

O lugar do migrante nordestino nas metrópoles brasileiras: as representações no cinema brasileiro da década de 1980

The place of the Northeastern migrant in Brazilian metropolises: representations in Brazilian cinema of the 1980s

Rafael da Silva Abreu¹

Resumo

O cinema costumeiramente capta discussões e fenômenos contemporâneos da sociedade para explorá-los nas telonas. Dessa forma, as migrações internas brasileiras foram tematizadas em roteiros cinematográficos ao longo do século XX. Portanto, nossa proposta é discutir e analisar as representações cinematográficas da migração nordestina em direção ao Sudeste brasileiro. Buscando entender como as películas representaram o lugar de origem do migrante se contrapondo ao local de destino da sua migração, em uma relação de alteridade entre o nativo (eu) e o estrangeiro (outro) e assim podermos compreender as disputas representacionais de hegemonias regionais no Brasil. Neste trabalho, escolhemos a década de 1980 como recorte temporal, uma vez que ela possui três produções nacionais que trouxeram o migrante como protagonista, a saber: *O homem que virou suco* (1980); *As aventuras de um paraíba* (1982); e *O baiano fantasma* (1984).

Palavras-chaves: Migrante, espaços, Nordeste.

Abstract

The cinema usually captures discussions and contemporary phenomena of society to explore them on the big screens. Thus, the internal Brazilian migrations were themed in movie scripts throughout the 20th century. This paper proposes to discuss and analyze the cinematographic representations of the Northeastern migration towards the Southeast of Brazil, aiming to understand how these movies represented the place of origin of the migrant in opposition to the destination of their migration, in a relationship of otherness between the native (me) and the foreigner (other), therefore, it is possible to understand the representational disputes of regional hegemonies in Brazil. The 80's period was chosen due to the fact of having three national productions that brought the migrant as the protagonist: *O homem que virou suco* (1980), *As aventuras de um paraíba* (1982) and *O baiano fantasma* (1984).

Keywords: Migrant, spaces, Northeast.

Introdução

O processo migratório, na maior parte das vezes, se constitui como uma necessidade de sobrevivência ou uma tentativa de melhoria de vida, o que não nos

¹ Mestre em História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), especialista em Educação para as Relações Étnico-raciais também pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e graduado em História pela Universidade de Pernambuco (UPE). E-mail: abreurs@live.com.

parece ser uma tomada de decisão simples ou rápida, mas figura como uma nova oportunidade de vida. As migrações internas no Brasil foram intensas durante o século XX, em especial entre as regiões Nordeste e Sudeste, sendo a segunda o lugar de destino.

Desse modo, nos deