel que escreveu em 1974, faz o roteiro do filme homônimo. Segundo Assunção Hernandez, sua esposa e produtora do longa, ele escreveu o roteiro em um final de semana (FERNANDES apud CAETANO, 2005, p. 166) e, com ele, venceu o concurso de produção de longa-metragem do Polo de São Paulo em 1978.

As filmagens foram iniciadas em 1979, baseadas no estilo documentário, com o qual o diretor já estava familiarizado (ABDALLAH; CANNITO, 2005). Trata-se de um estilo de

filmar mais livre em que, com uma ideia na cabeça e um roteiro livre, deixava-se a câmera capturar as imagens que eram produzidas no momento. Assim, muitas das cenas nas ruas foram gravadas de forma direta e sem intervenções, seguindo influências do **Cinema de Rua**¹³. O título, **O Homem que Virou Suco**, manteve os ares cordel na película, mesmo com tentativas de mudança. “O Marco Aurélio Marcondes da distribuidora da Embrafilme, chegou a sugerir um monte de nomes, um deles eu me lembro, *No Peito e na Raça, O pão Que o Diabo Amassou...* Felizmente resisti” (ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 305, grifos do autor).

Segundo o diretor, o título brinca se anunciando como não sendo nada em toda a seriedade que representa. Além disso, temos, também no filme, a influência de **Greve! e Trabalhadores: presente!**, ambos os documentários filmados em 1979, durante os movimentos grevistas do ABC paulista daquele ano, pois, no roteiro de João Batista, além do drama de ser um migrante nordestino, Severino agora era um operário, um “fura-greve”, símbolo de como a cidade massacra os sujeitos.

Conforme se pode perceber, a produção de **O Homem que Virou Suco** está ligada a um longo processo de maturação de ideias do diretor, que envolve desde do cordel, de 1974, até o roteiro final. Nesse processo, a história foi perdendo o lado cômico para dar lugar ao drama social, embriagando-se com a crítica ao sistema opressor dos sujeitos. Acreditamos que isto se deve às produções documentárias para a TV, **Migrantes** e **Caso Norte**. Observamos ainda a carreira política de esquerda do diretor e como, a partir da experiência dos documentários sociais, ele dinamizou as formas de representar os sujeitos, saindo dos estereótipos de vítimas ou culpados.

Tal elemento foi marcante no longa-metragem, inédito nos argumentos do filme, o personagem Deraldo, que é o sócio de Severino, que é massacrado ou vira suco, seja no argumento (1971), no cordel (1974) ou no filme (1980). Deraldo parece ter sido inserido para dar outra visualidade ao migrante, apresentando-o não apenas como vítima do sistema ou persona indesejável na cidade, mas como alguém que luta para ter o seu espaço, sem ser massificado. Distanto dos estereótipos, ele mostra que migrantes são heterogêneos. Com a palavra, João Batista de Andrade:

13 Movimento de documentarista brasileiros, na década de 1970, que buscava destacar problemas sociais em seus curtas-metragens. Faziam parte do grupo João Batista de Andrade, Reinaldo Volpato, Wagner de Carvalho, Jorge dos Santos, Penna Filho, Augusto Sevá e Adilson Ruiz. Segundo Fortes (2007, p.117), “eles colocaram em primeiro plano, na tela, de maneira corajosa, a miséria, a sujeira, a violência e a hipocrisia, quando a palavra de ordem era incentivar filmes que mostrassem apenas o belo e o ingênuo, imagens confortáveis para os olhos. Esse cinema teve papel de ponte, estabelecendo uma ligação entre a cidade e seus moradores, que nela viviam seus problemas.”

Eu explico: em vez de um personagem vítima, fugitivo, desses com os quais a gente se identifica por denunciar, na derrota, a opressão do sistema - eu acabei fazendo um personagem que convive agressivamente com o espectro de sua derrota, sem aceitá-la. O personagem assim parece levado pela força da luta democrática do momento, a luta pela anistia (que se deu no mesmo ano da filmagem), pelos direitos civis, pela liberdade. Isso torna o personagem valente, brigador, anárquico, do tipo que não abre mão de sua identidade e por ela vai lutar até o fim, conseguindo mesmo se libertar da condenação a que estava sujeito pelo fato de ser nordestino em São Paulo. (ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 289-290)

A representação de Deraldo foi maior, inserido que foi na película para realizar uma grande crítica social ao sistema e a forma como ele é percebido. Além disso, seguiu a inspiração de busca por liberdade do ser, sentida pelo diretor às vésperas da anistia, divulgando a ideia que era preciso lutar para fugir de caminhos predestinados socialmente e mostrando que é possível ser um migrante poeta na cidade que transforma gente em suco.

Já o processo que veio a conceber **As Aventuras de um Paraíba** ocorre de forma peculiar. Segundo Altberg: “Foi a Lucy Barreto que ao ler o argumento do paraibano José Gonçalves do Nascimento, baseado em sua própria experiência, se entusiasmou e o entregou a mim” (PEREIRA, 2013). Assim, a iniciativa de produção e a origem do argumento, não partiram do diretor, como ocorreu com João Batista de Andrade, mas de uma história meio biográfica do autor do argumento que foi plasmada em imagens. José Gonçalves do Nascimento, juntamente com Antônio Calmon, escreveram o roteiro. Por isso, percebemos nesta produção um caráter mais coletivo do que em **O Homem que Virou Suco**. Isto posto, julgamos necessário focar produções anteriores destes autores para elucidar as peculiaridades atribuídas ao longa.

Se nos faltam informações sobre José Gonçalves do Nascimento, sobre o roteirista Antônio Calmon, nascido em Manaus (1945), encontramos uma carreira produtiva como autor (telenovelas e minisséries), diretor, roteirista e produtor (MEMÓRIA GLOBO, 2008). Dentre seus trabalhos anteriores, como diretor e roteirista, observamos similaridades e prováveis influências levadas do filme **Gente fina é Outra Coisa** (1977) para o roteiro de **As Aventuras de um Paraíba**.

Infelizmente, não tivemos acesso ao filme, porém, a partir de sinopses e reportagens sobre o mesmo, criamos um campo de análise possível. Na produção de 1977, Calmon inseriu elementos da pornochanchada, como palavrões e sexualidade, para contar a história de “Tadeu (Ney Sant’Anna) [...] um jovem migrante que chega ao Rio de Janeiro para trabalhar nas mansões da elite carioca” (CAIXA CULTURAL, 2012, p. 115).

Para conseguir “se dar bem”, usa o seu corpo em relações amorosas. “Como diz a música tema, ‘o Tadeu é pobre, pobre do Tadeu, mas, por alguns momentos, o mundo dos

ricos é seu” (CAIXA CULTURAL, 2012, p. 115). Observamos o mesmo perfil em Zé Branco (Caique Ferreira), protagonista no filme de Marco Altberg, tendo em vista o uso de palavrões e sexualidade análogos. Esta característica consistia numa estratégia que visava tornar o filme mais popular, numa época em que a população estava habituada ao sucesso das pornochanchadas.

Ambos os protagonistas querem subir de vida. “Tadeu (Ney Sant’Anna), vem de baixo e aspira esse mundo de facilidades, deseja as belas mulheres que imaginou ou que viu nas capas de revistas” (FERREIRA, 2014). Estas mesmas palavras poderiam ser aplicadas a Zé Branco, seis anos depois, tendo em vista que o personagem também utiliza o corpo e a sexualidade para domar a cidade. Assim, se envolve sexualmente com uma mulher mais velha, um homossexual e uma fotógrafa, conseguindo, de alguma forma, um retorno financeiro nestas relações.

Em sua autobiografia, publicada pela Editora da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Marco Altberg fala que “O contexto da história do *Aventuras* é quase uma fábula contemporânea urbana, meio fantasiosa, que usa um ícone real brasileiro, o migrante nordestino” (CANUTO, 2010, p. 85); ou seja, a migração de nordestinos faz parte da contemporaneidade da produção do filme. As formas como ela é lida e representada serão analisadas posteriormente, desvendando este ícone nacional. Uma história que parte de experiência do migrante José Gonçalves do Nascimento, porém, é salpicada pelo roteirista, Antônio Calmon, com elementos do cinema popular em voga, as pornochanchadas.

Em relação ao terceiro filme aqui analisado, em entrevista a Ana Maria Bahiana, jornalista d’O Globo (1988), Denoy de Oliveira fala das inspirações para a composição da obra **O Baiano Fantasma**, afirmando que

aproveitou no roteiro de ‘O Baiano Fantasma’ fiapos de histórias contadas pelo pai, lembranças dos cortiços onde morou ao chegar no Rio e de sua mudança para São Paulo, onde encontrou ‘de tudo e todo mundo’. Mas aponta como berço do roteiro o documentário ‘O medo’, de 1979, que realizou para o Globo Repórter (BAHIANA, 2013).

As memórias de migração do pai o ajudaram na constituição da história, uma motivação pessoal atrelada a outra profissional. Já no que se refere ao documentário **O Medo**, infelizmente não tivemos a oportunidade de encontrar alguma cópia da reportagem, tendo em vista que, um material produzido para a televisão, que é exibido uma única vez, muitas vezes se perde nos arquivos da emissora. Nesta mesma entrevista, Denoy de Oliveira afirma:

Naquela ocasião entrevistei na Casa de Detenção um cearense que ‘vendia proteção’. Era um cara pintoso, engenheiro elétrico, uma espécie de Alain Delon do

agreste. Ele se dizia marginal por opção, até mesmo como represália a um sistema que pune apenas os ‘pequenos bandidos’, os vulneráveis” (BAHIANA, 2013).

Esta fala nos apresenta uma grande mudança no personagem do “chefe da quadrilha”, visto que, no filme, este é representado por um paulista, com ares autoritários, diferente do detento, que é um nordestino com curso superior em engenharia, que entrou no crime por opção própria. Já o nordestino Lambusca nos é apresentado como alguém sem profissão, com escolaridade duvidosa, ingênuo e, por isso mesmo, o ‘laranja’ da quadrilha. Não nos cabe destacar qual seria a melhor representação para o nordestino do período, mas nos convém ressaltar a opção pela subserviência imposta ao nordestino, ou seja, deve ser uma vítima na cidade grande, um sujeito inadapável àquela dinâmica.

Ainda foi impetrada no roteiro uma peculiaridade não comum: as falas são rimadas em versos de cordel, optando por um registro poético na obra, talvez buscando uma interligação com a região Nordeste berço dos migrantes e dos cordéis (MONTEIRO, 2013). Segundo o ator José Dumont “O próprio texto era muito marcadinho. Por ser em verso, tinha era sentir a estrutura do texto” (HENRIQUE, 2005, p. 120).

O filme teve problemas orçamentários, como fala Nelson Hoineff: “Custou Cr\$ 50 milhões numa época em que alguns filmes brasileiros ultrapassavam dez vezes esta marca. Isto não seria novidade, já que a maior parte da produção ainda se situa abaixo deste nível orçamentário” (HOINEFF, 2013). Desta forma, coube buscar um filme de caráter autoral e poético, para driblar a escassez financeira. Além disso, mesmo recebendo premiações no Festival de Gramado de 1984, o filme ficou “mofando nas prateleiras das distribuidoras, só estreando [...] quatro anos depois e num circuito pouco favorável as suas intenções artísticas e sociais” (MONTEIRO, 1988).

Isto é fácil de entender, pois no período a população brasileira estava mais acostumada com filmes do gênero pornochanchada, filmes estrangeiros e com o sucesso da televisão que, cada vez mais, destronava o cinema como opção de entretenimento. Os interesses de mercado explicariam a exibição comercial do filme apenas em 1988.

Segundo Nelson Hoineff (1984), os personagens seriam inspirados em pessoas que Denoy conheceu ou em histórias narradas por seu pai, portanto, “realisticamente calcadas em figuras reais” e a “galeria de tipos que eles representam são dos mais ricos já aparecidos no cinema nacional”. Partindo dessa premissa, pensamos o protagonista Lambusca (José Dumont), que é analisado por Hoineff da seguinte forma: “criado e dissecado por José Dumont [...] cuja naturalidade decorre da obrigação, como sugere Cavell, de tomar vantagem do seu temperamento e de seu físico e aceitar somente papéis que se enquadrem neles

(HOINEFF, 1984). Percebemos que o crítico de cinema atribui caráter realístico às personagens e, em especial, a Lambusca, relacionando este perfil “real” ao temperamento e físico de Dumont, além de afirmar que o ator só deve aceitar interpretar personagens que se adequem ao seu perfil físico.

Toda esta argumentação de tipo físico compatível com personagem nos fez analisar a trajetória profissional do ator José Dumont. Ainda em 1975, recém-chegado a São Paulo, durante a preparação da peça *O Morro do Ouro*, que se ambientaria num favela de Fortaleza/CE, o autor afirma: “Um amigo foi lá fazer um teste e me levou junto. Não sabia nada de teatro, mas, como tinha uma cara e tipo marcado de nordestino, eles me chamaram” (HENRIQUE, 2005, p. 86),

Assim, mesmo sem experiência foi escalado para o elenco, simplesmente por ter “cara” e “tipo” de nordestino. Diante disso, percebemos que o tipo de nordestino, tão impregnado em Dumont, na verdade, são os estereótipos atribuídos aos nordestinos visualizados no ator. Assim, a ideia realística dos personagens do filme, pensadas por Nelson Hoineff, em 1984, na prática, são as reproduções dos estereótipos, convencionados socialmente, sobre a imagem do nordestino. Tais marcações de tipo acompanharam o ator durante sua carreira profissional, mesmo a contragosto. Em sua autobiografia, ele fala sobre isso:

Quando acabou *Morte e Vida Severina*, por mais que eu fizesse diferente, começaram a me rotular. ‘Ah, ele só faz isso’, diziam. Não poderia parecer o cara do Sul, esteticamente. Meu biótipo não era aquele. Nos dois papéis de *O Homem que Virou Suco* já estava claro que podia fazer muito mais que nordestinos. (HENRIQUE, 2005, p. 86, grifos do autor)

O interessante é perceber que, o próprio Dumont, reconhece que, om o seu biótipo, não poderia atuar como o “cara do Sul”, porém poderia fazer mais que nordestinos. Na imagem 2, é possível visualizar as marcações do “tipo” de nordestino pensado para o cinema. Assim, observamos: o rosto sofrido da seca e vida na região árida, formato da cabeça, chapéu de couro, roupas simples e a caatinga completando o fundo da imagem. Na cena, o ator interpreta o retirante Severino, em **Morte e Vida Severina** (1977), dirigido por Zelito Viana.

Imagem 2 – Recorte do filme *Morte e Vida Severina*, em que José Dumont interpreta mais um nordestino (Severino).



Fonte: *Morte e Vida Severina* (1977).

As atuações como nordestino serão preponderantes para interpretação de outros papéis, tendo em vista que João Batista de Andrade, durante a montagem do elenco de **O Homem que Virou Suco**, em 1979, fala numa entrevista que

tinha visto o José Dumont no filme **Gaijin, os Caminhos da Liberdade**, quando eu era um dos jurados no festival de Gramado de 1979. Ele faz uma ponta maravilhosa e eu não o conhecia pessoalmente, mas o contatei e ele vibrou (ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 155).

Em **Gaijin**, Dumont interpretou Ceará, um migrante nordestino nos cafezais de São Paulo. Para o papel de Lambusca, Denoy de Oliveira procurou vários atores, mas, por problemas de agenda, convidou José Dumont (HENRIQUE, 2005). Ressalte-se que ambos tinham atuado juntos em **O Homem que Virou Suco**, poucos anos antes.

As semelhanças entre os dois filmes não se restringem a isso. Atores como Rafael de Carvalho e Luiz Carlos Gomes também estavam nas duas produções. Sobre essa questão, Ana Maria Bahiana escreve no jornal *O Globo*, em 17/03/1988:

Pela linha temática lembra 'O Homem que Virou Suco', de João Batista de Andrade (com o mesmo José Dumont), e sintoniza com a atualidade das gangs 'vendedoras de proteção', cuja audácia levou a polícia de São Paulo um grupo de trabalho integrado (BAHIANA, 1988).

Esta problemática do migrante deslocado na cidade grande é enfocada em ambas as produções. Em **O Baiano** temos a diferença de inserção da *gang* que vendia proteção, agregando elementos contextuais do momento. Além disso, a composição do cordel parece imbricada em ambas as obras; no filme de João Batista de Andrade, na origem do argumento, no título e no personagem cordelista; já no longa de Denoy de Oliveira, a fala rimada dos personagens, em alguns momentos, atribuem essas características. Segundo Rubens Ewald Filho,

O Baiano Fantasma é uma fita bastante ousada, às vezes seus diálogos são rimados como se fosse literatura de cordel. Parece também demonstrar uma certa influência de O Homem que Virou Suco, de João Batista de Andrade, que havia consagrado o mesmo ator central, o excelente José Dumont. (EWALD FILHO In. SILVA NETO, 2002, p. 100)

Queremos destacar a inventividade de Denoy de Oliveira, seja na composição dos personagens ou na questão estética. Um trabalho que ele dedicará, nos créditos finais do filme, ao seu Pai, Francisco Xavier, paraense, sapateiro e anarquista, e ao ator paraibano Rafael de Carvalho. Este foi o último filme em que ele atuou, vindo a falecer em 1981, antes mesmo da estreia d'O Baiano Fantasma.

1.4 MIGRANTE EM CARTAZ!

Após o desenvolvimento dos argumentos, roteiro e das filmagens, o filme fica concluído para exibição nas salas de projeção. Porém, quando visitamos o cinema, muitas vezes, antes da escolha do que assistir, nosso olhar é atraído por imagens acompanhadas de créditos, personalidades, geralmente já conhecidas, e títulos provocativos, que nos fazem chegar mais perto, cada vez mais, buscando sua leitura: De que trata o filme? Será que é bom? É de ação ou aventura? Variadas indagações são feitas nesta prévia e buscamos respostas ali mesmo, antes da visualização. Os cartazes de filmes têm variadas funções, seja atrair clientela, divulgar o filme e, mesmo, orientar sua visualização. De acordo com Lidiane Cosmelli, os cartazes são o “cartão de visita” que seduzem as pessoas (2012, p. 02).

O cinema e o cartaz cinematográfico têm origens comuns, tendo em vista que “nos dias precedentes ao 28 de dezembro de 1895¹⁴, os cartazeiros dos irmãos Lumière colocaram nas janelas do Grande Café de Paris, o que viria a ser o primeiro cartaz de cinema”

¹⁴ Neste dia ocorrerá a primeira exibição pública e paga de cinema, no Grand Café de Paris. (MASCARELLO, 2006, p. 18).

(QUINTANA, 1995, p. 29). Percebemos, dessa forma, como o cartaz publicitário de filmes e o cinema nascerão juntos, numa relação comercial. O primeiro era o promotor do segundo. Atualmente, a relação é mais dinâmica, filmes e publicidade “servem-se mutuamente” (BITTENCOURT, 2011) e, comumente, durante a exibição dos filmes, vemos propagandas internas, geralmente dos patrocinadores.

Diante disso, percebemos que os cartazes cinematográficos são produtos tipicamente publicitários desde sua origem e, sendo sua constituição previamente analisada e elaborada para o mercado de consumo, sua escritura não pode ser encarada como mecanismo inocente e espontâneo, visto que sua estrutura é elaborada de forma a gerar um convencimento e o desejo de compra nos sujeitos.

Exemplo disso é o cartaz dos irmãos Lumière, que trazia uma ilustração de mulheres, homens e crianças (todos de aspecto burguês) sorridentes na plateia, durante uma exibição do cinematógrafo (QUINTANA, 1995). O objetivo era mostrar ao público desejado (burgueses), que o cinematógrafo era um entretenimento divertido e familiar e, por isso, as famílias burguesas poderiam frequentá-lo. Além disso, o cartaz tem função fundamental de atração, pois os clientes pagam antes da exibição.

Estudaremos, assim, o papel do cartazista/ilustrador, que realiza uma das primeiras leituras do filme e produz um cartaz que pretende representar o próprio filme. Sendo assim, é um dos primeiros meios de recepção, produção e apropriação das representações, já que pressupõe a criação do cartaz como produto do filme, constituindo, por conseguinte, ferramenta fundamental nesse conjunto representacional dos migrantes, visto que a visualização do cartaz pretende abarcar a principal mensagem que se quer transmitir do filme. Sendo assim, ele vai falar daquilo que foi tido na obra como o mais representativo, chamativo e atrativo. Ele vai além de um cartão de visita, pois pretende ser o anzol que fisga uma presa.

Entendemos a composição do cartaz como múltipla, pois, segundo Quintana (1995), ele é composto de várias lexias: título, imagem, chamada e créditos. Apenas com a análise conjunta, podemos ler esta fonte com eficácia, pois, como fala Roland Barthes, “imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (1990, p. 32).

No caso da imagem publicitária, ela não possui nada de inocência, “a mensagem publicitária é franca, ou pelo menos enfática” (BARTHES, 1990, p. 28). Na busca de decifrar a mensagem contida nos cartazes, acreditamos que o melhor caminho é o apontado por Roland Barthes, que defende que estão inseridos três níveis de mensagens nas imagens

publicitárias: a linguística, denotada e simbólica. Esses três níveis podem ser caracterizados da seguinte forma:

Mensagem linguística seriam os signos escritos (legendas, títulos, etc.) que acompanham a cena, e são importantes para fixar a mensagem a ser recebida, pois na “cadeia flutuante” de significados, teriam a função de eliminar “signos incertos”, pois, como já foi dito, a publicidade tem um objetivo claro e utiliza instrumentos que tentam garantir uma recepção adequada pelo público.

Mensagem denotada seria a mensagem “pura”, “inocente” e “objetiva”, ou seja, sem simbolismo. Barthes acredita que a única imagem que possui esta característica seria a fotografia. Mesmo assim, seria difícil encontrá-la em uma imagem publicitária, pois a carga intencional simbólica é alta. Neste caso, sua função seria naturalizar os simbolismos da mensagem simbólica, balizando uma leitura.

Mensagem simbólica seria o conjunto de símbolos que a cena quer transmitir. “O que constitui a originalidade desse sistema é que as possibilidades de leitura de uma mesma lexia (uma imagem) são variáveis segundo os indivíduos” (BARTHES, 1990, p. 38), daí a importância do confronto das três mensagens na leitura da propaganda em imagens, aqui especificamente, no cartaz, pois é nesse confronto que conseguimos ler a imagem, como se cada elemento fosse fixando uma mensagem. Além disso, “A diversidade das leituras não é, no entanto, anárquica, dependendo do saber investido na imagem (saber prático, nacional, cultural, estético); esses tipos de saber podem ser classificados em uma tipologia” (BARTHES, 1990, p. 38).

Antes de prosseguirmos na análise dos cartazes, esclarecemos que o acervo de consulta foi o da Cinemateca Nacional, pois optamos por estudar as versões de divulgação nacional, por ser esse o espaço da pesquisa em questão, e optamos pelas versões coloridas, já que estas contêm um maior volume de informações, além de que os filmes foram gravados e exibidos em cores.

Imagem 3 – Cartaz do filme *O Homem que Virou Suco* (1980)
Autores: Fernando Pimenta e Antonio Jaime



Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira (2015).

O cartaz de **O Homem que Virou Suco** (imagem 3) é de autoria do designer gráfico Fernando Pimenta, tido como um dos maiores cartazistas de filmes do Brasil. “Caracteriza-se pelo seu estilo singular e marcante, criativo e humorado, cortante e contundente” (NAKASONE, 2011, p. 13). O cartaz foi concebido em parceria com Antonio Jaime.

Os créditos estão distribuídos em duas zonas no cartaz: a) a primeira, no canto superior esquerdo, traz a indicação da direção de João Batista de Andrade e música de Vital de Farias, além dos nomes dos principais atores José Dumont e Célia Maracajá, estes últimos, em caixa alta, o que lhes atribui destaque; b) na outra extremidade inferior vemos, dentro da letra “O”, pertencente à palavra **suco** que compõe o título, os nomes do restante do elenco, com destaque (caixa alta) para a participação de Dominginhos, Rafael de Carvalho, Ruthinéia de Moraes e Ruth Escobar.

As referências a estes atores busca atrair as pessoas pelo referencial de trabalho dos mesmos. José Dumont acabara de ser premiado no festival de Gramado (1980), por sua atuação como migrante nordestino em **Gaijin - Caminhos da Liberdade** (1980) e Rafael de

Carvalho era figura carimbada nas telonas. Além disso, temos o destaque para as participações musicais de Dominginhos e Vital de Farias, artistas que foram enquadrados, ao longo de sua carreira, a partir da musicalidade típica do Nordeste. Assim, ao pensarmos a composição do filme, já pelos créditos, perceberemos uma forte ligação com uma determinada regionalidade que irá se sobressair na produção.

Tal percepção é reafirmada no título, cheio de simbolismos, localizado na parte sul do cartaz, com destaque para a palavra “suco” (tamanho maior da fonte). Torna-se difícil pensar numa leitura literal do título. Como é que homens viram suco? Em reportagem, publicada no Jornal O Globo, em 02/07/1980, João Batista explica que o título “está ligado a uma expressão popular comum entre os nordestinos que emigram para São Paulo: ‘Se a gente bobear’, dizem eles, ‘pegam a gente espremem, tiram todo o suco e jogam o bagaço fora’” (O GLOBO, 2013).

Apesar de João Batista de Andrade ter recebido conselhos para mudar o título, optou por manter o título original do cordel escrito em 1974, o que vai dar ao filme o tom da influência do cordel, que é característico da região nordestina. Partindo da influência do ditado popular nordestino e optando por permanecer com o título, João Batista de Andrade demonstra a que o filme se refere, levando-nos a perceber um trabalho artístico para apresentar o audiovisual com as características nordestinas; ou seja, ao observar o cartaz, o público já perceberia qual a temática central do filme.

Isto vai ficando cada vez mais evidente ao confrontarmos os diversos elementos constituintes do cartaz. Por isso, a importância do confronto entre as diferentes mensagens da propaganda, conforme alerta Barthes (1990). Ao observamos a imagem do cartaz, veremos um conjunto de prédios, como num grande centro urbano, evidenciado pela proximidade dos prédios, quase unidos, mas tudo em cor laranja e ainda com um homem, vestido como cangaceiro, no topo do prédio.

Neste ponto, não há como não nos lembrarmos do filme estadunidense **King Kong** (1933) e na cena clássica, quando *King Kong*, na fuga pela cidade, sobe no topo no *Empire State*. Tanto o gorila gigante quanto Deraldo, o protagonista de **O Homem que Virou Suco**, teriam a cidade como espaço de luta e são imaginados como selvagens e atrasados. Assim, o gorila gigante e o nordestino seriam inadaptáveis à cidade grande, visto que seriam elementos externos que foram levados à migração. O Gorila, em decorrência de um processo forçado de captura e transporte, enquanto o nordestino foi forçado pelo imaginário de condições socioeconômicas desfavoráveis na terra natal.

Suas trajetórias na cidade são semelhantes. Assim, enquanto buscaram exibir *King Kong* em espetáculos públicos para obter-se retorno econômico, da mesma forma, na cidade de São Paulo, o migrante é alvo da exploração capitalista, com salários baixos, trabalhando em condição subalterna e visto de forma depreciativa perante os paulistas. Ambos não suportam, rebelam-se e mostram a sua força de resistência. O gorila causa uma destruição selvagem e sobe no maior prédio da cidade. O nordestino, no cartaz, é caracterizado como cangaceiro, o estereótipo mais violento, valente e bruto da região nordestina. Logo, ambos são apresentados como sujeitos de fora da “civilização” urbana e, portanto, sofrem exploração e perseguição na cidade grande. O gorila foi morto e o nordestino luta para não virar suco.

Não à toa, o prédio que se ergue acima dos demais, onde se encontra a figura solitária do cangaceiro, é uma representação do edifício Altino Arantes, na época, sede do Banco do Estado de São Paulo (BANESPA). Nada mais representativo do que um banco para expressar todo o sistema de exploração existente numa sociedade capitalista. Nesse aspecto, a crítica à exploração capitalista não se restringe aos nordestinos, mas é deles, um grupo dos oprimidos pelo sistema capitalista das grandes cidades, que o filme se propõe a falar, com o cangaceiro em evidência.

Este cangaceiro, no topo de um edifício alaranjado, seria a lexia da chamada, aquilo que desperta a curiosidade e nos atrai, se contrapondo à cidade, tipicamente urbanizada. Em tom laranja, a palavra “suco” limita as leituras da imagem, nos falando de suco de laranja. Mas o título fala de um homem e a única imagem humana na cena é a de um cangaceiro, estereótipo típico do Nordeste brasileiro, que vai ser reafirmado pelos créditos, com Dominginhos, músico popular da região, e José Dumont, que tem o “tipo” do nordestino, ou seja, as características físicas do estereótipo do nordestino (KLECIUS, 2005). Dessa forma, pode-se pensar que o filme vai falar de um nordestino valente como os cangaceiros, que luta, pois ele está armado, num centro urbano que faz homens virarem “suco” de laranja.

A composição do cartaz segue um padrão que edifica polos de oposição: de um lado, uma grande cidade urbanizada e desenvolvida, do outro, ou melhor, no topo, um cangaceiro, figura da caatinga do sertão nordestino, tipicamente rural, selvagem e violento. Neste primeiro contato com o filme **O Homem que Virou Suco**, já recebemos uma leitura de conflito entre os locais e o migrante, uma relação de antagônicos, que farão da cidade um palco de lutas identitárias – o civilizado *versus* o arcaico.

Imagem 4 – Cartaz do filme *As aventuras de um paraíba* de autoria de Fernando Pimenta, Dulce Mary e Carlos Ebert. Publicação: Brasil. 1983.



Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira (2013).

Fernando Pimenta também participou da produção do filme **Aventuras de um Paraíba**, juntamente com Dulce Mary e Carlos Ebert. A imagem 4 apresenta o cartaz do filme que, segundo Nakasone (2011), recebeu críticas pelo excesso de ilustrações, o que pode ser constatado pelos efeitos chamativos da composição, tanto no título, como nos créditos e na ilustração, sendo difícil afirmar qual seria a principal chamada do filme. O título pode ser tido como um dos principais elementos de tradução do mesmo. Se a criação do título não é de competência do cartazista, os *designers* se incumbiram de estilizá-lo e realizaram uma composição de céu estrelado no topo em que o título aparece como raios saindo das nuvens, com o intuito de chamar atenção para si.

Segundo Quintana, “é através dele que o leitor se pergunta sobre o sentido do texto, sentido que só atualizaria assistindo ao filme” (1995, p. 44). Todo esse movimento em torno do título serve para mostrar o que ele propõe – falar de uma aventura, mas não a de qualquer um, da aventura de um “paraíba”. É importante ressaltar que o gentílico correto seria

paraibano, contudo, na capital carioca, é comum usarem a expressão “paraíba” para se referirem aos nordestinos, sendo comum dizer que todo nordestino vira “paraíba” no Rio de Janeiro. Por isso, acreditamos que o termo “paraíba” tem uma carga simbólica maior do que delimitar a terra natal do personagem, visto que é utilizado de forma pejorativa para insultar alguém, assumindo a conotação de ignorante.

Dessa forma, a partir do título, o leitor pensa que o filme falará das aventuras de um nordestino ou, caso não conheça a gíria carioca, de um paraibano. Além do mais, o termo “paraíba”. Segundo Barthes, “Naturalmente a significação só é possível na medida em que há reservas de signos, esboço de códigos; aqui, o significante é a atitude não se torna signo senão para certa sociedade” (BARTHES, 1978, p. 308); ou seja, alguns signos só podem ser lidos dentro do seu contexto de produção.

Os créditos aparecem no canto inferior do cartaz, dando destaque para os protagonistas, Caíque Ferreira e Cláudia Ohana, junto a uma fotografia do casal. Logo abaixo, vêm os nomes dos atores coadjuvantes (Paulo Villaça, Iris Bruzzi, Paulão, Tamara Taxman), dentro de estrelas. Uma quinta estrela é cortada na margem esquerda, para dar a conotação de cinco estrelas à produção. Na extremidade direita, os nomes dos demais membros da equipe técnica, com destaque para o nome do diretor, Marco Altberg.

Na ilustração, vemos ainda uma foto, porém esta não foi retirada do filme, apesar dos atores usarem os figurinos do filme. Acreditamos que foi tirada especialmente para a propaganda. Nela, vemos um casal, especificado pelos créditos como sendo as personagens interpretadas por Caíque Ferreira e Cláudia Ohana, ambos de figurino branco. O que chama a atenção é o fundo da imagem: um conjunto de alegorias de carnaval. Assim, a leitura da cena pode ser fixada pelo título, a história falará de um “paraíba”, ou seja, um nordestino, que se aventura num carnaval, possivelmente, carioca e se envolve em um romance.

A partir daí já percebemos uma diferenciação na migração nordestina, normalmente as pessoas viajam para o Rio de Janeiro a passeio ou a trabalho, mas, quando se trata de um “paraíba” é uma “aventura”. Ou seja, de forma indireta, nos é comunicado que aquele espaço não é o natural e habitual para este migrante que, além de ser pensado como estrangeiro, é rotulado como um elemento que destoa da maioria e, portanto, sua passagem pelo lugar é vista como algo excepcional e não com naturalidade.

Por fim, fazemos uma leitura da fotografia, sabemos que este tipo de imagem não é aleatório, muito menos em se tratando de publicidade. Assim, ao observarmos a posição dos personagens no enquadramento, vemos a mulher sentada fitando a câmera e o homem, por trás dela, sorridente, também olhando para a câmera, porém, puxando-lhe o cabelo e

projetando seu corpo em direção ao dela, numa simulação sexual de agressividade, o que nos remonta às representações do selvagem, arcaico, violento e grosseiro, impregnadas no cartaz de **O Homem que Virou Suco** e na sua relação com *King Kong*.

Esta representação de um ato sexual será atualizada com a visualização do filme, já que o protagonista Zé (interpretado por Caíque Ferreira) tem um perfil sexual muito ativo, ao longo do filme. Assim, falar de um paraibano no Rio de Janeiro é contar a aventura de um sujeito estrangeiro e de adaptação difícil, daí o fato constituir uma aventura. Além disso, sugere-se o teor agressivo e sexual de alguém que trata a mulher de forma bruta, puxando seus cabelos, sugerindo uma posição de dominador da relação. O teor aventureiro da migração está centrado nesta dicotomia de um Rio carnavalesco frente a um sujeito rude e agressivo.

Imagem 5 – Cartaz do filme *O Baiano Fantasma* (1984), de autoria de Rui de Oliveira.

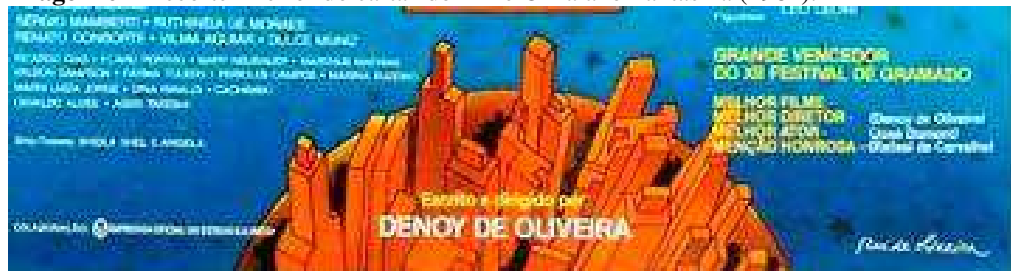


Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira (2013).

O cartaz de **O Baiano Fantasma** (imagem 5), de autoria de Rui de Oliveira, é bem colorido e alegre, sugerindo uma comédia, embora o filme trate de um drama. Na parte inferior, encontram-se os referentes dos créditos, que trazem muitas figuras conhecidas do filme **O Homem que Virou Suco**: José Dumont como o protagonista, José de Carvalho e Denoy Oliveira, que foi ator no filme de João Batista de Andrade e agora aparece como

diretor. O nome de Dumont, que ficou conhecido após a premiação de **O Homem que Virou Suco**, em Moscou, aparece em destaque. Além disso, o cartaz exhibe as premiações no festival de Gramado de 1984: melhor filme, melhor diretor, melhor ator (José Dumont) e uma menção honrosa (Rafael de Carvalho).

Imagem 6 – Recorte inferior do cartaz do filme O Baiano Fantasma (1984).



Fonte: Recortada da Imagem 5.

O título veio fixar a história como sendo de um nordestino, ou “baiano”, para quem não conhecia a gíria paulista¹⁵. O grande atrativo do cartaz é o seu colorido. Na sua base (imagem 6), vemos um conjunto de prédios alaranjados que parecem sustentar a ilustração logo acima. Isto nos faz lembrar o cartaz d’**O Homem que Virou Suco**, uma vez que ambos optam por trazer um conjunto de prédios alaranjados, impingindo um imaginário de urbanidade. Além disso, os prédios colocados na base do cartaz transmitem a ideia de que a cidade se ergue sobre os sujeitos. Ela é enorme e é nela que sujeitos estranhos, como o “baiano”, estão inseridos. O filme se apresenta para narrar uma história das cidades.

Imagem 7 – Recorte superior do cartaz do filme O Baiano Fantasma (1984).



Fonte: Recortada da Imagem 5.

¹⁵ No Rio de Janeiro, todo nordestino vira “paraíba”; em São Paulo, fala-se que “da Bahia pra cima, é tudo baiano”. Assim, mesmo sendo paraibano, durante todo o filme, o personagem Lambusca é chamado de baiano. A expressão “baiano” também possui a carga pejorativa, sendo usada para discriminar alguém, identificando-o como ignorante.

Sabendo-se que “a função fazer-saber do cartaz, implica comunicar uma noção não conhecida pelos espectadores, a função da imagem no cartaz seria de expô-la” (QUINTANA, 1995, p. 58), percebemos que essa é a figura do baiano referido no título, pois “o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a lhe ‘insuflar’ um ou vários significados segundos” (BARTHES, 1978, p. 311). Assim, ainda no cartaz, por trás da figura humana, erguem-se prédios, agora em tom azul, que vão servir de base para a palavra, alaranjada, “fantasma” do título.

Se analisarmos o título (imagem 7) percebemos que o destaque maior foi dado à última palavra, não à toa, visto que, ao propor o título “O Baiano Fantasma”, parte-se da lógica de falar de um baiano/nordestino num centro urbano, evidenciado pelos prédios alaranjados analisados anteriormente, contudo, o chamativo do título é a palavra “fantasma”. Podemos pensar essa expressão da seguinte forma: o baiano como um fantasma, ou seja, um sujeito invisível, alguém que está na cidade grande, mas faz-se de conta que ninguém o enxerga, premissa comum ao se referir aos grupos minoritários. Assim, este baiano é alguém sem importância dentro da urbanidade da cidade.

Imagem 8 – Recorte central do cartaz do filme O Baiano Fantasma (1984).



Fonte: Recortada da Imagem 5.

Esta leitura do baiano como fantasma/invisível pode ser reafirmada se observamos a personagem central do cartaz (imagem 8) que tem a coloração esbranquiçada, fazendo uma analogia a um fantasma. Além do mais, vemos roupas coloridas, terno listrado, gravata estampada, chapéu verde, um sorriso aberto e uma postura de esperto, que provocam o interesse em desvendar o personagem, que aparece como exótico, ou seja, como alguém “brega”, e o próprio sentido do termo “brega” remete a uma pessoa antiquada, que destoa da modernidade vigente, no caso da modernidade das cidades.

Assim, o baiano, sendo fantasma e brega, seria mais um símbolo antagônico das cidades do Sudeste, como ocorre nos outros dois cartazes já analisados, pois, arcaico e deslocado, o nordestino novamente aparece como o inadaptado, com feições que destoam dos “padrões” civilizatórios.

Ainda temos imagens que aparecem à direita e à esquerda do baiano (**imagem 8**), como se fossem coladas nas paredes do prédio que se erguem, com palavras do tipo “ouro” e “motel”, mas o que se destaca são imagens partidas de corpos femininos eróticos, destacando partes de seios, nádegas, lábios entre outros, para exaltar a luxúria da cidade grande e contrastar com a figura caricata do baiano. O filme é apresentado em torno de uma grande cidade, urbanizada e civilizada, onde um baiano brega parece perdido, diante da luxúria e da grandiosidade da cidade, leitura que será atualizada com a visualização do filme.

Uma dessas imagens, porém, difere das demais por trazer um homem com um chapéu de cangaceiro e um conjunto de prédios por trás, cena muito similar à encontrada em **O Homem que Virou Suco**. Assim, o cartaz vai firmando o filme com a roupagem nordestina, seja no título, na personagem brega ou no cartaz, que traz uma figura estereotipa, relacionando o nordestino como alguém arcaico e fora de sintonia com as grandes cidades.

As mensagens linguística, simbólica e denotada fixam, em conjunto, uma possível leitura da imagem de propaganda que, a partir do caráter exótico, busca atrair o público para narrar a história de um nordestino, ou baiano para os não paulistas, que vive uma trajetória de luxúria na cidade grande. Assim sendo, percebemos como estes cartazes compuseram uma ideia do filme antes de sua visualização, fixando a imagem do nordestino na cidade grande, ou seja, de um migrante que passou por várias aventuras.

1.5 SINOPSES: RESUMINDO IMAGENS EM PALAVRAS

Além dos cartazes, outros meios são utilizados no processo de captação de público e comumente acompanham os próprios cartazes. Um desses meios seriam as sinopses, que podem vir num catálogo de filmes, em periódicos, que fazem o panorama da cinematografia em cartaz no momento, cabendo ao leitor sair colhendo as histórias resumidas. O papel de síntese é sua principal característica e, talvez, a mais difícil, afinal, como resumir imagens em palavras? Um trabalho capital de seleção de acontecimentos, que busca conquistar consumidores com palavras.

Para a produção da sinopse, pressupomos que seu criador tenha visto o filme, portanto, trata-se de uma recepção que resultou em uma nova representação da obra. Assim, buscamos

entender: Como a película vai ganhando forma nesta representação da sinopse? Como o longa metragem passa a ser vendido pela escrita? Quais os acontecimentos que ganharam evidência no resumo?

Além disso, a sinopse constitui um instrumento publicitário, o que requer cuidados com sua análise, pois toda publicidade parte de uma determinada intencionalidade e, assim, lê-la como ingênua seria uma imprudência. Devido à falta de uma fonte contendo a sinopse original do filme, sinopses essas que podem ser modificadas ao longo do tempo, optamos por estudar sinopses que estavam contidas no jornal O Globo, periódico de circulação nacional, durante variados momentos da década de 1980.

Para cada filme, analisamos uma sinopse e observamos que estas seguem a mesma estrutura, até porque foram produzidas no mesmo periódico. Assim, temos a apresentação dos créditos do filme, com menção os trabalhos anteriores dos diretores, principais atores e premiações já recebidas, numa tentativa de estipular os referentes da publicidade, visando convencer o público a comprar a ideia do filme, a partir da evocação dos trabalhos anteriores destas figuras já conhecidas.

No caso de **O Homem que Virou Suco**, O Globo (2013), apresenta a confusão de sócias como principal elemento da síntese, tendo em vista que esta é a principal característica da película. A proposta de exibição, segundo a sinopse, é falar de Deraldo, um poeta de cordel recém chegado a São Paulo que, confundido com o “operário padrão” que assassinou o patrão, tem que fugir de seu barraco e abandonar a poesia. Até esse momento percebemos que a história vai falar de um migrante na capital paulista, que passa a ser perseguido, depois de uma confusão de identidades.

Neste processo de fuga, segundo o Globo (2013), Deraldo “vai trabalhar como servente na construção civil, em serviços domésticos e outros subempregos, sujeitos a violência e à humilhação, repetindo o caminho do operário”. Dessa forma, observamos que esse migrante, na sua passagem pela cidade, sofre as mazelas do subemprego paulista, sendo humilhado e explorado, até que se identifica com a história do operário e resolve contá-la em cordel, sua arte.

Percebemos que os recortes da publicidade buscaram evidenciar o teor dramático da obra, ao caracterizá-la como a trajetória de um migrante perseguido pela polícia e esmagado pelo subemprego da cidade, alguém pensado como um ser em falta de sintonia com a cidade, um sujeito deslocado, que busca no cordel nordestino o seu instrumento de fala. Foi a partir desta bandeira de drama urbano que a obra foi pensada.

Na síntese de **As Aventuras de um Paraíba**, teremos outra roupagem do nordestino:

Zé (Ferreira) é um paraibano que chega ao Rio com muitos sonhos. Deslumbra-se com Ipanema, as mulheres bonitas, a agitação da cidade. Mas, com dificuldades para sobreviver, vai morar no subúrbio com o amigo e conterrâneo Zé Preto (Paulão) e passa a trabalhar numa fábrica, como tantos nordestinos. Só que o subúrbio é estreito demais para as ambições de Zé. Ele se vira, fingindo-se de mendigo, bancando o camelô, participando de programas de calouros. Enquanto Zé Preto se transforma num marginal, após perder o emprego, o amor chega para Zé, através de Branca (Ohana), jovem cega. Mas sua primeira relação séria é com Deborah (Taxman), uma fotógrafa. (O GLOBO, 2013).

O migrante foi visto no filme e representado na escrita como um grande sonhador, que vai para a cidade grande em busca de seus sonhos e deslumbra-se com a majestosa cidade e suas mulheres, embora isso não fosse para o seu deleite. Assim, temos um Zé que sofre os desenganos da cidade grande. Primeiro, vai morar no subúrbio e não na cidade que ora o deslumbrou. Desde este início, o perfil do personagem gira em torno da dinâmica dos migrantes sonhadores, que migram para cidades grandes com uma visão de mundo, porém passam a ter desenganos, ao se depararem com a realidade impiedosa da cidade.

Nos caminhos da cidade, ele seguiria o caminho comum a muitos nordestinos – as fábricas –, porém vai trabalhar na construção civil. Seus sonhos, no entanto, não cabem naquele subúrbio nem na construção civil. Assim, ele vai ser múltiplo na cidade, buscando diversas atividades. Acreditamos que esta passagem seja importante para a compreensão da proposta do filme, pois se, a princípio, ele falaria de um migrante comum (Zé) que chega à cidade e sofre seus desenganos indo, como a maioria, trabalhar na construção civil, isto muda, porque o personagem recusa esses caminhos. Assim, o filme busca apresentar outra visualidade do migrante que, mesmo desiludido, não aceita a massificação da cidade, e sempre procura alternativas. Zé Preto, seu amigo, encontra alternativa como bandido, porém o protagonista resiste e isto é a promessa de inovação das imagens a serem vistas pelo público.

Já em **O Baiano Fantasma**, temos outra visualidade do nordestino – o sujeito banhado em inocência:

A história de Lambusca, um nordestino que chega a São Paulo em busca de dias melhores. Ao ter sua carteira roubada, se vê obrigado a pedir guarida a Antenor, que mora com a mulher e quatro filhos num cortiço. No dia seguinte, parte em busca de novos documentos e conhece Remela, um tipo esquisito, que lhe propõe um “servicinho legal” numa firma de corretagem. Ingenuamente, Lambusca aceita o “servicinho” que, na verdade, era de cobrador de uma gang que vendia proteção. A partir daí a vida de Lambusca muda e a polícia fica em seu encaixo. (O GLOBO, 2013).

Aqui, temos um nordestino que chega a São Paulo, na esperança de dias melhores, porém, diferente de Zé, este tem ares de ingenuidade marcante. Logo na chegada, tem sua

carteira roubada – é a cidade grande mostrando sua força – e, como na narrativa de Zé, ele vai depender de moradia de um amigo, em um cortiço, mostrando que os migrantes possuíam uma rede de ajuda, que favorecia sua vinda e permanência nas cidades grandes. Assim, temos imagens que se afirmam como uma narrativa que começa com sonhos e decepções, iniciadas com o destino de moradia num cortiço lotado.

Porém, o máximo da inocência de Lambusca é retratado no emprego que lhe oferecem, quando ele acaba indo trabalhar para uma *gang*, pensando que trabalha para uma firma legal de corretagem. Dessa forma, a leitura do filme, feita para a composição da sinopse, viu a imagem do nordestino cheio de sonhos em relação à capital paulista, porém seu perfil é o de ingenuidade, o que o diferencia da cidade e de seus sujeitos, que não perdem a oportunidade de explorá-lo, enquanto Lambusca nem mesmo se dá conta de suas artimanhas.

Assim sendo, a partir da dramaticidade aparente, as sinopses buscam convencer o público a assistir os filmes e, de entrada, vão apresentando tipos de nordestinos: alguns são lutadores e outros têm a pureza do nacional brasileiro. No entanto, todas as sinopses constroem falas sobre migrantes como seres deslocados na cidade grande, sujeitos que sofrem para conseguir emprego e que são perseguidos. Os filmes procuram convencer os espectadores com a promessa das aventuras de sujeitos migrantes numa grande cidade, com pitadas de drama, humor e aventura.

Isto posto, discutimos, neste capítulo, os elementos externos aos filmes que, de alguma forma, participaram da produção dos mesmos, enfatizando o engajamento político social dos diretores ao longo de suas vidas e como isto pôde influenciar na produção daquelas imagens do nordestino nas metrópoles brasileiras, na década de 80, bem como a origem dos argumentos esteve interligada nessa mesma linha de questionamentos sociais.

Além disso, pudemos entender com os elementos secundários ao filme, cartazes e sinopses, podem contribuir para uma leitura das imagens, visto que trazem representações dos migrantes, associando-os a sujeitos deslocados e inadaptados à cidade grande, cujo perfil tradicional, arcaico, rural e exótico constitui um contraponto à cidade enquanto reduto da civilização e desenvolvimento.

Este paradoxo resulta em lutas, em embates e nas prometidas aventuras com doses de humor. Após analisar os elementos extra filmes, no próximo capítulo, vamos analisar as representações dos migrantes nordestinos nos filmes **O Homem que Virou Suco**, **As Aventuras de um Paraíba** e **O Baiano Fantasma**, como prometido desde as primeiras linhas desse trabalho, utilizando, sempre que necessário, entrevistas, reportagens, críticas de cinema e as referências do contexto para guiar nossas leituras.

CAPÍTULO II

2 QUEM SÃO ELES? FORMAS DE VER E PENSAR OS MIGRANTES NORDESTINOS

No capítulo anterior, discutimos como os elementos externos e ligados aos filmes traziam discursos representacionais e já buscavam pensar formas de leituras das imagens, pensando os migrantes como elementos deslocados nas grandes capitais, passando por variados problemas sociais e de adaptação na cidade e, minimamente, prometiam as aventuras de sujeitos que sonharam ganhar a cidade, mas sofreram desenganos, a ponto de alguns virarem suco.

Neste segundo capítulo, vamos analisar as representações do migrante nordestino no cinema brasileiro, em especial, na década de 1980, partindo de algumas inquietações representacionais, tais como: Quem são os nordestinos nos filmes? Por que migraram? Como são vistos? Assim, temos por objetivo, neste momento, discutir as representações mais ligadas às formas mais gerais de pensar os migrantes, ou seja, quais seriam suas motivações pessoais e como este encontro entre os locais e os migrantes acaba por produzir representações sobre o próprio espaço de destino migratório.

De antemão, convém explicar a necessidade de relacionar a tríade de filmes selecionados nessa pesquisa a outras produções cinematográficas do período, tendo em vista que os filmes fazem parte de uma indústria cultural e, dessa forma, existe uma grande teia em que os filmes conversam e se relacionam mutuamente. Segundo Lagny, os filmes geralmente fazem referências e citações a outros filmes (LAGNY, 2009), por isso, a relevância de se fazer pontes de ligação entre produções cinematográficas, para percebê-las como integrantes do circuito de produções audiovisuais. Isto é perceptível nos periódicos da década de 1980, entrevistas e reportagens, em que, ao falar de um filme, se fez uma referência a um terceiro. Logicamente, as principais análises serão feitas a partir dos três filmes selecionados, enquanto as demais produções serão utilizadas para enriquecer e dinamizar as discussões.

Optamos ainda por estudar as notícias e entrevistas publicadas nos periódicos da década de 1980, juntamente com as análises das representações das imagens, na tentativa de atenuar a problemática da subjetividade de leitura. Assim, ao fazermos menção a estas outras fontes, que muitas vezes serviram de pontos de referência para compreender as representações

visualizadas nos filmes, poderemos nos aproximar das leituras e, conseqüentemente, das representações produzidas na temporalidade, que constituem o foco deste estudo.

Neste capítulo, temos como objetivo principal discutir as representações ligadas ao próprio movimento migratório, já que os migrantes acabam por promover um conjunto de representações além de si, estas ligadas a um caráter mais geral de retratar o outro, como, por exemplo, os fatores da migração, sua alocação na cidade receptora e como os migrantes são recebidos, ou seja, como são representados os lugares sociais de pertencimento destes sujeitos. É necessário apresentar estas categorias mais abrangentes para depois partirmos para as análises mais subjetivas, quando discutiremos qual é o perfil do migrante exibido nas telonas de cinema.

Assim sendo, no primeiro item, intitulado **Por que migrar? A saída de seu lar**, discutimos como as intenções do migrante de abandonar sua terra natal são retratadas, buscando entender quais fatores são imaginados para justificar a viagem e percebemos que as motivações partem que uma mesma aproximação representacional, segundo a qual o fator financeiro é usado largamente nas imagens, contudo, ressaltamos a intensidade em que isso é representado.

No segundo item, **Representações espaciais em oposição: Nordeste versus Sudeste**, analisamos a forma como as imagens tendem a representar a região Nordeste, como atrasada e sofrida, em oposição ao Sudeste, desenvolvido e moderno. Além disso, nos filmes são edificados espaços marginais para a morada do migrante, que não tem direito às maravilhas da cidade grande, que são reproduzidas na mídia. Assim, apresentamos como os sujeitos se reconhecem nesses espaços de diferenciação.

Partindo desses pressupostos, no item três, intitulado **Enquadrando sujeitos como nordestinos: maneiras de nomear**, abordamos as representações que enquadraram os migrantes num mesmo discurso homogeneizante, desconsiderando suas subjetividades. Partimos da análise das formas como foram nomeados para pensar como se dava a relação de alteridade, ou seja, como os locais e migrantes se tratavam, a princípio, partindo da forma de como se chamavam, demarcando os estereótipos do migrante.

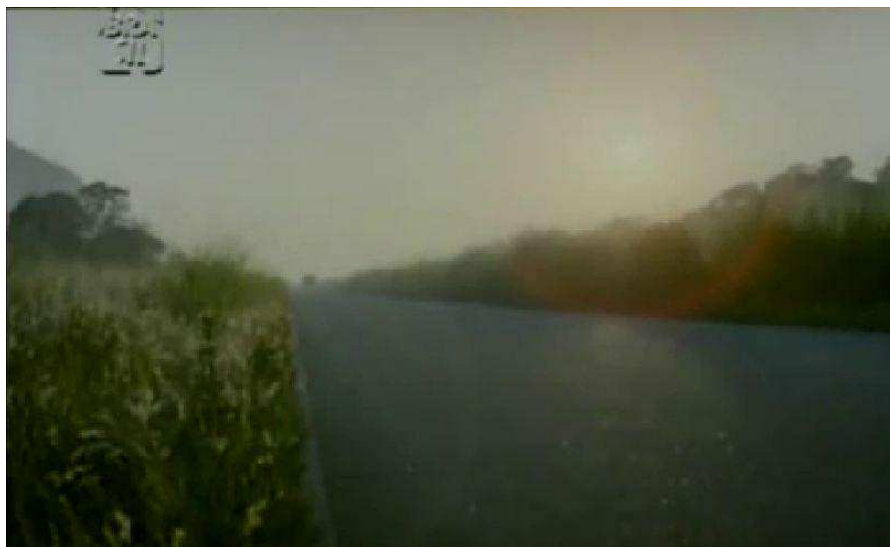
2.1 POR QUE MIGRAR? A SAÍDA DE SEU LAR

Ninguém se desvencilha de sua casa, família e cultura facilmente. Existem forças e motivações que confluem para qualquer pessoa optar pelo êxodo. Com os migrantes nordestinos, não foi diferente. Vários elementos interferem na decisão de praticar a migração interna rumo à região Sudeste do Brasil. Pretendemos agora entender como essas motivações

foram representadas nos filmes. A partir disso, podemos pensar como o imaginário da época pensou o fenômeno da migração interna no Brasil, do Nordeste para o Sudeste, ressaltando que, quando pensamos o fator de expulsão dos nordestinos, entendemos como a região é pensada como hostil ao seu próprio nativo.

Consideramos a cena¹⁶ de abertura do filme **As Aventuras de um Paraíba** como sendo estritamente simbólica, visto que observamos (**imagem 9**) um nascer do sol, focalizado com a câmera estática¹⁷, que nos apresenta uma estrada asfaltada, margeada por vegetação verde, enquanto, ao fundo, observamos um veículo que vai se aproximando do ângulo fixo da câmera – alguns segundos depois, vemos que se trata de um ônibus. Com um movimento da câmera para a direita, podemos ver e ler o nome da empresa de transportes (São Geraldo) na lataria do ônibus, assim como uma placa de sinalização, na lateral direita da autovia, que indica a proximidade da cidade do Rio de Janeiro.

Imagem 9 - Durante o nascer do sol a câmera focaliza uma estrada asfaltada.



Fonte: As aventuras de um paraíba (1982)

Esta caracterização estética nos remete à análise de que a câmera estática, durante o movimento do ônibus, cria uma percepção que a cidade do Rio de Janeiro está fixa espacialmente, enquanto o ônibus e seus passageiros são os elementos que vêm de fora, ou seja, são externos a ela. Por sua vez, o grande distanciamento do ônibus que vai, aos poucos,

¹⁶ Podemos entender como um recorte do filme com unidade espacial e temporal.

¹⁷ Focalização da câmera num ângulo fixo.

se aproximando para um enquadramento¹⁸ central da imagem, nos faz pensar que os passageiros percorreram uma grande distância.

De forma similar, no filme **O Baiano Fantasma**, na cena inicial, visualizamos o protagonista Lambusca saindo de um ônibus. A cena congelada, ao passar dos créditos iniciais, ganha movimento e percebemos que se trata de uma rodoviária, na cidade de São Paulo. Ao observarmos as **imagens 10 e 11**, percebemos que Lambusca não chega solitário na rodoviária, mas sim acompanhado por mais migrantes, famílias, inclusive. Com roupas e bagagens simples, aparentam migrar pelo mesmo motivo. Podemos ainda perceber o primeiro encontro do estrangeiro com o novo lugar. São posturas que buscam se encontrar e um grande trânsito de pessoas que procuram um caminho a desbravar na grande cidade, reúnem os parentes e procuram os familiares que os esperam ou vão sozinhos procurando um rumo.

Imagem 10 – Lambusca chegando à rodoviária de São Paulo.



Fonte: O Baiano Fantasma (1984).

Imagem 11 - Rodoviária de São Paulo.



Fonte: O Baiano Fantasma (1984)

Ainda sobre a **imagem 11**, pode-se observar que o ônibus que trouxe o protagonista, também pertence à empresa São Geraldo, pressupomos, então, que esta empresa explorava comercialmente uma linha de transporte entre as regiões Nordeste e Sudeste, bem como que possivelmente a empresa tenha sido uma patrocinadora ou colaboradora dos filmes, o que justificaria a propaganda, porém, apenas nos créditos finais de **As Aventuras de um Paraíba** observamos a citação à empresa **Cia São Geraldo de Viação** nos agradecimentos e colaboração.

A rodoviária, nesse simbolismo, ganha um sentido metafórico de portal de chegada dos migrantes nordestinos. É o lugar de chegadas e partidas, onde o migrante tem seu

¹⁸ Processo de captação de determinada imagem em um determinado ângulo.

primeiro contato com o “outro” e onde ocorre a marcação de mudança espacial. Agora ele está em outra terra, onde novas posturas devem ser adquiridas e outras abandonadas. A partir de agora, observamos que ele passa por um processo de negociação na cidade, tendo que se adaptar, embora nunca consiga esquecer sua terra de origem, pois ele lembra, e é lembrado, constantemente, de seu lugar de pertencimento. Como estrangeiro, a rodoviária representa o lugar da separação e da saudade, que o migrante vai carregar durante sua jornada.

Nesta representação de chegada, abstraímos que a migração não representa um movimento isolado, pois a confluência e a movimentação dos sujeitos na rodoviária servem de norte para indicar um fluxo constante e numeroso. Também é perceptível, pelas roupas, postura, gestos e bagagem, que os migrantes são das camadas mais baixas da sociedade. Assim, a migração é representada como um grande fluxo de pobres do Nordeste para o Sudeste, está última tida como a região mais rica do país.

Ainda sobre o filme **As Aventuras de um Paraíba**, em primeiro plano¹⁹, temos o personagem Zé Branco (**imagem 12**) acomodado em um dos assentos do ônibus, ainda em sua viagem de migração e podemos perceber que ele transmite um sentimento de felicidade, apresentando um sorriso grande e aberto ao longo da cena. Não está sozinho, pois podemos ver mais passageiros nos setores periféricos do plano. Além disso, segura um aparelho de rádio encostado ao ouvido, enquanto escuta uma música típica do Nordeste – um baião cantado por Guadalupe e Dominginhos. A princípio, pensamos que o som era não-diegético²⁰, pois tem início com a cena anterior, porém transforma-se em diegético²¹, com a inserção do rádio e com os movimentos de acompanhamento do personagem, que nos mostram que ele escuta e se envolve com a música.

¹⁹ Próximo do assunto ou personagem. No caso de figuras humanas o enquadramento e do busto para cima.

²⁰ Um som que ouvimos durante a exibição, porém os personagens não escutam.

²¹ Sonoridade que os personagens e espectadores escutam.

Imagem 12 - Zé Branco no ônibus, em direção ao Rio de Janeiro.



Fonte: As Aventuras de um Paraíba (1982).

Nos versos, a música traz o seguinte:

Esse caminho me faz
 Muita coisa lembrar
 Esse mato, essa terra, esse vento no ar
 Coisa como amor primeiro
 Que mexe e vai dilacerar
 É um troço forte e profundo
 Coisa que vem pra ficar
 Esse caminho lembra muito
 A estrada me faz chorar
 O dia me traz o sol
 A noite traz o luar
 Parando minha viagem
 E tudo volta ao seu lugar
 Levo saudade no peito
 Tristeza no meu olhar
 No coração a esperança de sair desse penar²².

Não à toa, a música fala de caminhos, lembranças e separações, nos fazendo perceber que se trata de um lamento de viagem. São versos que sensibilizariam a qualquer migrante, que deixa sua terra e lembra da mesma, ao longo do percurso. Nos versos, a separação é comparada a um amor que o dilacera. Este tipo de música é inserido na película para dramatizar a cena e demonstrar que a decisão de migrar não é tão simples quanto se pensa, pois, antes mesmo de chegar ao destino, a saudade já se apresenta, como se fosse algo intrínseco à migração.

²² Transcrição da música, a partir da audição do filme, aproximadamente nos dois primeiros minutos da obra (AS AVENTURAS DE UM PRAÍBA, 1982). Não conseguimos maiores informações sobre autoria e título da música.

Porém, apesar do teor dramático da melodia, Zé Branco aparece sorridente, talvez esse sorriso esteja relacionado ao motivo da viagem, pois, como encerra o último verso, no mesmo peito em que leva a saudade, vai a “esperança de sair desse penar” em que se encontrava. A alegria do personagem é apresentada como a necessidade de melhorar de vida, o que é maior que a saudade de sua terra. Este tipo de dramatização acaba afirmando uma condição de mazela e sofrimento no lugar de partida, no caso, no Nordeste. Assim, já nas primeiras cenas, quadros de representações opostos são criados, o Nordeste, como lugar do “penar” e associado ao sofrimento que motiva a viagem, e o Sudeste, como reduto da esperança de uma vida melhor.

Zé Branco chega à rodoviária carioca, junto com outras pessoas, onde é aguardado por um conterrâneo, Zé Preto, amigo de infância. Neste ponto, percebemos que a migração é apresentada como um fluxo contínuo. Zé Branco não é o primeiro a migrar; já era esperado por um amigo, demonstrando como laços de fraternidade passam a facilitar e incentivar as migrações, pois um relato de migração bem-sucedida incentiva vários outros nordestinos a decidir seguir a mesma viagem. Sendo assim, a migração interna no Brasil, do Nordeste para o Sudeste, não é apresentada como algo esporádico, mas como um processo anterior e que tende a se perpetuar.

Ao longo do filme, as motivações da viagem se concentram no fator econômico, visto que Zé Branco viajara com a perspectiva de melhorar sua condição financeira, influenciado por experiências próximas, como a do amigo Zé Preto, e de notícias da mídia. Segundo Miguel Pereira, em reportagem sobre o filme para o Jornal O Globo, em 1983, Zé Branco “tem a cabeça feita pelos mitos da publicidade e da televisão e aqui chega na certeza de que vai conquistar todas as mulheres e ter uma vida farta de prazeres e coisas sonhadas” (O GLOBO, 2013).

Segundo esta premissa, nas imagens reproduzidas na mídia, no período, a capital carioca aparece como um lugar de sonhos para os migrantes, representando a esperança de dias melhores. Assim, nosso protagonista migrou, com motivações financeiras, pensando, como o lugar ideal para isso, o centro-sul do país. A cena de abertura, com o nascer do sol (**Imagem 11**), nos remete a um novo dia que, nesta história, simboliza a busca por uma nova vida.

Da mesma forma, as motivações de Lampusca se relacionam a fatores econômicos e partem do convite de Antenor, um amigo que migrou anteriormente. Em um diálogo com o amigo, Lampusca fala: “Sabe Antenor, tô com uma puta esperança de ter uma profissão, num sabe? Deixar de ser quebra-galho, [...] depois São Paulo é a terra do dinheiro, num é?” (O BAIANO FANTASMA, 1984, 00h10min11seg).

Antenor dá uma leve risada irônica e percebemos que ambos os protagonistas parecem ter sido influenciados por discursos que engrandeciam as metrópoles paulista e carioca, justificando uma migração para aquela região. Além disso, são incentivados e recepcionados

por conterrâneos que migraram anteriormente, mostrando que laços de fraternidade exercem papel decisivo nesta movimentação de sujeitos.

Em **O Homem que Virou Suco** temos mais um elemento interessante. Enquanto trabalhava na construção civil, Deraldo lê uma carta da noiva de Pedrão, colega de trabalho analfabeto, e, em alguns momentos, a noiva, Mariazinha, fala do desejo de sua família de migrar para São Paulo, pois a terra não rende muito e só tem trabalho, conforme observamos no trecho a seguir:

Por isso, meus irmãos Antônio e Wilson pedem pra você escrever, contando mais como é a vida aí em São Paulo. Se dá pra arranjar emprego ganhando mais ou menos. Não precisa ser muito... o bastante pra sustentar bem a família. Um pouco que cada um ganhe, somos oito pessoas, dá pra viver, não é? Ninguém é de luxo. Eu não queria, mas desde que você foi pra São Paulo, o jeito é aceitar. E também que minha vida tem que ser com você, onde você estiver. Não fique tanto tempo sem escrever. Sua mãe esteve aqui semana passada e manda lembranças. Muita saudade de sua Mariazinha. (O HOMEM QUE VIROU SUCO, 1980, 00h29min30seg-00h32min22seg)

O deslocamento do migrante passa a ser representado como uma busca financeira, porém singela. Na carta, as pretensões seriam apenas para “viver” e busca referência nos retirantes que já se encontram lá. No momento da leitura da carta, a câmera, em um movimento panorâmico e em primeiro plano, vai focalizando outros trabalhadores que ocupam o dormitório (**imagem 13**). Muitos não eram atores, mas operários da obra onde foram feitas as filmagens, e se emocionaram com a leitura da mesma (CAETANO, 2004).

O movimento com a câmera que buscou os rostos dos operários não foi inocente; com isso, o diretor buscou criar um sentimentalismo compartilhado, uma vez que, se observarmos as expressões de passividade e aceitação dos personagens, poderíamos entender que aquela carta poderia ter sido endereçada para qualquer um deles.

Imagem 13 - Operários da construção civil.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980, 00h30min55seg).

Ainda no que concerne à carta, podemos constatar uma característica da migração em concordância com os estudos de Albuquerque Júnior, que analisou a literatura de Graciliano Ramos: “O sul é o caminho da libertação do nordestino, mesmo que possa significar, inicialmente, o aprisionamento na máquina burguesa de trabalho.” (2011, p. 224).

Mariazinha, na carta, afirma que os parentes não pretendem conseguir emprego que paguem bem, pois contentam-se com o necessário para viver com sua família e pensam que em São Paulo seria mais fácil sobreviver do que em sua terra natal. Além disso, a decisão de migração geralmente se relaciona com a influência de algum amigo ou parente que já migrou anteriormente. Dessa forma, Pedrão, Zé Preto e Antenor constituem elementos de suporte para a chegada dos conterrâneos, representando os laços de fraternidade comuns quando se refere ao fator migratório (FERREIRA, 1996).

Segundo João Batista de Andrade, em entrevista ao jornal o Globo, em 1980, “O filme é uma comédia popular, engraçadíssima. A história é atual e poderia ter acontecido com qualquer um desses nordestinos que vêm para São Paulo, em busca do Eldorado.” (O GLOBO, 1980). Temos, assim, mais uma caracterização do mito de prosperidade imbricado nas metrópoles sudestinas. Os filmes justificam o fator migratório opondo as duas regiões envolvidas: uma, que expulsa seus próprios nativos, é pensada como pobre, enquanto a outra é pensada como um lugar da riqueza e das oportunidades. Nesse contexto, a migração seria a busca por uma melhora na qualidade de vida e, por isso, é empreendida em larga escala pela população pobre do Nordeste.

Novamente, a representatividade da migração interna entre Nordeste e Sudeste parte de fatores econômicos, demais aspectos sociais não são considerados²³. Como exceção, na filmografia do período que se estende de 1960 a 1980, temos o caso de **Prova de Fogo** (1980), com direção de Marco Altberg, em que o alagoano Mauro migra para a capital carioca com fins educacionais, visando cursar a faculdade de Administração de Empresas, onde também passa a trabalhar como bancário e acaba se tornando adepto do Candomblé.

Assim sendo, na maior parte da filmografia produzida no período supracitado, são produzidas imagens de oposição regional, em que o Nordeste aparece sempre massacrado pela

²³ Percepção similar teve Santiago Júnior, ao analisar as representações da umbanda no cinema brasileiro da década de 1970. No filme **O amuleto de Ogum** (1974), embora sua temática central não seja a migração interna no Brasil, o protagonista, Gabriel, é um migrante nordestino, que vai ao Rio de Janeiro atraído por melhores oportunidades. Sobre esta questão o pesquisador percebeu que, “Embora o filme de Nelson Pereira dos Santos não tematize diretamente a migração, mostra sua presença na caracterização dos personagens. A migração não é uma questão cultural e nem era compreendida assim na primeira metade dos anos 1970. Os nordestinos saíam em busca de melhores condições de vida no sul modernizado e industrializado. Toda e qualquer relação de hierarquia no filme tem um fundo muito mais econômico do que racial, étnico ou cultural (SANTIAGO JÚNIOR, 2009, p. 153)

seca e pobreza, em oposição ao Sudeste, apresentado como grande, moderno e farto, o que confirma as premissas da alteridade pensadas por Hartog (1999), visto que as imagens identitárias da espacialidade do nordestino, ou seja, do “outro”, surgem em oposição às imagens do carioca e paulista.

Na medida em que os nordestinos começaram a chegar ao Sudeste, os nativos, num sistema de defesa ao estrangeiro, temendo perder seu espaço, buscaram realizar demarcações identitárias para ambos os lados. Nessas demarcações, a sua é apresentada como a mais civilizada e desenvolvida em contrapartida à do migrante, referenciado como pobre, analfabeto e selvagem.

Nestas relações, o “outro” fica com as cargas simbólicas negativas, pois ele é o elemento exterior e com menor carga de poder. Essas representações inserem-se naquilo que Chartier (2002b) chamou de estratégias simbólicas, pois se constroem posições e relações para grupos e meios, edificando-se, dessa forma, um ‘ser-percebido’ formador na sua identidade, ao separar aquilo que deseja pertencer a si e afastar o contrário, que tende a impregnar na imagem do ‘outro’. Nesse contexto, os nordestinos passam a ser enquadrados naquilo que os sudestinos recusaram para si.

2.2 REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS EM OPOSIÇÃO: O NORDESTE DENTRO DO SUDESTE

A partir desses quadros de representações opostas entre as regiões é que podemos pensar o Nordeste e sua população. Os filmes brasileiros produzidos entre as décadas de 1960 e 1970 realizam uma associação entre o Nordeste e a seca e a pobreza. Isso ocorre, em especial, nos filmes do Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro deste período, que buscava ressaltar as mazelas sociais nacionais, como a pobreza, a fome e o messianismo, em prol de uma integração e identidade nacional.

Assim, o cinema passa a produzir representações do Nordeste similares as que já se encontravam na literatura nacional de momentos anteriores, que já tematizavam a região com estas características (SANTOS; SANTO; PAIVA, 2007). Ao analisar o romance da década de trinta, Albuquerque Júnior observou como a regionalização do Nordeste foi pensada como reduto do tradicional e rural, oposto às cidades urbanizadas do Sudeste.

O Nordeste como o lugar da tradição é sempre tematizado como uma região rural, onde as cidades aparecem como símbolos da decadência, do pecado, do desvirtuamento da pureza e da inocência camponesas. Embora muito antigo, o fenômeno urbano e metropolitano no Nordeste é praticamente ignorado por sua produção artística e literária. (2011, p. 132)

Além de pensar a espacialidade como tradicional e rural, também fazem outras marcações estereotipantes, como a seca, o cangaço e o messianismo. Na fala do autor, ainda podemos perceber que os elementos de similaridade entre as regiões são desconsiderados, e até mesmo anulados, nas representações literárias, pois o que convinha era evidenciar discursos de oposição.

Se os filmes analisados não trazem representações do Nordeste *in natura*, eles possuem outra peculiaridade. Já que a espacialidade nordestina é constantemente acometida pela seca, marcada pelo atraso e são apresentadas características rurais, em oposição ao desenvolvimento do Sudeste, o que acontece com os nordestinos quando chegam ao Sudeste? Eles agora vão ocupar os espaços privilegiados das metrópoles, em todo seu desenvolvimento e fartura?

Na verdade, mesmo quando migram, os nordestinos não comungam das mesmas representações que os moradores sudestinos, permanecendo como migrantes e, dessa forma, são agenciadas novas representações para estes e para a própria cidade receptora, inclusive no que diz respeito às demarcações espaciais. Assim, mesmo em São Paulo ou Rio de Janeiro, símbolos do urbanismo e desenvolvimento tecnológico, passam a existir espacialidades marginalizadas e pobres; ou seja, são construídas representações de espaços nestas cidades para que estes migrantes habitem, como se fossem trazidos elementos da marginalização do Nordeste para determinados lugares, na prática funcionam como espaços de marcação identitária.

Para entendermos isso melhor, torna-se necessário analisar as imagens. Assim, em **O Homem que Virou Suco**, enquanto os créditos iniciais vão aparecendo no plano, por trás, vemos desenhos de grandes prédios e, posteriormente, favelas. Um pouco depois, observamos um avião cruzando o céu, um símbolo da modernidade, que vai se opondo ao cenário seguinte, focado pela câmera, que corta, e mostra Maria estendendo roupa na laje do cortiço. Em um daqueles pequenos quatinhos inacabados e alugados no prédio de Ceará, mora Deraldo, que sai para trabalhar com a mesma roupa com que dormira. Os demais locais onde ele habitará, ao longo da narrativa, serão um dormitório improvisado em um prédio da construção civil e na rua. Seus conterrâneos também aparecem no filme, morando na periferia, como seu sócia, Severino.

Em oposição, temos a casa da elite carioca, em que Deraldo trabalhou como empregado doméstico, com amplo terreno, piscina e ambientes claros, espaçosos e com vários empregados. Nesse lugar, o cachorro tem o cabelo tosado à beira da piscina e come bife, e os jovens paulistanos dançam, bebem e fumam, aparentemente, maconha. O coronel nordestino é um elemento destoante, que frequenta o espaço da elite. Esta oposição é ainda mais visível quando Deraldo se revolta e deixa a casa de família, sai de lá e o observamos enquanto caminha por trilhos em uma favela – é como se ele voltasse ao lugar ao qual pertence.

Construção similar ocorreu nos outros filmes, **Aventuras de um Paraíba** e **O Baiano Fantasma**, em que Zé Branco e Lambusca são, primeiramente, apresentados à grandiosidade da cidade movimentada, com avenidas largas, prédios grandes e, posteriormente, vão se distanciando desses locais rumo à periferia, como se fosse dando um *zoom* para a parte da cidade que realmente irão pertencer. Antes, porém, são apresentados às imagens da cidade que eles vislumbravam e idealizaram no processo de migração, mas nunca terão.

Decepção nítida, expressa na cena de chegada de Zé Branco ao barraco de seu amigo Zé Preto, construção sem acabamento, onde será o oitavo indivíduo a dividir o único cômodo da casa. Seu amigo logo o adverte: “Essa turma mora com a gente, é tudo nordestino Zé”, e é recepcionado por um deles com a frase “Vixe Maria, mais um!”²⁴. Aquele espaço marginal é apresentado como área comum para nordestinos no Rio de Janeiro, demarcando sua moradia. O diretor de **Aventuras de um paraíba**, Marco Atberg, em entrevista a Miguel Pereira, em 1983, afirma:

O Rio com todas as suas contradições, loucuras e absurdos é, no fundo, um espelho do nosso país [...] Na realidade, no primeiro plano, é mesmo bonito, é inegável. À medida que o filme entra nos meandros da cidade, como se fosse um zoom de aproximação, vai aparecendo a sujeira, a violência. Este é um dos aspectos que acabam desencantando o paraibano. (PEREIRA, 1983).

Os desencantos afirmados pelo diretor ocorrem no migrante, pois o Rio bonito não lhe pertence na narrativa. Seu lugar permanece na periferia, com sua sujeira e violência. O Rio de Janeiro se apresenta como uma cidade que choca pela exploração do trabalhador, mas que aparece bela nas praias e carnaval frequentados pelos cariocas. Nosso protagonista pensava que iria morar em Ipanema, mas a cena corta e ele aparece em Copacabana, só que como ambulante, vendendo picolé e sofrendo insolação, devido às muitas horas de trabalho exaustivo sob o sol escaldante. Zé Branco só passa a frequentar outros espaços da cidade quando inicia um caso amoroso com uma fotógrafa carioca. As imagens, na trama, acabam por mostrar locais de pertencimento.

Já em **O Baiano Fantasma**, Lambusca é acolhido por seu amigo Antenor, num cortiço onde o banheiro e a área de serviço são coletivos. Na casa do amigo, todos dormem no mesmo ambiente, em camas improvisadas e redes. A diferença climática é ressaltada logo em seguida, quando os homens na sacada da casa aparecem enrolados em cobertores e Lambusca fala: “O frio aqui é de lascas [...] com esse frio, não consigo nem pensar [...] é um frio que dói no espinhaço”²⁵. Aqui temos uma oposição em relação às terras ensolaradas do Nordeste.

A representação da musicalidade nordestina também encontra seu lugar. Assim, nos

²⁴ Citações aproximadas de falas contidas no filme *Aventuras de um Paraíba* (1982).

²⁵ Citação aproximada de falas contidas no filme *O Baiano Fantasma* (1984).

filmes, vemos salões de forró, onde os nordestinos se encontram e vemos Lambusca, numa casa de samba, implorar para Zuzu cantar um baião, ritmo este que só dançará no final do filme, numa festa de rua, quando aparentemente ocorre um reencontro com suas raízes culturais. Por sua vez, Zé Branco, apesar de passar boa parte do filme envolvido nas festividades carnavalescas do Rio, quando vai ao programa do Chacrinha, concorrer a um prêmio, canta um forró. Já em **O Homem que Virou Suco**, Deraldo vai ao show de Dominginhos e Vital de Farias, onde se diverte ao som de forró.

É interessante perceber que até mesmo os lugares de diversões aparecem dissociados, funcionando como um processo simbólico no qual os nordestinos, mesmo longe de suas raízes culturais, continuam com os mesmos hábitos e práticas, em locais criados nas cidades do Sudeste para atender a essas necessidades. Misturar ou mudar não são aspectos corriqueiros nas representações das relações de alteridade verificadas nas películas analisadas.

Dessa forma, a cidade aparece com uma conotação diversa, que entrará em choque com o migrante. No filme **Aventuras de um Paraíba**, o protagonista, logo na chegada, recebe um conselho do amigo de infância: “Oh, Zé, vê se você se acostuma, porque aqui a barra num é mole não, hein!”²⁶. A “cidade grande” carrega o estigma da opressão, onde cabe se adaptar para sobreviver. Assim, aparece como um mostro, que tenta derrubar o forasteiro. Realizando uma leitura dessa perspectiva, o diretor da obra, afirma em entrevista que:

A cidade é uma instituição violenta e opressora, que vai tragando o personagem. É como se fosse uma máquina, na qual ele entrasse e lá recebesse umas bolachas, fosse obrigado a tirar a roupa e o apertassem de todas as formas. Apesar desse aspecto de denúncia, o filme apresenta também um rio mais sonhado e belo.²⁷

A leitura do filme segue uma linha de compreensão segundo a qual não são os cariocas que tentam explorar e perseguir o migrante, mas sim a cidade, que é personificada como uma entidade que se incumbe de receber e moldar o sujeito. Encontramos situação similar nos outros filmes, nos quais a cidade grande se apresenta com aspectos de perseguição e exploração, inclusive como um espaço em que homens são transformados em “suco”. Além disso, os laços de fraternidade são rompidos, temporariamente, entre os amigos de infância, no momento em que Zé Preto se envolve com a violência na cidade.

Neste momento, para fechar esse debate sobre a espacialidade, consideramos pertinente realizar uma breve discussão sobre o documentário de Geraldo Sarno, **Viramundo**

²⁶ Citação aproximada, retirada do filme *Aventuras de um Paraíba* (1982).

²⁷ PEREIRA, Miguel. No filme de Marco Altberg, as dores e amores de um ‘paraíba’ que vai descobrindo o Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 de jan de 1983. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.

(1968). Para análise desse material partimos da premissa que, apesar dos documentários terem uma proposta de construção mais próxima ao real, ele tem muitos elementos de aproximação com os filmes ficcionais. Segundo Rosenstone (2010), muitas das imagens são mais aproximações do que realidade nua e crua (imagens atuais de determinada paisagem são usadas como se fossem de uma época anterior, cenas são dramatizadas e ensaiadas e o enredo pode ser construído, seguindo uma lógica de dramatização, discutindo determinado problema e apresentando as causas, consequências e solução).

Além disso, existe uma mitificação de que o que se vê na tela é o real, quando as imagens de documentários são construções seletivas e partem de escolhas representacionais, de forma que não podemos ligar uma maior proximidade ao real, pois é preciso pensá-las como construções intencionais e nunca neutras. Assim, “o documentário simplesmente nunca refletiu o mundo como ele é, mas sempre foi o que o grande documentarista britânico John Grierson chamou ‘um tratamento criativo da realidade’” (ROSENSTONE, 2010, p. 111).

Interessa-nos discutir uma cena que é concentrada no relato de dois migrantes, que não são nomeados. Um deles (**imagem 14**) descreve seu êxito de migração: chegou com pouco dinheiro em São Paulo, porém batalhou, junto com a esposa, conseguindo construir duas casas, alcançou várias promoções na fábrica e, no momento, toma conta da seção mais importante da produção fabril, apresentando uma trajetória de conquistas e sucesso de migração e se apresentando como um sujeito subordinado ao sistema. Já o outro migrante (**imagem 15**) tem uma trajetória de vários empregos. Desempregado, atualmente, pensa em voltar a comprar ferro velho para vender, paga aluguel, e vem sendo ameaçado de ser despejado pelo proprietário, mesmo não estando com pagamento atrasado.

As composições das cenas acabam criando uma ideia de oposição entre uma migração de sucesso e outra não. A captura das imagens contribui para isso. O primeiro migrante (**imagem 14**) sempre fala na sala, a princípio, acompanhado da família, todos bem vestidos, encarnando os modelos de uma família patriarcal burguesa. Quando está em outro espaço, é na fábrica, fiscalizando a seção onde trabalha. Já o outro, **imagem 15**, é entrevistado em diversas partes da residência e, até mesmo, durante uma refeição. Na imagem referenciada, está no jardim da casa, deixando perceber que mora na periferia.

Imagem 14 – Família de migrantes.



Fonte: Viramundo (1968, 00h11min03seg).

Imagem 15 – Migrante.



Fonte: Viramundo (1968, 00h17min42seg).

É interessante analisar a construção dessas imagens e perceber como o documentário partiu de e colabora para a manutenção de um determinado campo representacional. Quando focaliza o migrante fracassado, busca captá-lo em ambientes e situações de pobreza, já o migrante que aparece na película como uma exceção, sempre é filmado em posição de imponência, chefiando os operários no trabalho ou na casa, mostrando suas conquistas, ao

lado da família. Assim, podemos perceber o claro intuito de trabalhar em função dos estereótipos do migrante sofrido, enganado e explorado na cidade grande.

Outro momento interessante é quando o migrante, que obteve êxito em seu processo de migração, dá este depoimento:

Quanto à vida que levo, aqui em São Paulo, estou satisfeito. Quero que Deus me dê muita saúde para trabalhar, com as mãos calejadas. Quanto à minha casa, eu pretendo construir uma boa casa na frente, para morar, e, dentro da minha casa, eu tenho televisão, geladeira e tenho três filhos, que eu adoro. Mas gosto muito de São Paulo, desse povo que adoro muito. Um povo que olha para frente, ajuda àqueles que precisam. **Não me considero um nortista, e sim um paulista, e aqui eu pretendo morrer.** (VIRAMUNDO, 1968, 00h12min52seg até 00h13min23seg, grifo nosso).

Ao analisar a fala do migrante, entendemos que à medida em que consegue alcançar êxito na vida profissional e pessoal, ele passa a não mais se reconhecer como “nortista”, pois, no seu meio, as representações associadas ao sujeito migrante do norte são permeadas por negatividade associações com o atraso, a pobreza e a desqualificação profissional. Assim, compreendemos isto como um jogo de identidades, nos balizando em Stuart Hall (2005), segundo quem, a identidade é:

formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...] Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpretado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida (HALL, 2005, p. 13-21)

Assim sendo, o migrante não se considera dentro do conjunto representacional dos nortistas, passando a negar sua origem regional, deslocando sua identidade para se assumir enquanto paulista, tendo em vista que o conjunto de representações que ele agrega para si o reconhece apenas como membro do grupo dos sudestinos; ou seja, seria difícil se pensar como bem sucedido enquanto nortista. Isto nos serve para pensarmos como as representações de sucesso e êxito se restringem a um único grupo e, nesse contexto, ser nortista/nordestino é estar associado a uma vida simplória de exploração e massificação. Constatamos, portanto, que os espaços representacionais, entre nordestinos/nortistas e paulistas/cariocas estavam bem demarcados, cabendo aos sujeitos fazerem seus reconhecimentos identitários e deslocamentos.

2.3 ENQUADRANDO SUJEITOS COMO NORDESTINOS: MANEIRAS DE NOMEAR

Todo o movimento migratório acabou por identificar e rotular estes sujeitos deslocados, de alguma forma. Nomes são estipulados não só para identificar como também

para separá-los dos nativos, visto que nomear estes sujeitos é importante no processo de alteridade, de forma que se possa dizer quem é o “outro” para não seja confundido com o “eu”. Esta nomeação parte de um perfil generalizante, chegando a perder a subjetividade nominal para fazer parte de um todo social.

No que se refere à região, o primeiro reconhecimento oficial da região Nordeste ocorreu em 1941, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Em sua composição estavam os Estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007). Posteriormente, o Decreto nº 67.647, de 23 de Novembro de 1970, retificado em 04 de dezembro do mesmo ano²⁸, estipulou as definições das cinco regiões geográficas brasileiras e trouxe novas delimitações para a região Nordeste (Estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia e o Território de Fernando de Noronha) e para a região Norte (Estados do Acre, Amazonas e Pará e os Territórios de Rondônia, Roraima e Amapá).

Apesar disso, nos filmes **O amuleto de Ogum** (1974), **O Homem que Virou Suco** (1980) **Prova de Fogo** (1980) **O Sexo Nosso de Cada Dia** (1981), **O Baiano Fantasma** (1984) e **A hora da estrela** (1986), todos produzidos entre as décadas de 1970 e 1980, ou seja, posteriores ao Decreto supracitado, trazem a terminologia “norte”/“nortista” para se referir ao Nordeste e ao nordestino, o que demonstra que, aparentemente, a dissociação geográfica ainda estava sendo assimilada.

O título dos filmes **Aventuras de um Paraíba** e **O Baiano Fantasma** trazem um significado especial na sua própria escolha, uma vez que estipulam a “identidade regional entre indivíduos que são igualmente marcados, nestas grandes cidades, por estereótipos como do ‘baiano’ em São Paulo e do ‘paraíba’ no Rio” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 180).

Durante o filme **O Baiano Fantasma**, ambientado em São Paulo, o personagem Lambusca é chamado por todos de “baiano”. Segundo Ana Maria Bahiana (1988), “O personagem título, Lambusca, paraibano marginalizado em São Paulo, ‘baiano’ pelo hábito paulistano de explicar esse rótulo a todos os migrantes do Norte e Nordeste”. É interessante observar que, mesmo ele afirmando, durante a película, ser paraibano, isso não é considerado pelos outros personagens.

Já em **Aventuras de um Paraíba**, mesmo que Zé Branco não seja chamado de “paraíba”, embora seja natural deste Estado, percebemos uma intenção de usar a gíria carioca

²⁸ Uma cópia do referido decreto encontra-se disponível, em uma versão *online*, no sítio: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-67647-23-novembro-1970-409148-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 07 ago. 2014.

como chamada para o filme, numa afirmação de uma expressão preconceituosa, pois o gentílico correto é paraibano, além de que, como já mencionamos (Ver item 1.4 MIGRANTE EM CARTAZ!), as expressões “paraíba” e “baiano” também são usadas como forma de insultar qualquer pessoa, rotulando-a a como ignorante.

Assim, as referidas formas de nomear os migrantes nordestinos não fazem apenas uma referência à origem geográfica, mas carregam consigo toda uma carga preconceituosa e discriminatória, haja vista que, quando se objetiva xingar alguém, rotulando-o como atrasado e ignorante, utilizam-se os termos “paraíba” ou “baiano”; ou seja, as formas generalizantes de chamar os migrantes se tornaram formas de nomear depreciativamente alguém.

Além disso, as formas de nomear já buscam representar os migrantes. Exemplo disso é o nome próprio Lambusca, protagonista do filme **O Baiano Fantasma**, que pode ser interpretado a partir da expressão “Lá em busca”, o que seria uma das maiores representações da ideia de migrar, alguém que vai a outro lugar em busca de algo. Dessa forma, os nomes já passam a rotular quem os migrantes são.

Já em **O Homem que Virou Suco**, em um dos diálogos de Deraldo com um colega da construção civil, ele é questionando sobre sua naturalidade, se cearense ou alagoana e ele fala ser paraibano, recebendo como resposta “É tudo a mesma coisa”. Assim sendo, o Nordeste é pensado como um todo homogêneo e percebemos um apagamento das variações estaduais ao longo das películas. Por isso mesmo, os três protagonistas, sendo paraibanos, nos permitem uma análise das representações da região Nordeste, pois foram representados como sujeitos regionais. Além disso, ainda no mesmo filme, outras terminologias, além de “nortista”, são usadas em referência ao protagonista Deraldo. São elas:

a) Pau-de-arara: gíria usada para se referir ao transporte irregular de passageiros. No contexto dos migrantes, insinua que os nordestinos migraram para o Sudeste neste tipo de transporte.

b) Cabeça de guaiamum: guaiamum é um tipo de caranguejo. De forma pejorativa, a expressão quer fazer uma analogia entre o nordestino e a cabeça chata do guaiamum.

c) Candango: termo usado para se referir aos trabalhadores que construíram Brasília que vieram de outros Estados, em especial do Nordeste e Norte.

Percebemos, assim, que até a forma como são chamados já traz uma conotação pejorativa em suas entrelinhas. São diversas formas de nomear indivíduos, porém elas o pensam numa mesma homogeneidade cultural, social e econômica, abrindo mão da subjetividade dos nomes individuais para adotar categorias de nomenclatura gerais que eliminam a multiplicidade dos sujeitos, de forma que, até mesmo quando se referem aos personagens pelo nome próprio, estes aparecem sob um caráter generalizante.

Exemplo disso vemos quando Deraldo está em seu barraco na favela e é abordado pelos policiais, que procuram Severino. Ele tenta explicar a confusão de sócias, afirmando que o procurado é José Severino da Silva, enquanto ele se chama Deraldo José da Silva e o policial ironiza: “É, mas tudo esses pau-de-arara é Silva”. Após admitir que não possui documentos que comprovassem sua identidade, Deraldo foge entre os barracos da favela e é envolvido pela escuridão do lugar, momento que representa uma das mais belas cenas da obra, quando os policiais, à procura do fugitivo, vão usando holofotes para iluminar o local e vão aparecendo os rostos anônimos dos moradores do lugar.

Quando observamos as **imagens 16 e 17**, podemos perceber um lugar extremamente escuro. Na primeira imagem, aparece uma família e, na segunda, um homem e as costas do policial que está à procura de Deraldo. A pouca iluminação caracteriza a ambiente como carente e pobre. As pessoas nos planos estão alheias ao que acontece no momento, fato que fica bem visível na **imagem 18**, em que o homem que braços cruzados desvia o olhar da câmera, assim como as crianças, **imagem 19**, que parecem manter uma inocência diante do contexto filmado.

Imagem 16 – Moradores da favela 1.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980, 00h17min23seg).

Imagem 17 – Moradores da favela 2.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980, 00h17min37seg).

Imagem 18 – Moradores da favela 3.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980, 00h17min51seg).

Imagem 19 – Moradores da favela 4.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980, 00h19min22seg).

Além disso, ouvimos, simultaneamente ao passar dessas imagens, a música **Bate com o Pé Xaxado**, de Vital de Farias. Ouvimos apenas um trecho da música:

Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado

Essa linda Filipeia,
 Digo João Pessoalmente,
 Que não sai da minha ideia
 Que não sai da minha mente.

Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado

Essa Paraíba agora,
 Bem curtida e bem pra frente
 Esse suor que escorre no peito da nossa gente

Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado
 Bate com o pé xaxado
 Bate com o pé rachado.

Esta música empresta um certo ar saudosista à cena, ao rememorar a terra natal, a Paraíba. Em ritmo típico da região, fala da dança e de sua gente trabalhadora. De forma geral, a composição da cena nos transmite a ideia de que, como o migrante Deraldo, existem vários outros na mesma situação social, equiparando os sujeitos em um único grupo. A utilização de termos como “xaxado” e “rachado” serve para demarcar o lugar de origem. O primeiro, ao fazer referência à dança típica, e o segundo, rememora a seca da região e faz referência ao povo trabalhador da Paraíba, cujo suor escorre pelo corpo.

Porém, o que se destaca na música é a saudade da Paraíba, evidente nos dois últimos versos da segunda estrofe. Assim, forma-se um discurso comum, segundo o qual todos os migrantes sentem saudades da terra natal. Este sentimento é reafirmado a todo instante na película, funcionando como uma condição natural do migrante, com uma permanência da qual não consegue se desprender.

Voltando ao filme **Aventuras de um Paraíba**, consideramos significativa a cena em que Zé Branco participa do concurso de músicas no programa do Chacrinha e canta a música **Como tem Zé na Paraíba**, de autoria de Catulo de Paula e Manezinho Araújo. Apresentamos o trecho cantado pelo personagem, em formato diegético, a seguir:

Vige como tem Zé
 Zé de baixo, Zé de riba
 Desconjuro com tanto Zé
 Como tem Zé lá na Paraíba.
 (repete)

Lá na feira é só Zé que faz fervura
 Tem mais Zé do que coco catolé
 Só de Zé tem uns cem na Prefeitura
 Outros cem no comércio tem de Zé
 Tanto Zé desse jeito é um estrago
 Eu só sei que tem Zé de dar com o pé
 Faz lembrar a gagueira de um gago
 Que aqui se danou a dizer Zé.

É Zé João, Zé Pilão e Zé Maleta
 Zé Negão, Zé da Cota, Zé Quelé
 Todo mundo só tem uma receita
 Quando quer ter um filho, só tem Zé
 E com essa franqueza que eu uso
 Eu repito e se zangue quem quiser
 Tanto Zé desse jeito é um abuso
 Mas o diabo é que eu me chamo Zé.

A música fala de uma multiplicidade de “Zés” na Paraíba, realidade reproduzida no próprio filme, já que o protagonista se chama Zé Branco e seu amigo de infância Zé Preto, o que também faz uma referência à etnicidade dos personagens. A música, naquele contexto, transmite a ideia de que os sujeitos são homogêneos na Paraíba, negando a heterogeneidade das identidades e criando uma roupagem comum para o migrante, pensando todos a partir de um mesmo nome, ou melhor, representação.

Além disso, essa representação nominal é representada na música com teor negativo. Assim, já no início, afirma “Desconjuro com tanto Zé” e prossegue afirmando: “Tanto Zé desse jeito é um estrago” e “Tanto Zé desse jeito é um abuso”. Assim, a música acaba por homogeneizar os nordestinos classificando-os nominalmente como “Zé” e, ao depreciar este mesmo nome nos versos supracitados, nivela por baixo a imagem de todos os nordestinos que são reunidos neste discurso homogeneizante. Com isto, esta música, com carapuça de comédia, reproduz uma fala preconceituosa que faz alusão a toda uma região.

Ainda temos o fato da expressão “Zé” estar ligada a um ditado popular. Quando se quer referir a uma pessoa, designando-a como alguém sem importância, costuma-se dizer que ela é um “Zé ninguém”. Quando uma música assim é cantada por uma personagem nordestina, aparenta uma naturalização dessa forma de pensar pelos próprios nordestinos, que não percebem como um simples “Zé” pode ter toda uma carga simbólica de relações de poder envolvida.

Segundo Albuquerque Júnior (2007), as formas de nomear o “outro” têm uma carga de negatividade, pois, na relação de alteridade, ocorrem disputas e, na medida em que nomeio o “outro” com uma carga negativa, busco firmar meu território e poder. Além do mais, ao observarmos os filmes percebemos que quem é nomeado a partir dos locais, de diversas formas, ao longo das películas, são os migrantes nordestinos. Já quando invertemos as posições, os nordestinos, ao se referir aos locais, utilizam pronomes pessoais de tratamento, como senhora, senhor, moço, moça, você e os nomes próprios.

Partindo disso, podemos perceber que nomear publicamente alguém não pressupõe, apenas, buscar diminuir e rotular alguém, mas também define as relações de poder na sociedade, pois o dominante adquire uma posição social que o permite chamar os “outros” ao seu bem querer, diferente do que ocorre com os oprimidos, que só podem fazer isso de forma oculta e, assim, publicamente usam as formas de tratamento padrão e nomes próprios.

As formas de nomear apresentam uma verticalização da relação de poder entre migrantes nordestinos e sudestinos. Aliás, não é comum a utilização do termo **sudestino** como gentílico para os nativos do Sudeste brasileiro. O termo não é encontrado em dicionários da língua portuguesa. Na prática, existe uma lacuna para o gentílico da região, porém, pela lógica de formação gramatical, deveria ocorrer tal como ocorre com Nordeste – nordestino, logo para Sudeste – sudestino.

Pode-se pensar que tal invisibilidade é oriunda das duas nomenclaturas serem semelhantes na pronúncia e escrita, o que originaria a resistência em adotar o termo, constituindo uma recusa pela proximidade e analogia ao termo “nordestino”. Vemos, então, que, da mesma forma que se criam nomes para diminuir e definir os lugares sociais, se omitem outros para garantir permanência destes lugares.

É interessante observar ainda que, se as formas de nomear o migrante têm um perfil especial, a forma como ele fala nos filmes também. Destacamos o caso de Zé Branco, em **Aventuras de um Paraíba**, interpretado pelo carioca Caíque Ferreira, em que, provavelmente devido ao fato do ator não ser nordestino, a tentativa de reproduzir o sotaque regional fez o carioca exacerbar na caricatura, usando muitas gírias, tais como: **eita, avexe, vexado, bixiga lixa, mulesta, ixé Maria e oxente**, lembrando muito a caracterização da representação do sotaque nordestino descrita por Albuquerque Júnior “pronúncia demorada, arrastada, em que se dizem todas as vogais marcadas e abertas, de onde vem a impressão do falar cantando” (2011, p. 136).

Há a possibilidade, porém, do ator ter agido assim de forma intencional. Todavia, se para nós o personagem apareceu como caricatura, não foi a impressão do diretor do filme que,

em entrevista ao jornal O Globo, em 24 de fevereiro de 1983, diz que “não se preocupou em ‘usar uma figura estereotipada do homem nordestino’. Zé Branco, o personagem, tem a cabeça feita nos mitos da publicidade e da televisão” (NA CIDADE..., 1983).

Já nos personagens interpretados pelo paraibano José Dumont, Deraldo e Lambusca, respectivamente em **O Homem que Virou Suco** e **O Baiano Fantasma**, o sotaque aparece mais suave e natural. No caso de Lambusca e seu conterrâneo, Antenor, ambos também usam termos como: **né**, **bicho do capeta**, **vexado** e **danou-se**, mas o que se destaca na caracterização do personagem nordestino, como do próprio film, e são as falas rimadas no estilo de literatura de cordel, apreciável em alguns momentos.

Como percebeu o crítico de cinema Nelson Hoineff: “A superlativa brasilidade de **O Baiano Fantasma** está presente, portanto, nas características miméticas da obra, que definem a sua poética, determinam o seu jeito de ser. Com o cordel, como diálogos, o referente está sempre um tom acima do real.” (HOINEFF, 1984). O estilo do roteiro acabou por impingir uma identidade aos personagens.

CAPÍTULO III

3 DERALDO, ZÉ BRANCO E LAMBUSCA: CARACTERIZAÇÃO DOS HERÓIS DA RESISTÊNCIA

Como discutimos no capítulo anterior, a construção da imagem do Nordeste/nordestino é realizada em oposição à do Sudeste/sudestino. Dessa forma, se o nordestino já recebe uma alta carga de negatividade, pois aquilo que é rejeitado pelo nativo do Sudeste é impregnado neste sujeito, o migrante vai ser o nordestino deslocado em situação mais vulnerável, já que se encontra em território hostil. Por ser um estrangeiro, ele passa a ser rechaçado nas metrópoles, tendo em vista que o imaginário social que difundiu a ideia de homens rurais, arcaicos, selvagens, agressivos e analfabetos acabou por proporcionar o lugar dos sujeitos marginalizados na cidade. Para eles, são destinados a periferia, o subemprego e a miséria.

A partir disso, observamos que a maior parte da filmografia do migrante nordestino, como **Sai dessa, Recruta** (1960), **Virou Bagunça** (1961), **A Grande Cidade** (1965), **Viramundo** (1965), **André, a Cara e a Coragem** (1971), **Migrantes** (1972), **Caso Norte** (1977), **Trapalhões e o Mágico de Oróz** (1984) e **A Hora da Estrela** (1986), se dedicaram a retratar a condição de exploração, massificação e péssimas condições de vida do nordestino migrante.

Todavia, a tríade de filmes escolhida, **O Homem que Virou Suco** (1980), **Aventuras de um Paraíba** (1982) e **O Baiano Fantasma** (1984), trouxeram uma representação diferente para seus protagonistas, uma vez que, respectivamente, Deraldo, Zé Branco e Lambusca são sujeitos que resistiram e lutaram durante toda a trama fílmica, partindo de uma escolha representacional dos autores dos filmes, que recusaram recorrer a imagens clássicas de massificação e exploração do migrante.

Assim, os protagonistas foram transformados em guerreiros e heróis contra o destino de exploração humana comumente destinada a seu grupo social. Assim, em vez de trazerem um drama e a massificação sobre os migrantes, optou-se por mostrar formas de resistência à exploração aberta. Assim, as três personagens são elementos que se diferenciam no decorrer dos filmes por trilharem caminhos diferentes de seus companheiros de migração.

Os filmes buscam fazer uma denúncia e crítica a exploração dos migrantes a partir destes heróis, pois, na medida em que resistem, podemos observar qual seria seu destino

natural, bem como o dos migrantes que foram representados como os explorados pelo sistema opressor. Diante disso, é possível pensar as representações como construções sociais e históricas a partir das quais decorrem as significações das identidades e do mundo, fundamentadas numa memória coletiva, compreendida aqui a partir de Pollak, como sendo “[...] uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações, uma memória também que, ao definir o que é comum a um grupo e o que, o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais” (1989, p. 3).

Isto coincide com o pensamento de Chartier, pois o território das representações é lugar de lutas identitárias, no qual os sujeitos fazem suas disputas, “[...] construindo identidades e/ou resistindo a imposições” (SANTIAGO JUNIOR, 2008, p. 69), não apenas edificando representações para si, mas rotulando o “outro”, de forma que, quando pesquisamos por esses caminhos, temos a peculiaridade de poder estudar as estratégias simbólicas que determinados grupos impõem aos demais.

Neste ponto, nos aproximamos da História Social, ao lidarmos com disputas sociais entre os sujeitos, disputas estas que podem se converter em relações de poder e resistência, ao pensarmos as representações como construções socioculturais inseridas numa memória coletiva, além de que os filmes trouxeram à tona questões sociais em voga na época, como a migração nordestina, que era pensada como um problema urbano no Sudeste do Brasil.

Para solucionar este impasse, recorreremos a Antonie Prost, para quem “toda a história é, ao mesmo tempo e indissociavelmente, social e cultural” (1998, p. 137). Isto posto, numa perspectiva interdisciplinar, entre os campos da pesquisa histórica, chegamos à conclusão que nosso objetivo com este trabalho sempre foi pesquisar e escrever história, não tendo a preocupação de escolher campos e fixar limites intransponíveis, mas seguir pelos caminhos que a pesquisa nos mostrou.

É justamente este conflito, entre identidades impostas, que os filmes exibem, que enriquecem este trabalho, pois, em vez de, apenas, estudarmos as representações do processo de massificação dos migrantes, podemos, a partir da resistência dos protagonistas, perceber como os elementos de poder são construídos e operaram, para direcionar os migrantes para os lugares marginalizados daquela sociedade exibida em imagens. Dessa forma, analisamos como o cinema foi utilizado como ferramenta de denúncia e crítica a este processo de exploração social e como os autores das películas deram falas aos protagonistas que, na verdade, se dirigiram a todos os migrantes, contestando sua situação de exploração.

Além disso, Santiago Júnior nos fala que, embora as representações e imagens não tragam indexações junto a si, fazem referência a elementos externos às mesmas. Em suas

palavras, “Uma representação da pobreza, de etnias, ou do Brasil no cinema, por exemplo, sempre estará em referência a um conjunto de práticas discursivas e não-discursivas externas à própria imagem e referentes à pobreza, à etnia ou ao Brasil no mundo social – ou cultural” (2008, p. 70).

É possível, então, pensar que, mesmo que os filmes não trouxessem indexações sobre os migrantes nordestinos, eles faziam referência a estes no contexto social do período, porém isso nos coloca a dificuldade de filtrar e perceber claramente os limites e características dessa referência. Diante do exposto, objetivamos priorizar a análise das representações, mas, sempre que as fontes nos permitirem, referendar as intencionalidades do autor e da indústria cultural, bem como as referências das imagens no contexto sociocultural.

Assim sendo, buscamos analisar as representações dos migrantes nordestinos a partir dessas premissas. No primeiro item, intitulado **Encarar, brigar, não resignar: a violência do “cabra macho”**, discutimos o perfil revolucionários dos três protagonistas dos filmes, gerando discussão sobre o caráter rebelde e selvagem que assumem perante a sociedade sudestina. Estes sujeitos, em variados momentos, aparecem como “não civilizados”, entretanto, perceberemos que o “incivilizado”, na prática, é aquele que não é subserviente ao sistema opressor da cidade.

No segundo item, intitulado **Trabalho e resistência: migrantes que lutam**, analisamos as reações dos migrantes frente à exploração e massificação do trabalho, observando que os locais de trabalho constituíram o principal campo de batalha das identidades, apresentando, de um lado, o sistema de trabalho alienante e, do outro, os protagonistas que resistiram e lutaram. Neste momento, evidenciamos estes embates entre o sistema opressor e a luta pela liberdade de ser de Deraldo, Zé Branco e Lambusca.

Já no terceiro item, intitulado **Aqueles que a cidade engoliu: imagens da massificação**, fazemos um apanhado das representações dos migrantes que não resistiram ao processo de dominação no Sudeste, principalmente no mundo do trabalho. São elementos que sofreram um processo de massificação ideológica e, dessa forma, são usados e explorados sem se darem conta disso, apresentando uma postura que faz oposição à resistência empreendida pelos protagonistas dos filmes.

Por fim, no item quatro, intitulado **Os migrantes levam a saudade na bagagem**, analisamos como o sentimento da saudade parece intrínseco ao migrante nordestino. Nesta condição de saudosista, não consegue se desprender de sua terra de origem, permanecendo sempre como um estrangeiro e apresentando dificuldade de absorção da cultura local, pois sua

ligação cultural com o Nordeste o impede de mudar. Assim, estes são os principais eixos temáticos a serem discutido neste capítulo.

3.1 ENCARAR, BRIGAR, NÃO RESIGNAR: A VIOLÊNCIA DO “CABRA MACHO”²⁹

Os migrantes nordestinos muitas vezes aparecem no cinema em quadros de massificação social, representando a problemática social envolvida na migração interna no Brasil que ocorre entre as regiões Nordeste e Sudeste. Contudo, percebemos, nos filmes analisados, representações destoantes, visto que estes aparecem como sujeitos extraordinários e protagonistas dos filmes (Deraldo, Zé Branco e Lambusca). Na construção da narrativa fílmica, este perfil foi elaborado para poder dinamizar a narrativa e, através de um perfil cômico, inserir a luta de resistência na história. Para tanto, se fez necessário um sujeito com diferentes visões de mundo, para problematizar as relações sociais, visto que os filmes contribuem para uma grande crítica e denúncia do processo de exploração e massificação dos migrantes nordestinos.

Dessa forma, Deraldo, Lambusca e Zé Branco diferem dos demais nordestinos na trama por resistirem contra o sistema opressor no trabalho, seja na construção civil, metrô ou na casa da família rica, contrastando com os demais moradores da favela e conterrâneos, que aparecem como sujeitos alienados e massificados pela cidade, como se fossem predestinados a viver na condição de explorados. Diante deste perfil, a violência apareceu como elemento ligado às formas de resistência, com o migrante, muitas vezes, apresentando posturas ásperas e agressivas, em consonância com os estereótipos imaginados para a regionalização do Nordeste, segundo os quais, devido as dificuldades climáticas do lugar, marcado pela seca, caatinga e sofrimentos, seu nativo seria bruto e violento, ou melhor, um “cabra da peste”³⁰.

Os três personagens aparecem nos filmes como alfabetizados, algo que destoa das representações comuns e dos próprios conterrâneos com quais eles têm contato. Deraldo entra na história como uma exceção, o único alfabetizado dentre os operários da construção civil, lutando contra o sistema durante todo o tempo. Toda sua excepcionalidade estaria atrelada

²⁹ Expressão popular nordestina que caracteriza os homens daquela região como destemidos, respeitados, viris, grosseiros e capazes de impor sua autoridade sobre os seus subalternos. (GRANGEIRO, 2011).

³⁰ Expressão popular do Nordeste para definir um homem corajoso, valente e trabalhador. Para os nordestinos, a seca seria uma peste que assola a região, enquanto o sertanejo seria o “cabra da peste” que sobrevive a esta mazela. A cabra foi escolhida por ser o animal que melhor se adapta ao clima do semiárido do sertão nordestino.

justamente à sua conotação de intelectual, poeta e artista. O jornalista Valério de Andrade entendeu que “Deraldo não se entrega, não se dobra, a poesia é a sua arma” (ANDRADE, 1981). Assim, as letras seriam o fator que proporcionaram ao personagem ver e lutar com o mundo de uma forma diferente.

Leitura similar fez Jean-Claude Bernarder, percebendo o protagonista como um intelectual, pois percebe que, “através da trajetória de Deraldo, o filme esboça uma reflexão sobre a produção intelectual. O intelectual é harmoniosamente integrado no seu meio (sequência do dormitório), o que é uma aspiração” (BERNARDET, 1981). Por ser o único alfabetizado do grupo de operários, ganha representação diferente, pois, além de ser escritor de cordéis, recebe a áurea de intelectual, um migrante singular. Sobre as singularidades Albuquerque Júnior afirma que:

Este migrante tanto pode comportar-se como todos esperam, como pode adequar-se às ‘representações coletivas’, ao imaginário coletivo, agindo como os estereótipos sociais e os esquemas teóricos consagrados esperam, como podem não se enquadrar nestas representações, neste imaginário, questioná-lo por dentro, fugir da aridez do lugar que querem dar a ele no social e no conhecimento histórico. (2007, p. 06)

Assim, o nosso migrante se enquadra na segunda categoria, visto que seu conjunto representacional não se enquadra no quadro amplo e homogêneo do migrante nordestino, não sendo, pois, mais um analfabeto e passivo no sistema. Deraldo é um lutador contra a opressão, assim percebeu seu interprete José Dumont, que nos fala, em sua biografia, que “o poeta Deraldo e o operário Severino eram bem diferentes. Um representa a liberdade, como eu gosto de ser. Outro, não.” (HENRIQUE, 2005, p. 110). Trata-se de alguém que não se deixa prender às amarras sociais, lutando para livremente ser quem deseja ser. O Diretor João Batista de Andrade vai ainda mais longe ao ler o poeta Deraldo:

em vez de um personagem vítima, fugitivo, desses com os quais a gente se identifica por denunciar, na derrota, a opressão do sistema - eu acabei fazendo um personagem que convive agressivamente com o espectro de sua derrota, sem aceitá-la. O personagem assim parece levado pela força da luta democrática do momento, a luta pela anistia (que se deu no mesmo ano da filmagem), pelos direitos civis, pela liberdade. Isso torna o personagem valente, brigador, anárquico, do tipo que não abre mão de sua identidade e por ela vai lutar até o fim, conseguindo mesmo se libertar da condenação a que estava sujeito pelo fato de ser nordestino em São Paulo. É engraçado que essa luta nada tem a ver com minha própria visão de luta social: o personagem de Deraldo é deliciosamente anárquico, individualista, irônico, demolidor. Mas sua luta é carregada de significado político/social: a luta dos excluídos, dos sub-cidadãos em busca da cidadania e de sua identidade cultural. (CAETANO, 2010, p. 289-290)

Dessa forma, Andrade percebe a influência das lutas pela anistia política, em 1979, nos anos finais da ditadura militar no Brasil, na construção do seu personagem. Assim como

os condenados pelo regime ditatorial, Deraldo, por ser migrante pobre nordestino, pela lógica do sistema, estaria condenado ao submundo da cidade, mas luta, assim como a população lutou, pelo direito da anistia. Além disso, o diretor entendeu seu perfil como de um anarquista que não se submete aos ditames das normas, o que iria contra a visão de luta do diretor, pois o mesmo tem uma trajetória de luta política comunista, tendo sido militante do Partido Comunista Brasileiro, antes do golpe civil-militar de 1964. João Batista de Andrade, na obra, cria duas personagens com quadros representacionais opostos para dinamizar a história. O roteiro é desenvolvido nessa premissa, opondo o Severino massificado pelo sistema ao Deraldo sujeito intelectual, que não se submete a lógica dominante do sistema.

É interessante perceber como cada pessoa atribui uma particularidade de leitura em relação ao personagem Deraldo. João Batista de Andrade, José Dumont, Jean-Claude Bernander e Valério de Andrade, embora realizem leituras similares, atribuem particularidades à forma como entendem o personagem, fazendo uma associação a si ou ao contexto político da época. Isto vai ao encontro da teoria de Roger Chartier, visto que os sujeitos fizeram suas leituras e produziram novos significados. Entretanto esta leitura/consumo não é homogênea, visto que, “Definido como uma ‘outra produção’, o consumo cultural, por exemplo, a leitura de um texto, pode assim escapar à passividade que tradicionalmente lhe é atribuída” (2002b, p. 53). Logo, temos que pensar o público como sujeitos complexos e autônomos que se desdobram como consumidores e produtores ao mesmo tempo.

Toda obra possui uma lógica de produção e as pessoas interagem com a mesma, atribuindo diversos significados, desvios e variações que quebram a ideia de passividade de leitura, assim ele rompe a ideia de consumo passivo e o substitui por novas produções simbólicas que escapam as imposições iniciais da obra. Como se fossem “um espaço aberto às leituras múltiplas, os textos (mas também as categorias de imagens) não podem então ser apreendida nem como objeto [...] nem como entidades, cuja significação seria universal” (2002b, p. 54).

Em comum estas pessoas fizeram a leitura de Deraldo como um lutador, pois batalhava por seu sonho. Assim como acontece com Lampusca e Zé Branco, o sonho é um elemento comum a estes sujeitos, visto que, durante sua decisão de migrar, vislumbraram ideais e objetivos. Esta percepção se confirma quando observamos as manchetes de jornais em que o filme **Aventuras de um Paraíba** é anunciado e fala-se da história de um sonhador. O jornal O Globo, por exemplo, estampa as manchetes: “Rio: sonhos de um nordestino”

(21/02/1983); “Sonhos premiados de um migrante” (23/02/1983); e “Sonhos e decepções de um imigrante” (03/04/1983)³¹.

Zé Branco é lido como um sonhador inocente que migra cheio de ilusões para a cidade grande, porém sua percepção inocente na cidade não o acompanha durante toda narrativa, visto que, após os choques iniciais, ele se reinventa criativamente, e torna-se um esperto que busca tirar proveito das situações da melhor forma possível, não se deixando levar inocentemente pela máquina da cidade que transformou Severino em suco.

O perfil de sonhador se encaixa perfeitamente em um migrante, pois este é um dos principais motivos de se deslocar de seu local de origem para lançar-se no território do outro: ir à busca daquilo que não lhe é apresentado como possível em sua terra natal, ou seja, um sonho. Ao trazer essa discussão, o filme desconstrói o mito dos sonhos idealizados com a migração. Assim, as decepções da migração sofridas por Zé Branco, Lambusca e Deraldo funcionam como uma denúncia ou alerta sobre a realidade das migrações internas no Brasil, que podem levar o migrante a várias decepções e problemas. Deraldo idealizou viver de sua poesia em São Paulo e ser respeitado com este ofício.

No filme **O Baiano Fantasma** (1984), o protagonista Lambusca (José Dumont) é um grande sonhador, que chega com demasia inocência na narrativa, acreditando que São Paulo é a cidade do dinheiro e da “vida farta”. Logo na chegada, porém, é assaltado por um falso cego, passa a trabalhar para uma *gang*, que vendia proteção e, sem saber, é feito de fantoche por Remela (Paulo Hesse), realizando cobranças e usando termos cujo significado desconhece, além de ser roubado pelo amigo de infância.

Poderíamos a partir desse perfil, entender o personagem como um inocente nordestino massacrado na cidade grande, contudo, não foi esse o consumo das imagens feito pelo crítico de cinema³² Nelson Hoineff, em 1984, segundo quem Lambusca “não é ingênuo, mas o típico malandro chapliniano, romântico, tirando da vida o que for possível, mas esperando a chance

³¹ Reportagens foram consultadas no acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.

³² O crítico de cinema tem um papel de destaque, ao se projetar socialmente como um profissional capacitado para fazer as leituras ‘corretas’ do filme. Segundo Alcides Ramos, “o crítico assume um papel importante no que se refere à formação da opinião sobre os filmes, interfere na rotina diária do espectador e, fundamentalmente, contribui para uma possível transformação no gosto do público” (2002, p. 46). O crítico pode “cristalizar” concepções artísticas e influenciar o gosto da plateia, pois, ainda segundo Ramos (2002), é pensado com o sujeito com olhos treinados para capturar as mensagens verdadeiras da cinematografia. Todavia, o próprio autor adverte: “Mesmo não tendo, socialmente, a legitimidade e a visibilidade do crítico, o espectador também é um produtor” (2002, p. 52). Pensarmos a plateia como receptores passivos seria pretencioso em demasia. Assim, os críticos podem ter a pretensão de guiar os olhares e assegurar uma corroboração com sua opinião, mas isso não é garantia de êxito, pois o espectador pode produzir uma recepção divergente. Por isso, ao longo deste trabalho, utilizamos as críticas de cinema como fonte a partir dos mesmos padrões que as demais e não como uma leitura mais correta dos audiovisuais.

de dar um pontapé no traseiro do sistema”³³. O crítico chega a essa percepção a partir de quando ocorre a morte do Dr. Fortunato (Sérgio Mamberti), ocasionada por um infarto após as ameaças de Lambusca, de mandá-lo para o jurídico³⁴. Ao saber do ocorrido, Remela foge e deixa o dinheiro das cobranças anteriores com Lambusca, que agora é procurado pela polícia, acusado de provocar a morte do empresário, e pela quadrilha que vendia proteção e que está atrás do dinheiro que ficou com ele.

A primeira intenção de Lambusca foi entregar o dinheiro para a polícia ou para a quadrilha, porém, ele só tinha contato com Remela e não sabia onde este morava ou trabalhava. Após conversa com Antenor, é convencido a ficar com o dinheiro e, enquanto é procurado, gasta o dinheiro com roupas, em *shows* e flertando com mulheres; ou seja, passa a ter uma vida confortável e nem aparenta preocupação em ver seu retrato falado no jornal, daí ele ser concebido por Hoineff como malandro.³⁵ Esta foi a forma que Lambusca usou como resistência, visto que, após descobrir que estava sendo enganado, passou a usufruir dos benefícios do dinheiro que não lhe pertencia.

O processo de opressão contra o migrante é intenso e estes têm que se prevenir para não serem repelidos. Antenor previne o conterrâneo, Lambusca, que ficar em São Paulo sem documentos é dureza, podendo ir preso e já no outro dia é uma das primeiras providências do amigo, que vai a busca de documentos para poder trabalhar e viver na cidade. Contudo, essa problemática da documentação aparece de forma mais dinâmica no filme **O Homem que Virou Suco**, quando o poeta Deraldo vendia seus cordéis, numa praça em São Paulo, aparece um fiscal da prefeitura e pediu os documentos, diante da negativa ele afirma que vai confiscar o material e, ainda, provoca o migrante falando que “Isto aqui é São Paulo, não é Nordeste e outra coisa [...] e digo mais [...] você vai ficar fazendo baderna, isto não é Nicarágua” e prossegue: “Isso aqui é o seguinte, isso é São Paulo”, Deraldo responde: “Grande bosta!”, pensados como desprovidos de documentação, além disso, é confundido com Severino, operário explorado que assassinou o patrão, a ausência de documentos que torna impossível desfazer a confusão, apenas quando Severino é localizado pelo Estado vemos a solução.

³³ HOINEFF, Nelson. Cheiro de Brasil. Abril – agosto de 1984. **Revista Filme Cultura**. Acervo de Revista Filme Cultura. Disponível em: < <http://filmeicultura.org.br/categoria/edicoes/> Acesso em 23 out 2013.

³⁴ O termo é usado pela quadrilha para afirmar que a cobrança passará a usar a força física.

³⁵ Quanto ao termo Chapliniano, usado por Hoineff, faz uma referência estilo cinematográfico de Charles Chaplin (1889 – 1977), marcado por uma preocupação em retratar as situações sociais, geralmente atribuindo um perfil cômico a elas, ou seja, sua estética humorística visa refletir e discutir a vida e as condições humanas. No cinema brasileiro temos os exemplos dos personagens Oscarito e Mazaropi que agregaram este perfil. Já no caso de Lambusca podemos entender que o crítico percebeu que de uma forma cômica o personagem acaba por mostrar as condições sociais dos migrantes e por isso a analogia com as obras de Chaplin, Lambusca de forma engraçada e esperta fez a denúncia das condições sociais da época.

Após isso, Deraldo volta a praça para vender seu cordel, agora contando a história do Homem que Virou Suco em uma alusão a história de vida de seu sócio, novamente interpelado pelo fiscal da prefeitura, porém agora esnoba o funcionário com uma cartela cheia de documentos. Dessa forma, passa-nos a ideia que documentos são desnecessários no Nordeste, fazendo a uma alusão a falta de trabalhos registrados e urbanos na região, onde o trabalho no campo torna os mesmos desnecessários, além disso, merece ser destacado o fato de que no filme temos a impressão que a personagem que vira suco na cidade é Severino, operário que é explorado, usado e descartado pelo sistema, mata o patrão e enlouquece, se analisarmos a situação de Deraldo que consegue resistir e burlar esse sistema o veremos como vitorioso, contudo, ele ganha a direito de voltar a vender seus produtos e de não ser mais perseguido, porque tirou sua documentação, ou seja, ele foi inserido no sistema de controle da cidade, enquanto desprovido de documentos oficiais de registro ele é o “outro” perseguido e repellido, um sujeito sem direitos, agora devidamente documentado ele vai permanecer como o “outro”, porém um “outro vigiado”.

Mas é quando o sonho do migrante começa a sofrer os desencantos que sua resistência inicia, e podemos ver o *cabra da peste*. Perante as tentativas de exploração e humilhação os protagonista de rebelaram, Deraldo mesmo sendo tido como um intelectual, como foi discutido no item anterior, apresenta traços de uma personalidade agressiva, além de sua educação formal³⁶ permitir perceber as situações de exploração a ela se liga a agressividade, as letras não o salvaram da rispidez do Nordeste e na forma de versos é utilizada para agredir seus opressores. Já no início discute com sua vizinha Mariazinha, afirmando que sua poesia é trabalho e ela se dá bem com o marido porque mal se veem. Agiu da mesma forma, quando foi trabalhar na construção do metrô, não intimidou com o regime disciplinador daquele local de trabalho, jogando o prato de comida com baratas ao chão iniciando uma confusão com os seguranças do metrô. Durante um sonho, ele se imagina como cangaceiro, com rifle e peixeira na mão ameaçando os paulistas que o observam.³⁷

No filme **As aventuras de um paraíba**, observamos um perfil de valentia semelhante. O protagonista Zé Branco, não se intimida perante as demais pessoas, assim como Deraldo, reagiu a exploração do trabalho e pediu demissão da construção civil. Irreverente se disfarça de amputado para pedir esmolas na porta de uma igreja, após adquirir uma colaboração é

³⁶ A educação formal é compreendida neste trabalho segundo Brandão (1981), quando afirma que esse tipo de educação é aquela vivenciada nas instituições oficiais de ensino, muito ligado à escolarização dos indivíduos.

³⁷ Sendo o cangaceiro um dos maiores símbolos de violência, valentia e coragem do Nordeste, o protagonista, então, incorpora este estereótipo de *cabra da peste*. Alguém valente e bruto que não se submete, pois o cangaço faz parte de sua história.

confrontado por um falso caolho (**Imagem 20**), que afirma que aquele ponto já é dele e cobra o dinheiro conseguido pelo paraibano, na cena Zé Branco inflama o peito e encara o acusador, observamos na composição uma postura clara de valentia e força, de se postar contra e assumir a briga, como um *cabra da peste*, porém o mendigo chama seus companheiros e observando a desvantagem na luta o paraibano cede e entrega o dinheiro, saindo do lugar reclamando e afirmando que na cidade já inventaram imposto até para mendigo. Ele é valente, mas não ignorante.

Imagem 20 – Zé Branco enfrentando o mendigo.



Fonte: As aventuras de um paraíba (1982, 00h09min29seg).

Da mesma forma ele não aceitará o preconceito sofrido por ser nordestino, agindo e respondendo de forma agressiva ao carioca na praia que busca ridicularizá-lo por vender picolé, bem como ao publicitário que o recusa por ser muito “brasileiro” para participar de um comercial brasileiro de cigarros, perguntando se o cigarro vai ser lançado na China. O importante é perceber sua recusa em aceitar os preconceitos de forma passiva, ele responde e é agressivo quando necessário. Sua coragem o leva a salvar uma paixão, Branca, das mãos de um poderoso ex-policia, Miguel Matoso.

Já no filme **O Baiano Fantasma**, observamos o signo da peixeira sendo reafirmada como arma tipicamente nordestina, como é dito na película é o “aço” deles. Constatamos isso com as figuras do Pai de Lindalva que ameaça e persegue o invasor de sua residência com essa arma na mão. E, ainda temos o Chico Peixeira que carrega esse signo no próprio apelido, pois trouxe a peixeira do Nordeste consigo para São Paulo quando “lhe tiraram o aço”. Esta

faca é ressignificada como instrumento de violência tipicamente nordestina, marca maior da agressividade dessa gente.

Entretanto, o protagonista, Lambusca, apresenta uma passividade maior do que a observada nestes personagens, inclusive, nos outros filmes já analisados aqui. Não verificamos enfrentamentos do personagem, fugindo do pai de Lindalva, e nem mesmo quando é roubado por seu amigo Antenor, apenas, troca acusações e xingamentos, mas ele vai embora como o enganado. A passagem do final do filme nos chamou a atenção, quando ele se despede de Zuzu, ele afirmou que de sua família do Nordeste, apenas sua Mãe e irmã, Rosa Linda, se salvam “resto é tudo que nem eu, sem profissão, sem estudo, uma gente rude, só que eu lia muito, lia aquelas histórias de Nordeste: cordel, cada história” (O BAIANO FANTASMA, 1984, 01h29min18seg até 01h29min58seg). Percebemos que ao contrário do que aconteceu com Deraldo, em **O Homem que Virou Suco**, quando o domínio das letras serviu de instrumento de luta e agressividade, em **O Baiano Fantasma** a educação foi o elemento que diferenciou Lambusca dos demais parentes, podendo relegar o seu jeito rude de ser. A utilidade da educação foi pensada na composição do filme de uma forma diferente, em que a partir da mesma Lambusca torna-se alguém menos agressivo e sociável, pois possui as letras.

Toda essa agressividade dos migrantes partem como resistência há uma tentativa da sociedade exploradora de domina-los, de torna seus corpos dóceis (FOUCAULT, 1979). Todavia, Deraldo, Lambusca e Zé Branco mostram que não se submetem a domesticação, inclusive assumem uma postura bruta, selvagem e arcaica até mesmo nas relações íntima. Segundo Albuquerque Júnior estas imagens do nordestino se originaram durante o processo de invenção imagético discursivo da região no início do século XX, em suas palavras:

O tipo nordestino começa a se definir mais claramente a partir desta militância regionalista e tradicionalista. Este será definido, portanto, como um tipo tradicional, um tipo voltado para a preservação de um passado regional que estaria desaparecendo. Um passado patriarcal, que parecia ser substituído por uma sociedade ‘matriarcal’, efeminada. O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histérica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava. (2013, p. 150)

A partir disso, são construídos os estereótipos de homens rústicos e viris, em que aspectos sensíveis não tem espaço em suas representações, pois para a manutenção da cultural tradicional de uma elite decadente seria necessário este *cabra macho* para combater a modernização que ameaça este poder. Ainda segundo Albuquerque Junior (2013), até mesmo

as mulheres passariam por este processo de masculinização, devido o seu convívio no mundo hostilizado do sertão que embrutece os sujeitos e as torna mais fortes, o sentido de ser forte é apreendido a partir do masculino, então surgiria a *mulher macho*³⁸. Contudo, nos filmes que trouxeram a temática de migrantes nordestinos, da década de 1960 até os anos 2000, percebemos a opção pelo protagonismo do nordestino homem nas telonas³⁹.

Percebemos o cinema, também, como um elemento que influencia as representações e construções sociais de gênero e, assim, nos dedicamos agora para ao estudo das imagens imbricadas na sexualidade dos migrantes nordestinos⁴⁰. Tanto Deraldo, Zé Branco e Lambusca são representados nas tramas com demasiada virilidade, sempre prontos para assumirem uma posição de ativa no sexo, ambos flertam durante a película com várias mulheres, indo para cama com algumas delas, nestes momentos exercem a função dominante no ato sexual, diferente dos demais migrantes estes se permitem ter prazer sexual, gostam de sexo e não assumem uma postura dócil.

As representações da sexualidade nordestina foram densamente usadas no filme **As Aventuras de um Paraíba** (1982). Zé Branco é altamente erótico na obra, não é à toa que em uma das primeiras cenas, logo após a chegada de Zé Branco a capital carioca, ao encontrar duas mulheres que exibem suas curvas corporais e sensualidade, ele as acompanha com o olhar, enrijece sua postura e fala: “Eita! Danado, aqui tá uma *cabra macho* pra comer as meninas dessa terra todinha” (AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA, 1982, 00h03min31seg até 00h03min38seg), assim, o personagem definiu a que veio na cidade, fazendo questão de

³⁸ A construção do estereótipo da *mulher macho* nordestina foi densamente propagada no território nacional a partir da música **Paraíba** (1952) de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Tais representações alcançaram a cinematografia, em obras como **Parahyba, mulher-macho** (1983), direção de Tizuka Yamasaki. Para saber mais sobre as representações cinematográficas da *mulher macho* no cinema brasileiro ver Carla Paiva (2013).

³⁹ As mulheres aparecem em papéis secundários e dependentes da figura masculina nos audiovisuais, temos apenas a exceção do filme *A hora da estrela* (1986), direção de Suzana Amaral baseado no livro homônimo de Clarice Lispector, que narra a história da migrante Macabeá na cidade de São Paulo Segundo estudos de Carla Paiva (2013), no período de produção do filme de Suzana Amaral, o Brasil vivenciava a Anistia política, em 1979, portando muitas mulheres que foram exiliadas do Brasil estavam retornando com pensamentos feministas que vieram a reforçar o movimento nacional já existente e isto viria influenciar a composição dessa obra, ao contrário das produções de décadas anteriores, a protagonista Macabéa (Marcélia Cartaxo) não aparece em condição inferior e subordinada a um homem, em papéis comuns como esposa dedicada, passiva ou o extremo como prostituta ou concubina. Trabalhando como proletária, datilógrafa, numa firma, porém é representada como ignorante, suja e pobre, revelando o desencaixe dos migrantes nordestino em São Paulo na década de 1980, durante a narrativa vive pedindo desculpas “parece precisar pedir perdão por sua própria existência ou agradecer pela atenção recebida” (PAIVA, 2003, p. 270).

⁴⁰ Dessa forma, compreendemos que as percepções sobre gênero como construções sociais, segundo Burke: “[...] masculinidade e feminilidade são cada vez mais estudados como papéis sociais, com roteiros distintos em diferentes culturas ou subculturas, roteiros originalmente aprendidos no colo da mãe – ou do pai – mesmo que mais tarde possam ser modificados por influência dos grupos, dos livros e de uma grande variedade de instituições, incluindo escolas, cortes e fábricas. Tais roteiros incluem posição, gestos, linguagem e roupas, para não mencionar formas de comportamento sexual.” (2008, p. 108)

exibir e divulgar sua sexualidade, o migrante age com a imagem do *cabra macho* que terá as mulheres daquela cidade ao seu dispor, afinal ele é um sujeito com virilidade suficiente para isso. O conterrâneo Zé Preto, na cena, o puxa e fala para ele deixar disso, parece que por já morar há algum tempo ali, já assumiu uma postura mais branda sobre a exposição da sexualidade, não precisando afirmá-la aos quatro cantos como o recém-chegado.

Porém, por todo o filme sua exposição fálica continua a ser desenvolvida, na chegada ao subúrbio ele fita duas moças que lavam e entregam roupas, na cena percebemos todo o jogo erótico de troca de olhares e gestos de atração carnal. A primeira representação do ato sexual vivido por Zé Branco, ocorre após a conquista de um prêmio musical num concurso do programa do Chacrinha, ele vai comemorar a vitória com alguns companheiros de quarto num salão de festa, onde logicamente toca-se forró, ele já chega acompanhado por uma moça, ambos parecem vestir roupas típicas das quadrilhas juninas nordestinas. Durante uma dança Zé Branco tenta convencer a moça a perder a virgindade, tirar o “cabacinho” como ele se expressa, afirmando não ser pecado e, na verdade pecado é não fazer. A câmera corta a cena e eles aparecem entrando no banheiro do clube (**imagem 21**), a consumação da promessa sexual será realizada ali, de forma improvisada e nada romântica o protagonista levou a donzela⁴¹ para um banheiro público fechando a porta para a primeira relação sexual da moça. Se observarmos a cena, percebemos toda uma composição nordestina para ela, além das roupas típicas usadas pelas personagens, observamos no banheiro um cartaz de Chiquinha Gonzaga⁴² colado na parede e veste uma roupa de couro características da regionalidade nordestina, Zé Branco coloca a moça em cima da pia do banheiro e vai convencendo-a que trata-se de uma brincadeira, usurpando a inocência dela, que a princípio reclama de dores durante a penetração, chega a querer afasta-lo, mas depois se rende aos deleites e se mostra fogaosa na cena. Diante disso, percebemos que Zé Branco cumpriu a promessa que fez no início do filme, vai para a cidade “comer as meninas”, inclusive rompendo a barreira da virgindade das donzelas, mesmo num banheiro público, mostrando que o *cabra macho* não está ligando para romantismo e perante o desejo carnal o ato sexual é o que importa, mostrando um lado mais selvagem e menos sentimental, tanto é que o casal não volta a se encontrar no filme.

⁴¹ Termo usado para definir mulheres virgens.

⁴² Chiquinha Gonzaga (Exu/PE, 1927 — Rio de Janeiro, 2011) cantora, compositora e sanfoneira era irmã de Rei do Baião, Luiz Gonzaga, conhecida por ser a primeira mulher a tocar sanfona de oito baixos. Em seu estilo musical prioriza a musicalidade nordestina, o forró era sua principal marca, lançou 5 LPs e um CD em 2002, sua trajetória de vida foi interrompida pelo mal de Alzheimer.

Imagem 21 – Cena de sexo entre Zé Branco a uma moça.



Fonte: As aventuras de um paraíba (1982, 00h21min07seg).

Após esta representação sexual o nosso protagonista, mesmo apaixonado pela deficiente visual Branca, já comprometida com Miguel Matoso, se entrega aos prazeres da carne em várias cenas. Em uma delas se envolve com uma coroa rica na praia, após ser atingido por uma bola de frescobol é convidado pela mulher para ir ao seu apartamento, o vemos sendo carregado com ajuda de mais um rapaz e a câmera corta e já os observamos o casal na cama pelados, durante a cena Zé Branco reclama que ela lambe demais e parece um “cachorro”, podemos perceber uma impaciência no protagonista que parecer querer ir direto a penetração para concretude do ato sexual, porém a mulher carioca assume uma postura diferente da donzela da cena anterior, talvez por seu status social ou simplesmente por ser carioca e não nordestina, ela foge da penetração e leva o migrante para a banheira cheia de espumas onde continuam envolvendo seus corpos, não nos é mostrado a cena em mais detalhes e devido ao fato de Zé Branco chegar em casa com dinheiro presumimos ter ocorrido a consumação do ato sexo, do qual ele tirará vantagens financeiras.

Na composição geral dessa cena percebemos que a conotação do ato sexual para o migrante partiu de premissas mais rudes, sem muitos toques ou preliminares, o seu desejo parte direto para a penetração, no caso da carioca rica assumir uma postura mais ativa no ato sexual nos mostra que a um descompasso, uma mudança na condição de subjugação da

mulher perante o masculino, assim, vemos quadros opostos perante as relações íntimas do migrante com as cariocas. Isto pode ser reafirmado no outro envolvimento sexual de Zé Branco com Débora, uma fotógrafa carioca, ambos se envolvem sexualmente e o migrante, inclusive, se muda para o apartamento dela, quando em uma festa se reencontra com Zé Preto o trio bebe e, também, vão juntos para casa. Enquanto estão na sala observamos uma troca de afetos entre Débora e Zé Preto, enquanto bebe, Zé Branco olha de relance para os dois, e fala: “É! Só na Paraíba que mulé de amigo é homem, aqui é mulé mermo [sic]” (AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA, 1982, 00h54min22seg até 00h54min29seg), porém sua fala não aparenta ter sido direcionada para o casal, que se retira da sala para o quarto, mas para o público que vê a película. A fidelidade está intrínseca na mulher e no apoio dos amigos, na capital carioca as relações íntimas estão mais modernas e abertas o que chocou o migrante ainda preso às representações da virilidade masculina do nordestino, enquanto adentra num novo espaço, onde as mulheres assumem uma postura mais ativa nas relações íntimas coordenando, pagando e possuindo relações sexuais mais abertas, isto podendo ser um reflexo dos movimentos feministas do período que passavam a reivindicar uma maior emancipação feminina (PAIVA, 2013).

Ainda nesta obra, o nordestino ainda recebe uma conotação de ser selvagem nas relações libidinosas, selvagem no sentido literal no que se refere à prática da zoofilia, em uma conversa entre Zé Branco e Zé Preto eles relembram o tempo da infância quando iniciaram suas vidas sexuais com a cabra da vizinha a beira do rio.

Zé Preto: - É, mas quando você era pequeno, todo fim de tarde você ia lá na beira do rio comer a cabra da dona Filomena [...] A gente amarrava a boca da cabra pra ela não berrar, ai! Depois, afrouxava um pouquinho a corda no pé de pau [...] aí, cada um ia um pouquinho, né mermo?

Zé Branco: - A cabra ficou tão acostumada, quando via a gente vinha logo assanhada oferecendo o traseiro.

Zé Preto: - A gente ia ver as mulheres peladas no rio e depois descontava na cabra. (AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA, 1982, 01h04min48seg até 01h05min21seg, Citação aproximada).

No fim do diálogo falam que isso era coisa de criança, mas agora são homens, porém não podemos deixar de perceber uma conotação de arcaica, brutal e selvageria nas relações de iniciação sexual dos jovens nordestinos. Cria-se uma representação de sujeitos animais, em que praticar sexo com animais, embora na infância, seja algo comum, a cena contribui para isso, pois narram a história de forma natural e entre risos, como se aquela prática estivesse naturalizada entre tais sujeitos, o que se confronta com a maior autonomia das mulheres cariocas no sexo, o arcaico versus o moderno. Destarte, se os personagens dos outros filmes, Deraldo e Lambusca, tinha sua virilidade definida e ativa, as percepções de

homem selvagem e bruto são acentuadas na construção do migrante em **As aventuras de um paraíba**.⁴³

Todavia, **As aventuras de um paraíba**, ainda, nos guarda uma informação provocante. Na película *Zé Branco*, além de cair na cama com as cariocas pratica uma transa homossexual, enquanto tomava banho de mar é assaltado ficando sem roupa e dinheiro para voltar para casa, um carioca oferece ajuda para ele, sendo que terá que ir para seu apartamento, mesmo relutando *Zé Branco* vai, a cena é cortada e o filme retorna já no ambiente interno da residência, sendo que o proprietário já encontra-se desnudo, buscando sensualizar com uma pena vermelha que passa pelo corpo, o migrante aparece acanhado e desconfortável com a situação. Enquanto isso é questionado se já fez sexo com pessoas do mesmo sexo, ele responde que é homem e prefere mulher, recebendo como resposta e provocação do carioca que isso está ultrapassado e que o “quente” agora é transar com pessoas do mesmo sexo e que ele precisa provar para saber, acuado o migrante aceitou e falou: “bom, então você primeiro me dá o dinheiro da passagem e depois vamos ver se a roupa do seu irmão dá em mim” (*AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA*, 1982, 00h32min05seg até 00h32min08seg), percebemos pela clara expressão facial que o interesse que *Zé Branco* estava mais centrado nas vantagens materiais do que no próprio ato sexual.

Na construção da cena de sexo homossexual (**Imagem 22**), *Zé* assume uma postura de ativo e a pedido do parceiro o chama de Vera, mesmo afirmando não estar gostando o nordestino continua o sexo e com falas e gestos que deixam a cena mais cômica que erótica, além disso, a decoração com almofado de olho de gato que parece nos fitar e observar tudo. A intenção da composição não aparenta ser atribuir uma conotação homossexual ao migrante, mas inserir uma cena para dinamizar o roteiro.

⁴³ Só encontramos outra referência de zoofilia envolvendo migrantes nordestinos no filme **O sexo nosso de cada dia** (1981), dirigido por Ody Fraga, na obra a sulista Lola é casada, mas devido a impotência sexual do marido nunca consumou o casamento, ele então recorre ao guarda noturno, o migrante *Ciço*, personagem extremamente caricato, com sotaque forte e exagerado que faz questão de afirmar que seu nome é em homenagem a um padre bem famoso da região e se chama *Ciço*. Ele então fala da saudade de Francisquinha, sua égua com a qual manteve relações sexuais num barranco, por isso diz ele ser uma égua barranqueira. Quando vão ter o ato sexual, ele afirma que só consegue ter ereção se Lola ficar numa posição elevada, simulando o barranco, e de quatro. Além de obedecer aos comandos de *Ciço*, a mulher até é chamada de “bixinha” e teve que gemer com sonoridade imitando o relinche de uma égua. Curiosamente no filme, em uma relação sexual que Lola terá com outro homem, quando resolve se prostituir, pediu que seja chamada de Francisquinha e imita as posições e ações da relação sexual que teve com *Ciço*. Os homens brutos do Nordeste são representados como sujeitos viris que beiram o animalesco.

Imagem 22 – Cena de sexo homossexual.



Fonte: As aventuras de um paraíba (1982, 01h19min26seg).

Mas afinal, que *cabra macho* é esse? Esta relação entra em choque com as representações anteriores de tradicional de família patriarcal, arcaica e viril dos homens nordestinos, seria Zé Branco um *cabra macho* diferente ou mais *macho* que os demais para se relacionar com outros homens também? O que podemos entender é que esta representação dista das demais relacionadas no filme, bem como nas demais produções cinematográficas da década de 1980 que trouxeram migrantes nordestinos para as telonas. O que temos sobre a materialidade de visualidade, se refere a uma entrevista do diretor, Marco Altberg, para o jornal O Globo, em 1983, quando fala sobre Zé Branco, observe:

Ele tem a cabeça feita nos mitos da publicidade e da televisão aqui chega na certeza de que vai conquistar todas as mulheres e ter uma vida farta de prazeres e coisas sonhadas. É uma espécie de *Midnight Cowboy* dos trópicos. Vem cheio de esperanças de encontrar uma Rio de cartão postal.⁴⁴

Constatamos uma referência ao filme estadunidense **Midnight Cowboy** (1969), dirigido John Schlesinger, baseado no livro de James Leo Herlihy, que narra à história do texano Joe Buck (Jon Voight) um garotão ingênuo que migra para Nova York com a nítida ilusão de ficar rico se prostituindo para as mulheres da cidade numa vida fácil, contudo, desde sua chegada ele se apresenta como sujeito deslocado que está em descompasso com a modernidade do lugar, passando fome, frio e necessidades na cidade grande. Contraditoriamente as suas intenções de migração o texano, na prática, acaba fazendo sucesso, também, entre os homens, chegando a se relacionar sexualmente com um jovem. Em

⁴⁴ In. PEREIRA, Miguel. No filme de Marco Altberg, as dores e amores de um ‘paraíba’ que vai descobrindo o Rio. **Jornal O Globo**. 03 de janeiro de 1983. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.

comum, tanto Joe Buck quanto Zé Branco migraram na ilusão de conquistar as mulheres facilmente por seus atributos sexuais, porém não esperavam fazer sucesso também com os homossexuais. A construção altamente sexualizada das personagens os fizeram percorrer diversos caminhos, ao sofrerem a rejeição do ambiente urbano, bem como se tornarem símbolos sexuais para as mulheres, pois seus estereótipos são antiquados para a modernidade da atualidade, seu *sex appeal*⁴⁵ já não se encaixa nos padrões de sucesso do feminino, assim, seus atrativos sexuais passam a atrair os homossexuais. Esta referência deve ter sido elemento imbricante na composição do personagem Zé Branco, justificando a relação homossexual.

Diante disso, concluímos que as roupas de Zé Branco o mostram como homem viril, selvagem e arcaico que se apresenta em contraposição as novas relações sexuais na capital carioca, em que as mulheres ganham novas posturas e sensibilidades, com tomada de decisão no decorrer do sexo, bem como se envolvendo em relações abertas, como ocorre com Débora, além das novas relações “quentes” entre pessoas do mesmo sexo. Em suma, Zé Branco pode ser lido como um amante do sexo, ele se permitiu ter prazer de diferentes formas ao longo da sua história retratada na película, fugindo das posturas ideais e “civilizadas” que a sociedade tenda impor, idealizando a constituição do casamento e a realização das práticas sexuais estritamente discretas entre os casais.

No filme **O Homem que Virou Suco** podemos analisar a personagem Mariazinha, migrante nordestina e mãe de família que aparece em função secundária ao seu marido, Zé, também migrante que diante do retorno do esposo para Natal, virou prostituta na cidade grande como forma de resistência perante a migração de retorno, que simboliza o fracasso e a humilhação maior do que se submeter a exploração da cidade, seria o caminho percorrido pelos fracos. Na história aquela seria a única opção para ela continuar a viver cidade, já que está despossuída da força de trabalho do masculino convencional. Quando Deraldo é reconhecido num abrigo assistencialista para moradores de rua, onde as socialites paulista se autopromovem na imprensa como boas samaritanas, após ser, novamente, confundido com o Severino ele foge e volta para o cortiço em que morava, na noite anterior viu Mariazinha se prostituindo na rua, se escondendo na chegada do cortiço é convidado por ela para sua cama. Na cena de sexo (**Imagem 23**) a câmera optou por focar os corpos nus por inteiro, em meio a gemidos Deraldo aparece numa posição sexual de dominação por cima da mulher, contudo em meio a gemidos a composição da cena não apresenta uma relação sexual violenta, sendo até mesmo delicada.

⁴⁵ Charme, sensualidade, poder de sedução ou encanto sensual

Imagem 23 – Relação sexual entre Deraldo e Mariazinha.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980).

Contudo, o papel de nordestino viril violento, fica para o outro migrante nordestino Ceará, que após a relação sexual descrita, desconfia que Mariazinha não está sozinha e invade a casa dela bêbado. Na cena, Deraldo se esconde atrás da porta e Ceará tenta abusar sexualmente de Mariazinha cabendo a ela exercer sua função de *mulher macho*, entrando numa disputa corporal com o homem invasor, a câmera focaliza a cena em movimento tornando a luta mais real e angustiante, após alguns segundos ela consegue retirar aos empurrões o bêbado Ceará. Esta mulher pode ser lida com uma personalidade extremamente forte, que não aceita a desistência do marido em voltar para o Nordeste, decidindo ficar na cidade mesmo se prostituindo para isso e não se submete as invasões de qualquer sujeito, decidindo com quem vai para cama. Todavia, na obra a promiscuidade dos migrantes é desenvolvida no momento em que transtornada com a invasão do Ceará a nordestina acaricia o filho, deitado enrolado em cobertas no sofá, percebemos que a criança estava presente durante todas as cenas, tanto no sexo com Deraldo como na invasão do bêbado, pois trata-se de único cômodo.

Tendo isso em vista, os migrantes são representados de forma, comum na trilogia analisada, com o perfil de virilidade exacerbado, demonstrando estarem prontos para exercer sua masculinidade a qualquer momento. Com posturas arcaicas, masculinizadas, rudes e selvagens. Como o *cabra macho* idealizado para o Nordeste que impediria a chegada de uma sociedade mais matriarcal e afeminada. Seriam os homens tradicionais e não civilizados, até

mesmo na cama. Este perfil constitui mais uma forma de resistência a opressão que a cidade tenta impor a estes migrantes.

3.2 TRABALHO E RESISTÊNCIA: MIGRANTES QUE LUTAM

O trabalho nas cidades do Sudeste é representado nos filmes como o principalmente instrumento de exploração, humilhação e degradação dos sujeitos, dentre eles os migrantes nordestinos. A decisão de migrar é idealizada pela busca do trabalho formal das grandes cidades, com a ambição uma melhoria financeira. Contudo, é nas relações trabalhistas que melhor evidenciamos o processo de massificação e resistência dos nordestinos. Deraldo, Zé Branco e Lambusca são sujeitos conflitantes que vão entrar em choque com os padrões de alienação do trabalho urbano do Sudeste.

Neste sentido, uma das primeiras preocupações dos filmes é definir o que aquela sociedade compreende como sempre trabalho. Assim, já na obra **O Homem que Virou Suco** percebemos as demarcações, nas cenas iniciais, observamos a negação da atividade de poeta profissional para a personagem Deraldo, segundo os outros migrantes nordestinos, Maria e Ceará, aquela atividade de artista é uma diversão e não um trabalho de fato. Quando Castro Neves analisou o filme, percebeu que na construção da narrativa São Paulo é o lugar do trabalho em oposição ao Nordeste que é o lugar do não-trabalho, além disso, para estas personagens, partiu-se da premissa que “o que não é trabalho no modelo industrial simplesmente não é trabalho” (NEVES, 2001, p. 91). Tais formas de pensamento visam criou um campo representacional habitual para os trabalhadores, os migrantes nordestinos acabam incluídos na concepção de que trabalho verdadeiro é o formal, muito ligado ao setor terciário de produção, o perfil de trabalho do marido de Maria é usado para exemplificar o modelo de trabalhador daquela sociedade, aquele profissional que sai de casa ainda de madrugada e só retorna para o lar a noite, o diretor insere a cena para criticar essa concepção tradicional.

Assim, na década de 1980 existe a valorização do trabalho formal, só que quando este se relaciona com os migrantes ele agrega o perfil de trabalho braçal, seja na construção civil ou industrial. No caso do protagonista Lambusca e Zé Branco eles já migram com a intencionalidade de ocupar estes lugares sociais, seja na indústria ou construção civil, mas o que ambos não vislumbraram na migração foi a exploração imbrincada neste trabalho, daí a resistência empreendida. Já Deraldo aparece deslocado, por não ter seguido o caminho comum dos migrantes que estão inseridos em trabalhos braçais, como um intelectual nordestino ele é duplamente repellido. É possível entender a inserção deste confronto para

problematizar esta construção imagética, no filme estes estigmas de trabalho formal foram combatidos pelo migrante irredutível, bem como as marcas de um trabalho forçado para o migrante nordestino. Os filmes claramente buscam discutir estas formas alienantes do trabalho que massificam e exploram os sujeitos, logicamente ele acaba por se centrar na figura do migrante, pois é a temática caracterizadora do filme.

Após ser procurado pela polícia, diante da confusão com o sócio Severino, Deraldo se insere no mercado de trabalho comum aos migrantes, inicialmente como carregador no mercado e, posteriormente, como empregado doméstico em casa de família rica de São Paulo. Em ambos os empregos o migrante sofre claras situações de exploração e humilhação trabalhista, diante disso, o migrante resiste, primeiro desiste do emprego, no seu argumento de saída alega que a profissão é pesada demais para ele e que não vai suportar, questiona o chefe se não tem direito a receber alguma coisa, recebendo uma negativa, pois ele é “avulso”. O filme mostra uma das formas de exploração do trabalhador, Deraldo anteriormente já tinha um trabalho informal, mas na venda de cordéis de sua autoria não existia a figura de chefe capitalista opressor, no mercado observamos que o patrão quando não assina a carteira de trabalho do funcionário não cumpre as leis trabalhistas oficiais exercendo uma exploração clara e abusiva. Esta cena serve de elemento divisório no contexto do filme, de um trabalho autônomo para dar início a uma sequência de tentativas de subjugação do trabalhador, nada melhor que o mercado livre para evidenciar isto, marcado pelo trabalho pesado e informal.

Entretanto, mesmo mudando o cenário trabalhista, agora exercendo atividades domésticas numa casa da elite paulistana, Deraldo sofre diversas humilhações, tem que tirar as botas do coronel nordestino, apanhar as cinzas de seu cigarro com as mãos, ver o cachorro receber tosa e comer bife a beira da piscina e um grupo de jovens dançando, bebendo e fumando. Diferentemente do que ocorreu no emprego do mercado ele não vai embora de forma passiva, pelo contrário faz diversos enfrentamentos, dança no meio dos jovens, coloca as cinzas do cigarro no *whisky* do coronel e atira o vaso de cerâmica, trazido como presente para a afilhada do coronel. O poeta de revolta perante o reduto da parcela exploradora da sociedade, todo aquele luxo parece ser alheio às mazelas sociais vistos e vivenciados pelo migrante, sua revolta seria um grito de indignação as discrepâncias sociais.

O migrante assumiu no filme um aspecto de denúncia, mas não como um drama de massificação⁴⁶. Não como um drama melancólico, mas um campo de lutas demonstrando que

⁴⁶ Como ocorreu em filmes anteriores como **André, a cara de a coragem** (1971), **A grande cidade** (1965), **Migrantes** (1972), entre outros, na produção de João Batista de Andrade o nordestino sofrerá as investidas de

estas cenas podem ser alteradas, pois os migrantes são fortes. A não submissão às humilhações na casa da família paulistana é forte marco nesta luta que será protelada durante toda a película. Esta percepção foi percebida numa das leituras do filme, feita em 1980, pelo crítico de cinema Nelson Hoineff quando afirma que “João Batista de Andrade, também autor do roteiro, não faz do poeta estereótipo da vítima nem apresenta o operário criminoso”⁴⁷. Deraldo é o elemento contestador da ordem de exploração vigente.

Esse perfil perpetua no filme, além disso, tanto Deraldo quanto Zé Branco foram trabalhar na construção civil e ambos são explorados, mas lutam e não abaixam a cabeça diante da exploração. Deraldo é obrigado a fazer hora-extra, mora num dormitório coletivo de péssimas condições, não recebe os equipamentos de segurança necessários para o ofício, teria que compra-los e são vigiados por um chefe de obras, também migrante, que os humilha e agride a todo o momento, como o espectro da opressão dos trabalhadores. Percebemos que ironicamente os migrantes são rechaçados na cidade grande, porém eles são a principal mão-de-obra da construção civil que trabalham arduamente para o crescimento e desenvolvimento da mesma, no entanto, não são os beneficiários de seu próprio trabalho. Uma forte crítica à sociedade que explora e se desenvolve nas costas de trabalhadores e, além disso, constrói falas negativas sobre os migrantes como respaldo para inseri-los nas funções trabalhistas de menor remuneração, sem qualificação e na informalidade, como uma máquina ideológica de massificar os trabalhadores como aquele é o seu destino profissional. O mestre de obras chega a caracterizar a oposição entre o trabalho do Norte e de São Paulo, observe:

O trabalho aqui é dureza, hein. O trabalho num é como aquelas molezas que você tinha lá no Norte não, negócio de vaquejar. Aqui o trabalho é pra macho. Aqui o salário é digno, você tem duas horas por obrigação pra obra por dia, fora que você tem o salário e as duas horas que você ganha por fora, tá legal? (O HOMEM QUE VIROU SUCO, 1980, 00h26min01seg até 00h26min17seg)

Esta fala é muito importante na medida em que cria claramente os pólos de oposição entre representação do Sul-Sudeste com o Norte-Nordeste, segundo os estudos de HARTOG (1999) falar do outro é falar de si, sendo que nestas fala observamos os dois posicionamentos, enquanto ocorre a caracterização do trabalho em São Paulo como “digno”, com salário e coisa para macho, no Nordeste a personagem se refere às atividades trabalhistas como “molezas” e ligadas a atividades rurais, vaquejar, como se em toda a região não houvesse urbanidade e

exploração e massificação do trabalho, porém ele vai interagir com as mesmas, demonstrando que também possui poder de luta.

⁴⁷ HOINEFF, Nelson. Livre e firme: A linguagem do cordel, bem empregada no cinema. Revista Veja. 10 de dezembro de 1980. Acervo *online* do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em 09 out 2013.

toda a população estivesse ligada ao campo. Além de que, na composição da cena faz perguntas específicas sobre o ofício da construção civil a Deraldo e recebe sempre a negativa do mesmo, tudo isso para evidenciar a falta de experiência do operário. Contudo, a crítica do diretor reside na exploração trabalhista, já percebemos que os operários são obrigados a fazer hora-extra, além disso, após essa fala Deraldo reclama que só vai receber um salário, mas o mestre de obras afirma que ele terá vantagens por morar na obra e não pagar aluguel, além disso, terá o dinheiro das duas horas-extras, tudo fazendo parte de um discurso para ludibriar o migrante.

Diante da exploração e humilhação do chefe de obras Deraldo o confronta, trocam agressões verbais e ameaças até que o patrão puxa a peixeira e o poeta o declara versos de ofensa, cada um com suas armas se inicia uma perseguição, o poeta consegue fugir, mas deixou sua mensagem contra a exploração, que estava sendo praticada, inclusive, por um conterrâneo. Ao não se submeter Deraldo contraria o sistema opressor, na frente da exploração ele busca o confronto, a luta é sua bandeira.

Já Zé Branco, o seu primeiro emprego é na construção civil, enquanto procura uma vaga no serviço industrial, os primeiros conflitos surgem durante uma tentativa de exploração trabalhista, em que o chefe de obras exige que o mesmo carregue dois sacos de cimento de uma só vez nas costas, indignado com a opressão o migrante pediu as contas e vai embora. Na sequência observamos o migrante em outra empreitada, agora disfarçado de falso mendigo faz ponto na porta da igreja, para compadecer os fiéis da Igreja simula ter uma das pernas amputadas e canta a música **Último pau-de-arara**⁴⁸ a personagem canta o seguinte trecho:

[...] Tomara que chova logo
Tomara, meu Deus, tomara
Só deixo o meu Cariri
No último pau-de-arara
Só deixo o meu Cariri
No último pau-de-arara [...].

Na composição da letra podemos perceber apelação ao elemento religioso, tendo em vista que ele está em frente a uma Igreja Católica, e também pelos flagelados da seca que abandonam o Cariri do sertão Nordeste. Nos trechos iniciais quando faz menção a chuva, busca compadecer o carioca pelo sofrimento do Zé no Nordeste, já nos versos: “Só deixo meu Cariri/No último pau-de-arara” percebemos que apesar das dificuldades pela falta d’água o sertanejo só abandona sua terra nos últimos momentos, de forma geral, busca comover a

⁴⁸ Composição de Venâncio, Corumba e José Guimarães, lançada em 1973 na voz do cearense Raimundo Fagner.

população com o sofrimento da migração desse povo, que nessa música é representado como flagelado. Na sequência canta o trecho de uma música católica, O hino do apostolado da oração, observe:

Levantai-vos Soldados de Cristo!
Sus! Correi! sus! voai à vitória,
Levantando a bandeira

Com um perfil convocatório busca comover o carioca a contribuir mais com o migrante flagelado, o comparando a um “soldado de Cristo”. Dessa forma, o elemento mendicância é firmado em um sujeito daquela região marcada pelo estereotipo da seca. Posteriormente é confrontado por um grupo de, também, falsos mendigos que afirmam serem os donos daquele “ponto” de pedir esmolas, consternado o Zé Branco entrega o que recebeu e vai embora.

Sua próxima empreitada para conseguir dinheiro é como vendedor ambulante de picolé em Copacabana, ouvindo e respondendo as provocações dos banhistas. A construção da cena evidencia vários corpos expostos ao sol com roupas de banho, percebemos um clima ensolarado, em que a paisagem parece tremer devido ao excesso de calor, o migrante aparece em descompasso aos banhistas, vestido e, aparentemente, cansado. Não por acaso o mesmo volta para casa passando mal, os companheiros suspeitam de uma insolação, com febre e delirando o migrante tem uma fala bem significativa, observe: “[...] tão matando o povo, tão matando o povo, nunca vi tudo tão claro. Num tem emprego, num tem dinheiro, ninguém pode nem mais comer” (AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA, 1982, 00h15min01seg até 00h15min12seg). O delírio mais parece uma denúncia, fala do abandono dos migrantes sem oportunidades no Rio de Janeiro, sem emprego e dinheiro só tem como destino a fome e morte, seria uma mensagem para que mais migrantes não se aventurassem como o Zé Branco? O que podemos discernir claramente é o fato do migrante esta na situação descrita no seu delírio, sem trabalho e nem dinheiro, porém ele transita por diversas modalidades funcionais para sobreviver na cidade.

É neste sentido que ele prossegue, durante os delírios tem a ideia de disputar um concurso de música no programa do Chacrinha, ele vence e sai para comemorar, não tendo a preocupação de economizar dinheiro, pois segundo ele vai se virando a cada dia. Depois vira garoto de programa para uma mulher e um homem a fim de obter benefícios financeiros. Tenta ser garoto propaganda de um comercial nacional de cigarro, mas é recusado por ter uma “cara” muito brasileira, seus estereótipos nordestinos o tornaram desinteressante para o grande mercado nacional. Na década de 1980 essa irreverência do Zé Branco foi analisada

pelo diretor do longa-metragem Marco Altberg, em entrevista ao jornalista Miguel Pereira do jornal O Globo, em 1983, como um elemento imbricado no seu perfil sonhador, o Zé migra para a cidade cheio de sonhos e mitos de uma vida farta e de prazeres, sua luta e resistência ao longo da opressão do sistema dominante pode ser lida como uma recusa em abandonar seus sonhos de migração. Nas palavras do diretor:

O novo migrante sonhador enfrenta inicialmente a dureza da vida, mas não fica muito tempo na obra. Ele tem uma certa criatividade e busca fazer funcionar o seu sonho. Improvisa a sobrevivência de várias formas. De mendigo forjado a gigolô de mulheres e homens solitários, o paraíba faz de tudo. Sua única meta é ascender socialmente [...] Aliás, esse desejo de ascensão social é visto pelo filme como um valor em si [...] Eu não acho que todo filme deve ter como preocupação apenas denunciar as situações de pobreza e miséria. O pobre sonha também, e aspira melhor vida. Ainda existe muito preconceito em relação a isso.⁴⁹

O perfil sonhador inserido no personagem foi o responsável por seu perfil de resistência no drama, alguém que não se submeteu a dominação, mesmo quando isso não seria pensado, inclusive, desafiando um policial aposentado para ter o amor de sua vida⁵⁰. Por isso, pudemos observar a recusa de Zé Branco de carregar dois sacos de cimento nas costas no emprego da construção civil como um “burro” de carga, ele não foi pensado para ser mais um migrante massacrado no Rio de Janeiro e sim um sonhador com planos de uma vida fácil e farta e por isso sua resistência para se fixar nos trabalhos impostos aos migrantes, tendo em vista que, aqueles ofícios não permitiriam a ascensão social idealizada pelo mesmo. Se o plano de Altberg foi mostrar um pobre sonhando com ascensão social, isto de fato ocorreu, só que ele acabou por mostrar que o sonho era utópico, pois todos os caminhos trilhados pelo protagonista evidenciaram impossibilidade de concretude é tanto que, mesmo com seu inimigo morto, ele retorna com sua amada, Branca, para o Nordeste. Percebemos isso como se a cidade dos sonhos do migrante, na prática, o repelisse de volta ao seu lugar, pois a vida sonhada pelo migrante não aparenta ser alcançável, existindo apenas na utopia.

Ainda temos Lambusca que migrou na esperança de deixar de ser quebra-galho no Nordeste. A percepção de trabalho do migrante é pautada pela estabilidade trabalhista da carteira de trabalho e a remuneração fixa, as funções anteriores exercidas no Nordeste de forma esporádica, atividades rurais e não regulamentadas são desconsideradas enquanto

⁴⁹ In. PEREIRA, Miguel. No filme de Marco Altberg, as dores e amores de um ‘paraíba’ que vai descobrindo o Rio. **Jornal O Globo**. 03 de janeiro de 1983. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.

⁵⁰ Como o diretor falou **As aventuras de um paraíba** possui um elemento diferente de outras produções audiovisuais anteriores sobre os migrante, já que se dedicavam em retratar os problemas sociais e a miséria dos migrantes nas cidade do Sul, podemos citar audiovisuais como **A grande cidade** (1965), **Viramundo** (1965), **André, cara e a coragem** (1971), **Migrantes** (1972) e **Caso norte** (1977) que tinham muito mais um perfil de denúncias as péssimas condições vivenciadas pelos migrantes nordestinos.

formas trabalhistas dignas. Tais discursos partem de uma premissa da sociedade industrial que valoriza a venda da força de trabalho para um regime oficial de trabalho assalariado. Entretanto, Lambusca acaba indo trabalhar como cobrador de uma quadrilha que vendia proteção sem saber, cooptado por Remela é feito de marionete realizando cobranças ilegais quando pensa se tratar de empréstimos legais. Isto expressa o despreparo dos migrantes no mercado de trabalho das grandes capitais, que lá chegando são usados e manipulados sem nem tomarem consciência disso. Perspectiva oposta a do paulista Remela, observe o que fala Nelson Hoineff, em 1984:

Paulo Hesse cria um Remela tão acintosamente verdadeiro, tão guturalmente paulista que parece pronto a pular da tela. Simula um acidente para se aproximar do forasteiro, em seguida a apresenta ao telefone: ‘Pelo jeito deve ser do Norte/ dá facada, porrada.../é Lambusca, um chapinha meu.’⁵¹

Remela seria a pura representação do paulistano esperto, que tira proveito do nordestino recém-chegado a São Paulo. A película acaba por representar uma oposição entre a caracterização dos personagens, já que temos o Remela, um paulista nato e esperto que na busca de procurar alguém para iludir e usar nos seus trabalhos sujos encontra como alvo ideal o migrante nordestino que é tido por ele como de fácil manipulação. Além disso, parte do estereótipo do migrante como alguém violento, porém isso não parece ter intimidado o esperto Remela que o usou como marionete a seu bel-prazer. Entretanto, mesmo Lambusca tendo sido enganado percebemos sua resistência ao se aproveitar dos benefícios do trabalho para a quadrilha, mesmo não sabendo de todos os detalhes do emprego o que importava para o migrante era o dinheiro fácil que estava recebendo e gastando com farras e mulheres.

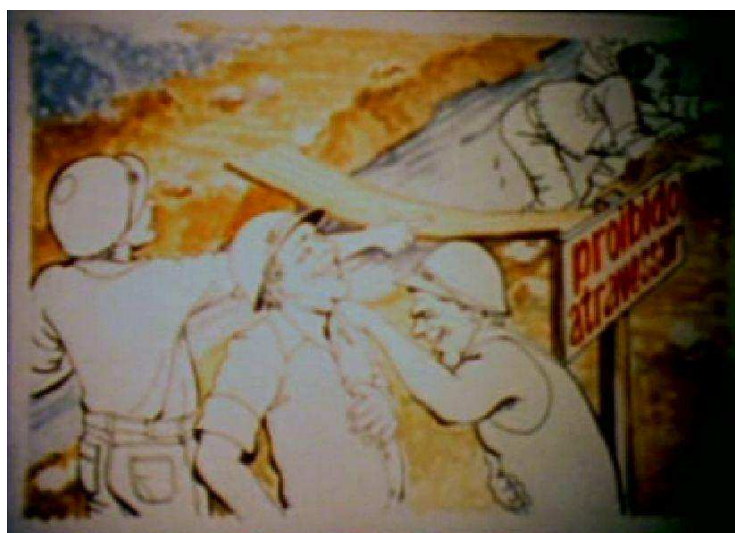
Sendo a construção de metrô o canteiro do de batalha mais árduo entre migrantes e o sistema explorador, ao se candidatar a uma vaga tanto Deraldo como os demais aspirantes ao cargo passam por um processo de educação para o trabalho, o psicólogo exhibe para estas pessoas um curta-metragem, intitulado, **O herói ridículo**⁵². O audiovisual narra a trajetória de Antônio Virgulino, um nordestino estereotipado, valente, grosseiro e arcaico que era respeitado no Nordeste, porém ao receber notícias da cidade grande e suas novidades ele

⁵¹ HOINEFF, Nelson. Cheiro de Brasil. Abril – agosto de 1984. **Revista Filme Cultura**. Acervo de Revista Filme Cultura. Disponível em: < <http://filmeicultura.org.br/categoria/edicoes/> Acesso em 23 out 2013.

⁵² Segundo diretor a inspiração para produção do audiovisual parte de uma experiência que ele teve ao visitar um canteiro de obras do metrô, nas palavras dele: “[...] o audiovisual que está no filme, apresentado aos migrantes das obras do metrô com o claro intuito de quebrar sua cultura, de ridicularizar seus hábitos, de exhibir seus modos como coisas atrasadas, é uma cópia praticamente exata do audiovisual que eu vi num canteiro de obras quando ainda estava na Globo.” (CAETANO, 2010, p. 308-309). A intenção do diretor parte de uma premissa de buscar uma visualização mais realística, percebemos isso como o seu próprio estilo, na medida em que as filmagens ocorreram em um canteiro da construção do metrô de São Paulo, devido a sua trajetória no jornalismo televisivo e com documentários. (ABDALLAH; CANNITO, 2005)

decide se aventurar na cidade grande, em especial, na construção do metrô pressupondo que vencerá a cidade facilmente, pois é homem suficiente para isso e chega na cidade vestido como cangaceiro segurando sua arma de fogo. Contudo, ao ir trabalhar na construção do metrô age com desrespeito ao chefe e as regras de trabalho, isto acaba por coloca-lo em situações complicadas e embaraçosas, sendo visto como uma figura ridícula e serve de piada para os demais colegas da obra, observe a **imagem 24**, na qual o Virgulino não respeita a placa que sinaliza que adverte para não atravessar o córrego e cai, vemos na imagem na parte superior ele se rastejando para fora da água e na parte inferior da imagem seus colegas de trabalho, que se contrapõem a ele já que aparecem devidamente equipados com os equipamentos de segurança, apontam e riem do migrante inadapável.

Imagem 24 – Antônio Virgulino sofre deboches no trabalho.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980, 00h54min45seg)

Imagem 25 – Antônio Virgulino é expulso do metrô.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980, 00h54min56seg)

Percebemos que Antônio Virgulino⁵³ na história é caracterizado como um sujeito inadaptado que não abriu mão de suas práticas culturais do Nordeste no processo de migração, neste ponto lembra Deraldo que veio para a cidade viver de sua poesia cordelista, mas devido a perseguições foi forçado a se inserir no modelo de trabalho idealizado para os migrantes. No caso de Virgulino sua inadaptação resulta na sua expulsão, observamos isso na **Imagem 25**, várias mãos, na parte esquerda do plano apontam a saída para o migrante, que aparece de costa e encabulado ainda vestindo roupa de cangaceiro, isto se evidencia ainda mais com a seta em vermelho apontando a direção oposta a que o migrante passa a seguir, disso podemos entender que o metrô é apresentado como local da disciplina e ordem, sujeitos não adaptados e irredutíveis não teriam espaço. Enquanto o audiovisual é exibido ocorrem cortes e a câmera, em *close*, focaliza o rosto dos trabalhadores que assistem, observamos suas expressões de angustia e cansaço, na **Imagem 26**, em primeiríssimo plano observamos os olhos arregalados de Deraldo, num sensação de sofrimento e agonia ele termina por explodir ao sair da sala de exibição e empurrar umas cadeiras desocupadas e bradar que não é bicho não. A composição da cena nos remete a uma lavagem cerebral que buscou disciplinar os trabalhadores migrantes e, neste caso, os nordestinos já que todo o enredo do audiovisual parte de estereótipos dessa região. Observe a análise a seguir:

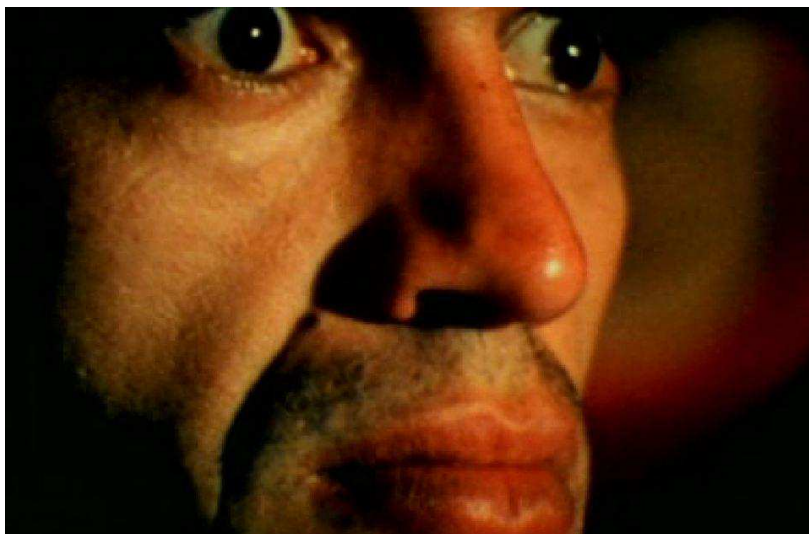
Na verdade, eles são submetidos a um tipo de *‘lavagem cerebral’*, onde o *‘psicólogo’* projeta um audiovisual para condicionar os empregados à normatização da empresa. Neste desenho animado os heróis nordestinos são caricaturados de forma estereotipada e desdenhosa. Seus hábitos, comportamentos e valores são considerados inferiores frente ao padrão de vida do cidadão da metrópole paulistana. (FERREIRA, 1996, p. 135, grifos do autor).

Ademar Ferreira percebe uma clara tentativa de controle dos empregados a partir da exibição do audiovisual. Numa proposta de normatização dos corpos, conforme discute Foucault (1979), esse sistema de controle na obra visa manipular os trabalhadores e impedir as resistências os moldando para a subserviência. Neste sentido, a composição da cena seria uma denúncia ao sistema de controle das empresas, que buscam alienar os funcionários para que a exploração seja ainda mais efetiva, ainda podemos ler estas imagens como um alerta para a plateia sobre os sistemas normatizantes do trabalho. Normas que buscam esvaziar os sujeitos culturalmente para preencher ao bem querer do sistema de exploração, demonstrando que para serem aceitos, enquanto trabalhadores, terão que vestir as roupas da submissão e obediência as regras impostas. Se nos centrarmos nas representações direcionadas para o

⁵³ Segundo Castro Neves (2001) o nome do personagem faz alusão a figuras estigmatizadas da região Nordeste, Antônio fazendo alusão a Antônio Conselheiro e Virgulino ao rei do cangaço, Lampião.

migrante percebemos como a mensagem se direciona para a necessidade de abandono de sua cultura, afinal o audiovisual é direcionado para esse perfil de trabalhadores, assim, só evidencia-se a forma de pensá-los como possuidores de uma cultura arcaica que não condiz com a necessidade da urbanidade paulista do trabalhador, daí a necessidade de ‘domesticá-los’.

Imagem 26 – Deraldo assistindo o audiovisual do metrô.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980, 00h55min06seg)

Toda essa composição animalesca da personagem só viria a ser mais evidenciada na cena seguinte, quando ele se dirigiu para o refeitório e passa por um tronco. Como dito anteriormente João Batista de Andrade realizou as filmagens num canteiro de construção do metrô e lá existe um corredor feito de tábuas de madeira, observe a **Imagem 37**, pelo qual os trabalhadores deveriam passar para ter acesso ao refeitório. Sobre a criação dessa cena o Andrade falou:

Eu queria uma intervenção e este é um filme que tem tudo a ver com cinema de intervenção, Por exemplo, no refeitório tinha um tronco, que originalmente era coisa onde se prendia o laço em criação de gado, e hoje é o nome que dão a um corredor de madeira onde o gado passa. Eu falei para o Zé Dumont entra lá. Ele vira um boi, começa a bater a cabeça nas tábuas. É impressionante! É a ideia do massacre biológico, da desumanização do personagem. (In. ABDALLAH; CANNITO, 2005, p. 156)

Imagem 27 – Deraldo virando boi no tronco.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980)

O diretor aproveitou dos meios disponíveis para explorar sua premissa de denúncia a exploração trabalhista. Nesta cena Deraldo passa pelo tronco batendo com a cabeça nas tábuas e, além disso, começa a mugir alto deixando evidente a intenção de atribuir perfil animalesco a personagem. Dessa forma, as cenas se completam e demonstram como os empregados são pensados pelo sistema de mercado, como animais que precisam ser ‘domesticados’, toda a carga ideológica inserida pelo treinamento com o psicólogo, acompanhada da exibição do audiovisual, não parece ser suficiente, é necessário a coação física com o tronco para controlá-los fisicamente. O filme faz uma crítica à normatização dos trabalhadores que sofrem tentativa de desumanização, tratam os migrantes como animais que precisam se disciplinar, mas na prática rompem seu psicológico e violentam sua cultura retratando-a como tradicional e antiquada. É interessante perceber como estas cenas foram lidas em 1981, para isso temos a análise de Jean-Claude Bernardet, observe:

Lentamente, Dumont esfrega o ombro contra uma tábua e vai repetindo o gesto obsessivamente, com força cada vez maior. Ele virou boi. De fato, esse corredor do canteiro do metrô lembra, inequivocamente, os corredores das fazendas por onde passa o gado que se encaminha para a morte. Os bois batem e se esfregam nas tábuas. Uma maneira densa de expressar a solidão, a revolta e a importância, de sintetizar a origem rural do operariado oprimido na cidade, de renovar a tradicional metáfora que de Greve (Eisenstein) e A Queda o operariado ao gado exterminado.⁵⁴

Percebemos que Bernardet faz uma alusão ao tronco com o corredor de abate de bovinos. Os migrantes nordestinos seriam os bois saídos no Nordeste rumo ao tronco, que

⁵⁴ BERNARDET, Jean-Claude. O folheto dentro do filme. Ago/nov de 1981. **Revista Filme Cultura**. Acervo de Revista Filme Cultura. Disponível em: < <http://filmeicultura.org.br/categoria/edicoes/> Acesso em 23 out 2013.

seria todo o processo de disciplinarização do trabalhador pelo qual eles são obrigados a passar para adentrar no mundo do trabalho urbano das grandes cidades, porém do outro lado do corredor está um o matadouro de cultura e mentes, que visa alienar os trabalhadores⁵⁵.

O nosso poeta não vai assimilar passivamente toda esta carga ideológica e física que está sendo imposta, em um grande refeitório coletivo, ele encontra uma barata na comida e questiona aos gritos se aquilo é comida para gente e atira o prato ao chão iniciando um grande tumulto, recebe a solidariedade dos companheiros que tentam impedir que os guardas o segurassem ou agredissem. A angústia da personagem parece ter tido o seu limite, não suportando mais ele explode, e grita aos quatro cantos que não é bicho não, seu grito vai além daquela história ficcional a mensagem da película é para o público e para os nordestinos, como denúncia e alerta busca falar do sistema opressor do trabalho. Ironicamente ao ser expulso da obra do metrô, o migrante aparece alheio no meio de uma rua movimentada, veja a **Imagem 28**, isso só reafirma o caráter de abandono sofrido pelo trabalhador, se prestarmos atenção no *outdoor* atrás da personagem podemos ler o seguinte trecho: “Conheça a Linha Leste-Oeste do Met[...]” e, mais abaixo, “Metrô – A Humanização [...]”, percebe-se que não conseguimos ler toda a informação contida na propaganda do metrô, ela também não aparece em nenhum dos planos da sequencia da cena, contudo acreditamos que isto não tenha sido um erro ou equívoco, na prática percebemos aí uma ironia clara do diretor que após representar todo o processo de alienação, exploração e desumanização dos trabalhadores do canteiro de obras do metrô exibe uma propaganda da obra, com um recorte de enquadramento intencional, falando da “Humanização” do metrô. Novamente o aspecto de denúncia se evidencia, retratando que em nome do progresso e desenvolvimento urbano trabalhadores/migrantes/nordestinos estão sendo massificados e explorados no processo, questionando o próprio sentido de humanização da sociedade.

⁵⁵ Bernardet ainda nos fornece uma informação interessante ao fazer uma analogia com o filme **A queda** (1978), dirigido por Ruy Guerra, o qual se propõe a falar de organizações sindicais e a exploração do trabalhador da construção civil, o que nos chama a atenção neste caso é a metáfora inicial em que aparecem os grande empresários num matadouro de bois, uma cena extremamente forte que exibe o abate de bovinos, onde os engravatados bebem o sangue fresco do animal recém abatido, podemos fazer uma leitura como que os empregadores estivessem bebendo metaforicamente o sangue de seus empregados, este mesmo perfil metafórico pode ser lido no filme de João Batista de Andrade, em que operários sofrem uma tentativa de alienação e exploração.

Imagem 28 – Deraldo é expulso do metrô.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980)

Deraldo só parece escapar desse sistema opressor quando a confusão de sócias é resolvida e ele consegue tirar seus documentos⁵⁶, podendo voltar a vender seus cordéis na praça, diferentemente de antes ele agora não pode ser impedido pelo fiscal da prefeitura. Contudo, agora como autônomo ele escapa do sistema de exploração e controle dos patrões, porém ele tem que se inserir no sistema de controle do Estado, pois para ser autônomo teve que tirar a documentação exigida se registrando e sendo autorizado pelos órgãos oficiais. Nos mostra que o sistema de controle vai além do próprio trabalho.

As tentativas de tornar os corpos dóceis também são perceptíveis no filme **O Baiano Fantasma**, em que temos a cena clássica do encontro de Lambusca com o japonês (**Imagem 29**), no início da cena, em plena madrugada escura, Lambusca aparece no alto da ladeira da rua e vem descendo bêbado, cruzando as pernas, ora se segurando no poste, faz isso enquanto aboia⁵⁷ no fim da ladeira ele encontra o japonês que já sobe a ladeira carregado de utensílios indo para o trabalho. Sobre esta cena Nelson Hoinéff falou:

O encontro de Lambusca, bêbado, aboiando ladeira acima, com um japonês, solitário com sua parafernália ladeira abaixo [...] a angústia e o silêncio cotidiano que encobrem os pobres gestos do dia-a-dia.

⁵⁶ É necessário ressaltar que todos os ofícios exercidos por Deraldo ele estava sem os documentos, portanto foram atividades exercidas sem os respaldos legais, mesmo tendo sido executadas em grandes obras de construção, como edifícios e metrô. Percebemos como a informalidade do trabalho não é representada no filme como algo raro ou excepcional, se fazendo presente na rotina de trabalho do migrante.

⁵⁷ Canto dos vaqueiros do sertão quando chamam o gado para o curral.

O encontro de Lampusca com o japonês é representativo também da fraternidade pabstiana [sic] – de acordo, portanto, com a concepção fotográfica – do mísero, do indigente, da vítima da maldição do cotidiano.⁵⁸

Imagem 29 – Encontro de Lampusca com um japonês.



Fonte: O Baiano Fantasma (1984).

O crítico de cinema percebe a cena como uma representação das vítimas do cotidiano, o trabalhador (o japonês) que vai para o trabalho ainda escuro e carregado de utensílios, como se fosse massacrado pelo cotidiano do trabalho. Não é à toa que Lampusca está aboiando, o canto que é usado para chamar o gado no sertão na cena parece chamar os trabalhadores para mais um dia de serviço, fazendo analogia do trabalhador da cidade com os animais, que passam os dias confinados em seus currais/locais de trabalho. Dessa forma, trata de denunciar a massificação dos trabalhadores tratados como gado rumo ao abate diário⁵⁹. A necessidade de disciplinar os corpos pode ser compreendida a partir dessa cena, sujeitos indóceis e

⁵⁸ Acreditamos que Hoineff confundiu o movimento dos personagens no filme, pois é Lampusca quem desce a ladeira e o japonês aparece sumindo a mesma. In. HOINEFF, Nelson. Cheiro de Brasil. Abril – agosto de 1984. **Revista Filme Cultura**. Acervo de Revista Filme Cultura. Disponível em: < <http://filmeicultura.org.br/categoria/edicoes/> Acesso em 23 out 2013.

⁵⁹ Para compreender melhor a representação da qualificação trabalhista do migrante nordestino é interessante recorreremos ao documentário **O viramundo** (1968). Quando questionando sobre o aperfeiçoamento do trabalhador nordestino um industrial fala: “Não é comum, a sua formação ainda implica numa barreira, a um determinado momento em que ele exaure seus recursos para esse aprimoramento, para essa evolução.” (O VIRAMUNDO, 1968, 00h14min01seg até 00h14min12seg), “Quando há uma retração na produção ela atinge em primeiro lugar a mão-de-obra não qualificada, por ser de mais fácil reposição dada a sua disponibilidade, a despeito da mão-de-obra qualificada ocorre após.” (O VIRAMUNDO, 1968, 00h16min29seg até 00h16min52seg). Se anteriormente falou-se que os migrantes não têm qualificação, nesta segunda passagem podemos perceber que eles seriam os primeiros dispensados do trabalho em meio a uma retração do mercado. O documentário dirigido por Geraldo Sarno, assim, apresenta os migrantes como não qualificados e descartáveis no modelo de trabalho industrial, como sendo ferramentas de fácil reposição, pois realizam atividades simples que dispensam uma maior capacitação.

selvagens, como Lambusca, podem passar a noite em festas e, por isso, prejudicar suas atividades trabalhistas, já que para ser um bom trabalhador ele deveria, similar ao japonês, acordar de madrugada e já se dirigir ao seu posto de trabalho. A indisciplina pressupõe falta de produtividade no trabalho, assim sendo, tem-se a necessidade de promover a alienação do trabalhador para garantir o sucesso do sistema capitalista.

Percebemos no longa-metragem características da trajetória comunista do diretor (Ver item 1.2 Trajetória dos diretores), em especial, no filme **O Homem que Virou Suco** seja pela crítica a entrada do capital estrangeiro metaforizada na história com o assassinato do empresário estadunidense Mr. Joseph Losey ou na denúncia a alienação do trabalhador. Além disso, a crítica do filme é direcionada para todo o sistema opressor do capitalismo, o vilão da história não é único, mas uma sucessão de padrões num sequencia que aparenta não ter fim. Estamos acostumados a ver um filme em que temos um vilão deve ser vencido na narrativa para restaurar a ordem e harmonia, mas no caso de **O Homem que Virou Suco** essa lógica não está inserida, após Deraldo se desvencilhar do mercado, cai na opressão de um chefe de obras seguida pelas humilhações da casa de família e ai por diante, a mensagem a ser passada é que não adianta derrotar um deles, mas é o próprio sistema que massacra o sujeito.⁶⁰

As representações dos migrantes no mundo do trabalho do filme, assim, evidenciam sua massificação, disciplinarização e alienação como esforços do sistema opressor do trabalho capitalista na exploração dos homens. Contudo, os migrantes nordestinos aparecem como os alvos mais fáceis para o exercício do processo de exploração, e longe de suas referências culturais passam a ser cooptados a abandonar sua visão de mundo para aceitar a alienação do trabalho se quiserem sobreviver. As histórias de Deraldo, Lambusca e Zé Branco servem para alertar os nordestinos, migrantes e a sociedade como um todo da máquina de poder que transforma os “homens em suco”. São filmes que assumem um papel social de denúncia, ao retratar estas representações de trabalho de migrante nordestino, não se busca um conformismo ou concordância, mas as três produções estiveram envolvidas em questionar estas próprias representações que exibiram.

3.3 AQUELES QUE A CIDADE ENGOLIU: IMAGENS DA MASSIFICAÇÃO

⁶⁰ João Batista de Andrade trabalha sobre está mesma linha de crítica a sociedade em mais visivelmente em mais dois de seus filmes, **Doramundo** (1978) e **A próxima vítima** (1983), em que nas narrativas não se descobre quem é o assassino em série, pois se prender ou matar um outro vai surgir, partindo da premissa que o próprio sistema que corrompe e produz os assassinatos.

Apesar de observarmos toda a resistência empreendida pelos protagonistas nos filmes, eles são representados na obra como casos excepcionais, ou seja, no seu contexto social o natural são imagens de migrantes massificados e explorados, ou seja, sujeitos que já se encontram num processo de adaptação ao sistema, que busca tirar o maior proveito possível destes sujeitos desterrados. E meio as tentativas de sobreviver e melhorar de vida os nordestinos entram no sistema de exploração

Nos filmes temos variados exemplos de migrantes que construíram quadros representacionais de oposição aos protagonistas da resistência, um dos mais marcantes é, sem dúvidas, o Severino do filme **O Homem que Virou Suco**. Trabalhava na faxina de uma fábrica, mas sua ambição era trabalhar como operário, ou seja, fazer carreira. Para isso acaba indo contra o sindicato, delatando colegas de trabalho, furando greves e paralisação. É pressionado por seu chefe a entregar os companheiros que articulam movimentos de resistência na fábrica ⁶¹, quando confrontamos o Deraldo a Severino, percebemos que o segundo percorreu os caminhos comuns do migrante foi ser funcionário de uma fábrica, morava na favela com a família, na prática Deraldo é a exceção é o migrante inquieto e anárquico que luta com o sistema, Severino tentou viver no sistema obtendo vantagens a partir da delação de companheiros, porém foi dispensado das atividades trabalhistas quando ele começou a atrapalhar devido ao boicote dos demais operários de trabalhar junto do mesmo. Seu único momento de luta ocorre na primeira cena do filme quando mata o patrão estadunidense Mr. Joseph Losey, porém após isso ele enlouquece, demonstrando que não tem perfil psicológico para suportar a exploração, ele é o mais puro exemplo da expressão “O Homem que Virou Suco”, foi sugado e exprimido na cidade.

Podemos perceber a partir do depoimento do crítico de cinema Jean-Claude Bernardet como foi feita a leitura sobre o Severino na década de 80, observe:

É interessante que esse sócia não seja um admirável operário. Ele é um fura-greve, um delator, um traidor odiado pelos operários lutadores, um solitário na sua traição. De todos, é o mais oprimido e leva sua opressão até a loucura. Ele interioriza a opressão do patrão. ⁶²

Severino é percebido como sugado pelo sistema, ou melhor, transformado em ‘suco’. Ao tentar se inserir no sistema de trabalho vai contra os colegas e assimila a opressão do

⁶¹ Neste ponto o filme faz um diálogo com a contemporaneidade das greves do ABC paulista do final da década de 1970, para saber mais sobre as representações da greve no cinema brasileiro a tese de doutorado, intitulada, **O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)**, autoria de Maria Carolina Granato Silva (2008).

⁶² BERNARDET, Jean-Claude. O folheto dentro do filme. Nº 38/39, ano XIV. agosto – novembro de 1981. **Revista Filme Cultura**. Acervo de Revista Filme Cultura. Disponível em: < <http://filmecultura.org.br/categoria/edicoes/> Acesso em 23 out 2013.

trabalho que o leva à loucura. Ademir Ferreira ao analisar a cena, percebe que “ele rompe as entranhas do patrão com uma peixeira - ato este que faz eclodir sua psicose. O normal, o adaptado nos surpreende com o paroxístico, rasgando a contenção da camisa-de-força da realidade alienante” (FERREIRA, 1996, p. 137). Assim, quando os sujeitos migram ocorre uma relação de negociação do indivíduo nas novas terras, onde ele assimila novos aspectos culturais e, também mantém os seus, realizando adaptações e negociações culturais, compreendemos que no caso de Severino estas trocas não foram eficazes e acarretaram em seu surto psicológico, ao tentar entrar no sistema de forma conivente ele enlouquece ao ser descartado pelo patrão que ajudará anteriormente, inclusive, contrariando seus companheiros de trabalho, em meio a estes conflitos seu psicológico fragilizado rompe o levando a loucura.

O caso de Severino é um exemplo de uma migração frustrada, ao se lançar no espaço do outro o migrante tentou agenciar novas representações para si, porém, neste caso, foi manipulado pelo sistema alienante do trabalho o que o colocou em oposição aos próprios colegas de trabalho. Como um estranho passa a ser rejeitado por todos os lados da cidade, não resistindo ele sucumbe, ele é só um exemplo de um dos possíveis caminhos dos migrantes nas cidades sudestinas do Brasil.

Outra migrante que foi levado ao extremo da loucura foi Chico Peixeira (Rafael de Carvalho), do filme **O Baiano Fantasma**. Sobre este surto psicológico, Antenor descreve para Lambusca: “Ficou assim, depois que lhe tiraram o aço [...] veio pra cá com a família e todo mundo se lascou [...] morreram, os que ficaram vivos caíram na gandaia, filha prostituta [...] ele culpa os homens que lhe tiraram a peixeira” (O BAIANO FANTASMA, 1984, Citação aproximada) e num diálogo posterior Chico conversa com Lambusca e fala:

Viu Rosinha? Viu Rosinha? Sabe conterrâneo, lá no Norte eu era respeitado, Sr. Francisco de Alencar, aí vieram e tiraram a minha peixeira, tiraram meu aço [...] aí o sargento lá, falou que não se precisava andar armado, qualquer cidadão fosse fraco ou forte, aqui era respeitado. (O BAIANO FANTASMA, 1984, Citação aproximada)

A justificativa da loucura é representada como decorrente da não adaptação na cidade, onde os costumes se chocaram, a cidade transformou sua família em suco e o psicológico de Chico não resistiu. Ademir Ferreira (1996) analisou, nas décadas de 1970 e 1980, um fluxo de migrantes nordestinos com surtos psicóticos no Rio de Janeiro, geralmente homens entre 18 e 35 anos, entendemos que tanto em **O Homem que Virou Suco** quanto em **O Baiano Fantasma** a representação da loucura no migrante não ocorreu coincidentemente, pois os surtos entre eles eram comuns. Nos filmes eles são representados pela não adaptação dos sujeitos na cidade grande, sofrendo uma grande rasteira, enquanto deslocados acabaram não

resistindo psicologicamente às decepções e enlouquecem. Tanto o Severino quanto o Chico Peixeira são exemplos de ambições de migração que não deram certo.

Além disso, no filme **As aventuras de um paraíba**, temos o Zé Preto, amigo de infância de Zé Branco, que migrou anteriormente e incentivou a ida do amigo, trabalhava como operário tranquilamente até iniciar atrasos nos salários, após a pressão dos operários ameaçando greve, o industrial recebe apoio da polícia e coage os manifestantes com força física e realiza demissões em massa, ao ficar desempregado virou bandido na cidade, realizando assaltos, inclusive, ajuda Zé Branco na fuga com Branca, demonstrando seu potencial de violência. Mesmo Zé Preto tendo resistido a exploração na indústria, participando das articulações grevistas, diferentemente do amigo, ele é corrompido pela cidade, seguindo pelo caminho do crime e acaba morrendo em tiroteio enquanto ajudava o amigo de infância. Ele sofre os processos de massificação da cidade e não consegue manter suas virtudes é corrompido e acaba se perdendo nas disputas ideológicas da cidade.

Diante dessas discussões temos, no filme **O Homem que Virou Suco**, a figura do coronel nordestino que acaba por ser impingida com outras representações que distam dos demais nordestinos. No filme o coronel vem a São Paulo visitar a comadre, mulher da elite paulista, patroa de Deraldo, aonde ele realiza atividades domésticas, ela o chama de Dedé. O coronel adentra na cena carregando um enorme jarro de barro para presentear a afilhada, neste momento percebemos um grande descompasso, pois o presente nada condiz com a realidade da jovem, que dança com amigo a beira da piscina bebendo *whisky* e, aparentemente, fumando maconha. Assim, o coronel parece ter saído de um túnel do tempo destoando da realidade atual, como indivíduo arcaico e tradicional, que não consegue enxergar a modernidade da juventude, ele é representado como um elemento atemporal, que se mantém estático no passado.

Além disso, observamos como a elite paulista, a madame, bajula o rico coronel paraibano, percebemos uma discrepância, pois ele é bem quisto na cidade já que sua condição financeira agracia uma posição diferente no campo representacional, já na sua relação com o conterrâneo, Deraldo, observamos uma postura vertical de humilhação, por ordens da madame tem que tirar as botas e apanhar as cinzas do cigarro do coronel, enquanto escuta-o numa conversa, preconceituosa, falar que o que atrasa a Paraíba é a ignorância de seu povo e sua falta de cultura, que para a indústria que está montando lá vai levar trabalhadores paulistas, isto vai gerando uma revolta, é como se o coronel fosse o elemento de opressão, que inferioriza a população e os explora, Deraldo indignado se atreve a dançar com os jovens e depois de demitido atira o jarro de barro na piscina e sai da casa, roubando o bife que era para

a cadela. Como fala Albuquerque Júnior (2011), as imagens do coronel estão ligadas a uma ideia de atraso e imune a passagem do tempo, além disso, aparece como o responsável pela exploração dos sujeitos no Nordeste que força sua migração para o Sudeste ⁶³. Assim sendo, mesmo sendo bajulado em São Paulo e recebendo uma representação diferente dos demais nordestinos podemos perceber que o coronel é mais um nordestino que encontra-se adaptado aquele ambiente, sem perceber é usado na cidade grande, os sudestinos o bajulam com o objetivo de obter vantagens econômicas.

Neste filme ainda observamos o conflito entre os próprios migrantes, pois alguns deles ao conseguirem uma estabilidade financeira na cidade, assumem outro campo representacional, de explorados passam a exploradores, se aproximando do modelo de opressão imposto pelos locais. Situação sofrida por Deraldo que é agredido pelo conterrâneo Ceará, dono dos quartinhos alugados e de um comércio, que cobra suas dívidas, o chamando de vagabundo e mandando-o ir trabalhar, mesmo nesta condição Deraldo não baixa a cabeça e lhe responde em verso:

Bem dizia Zé Limeira:
 Quem nunca teve um tostão
 Quando arranja sempre abusa
 Desconhece os companheiros
 E é o primeiro que acusa
 É como dizia o ditado:
 Quem nunca comeu merda
 Quando come se lambuzar. ⁶⁴

⁶³ Sobre este coronel, Valério Andrade destaca que “[...] lembra o matuto ricoço e vivaldino interpretado por Modesto de Souza em ‘Rio 40 Graus’. É nortista mulherengo que, por ser rico, é cortejado na cidade grande.”⁶³ Andrade, em 1981, ao fazer a leitura desse coronel faz analogia com o coronel Dr. Durão do filme **Rio 40 Graus**, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em 1955, fazendo menção a personagem Dr. Durão, suplente de deputado, proprietário de terras e rico, em visita o Rio de Janeiro é bajulado por todos, até mesmo, uma comitiva o espera no aeroporto, inclusive a personagem Chico incentiva a filha para prestar serviços sexuais ao velho coronel com a intenção de receber ajuda financeira do mesmo. Em uma cena do filme podemos observar a disputa de quatro pessoas para abrir a porta do carro para o Dr. Durão e os mesmos aparecem bem vestidos, com terno e gravata, mostrando que não são seus pobres, mas buscam conquistar a graça do Dr. Durão. Contudo, o referido ricoço é de Minas Gerais e não do Nordeste como afirmou Valério de Andrade, que deve ter se confundido, porém acreditamos que analogia que ele tentou fazer foi no sentido de tanto quanto o coronel nordestino o Dr. Durão é bajulado e paparicado por todos e neste caso a comparação torna-se válida, pois para Andrade a representação do Dr. Durão é similar a vista nos coronéis nordestinos e, por isso ele se confundiu. Entendemos que as representações e os status de coronel nordestino acabam o colocando em um campo representacional diferente dos demais sujeitos imigrantes, mesmo sendo retratado como matuto ignorante, ele frequenta e é cortejado nos espaços da elite paulista, ou seja, sua condição social permite um novo bojo representacional, onde seu dinheiro e poder são cobiçados, até no Sudeste. Mostrando existir uma multiplicidade de representações para nordestinos, a condição financeira como um elemento diferenciador, contudo, ainda percebemos uma carga negativa imposta ao coronel. (ANDRADE, Valeriano de. O Homem que Virou Suco. Jornal O Globo. 05 de maio de 1981. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.)

⁶⁴ Os versos são de autoria de Vital de Farias para o filme. (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 145)

Nos versos se faz crítica a Ceará que ao conquistar algum dinheiro na cidade passa a explorar os conterrâneos, como ele fala nos versos ele “se lambuza” explorando os conterrâneos. Posteriormente Ceará tentará abusar sexualmente de Mariazinha, quando ela já trabalhava como prostituta, mostrando uma postura selvagem e agressiva do, também, migrante. Na construção civil, de forma similar, se depara com um mestre de obras, também migrante nordestino, que explora os operários obrigando a fazer horas-extras e a comprar materiais de segurança que deveriam ser gratuitos, quando Deraldo o confronta na frente do engenheiro sobre a exploração das ferramentas de segurança obrigatórias, eles iniciam uma discussão, Deraldo brinca subindo e descendo o elevador da construção civil onde está o mestre de obras e, ainda, aboia e o xinga de “ladrão”, “corno”, “veado”, “Filho da puta” entre outras coisas, bate a mão no peito e diz que é “macho” mesmo. O chefe, então, pula do elevador e inicia uma perseguição com ofensas verbais de ambos os lados. Na **imagem 30** observamos o mestre de obras com uma peixeira na mão numa posição mais acima e fora do alcance da peixeira está Deraldo que manda estes versos para o mestre de obras:

Tem gente que vem do norte
E só causa decepção
Tu és mestre em safadeza
Aleijo da criação
Conheço tua brabeza
Puxa-saco de patrão.⁶⁵

Imagem 30 – Briga de Deraldo com o mestre de obras.



Fonte: O Homem que Virou Suco (1980).

⁶⁵ Os versos são de autoria de Vital de Farias para o filme. (ABDALLAHE; CANNITO, 2005, p. 145)

Esta cena cria o antagonismo entre os personagens, dois migrantes, um que explora e ameaça com a peixeira e o outro que resiste na forma de versos, que acaba fugindo de lá para continuar a sobreviver. Usa a poesia como arma perante a opressão, com valentia não se intimida, nem mesmo com seus chefes, da mesma forma, quando vai trabalhar na casa da elite paulista não aceita a humilhação e submissão ao coronel nordestino e ao exacerbar sua revolta dançando com os jovens a beira da piscina é demitido, mas não sem roubar um bife do cachorro e atirar o vaso de cerâmica, presente do coronel para a afilhada, dentro da piscina.

No filme **O Baiano Fantasma** percebemos o papel de massificação sendo imposto para as mulheres migrante. O cortiço aparece como reduto dos migrantes nordestinos na obra e nos serve como campo de análise. Neste espaço podemos observar o papel do trabalho feminino, sendo que assumem, exclusivamente, o papel de donas de casa, papel clássico de uma concepção patriarcal de família. Ao longo da produção aparecem cuidando dos filhos, cozinhando para o marido e no tanque lavando roupa, ou seja, não verificamos uma autonomia de trabalho dessas mulheres em relação ao marido, o que não acontece com a paulista Zuzu, cantora da noite, que não aparece dependente de nenhuma figura masculina ao longo do filme, inclusive busca seduzir o protagonista, Lambusca, para ter benefícios financeiros. Ela se impõe na narrativa como mulher independente e inteligente o suficiente para ter aliados na polícia e na quadrilha que vendia proteção, sendo a única que não vai presa após as investigações policiais.

Ainda no cortiço observamos um grupo de homens que aparentam ser “desocupados”⁶⁶, ora aparecem jogando cartas ou mesmo jogando conversar fora, seriam os elementos desencaixados no mundo do trabalho que viveriam de “quebra-galhos”⁶⁷. Mas também outras funções são representadas para os migrantes, como açougueiro e lanterninha de cinema. Já Antenor seria o exemplo mais clássico do trabalhador, passa o dia fora de casa trabalhando como mecânico, sustentando uma família numerosa que continua a aumentar e tem a carteira de trabalho assinada, esta oficialização legal do trabalho assalariado é frisada pelo protagonista com orgulho. Institui-se no filme como o elemento a ser alcançado por todos os trabalhadores, atribuindo um *status* oficial de trabalhador e não mais de quebra-galho, Antenor seria o modelo de trabalhador idealizado pelo sistema de trabalho que visa possuir corpos dóceis para explorar.

⁶⁶ Expressão usada no filme para se referir a desempregados.

⁶⁷ Expressão usada no filme para trabalhos avulsos com pouca duração de tempo.

3.4 OS MIGRANTES LEVAM A SAUDADE NA BAGAGEM

Mesmo com toda essa dificuldade de ser inserido na cidade o migrante não consegue se desprender da sua terra natal, percebemos uma saudade efervescente na sua personalidade da qual não consegue se desvencilhar. Tido como um sujeito desenraizado no Sudeste brasileiro permanece buscando no Nordeste a afirmação de sua personalidade, na prática ele passaria a ter as raízes alongadas, pois ele não consegue prosseguir sem fazer referência às origens e, até mesmo, porque fixar novas raízes no Sudeste do Brasil não lhe é permitido já que ele é sempre o estrangeiro e estranho, alguém que vem de fora e por isso sua roupagem será sempre distinta e marcada pelos estereótipos regionais.

Albuquerque Júnior (2011) definiu a saudade do migrante como um sentimento subjetivo daquele que sente a deterioração do seu ser e dos lugares que construiu para si, ou seja, é um sentimento de ausência das suas referências identitárias que ele reconhece para si, ou das que lhe são impostas socialmente. Migrar é sentir-se descalço num caminho de pedras, a saudade ajuda a caminhar garantindo suas referências culturais para continuar, embora ele permaneça sentindo as pedras nos pés do estranhamento e rejeição dos nativos. “A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 78), a partir desse pensamento podemos entender que os migrantes passam a ser agrupados em um mesmo grupo, como uma comunidade, de sujeitos externos espacialmente e culturalmente, só restando para os mesmos lembrar e reviver sua cultura originária e manter algum reconhecimento, mesmo que seja como o estrangeiro.

No que se refere esta percepção sobre a saudade no filme **O Homem que Virou Suco** percebemos uma cena marcante, quando Deraldo foi acolhido numa casa beneficente de moradores de rua, por está debilitado, na cena ele aparece se recuperando em uma espécie de enfermaria quando começa a escutar a música **Asa Branca**, o som está vindo de outro cômodo onde ocorre uma pequena festividade com a *socialite* que financia o abrigo e, naquele momento em que fornece entrevista para a imprensa. O interessante é notar que mesmo frágil Deraldo reconhece a música e vai encontrando força para se levantar e se dirigir até o cômodo onde ocorre a pequena celebração, ele parece ser atraído pela música que vai lhe dando força para continuar caminhando. Nesta musicalidade do filme verificaremos sua particularidade,

composta, em 1947, numa parceria entre Humberto Teixeira⁶⁸ e Luiz Gonzaga⁶⁹, observe a letra da mesma:

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
Então eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Eu te asseguro não chores não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração
Eu te asseguro não chores não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Para eu voltar pro meu sertão
Espero a chuva cair de novo
Para eu voltar pro meu sertão

Quando o verde dos seus olhos
Se espalha na plantação
Eu te asseguro
Não Chores não, viu?
Que eu voltarei, viu meu coração.
Eu te asseguro
Não Chores não, viu?
Que eu voltarei, viu meu coração.⁷⁰

⁶⁸ Nascido em Iguatu (CE), em 1915, trabalhou como advogado, deputado federal e compositor brasileiro. Neste último teve destaque com as parcerias com Luiz Gonzaga, que tiveram como principal tema o regionalismo nordestino, faleceu em 1979.

⁶⁹ Nascido em Exu (PE), em 1921, filho de agricultores, seu pai também era sanfoneiro, ele migra para São Paulo e depois Rio de Janeiro com a ambição de se tornar músico. Em 1943, assume a identidade de cantor regional, tendo como público alvo os migrantes nordestinos, em suas gravações o enfoque era o Nordeste e a saudade, considerado o Rei do Baião e uma das vozes mais famosas do Nordeste. Faleceu em 1989.

⁷⁰ Letra da música disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/luiz-gonzaga/asa-branca.html>>. Acesso em 14 nov 2014.

Esta música não poderia ficar de fora da trilha sonora do filme, já que é tida como um dos hinos da região, o tema central da mesma é a saudade, porém não é o único. Podemos perceber diferentes problematizações na mesma. Nas duas primeiras estrofes busca-se caracterizar os problemas da região e sua associação à seca, com a utilização de termos hiperbólicos como “fogueira”, “tamanha judiação”, “braseiro” e “fornalha” buscam caracterizar os problemas e impossibilitados da região, em que não se tem nenhuma plantação devido a seca, que são finalizados nos dois últimos versos da segunda estrofe: “Por falta d'água perdi meu gado/Morreu de sede meu alazão”, quando chega no espectro da morte que circunda as plantas, os habitantes e animais da região.

Diante disso, na terceira estrofe fala-se da partida dali, quando “Até mesmo a asa branca/Bateu asas do sertão”, devido aos problemas evidenciados no início a fuga parece ser a solução encontrada, o pássaro é utilizado metaforicamente para falar dos migrantes que deixam a região em busca de novas oportunidades onde o chão não é uma “fornalha”. Contudo, ao mesmo tempo em que fala do retorno de deixar o seu coração lá e com sua amada Rosinha, no filme este nome é o da noiva de um dos operários da construção civil, colega de Deraldo, que ele deixou no Nordeste e com quem se corresponde por cartas. Isto evidencia um dos aspectos do migrante, ele deixou não apenas sua região, mas seus familiares e amigos com os quais mantém vínculos de afetividade ressaltando a saudade ainda mais, tanto que na estrofe seguinte o tema é o retorno, fala que no primeiro sinal de chuva no Nordeste o migrante retorna, retratando a migração de retorno, pois muitos ao conseguirem uma estabilidade financeira maior optam por retornar à região ou quando ouvem notícias de melhoria na terra natal, afinal é lá onde está seu “coração”. Todavia, no filme a migração de retorno é recusada pelo migrante Deraldo que vê nela uma humilhação, podemos pensar isso na premissa de que ele ainda não tinha conseguido o sucesso na cidade do Sudeste para lhe garantir o retorno, a migração de retorno é mencionada num contexto de melhoria nas condições de vida do migrante ou da região de origem, “Quando o verde dos teus olhos/ Se espalhar na plantação /Eu te asseguro não chores não, viu /Que eu voltarei, viu”, na obra verificamos uma migração de retorno com o marido de Mariazinha, vizinha de Deraldo, porém essa decisão de voltar significou a separação de sua família com a recusa da esposa em voltar para a terra natal naquelas condições.

Ainda na música **Asa Branca**, sobre a condição do migrante dedica-se a quarta estrofe: “Hoje longe muitas léguas/ Numa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo”, evidencia a grande distância de seu lar e revela uma tristeza, porém fala-se mais do que isso

revelando que a vida do retirante não é fácil, que mesmo na região mais povoada do país sente solidão e na primeira oportunidade de chuva retorna, percebemos que nessa construção o migrante não faz a viagem por desejo simplesmente, mas por necessidade, isto acaba por complicar ainda mais o imaginário sobre a região, pois as pessoas não migram, apenas, em busca de uma vida melhor, mas pela impossibilidade de a possuírem no Nordeste, a região surge como lugar de hostilidade que possui alguns momentos, sazonais, de bonança (chuvas).

A temática da saudade também é recorrente ao nos referirmos ao filme **As aventuras de um paraíba**, desde os primeiros minutos ouvimos os lamentos do migrante Zé Preto, que ao receber o amigo e conterrâneo Zé Branco fala que: - “Zé, sabe de uma coisa? Eu tenho uma saudade daquilo lá” e insiste posteriormente, “Estou com uma saudade daquela terrinha Zé, um dia eu volto lá, você vai ver só” (AS AVENTURAS DE UMA PARAÍBA, 1982, 00h03min00seg até 00h05min06seg, citações aproximadas). A saudade parece ser intrínseca a personagem, como se uma parte dele estivesse lá, viajou por opção a alguns anos, mas ainda se sente deslocado, a saudade sendo seu refúgio.

Ao contrário de Deraldo, Zé Branco pratica a migração de retorno, atendendo o conselho de seu amigo Zé Preto, que nos últimos suspiros de vida fala para ele ir embora daquela terra maldita, contudo, ele não retornou de mãos vazias, trouxe Branca. Se analisar a migração de retorno não foi oriunda de um fracasso total, se não conseguiu êxito financeiro obteve no amor. Sobre a relação de migração e saudade Albuquerque Júnior fala:

Mesmo para quem dela sai, o migrante, o Nordeste aparece como espaço fixo da saudade. O Nordeste parece estar no passado, na memória; evocado como o espaço para o qual se quer voltar; um espaço que permaneceria o mesmo. Os lugares, os amores, a família, os animais de estimação, o roçado ficam como que suspensas o tempo a esperarem que um dia este migrante volte e reencontre tudo como deixou. Nordeste, sertão, espaço sem história, infenso às mudanças. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 98)

A saudade neste caso, não é simplesmente sentir uma ausência, mas é sentir a falta de algo estático e imutável, toda essa representação estática impede que novas representações sejam agenciadas para estes sujeitos que permanecem presos no tempo tradicional que já beira o arcaico. Nos diálogos entre Zé Branco e Zé Preto ele dá notícias de todos os familiares e da vida cotidiana, afirmando tudo estar bem e sem grandes mudanças, o Nordeste como lugar estagnado.

Nos filmes percebemos a criação de ilhas de saudade, são locais específicos edificadas para que os migrantes possam lembrar e reviver um pouco da sua cultura nordestina. No filme **O Homem que Virou Suco** representada como um salão de forró no subúrbio de São

Paulo, observamos vários nordestinos dançando e se divertindo ao som de um Baião, Dominginhos e Vital de Farias cantaram a música **Chico Tuiú**, composição do último:

Chico Tuiú foi para o Rio de Janeiro
 Passou mais de um ano inteiro
 Trabalhando em construção
 Como servente de pedreiro passou sacrifício
 De porteiro de edifício à calunga de caminhão
 A mãe de Chico pensou que ele estava rico
 Começou a fazer fuxico
 Começou a confusão
 Sei lá.⁷¹

Nada mais conveniente que a música fala-se de um migrante, dessa vez no Rio de Janeiro, semelhante ao Deraldo passa por vários empregos e sacrifícios, também nos fornece a ideia que mesmo em situação precária de trabalho e sobrevivência a mãe de Chico pensou que ele estava rico, nos dando a ideia de quão precária seria a vida da mãe de Chico no Nordeste que a fez pensar isso. Em comum temos Chico e Deraldo ambos migrantes passando por variados empregos e não sendo reconhecidos como trabalhadores capacitados. Mas neste momento nos interessa a discussão sobre a saudade. Neste forró, observamos uma confraternização de conterrâneos, Mariazinha e Deraldo estão neste salão dançando, mas não chegam a se encontrar, além disso, percebemos que os demais presentes estão estereotipados, vestimentas e sotaques, como migrantes. Aquela casa de festa torna-se uma ilha de saudade dos migrantes, um lugar em que podem se reencontrar com sua cultura renegada ou reprimida em outros espaços da cidade, um momento em que reacendem suas memórias ganhando força para reafirmar suas identidades, por outro lado impede uma mudança maior, demarcando o seu lugar e do qual não podem sair, as ilhas da saudade criam estes lugares de pertencimento cultural, só que na prática acabam se transformando em ilhas de saudades prisionais, pois intencionalmente impedem o migrante de ser assimilado pela cultura do novo lugar, já que ele sempre estará ligado a sua cultura de origem, a qual revive em espaços criados para isso e acaba preso no sentimento da saudade.

Assim, situações similares ocorreram nos outros filmes, presenciamos a inserção de um salão de festas com ambientação regional nordestina no filme, quando Zé Branco vence um concurso de música é para lá que ele, junto de seus amigos migrantes, vão comemorar. Trata-se de um forró, ao som da sanfona as personagens se divertem. É um lugar comum, de efervescência da cultura regional na qual são alojados socialmente.

⁷¹ Transcrição, feita pelo autor, a partir do próprio filme **O Homem que Virou Suco** (1980)

Em **O Baiano Fantasma** também vemos um salão de forró, em que os integrantes da quadrilha que vendia proteção vão procurar o Lambusca. Isto só vem demonstrar como as representações do migrante nordestino estão associadas a estes espaços, como se todo lugar de divertimento para eles estivessem ligados as suas práticas culturais do Nordeste, como se o fato da migração não tivesse alterado suas perspectivas de diversões públicas, eles seriam sujeitos impossíveis de aculturação, mistura ou mudança e, portanto, as festividades imaginadas da região Nordeste são transportadas para a cidade grande, garantindo a continuação de suas práticas culturais, ou melhor, a permanência de um imaginário em torno da cultura nordestina como estática.

Lambusca se impõe como um saudosista declarado, em carta endereçada a mãe, que reside no Nordeste, descreve estar bem financeiramente, inclusive manda dinheiro para ela, mas mesmo assim relata uma grande saudade, declarando que as vezes “dá vontade de chorar”. Ele volta a reafirmar sua saudade no final do filme em diálogo com Zuzu, observe:

Essa saudade danada que nem sei o que é, um amigo do pai, certa vez, numa grande seca, migrou para o Sul, foi feliz, casou lá no Rio, teve família. Um dia resolveu dar uma chegada na família, foi de navio, naquele tempo era porreta, isso passado uns quinze anos, quando ele saltou, não falou nada com ninguém, foi baixando a cabeça, baixando, baixando, baixando e beijou o chão do caís, danou-se a chorar. (Citação aproximada, O BAIANO FANTASMA, 1984, 00h31min04seg até 00h31min55seg)

A partir dessa premissa do migrante, ele torna o sentimento da saudade do Nordeste coletivo, ao falar de si e contar a história comovente de outro migrante. Falar dos migrantes nordestinos é sempre falar de sua saudade da terra natal, é como se eles a levassem na bagagem, pois está intrínseca na sua identidade migrante. Além do mais, percebemos nos relatos de Lambusca e do amigo do pai dele, que ambos tiveram, até então, sucesso financeiro na migração, mas mesmo assim a saudade chega a “doer” e a “chorar”. As representações da saudade são elementos que aprisionam o migrante em um campo cultural e social ligado ao Nordeste, como se ele nunca tivesse saído de lá ou mudado com o convívio nas cidades do Sudeste. A saudade é um elemento sempre presente que lembra o migrante de sua origem e o seu lugar social.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos pensar o migrante como um sujeito deslocado em um novo território, que passa a negociar sua vivência com os nativos, para agregar funções, identidades e lugares. O migrante passa por vários processos neste deslocamento em direção ao novo: a princípio, se desprende do lar, família e raízes culturais e depois se permite pensar em mudar, para alcançar seus sonhos de migração. A viagem é o momento de se distanciar do velho e pensar no novo, no que está por vir. Neste momento, sua expectativa de mudar de vida aumenta, pois seu sonho está mais próximo de ser realizado.

A chegada ao destino migratório representa um choque entre culturas e identidades, não só para o migrante, mas também para o nativo, visto que são diferentes culturas em um mesmo lugar e tem-se uma disputa por sonhos diferentes que, muitas vezes, pressupõe a subjugação de uma das partes. Por fim, temos uma negociação entre o migrante e o nativo, visto que, mesmo que de forma oculta, eles passam a definir espaços e posições permissíveis a cada uma das partes, geralmente em condição desfavorável para o migrante, afinal ele é o “estrangeiro”.

Para entender as representações dos migrantes nordestinos discutidas ao longo deste trabalho, é necessário retomar outras temporalidades do fenômeno migratório. Para tanto, recorreremos aos estudos de Uvanderon Silva (2008), que fala que, por volta dos anos de 1930, existiam políticas públicas para o incentivo da migração interna, principalmente a partir de Minas Gerais e do Nordeste, no intuito de suprir a mão de obra destinada ao Estado de São Paulo, diante do arrefecimento da imigração estrangeira.

Esta metrópole viveu, nas décadas de 1950 e 1960, um grande desenvolvimento industrial e urbano, caracterizado pelo fluxo do deslocamento humano contínuo, não mais devido a incentivos governamentais, mas alimentado pelo processo de crescimento econômico. Entretanto, o ciclo de desenvolvimento econômico não foi acompanhado por mudanças estruturais urbanísticas que dessem o suporte necessário para isso.

No caso paulista, o desenvolvimento da metrópole no pós-Segunda Guerra conviveu com dificuldades de transporte, ausência de moradias, ampliação da criminalidade e misérias urbanas, situação que levou muitos setores da sociedade paulista a reconhecerem nos migrantes, nordestinos principalmente, não seus ‘parceiros de desenvolvimento’, mas verdadeiros ‘bodes expiatórios’ das suas aguras [sic], advindas do rápido crescimento. (SILVA, 2008, p. 71)

O autor frisa que o fluxo dos migrantes, em especial, dos nordestinos, foi responsabilizado pela problemática urbanística. Diante da evidência de problemas sociais, não

percebidos décadas antes, culpou-se o que era novo, ou seja, os estrangeiros e buscaram a parcela daqueles que consideravam mais frágeis: os originários de uma região que aparecia na literatura brasileira como castigada pela seca e que constituía um lugar de analfabetos e selvagens como a vegetação daquele espaço.

Em outro momento, o autor destaca que a migração para São Paulo não foi um fenômeno humano exclusivo de nordestinos, visto que verificou-se um intenso movimento de pessoas do interior do Estado de São Paulo e de Minas Gerais para a capital, porém foram os nordestinos que passaram a ser representados como ignorantes, desorganizados e inadaptáveis e foram concebidos como os culpados pelos problemas sociais que vinham se acentuando na metrópole (SILVA, 2008).

As relações entre os nativos (eu) e os migrantes nordestinos (outro) foram pautadas por disputas identitárias e culturais. Segundo Hartog (1999), nas relações de alteridade, o “eu” acaba por selecionar determinados campos representacionais para si e impinge na imagem do “outro” aquilo que rejeita. Neste caso, quando surgem problemas estruturais em São Paulo, os “outros” são vistos como culpados, o que encobre a ineficiência dos nativos para organizarem seu espaço para atender às demandas desenvolvimentistas que surgiram.

Além disso, o intenso fluxo migratório e a incapacidade da cidade continuar a suportar esse movimento humano fizeram surgir, naturalmente, disputas entre locais e estrangeiros; ou seja, os nativos passaram a temer que seus lugares passassem a ser disputados e ocupados pelos forasteiros e, dessa forma, passaram a edificar um discurso de estereotipia sobre o “outro”. Sempre com teor negativo e depreciativo, este discurso busca desqualificar o migrante para que ele não venha a rivalizar com o sudestino, funcionando como um sistema de defesa.

Nos filmes aqui analisados, percebemos a presença dos estereótipos ligados às personagens, visto que nordestinos comumente aparecem como analfabetos, ignorantes, brutos, violentos, flagelados, selvagens, entre outros. Sendo assim, se, por um lado, os filmes se dedicaram a fazer uma crítica e denúncia ao sistema de exploração e opressão ao migrante, por outro lado, não tiveram pretensões de romper com estes estereótipos. Pelo contrário, utilizaram-se deles para atribuir força ao migrante que resiste.

Dessa forma, elementos como a urbanidade do Nordeste e a diversidade trabalhista, além da braçal, não foram discutidas. Percebemos, portanto, um interesse em denunciar o drama da massificação dos migrantes e a tentativa de promover uma rediscussão da migração e suas consequências, porém não verificamos a intenção em repensar as representações do migrante ou do próprio nordestino.

Em virtude disto, nas representações atreladas a estes migrantes, o que se sobressai são as redes de poder social tentando prendê-los em determinadas funções e lugares sociais, visto que, na medida em que os nordestinos chegam às capitais do Sudeste, observamos tentativas de colocá-los em moldes pré-determinados, visto que já existiam falas que antecederiam sua migração e que buscavam enquadrá-los e impedir uma multiplicidade identitária e cultural.

Assim, para o nordestino que decidia migrar, antes ou na chegada ao destino, ele já conhecia os caminhos a percorrer na vida de estrangeiro, sabendo que suas funções trabalhistas eram limitadas por discursos sociais, que os empurrava para atividades braçais, comumente na construção civil e no setor industrial. Percebemos que o poder social, conforme afirma Foucault (1979), era construído como uma rede produtiva, que não se limitava a reprimir, mas a produzir coisas e induzir as pessoas a produzirem outras. Assim, os migrantes são representados como sujeitos sem escolhas, pois elas já foram feitas, e que se dirigem a exercer estas funções que lhes são atribuídas sem se darem conta da opressão sofrida.

A sociedade, tentando impor este poder disciplinador, é o que conduz as narrativas fílmicas estudadas. Assim, percebemos vários migrantes em condição de massificação na cidade, ocupando subempregos e morando na periferia, porém isto é tido com naturalidade. É neste momento que o sonho idealizado na migração entra em conflito com a realidade encontrada na cidade de destino e a vida farta e fácil parece estar em um horizonte mais distante. Diante do choque, muitos migrantes se adaptam ao sistema disciplinador e explorador, tais como as personagens de Antenor, o coronel nordestino, Zé Preto, Severino, Mariazinha, Chico Peixeira e vários indivíduos que visualizamos, mas que não são nomeados.

É neste contexto de exploração e massificação que os protagonistas se sobressaem na narrativa. Logicamente, foram idealizados para isso. Assim, tanto Deraldo quanto Zé Branco e Lampusca relutaram em seguir os caminhos naturalizados para sua condição de migrante nordestino. Por isso, são tidos, no contexto do filme, como loucos, selvagens, ridículos, bregas, ou seja, como sujeitos inadaptáveis. Assim, observamos Lampusca desfilando com suas roupas extravagantes, enquanto Deraldo e Zé Branco se mostravam incapazes de possuir um emprego duradouro.

Na realidade, eles são os corajosos que lutaram contra a opressão do sistema, mesmo renegados pelos sudestinos e conterrâneos, pois não possuem o carisma dos heróis. São os anti-heróis da resistência que, mesmo sem reconhecimento social, lutaram por seus ideais de uma vida melhor e sem exploração. Sozinhos, enfrentaram a opressão do imaginário

disciplinador dos homens, quebraram os moldes sociais que tentaram lhes impor e fizeram da resistência sua marca maior.

Os protagonistas podem ser considerados soldados da resistência, não uma resistência oculta ou embasada por táticas, pois, quando Deraldo e Zé Branco se sentiram explorados e humilhados, expuseram sua insatisfação, encarando, gritando e brigando, ou seja, resistiram de forma mais aberta e, mesmo sofrendo perseguições por isso, não se resignaram e mostraram sua força. Talvez por isso, o diretor do **O Homem que Virou Suco**, João Batista de Andrade, tenha feito uma leitura dele como anarquista, o que constitui uma opção do roteiro para dinamizar a história, problematizando a migração interna de uma forma mais ampla.

Lambusca pode ser lido como aquele que usou táticas de sobrevivência mais ocultas, na medida em que não foi confrontado diretamente, pois se aproveitou da ocasião em que ficou com o dinheiro da quadrilha e começou a usufruir de vantagens econômicas, sem entrar em um embate mais aberto. Assim, de diferentes formas, estes anti-heróis não se submeteram ao regime disciplinador e transmitiram a mensagem dos problemas sociais que eram atreladas ao processo de migração interna no Sudeste.

Por fim, gostaríamos de enfatizar que produções que discutiam as imagens do migrante nordestino não cessaram na década de 1980 e continuam a ser feitas, tais como o longa-metragem **Estômago** (2007) e o documentário **Saudade do Futuro** (2000). Deixamos como subsídio, para um prolongamento desta pesquisa, a investigação das representações dos migrantes nordestinos em um período temporal mais recente, até mesmo porque podemos já perceber, na primeira obra listada, um migrante, Raimundo Nonato, que, apesar do sofrimento da chegada, obtém êxito no mercado de trabalho em São Paulo e é reconhecido por isso.

Diante disto, é interessante perceber como as representações sofreram modificações com o passar do tempo e como uma proposta mais ousada analisa a trajetória representacional do migrante nordestino no cinema brasileiro, estudando como sua imagem sofreu alterações de acordo com os interesses vigentes.

REFERÊNCIAS

ABDALLAH, Ariane; CANNITO, Newton. **O homem que virou suco de João Batista de Andrade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do ‘falo’ – uma história do gênero masculino (1920 – 1940)**. 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A singularidade: uma construção nos andaimes pingentes da teoria histórica. p. 01-09, 2007. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remissa/singularidade_construcao.pdf>. Acesso em 23 set 2012.

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

ANDRADE, Valeriano de. O Homem que Virou Suco. **Jornal O Globo**. 05 de maio de 1981. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.

BAHIANA, Ana Maria. Baiano na guerra pela sobrevivência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 de mar de 1988. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.

BARROS, José d’Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In. NÓVOA, Jorge; BARROS, José d’Assunção (orgs.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 55-105.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In. ADORNO; et all. **Teoria da cultura de massa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978, p. 303 – 316.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In. _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios sobre a fotografia, cinema, teatro e música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. P. 27-49.

BERNARDET, Jean-Claude. O folheto dentro do filme. Nº 38/39, ano XIV. agosto – novembro de 1981. **Revista Filme Cultura**. Acervo de Revista Filme Cultura. Disponível em: < <http://filmeicultura.org.br/categoria/edicoes/> Acesso em 23 out 2013.

BITTENCOURT, Gustavo Henrique Ferreira. Estratégias publicitárias cinematográficas: a influência dos cartazes. Anais eletrônicos. **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, Intercom. Maceió – AL. 15 a 17 jul de 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/Nordeste2011/resumos/R28-1119-1.pdf>>. Acesso em 05 mar 2014.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

BURKE, Peter, 1937. **O que é história cultural?** Tradução: Sergio Goes de Paula. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma solidão e muitas histórias**: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade – um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CAIXA CULTURAL. **Leopoldo Serran**: escrevendo imagens [mostra de filmes, debate e curso]. Rio de Janeiro: Caixa econômica, 29 de maio a 10 junho de 2012.

CANUTO, Roberta. **Marco Altberg**: muitos cinemas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. 2 ed. Lisboa: Difusão Editorial. 2002a.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Tradução Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universitária UFRGS, 2002b.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CINEMA. **O Globo**, Rio de Janeiro, 01 de maio de 1988. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.

COSMELLI, Lidiane Macedo. A construção discursiva em cartazes cinematográficos. Anais eletrônicos. **XV Encontro regional de história da ANPUH-RIO**. São Gonçalo - RJ, 2012.

Disponível em: http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1337612809_ARQUIVO_ArtANPUH2012.pdf. Acesso em 05 mar 2014.

DIAS, Rodrigo Francisco. João Batista de Andrade: a trajetória de um cineasta brasileiro ao longo da história recente do Brasil. **História & história**, mar 2011, ISSN 1807-1783. Disponível em: http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=358#_edn 1. Acesso em 18 abr 2014.

FERREIRA, Ademir Pacelli. **A migração e suas vicissitudes**: análise de uma certa diversidade. 1996. Tese (Doutorado em Psicologia). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 259f.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

FORTES, Renata Alves de Paiva. **A obra documentária de João Batista de Andrade**. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 273f.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GRANATO SILVA, **O cinema na greve e a greve no cinema**: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979 – 1991). 2008. Tese (Doutorado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 446f.

GRANGEIRO, Glaucenilda da Silva. Nordeste viril: representações da masculinidade no cinema brasileiro. In. Anais eletrônicos. **III Seminário Nacional - Gênero e Práticas Culturais: olhares diversos sobre a diferença**. João Pessoa – PB, 2011, p. 01-09.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro:DP&A, 2005.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**: ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte – MG: Editora da UFMG, 1999.

HENRIQUE, Klecius. **José Dumont**: do cordel às telas de cinema. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

HOINEFF, Nelson. Cheiro de Brasil. Abril – agosto de 1984. **Revista Filme Cultura**. Acervo de Revista Filme Cultura. Disponível em: < <http://filmeicultura.org.br/categoria/edicoes/> Acesso em 23 out 2013.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**. p. 237-250. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. **Opinião**: para ter opinião. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2001.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte da história. In. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador – BA: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009, p. 99-131.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MENDES, Cleber Morelli. Política pública cultural: a EMBRAFILME durante o governo militar de Ernesto Geisel. In. Anais eletrônicos. **XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Bauru – SP, 03 a 05/07/2013, p. 01-14. Disponível em: < http://www.academia.edu/3662022/Politica_publica_cultural_a_EMBRAFILME_durante_o_governo_militar_de_Ernesto_Geisel>. Acesso em 23 ago 2014.

MENDES, F. P. Um show de opinião: história e teatro no Brasil republicano. In. Anais eletrônicos. **II Congresso Nacional, II Regional do Curso de História da UFG/Jataí - "Um sertão chamado Brasil"/História, natureza e Cultura**. Jataí, 2009, p. 01-08. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20\(22\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20(22).pdf)>. Acesso em 23 ago 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista brasileira de história**. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11 - 36, 2003.

NA CIDADE GRANDE, O CONTO DE FADAS DO PARAÍBA ZÉ BRANCO. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1983. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 23 out 2013.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAKASONE, Claudinei Benitez Luque. Fernando Pimenta e o cinema Brasileiro no cartaz. **Belas artes**. artigo da 3ª edição, de 11 fev 2011. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/3/fernando-pimenta-e-o-cinema-brasileiro-no-cartaz.pdf>. Acesso em 06 mar 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In. PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 235 - 290.

NEVES, F. C. Armadilhas nordestinas O Homem que Virou Suco. In. SOARES, M. C.; FERREIRA, J. **A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 87 – 98.

O HOMEM QUE VIROU SUCO: o humor nordestino para sobreviver na metrópole. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 de jul de 1980. Acervo de O Globo. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em 23 out 2013.

PAIVA, Carla C. S. Mulheres-macho ou sensuais? Apontamentos sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro da década de 1980. **C&S**. São Bernardo do Campo, v. 34, n. 2, p. 261-281, jan/jun. 2013.

PAZZANESE, Regina Flora Egger. **Cinema e representação do Brasil nos anos 1980: o artista e a ‘voz popular’ a partir da leitura de O homem que virou suco**. 2009. Dissertação (Mestrado em História). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 162f.

PEREIRA, Miguel. No filme de Marco Altberg, as dores e amores de um ‘paraíba’ que vai descobrindo o Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 de jan de 1983. Acervo de O Globo. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em 23 out 2013.

PESAVENTO, Sandra J. **História & história cultural**. Belo Horizonte – MG: Autêntica, 2003.

PINTO, L. E. S. Cinéma brésilien et censure pendant la dictature militaire. **Révue Cinémas d'Amérique latine**, França, p. 157 - 164, 01 jan. 2001.

PINTO, L. E. S. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. **Memória da censura no cinema brasileiro 196-1988**, 2006. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br> Acesso 20 ago 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUINTANA, Haenz Gutiérrez. **Cartaz, cinema e imaginário**. 1995. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 183f.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru – SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, Carla Michele. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. In: Anais eletrônicos, **II Simpósio Estadual Lutas Sociais na América Latina**, Londrina: Gepal, 2006., 2006. p. 01-16. Disponível em: < <http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/segundosimposio/carlamichelerosamos.pdf>>. Acesso em 22 ago 2014.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Senac, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. Breve panorama do cinema novo. **Revista olhar**. Ano 02, n 4, p. 01-05, dez 2000.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e terra, 2010.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**. Ouro Preto – MG, v. 8, p. 151-177, 2012.

SANTIAGO JUNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história cinema. **Domínios da imagem**. Londrina – PR, a. 2, n. 3, p. 65-78, nov 2008.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. **Imagens do Candomblé e da Umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970**. 2009. Tese (Doutorado em História). Niterói/Teresina: Universidade Federal Fluminense, 355f.

SANTOS, A. J. N.; SANTO, C. S. E.; PAIVA, Carla. C. S. Signos de Nordestinidade: Análise da representação das identidades nordestinas presentes nos filmes. In: Anais eletrônicos, **IX Congresso de Ciências da comunicação na Região Nordeste**, Salvador, 2007. p. 508-523. Disponível em: < http://encepecom.metodista.br/mediawiki/images/e/e c/GT2-_IC-_01-Signos_de_nordestinidade-_varios.pdf>. Acesso em 01 ago 2014.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**. 2 ed. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SILVA, Uvanderon Vitor de. **Velhos caminhos, novos destinos: migrante nordestino na região metropolitana de São Paulo**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 178f.

VIEIRA, D. S. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. Tese (Doutorado em Multimeios). Campinas: Universidade de Campinas, 418f.

Audiovisuais

A GRANDE CIDADE. Direção de Carlos Diegues. Produção de Luiz Carlos Barreto e Carlos Diegues. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Produções Cinematográficas L.C.Barreto, 1965. (85 min), son., p&b.

A HORA DA ESTRELA. Direção de Suzana Amaral. Produção de Assunção Hernandes. São Paulo: Raiz Produções cinematográficas, 1986. (96 min), son., color.

A PRÓXIMA VÍTIMA. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Assunção Hernandes e Wagner de Carvalho. São Paulo/Rio de Janeiro: Raiz Produções Cinematográficas, Taba Filmes, Álamo, Beca Filmes e Embrafilme, 1983. (96 min), son., color.

A QUEDA. Direção de Ruy Guerra e Nelson Xavier. Rio de Janeiro: Zoom Cinematográfica, 1978. (110 min), son., color.

ANDRÉ, A CARA E A CORAGEM. Direção, roteiro e argumento de Xavier de Oliveira. Produção de . Rio de Janeiro: Lestepe Produções Cinematográficas, 1971. (91 min), son., color.

AS AVENTURAS DE UMA PARAIBA. Direção de Marco Antônio Atberg. Produção de Lucy Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C.Barreto, Filmes do Triângulo, Diadema Filmes e Embrafilme, 1982. (80 min), son., color.

CASO NORTE. Direção de João Batista de Andrade. Direção de produção de Wagner de Carvalho. Produzido pela Rede Globo e exibido no programa Globo Repórter, 1977. (38 min) son., color.

CORONEL DELMIRO GOUVÊIA. Direção de Geraldo Sarno. Produção de Geraldo Sarno. Rio de Janeiro/São Paulo: Saruê Filmes, Embrafilme e Thomaz Farkas Filmes, 1978. (90 min), son., color.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção de Glauber Rocha. Produção de Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. (125 min), son., P&B.

DORAMUNDO. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Assunção Hernandes. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas e Embrafilme, 1978. Versão digital (95 min), son., color.

ESTÔMAGO. Direção de Marcos Jorge. Produção de Cláudia da Natividade, Fabrizio Donvito e Marco Cohen. Curitiba: ZENCRANE FILMES e INDIANA PRODUCTION COMPANY, 2007. (100 min), son., color.

GAIJIN - CAMINHOS DA LIBERDADE. Direção de Tizuka Yamasaki. Produção de Carlos Alberto Diniz. Rio de Janeiro: C.P.C. - Centro de Produção e Comunicação e Embrafilme, 1980. (105 min), son., color.

GENTE FINA É OUTRA COISA. Direção de Antônio Calmon. Produção de Pedro Carlos Rovai. Rio de Janeiro/São Paulo: Sincrocine, Produtora Nacional de Filmes e Lynx Filmes, 1977. (96 min), son., color.

GREVE!. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Assunção Hernandes. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas, 1979. (37 min), son., color.

O AMULETO DE OGUM. Direção e produção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina filmes e Embrafilme, 1974. (117min), son., color.

O BAIANO FANTASMA. Direção de Denoy Oliveira. Produção de Maracy Mello e Denoy de Oliveira. São Paulo/Rios de Janeiro: Palmares Produções Cinematográficas, Telemil, Álamo, Beca, Flick, Lestepe, Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo e Embrafilme, 1984/88. (100 min), son., color.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção de Glauber Rocha. Produção de Glauber Rocha, Zelito Viana e Claude Antoine. Rio de Janeiro (Brasil); Paris (França); Munique (Alemanha): Mapas Filmes (Rio de Janeiro); Cinemas Associés (Paris); Telepool (Munique), 1969. (105 min), son., color.

O HOMEM QUE VIROU SUÇO. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Assunção Hernandes. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas, Embrafilme, Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo, 1980. DVD (90 min), son., color.

O SEXO NOSSO DE CADA DIA. Direção de Ody Fraga. Produção de M. Augusto de Servantes. São Paulo: Maspe Filmes, 1981. (86min), son., color.

O VIRAMUNDO. Direção de Geraldo Sarno. Produção de Thomaz Farkas. São Paulo: Thomas Farkas Produções Cinematográficas; Divisão Cultural do Ministério de Relações Exteriores, Setor de Filmes Documentários, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional In. BRASIL VERDADE. Direção e Produção de Thomaz Farkas. São Paulo: Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, 1968. (130 min), son., P&B.

OS TRAPALHÕES E O MÁGICO DE ORÓZ. Direção de Dedé Santana e Victor Lustosa. Produção de Renato Aragão. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Artísticas e Demuza Cinema, 1984. (95min), son., color.

MIDNIGHT COWBOY. Direção de John Schlesinger. Produção de Jerome Hellman. Estados Unidos da América: Jerome Hellman Productions, 1969. (113min), son., color.

MIGRANTES. Direção de João Batista de Andrade. Montagem de João Batista de Andrade. Imagens de Antônio Matheus. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas, 1972. (7 min), documentário, son., P&B.

MORTE E VIDA SEVERINA. Direção e produção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Mapa e Embrafilme, 1977. (88 min), son., color.

PARAHYBA, MULHER MACHO. Direção de Tizuka Yamasaki. Produção de Liane Muhlenberg e Carlos Alberto Diniz. Rio de Janeiro: CPC, Embrafilme, Sky Light Cinema, 1983. (87 min), son., color.

PROVA DE FOGO. Direção de Marco Altberg. Produção de Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Produções cinematográficas L.C. e Embrafilme, 1980. (90min), son., color.

RIO 40 GRAUS. Direção e produção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. (97min), son., P&B.

SAUDADE DO FUTURO. Direção de Cesar Paes. Produção de Marie-Clémence Paes e Cesar Paes. São Paulo: Laterit Productions, 2000. (90 min), son., color.

VIROU BAGUNÇA. Direção e Produção de Watson Macedo. Rio de Janeiro: Watson Macedo Produções Cinematográficas e Cinedistri, 1961. (110 min), son., P&B.

GLOSSÁRIO

Câmera estática: Focalização da câmera num ângulo fixo.

Cena: Podemos entender como um recorte do filme com unidade espacial e temporal.

Diegético: Sonoridade que os personagens e espectadores escutam.

Donzelas: Termo usado para definir mulheres virgens.

Enquadramento: Processo onde se capta determinada imagem em um determinado ângulo.

Flashback: Recordação e/ou reconstrução de um fato ocorrido anteriormente.

Não-diegético: Um som que ouvimos durante a exibição, porém os personagens não escutam.

Plano: Elemento fílmico visto na superfície da imagem.

Primeiro Plano: Próximo do assunto ou personagem. No caso de figuras humanas o enquadramento é dos peitos para cima.

Primeiríssimo Plano: Plano muito fechado no rosto do personagem.

Quadro: Os limites da imagem vista na película.

Voz over: Ocorre quando o personagem ou narrador fala, mas não está inserido no enquadramento das imagens.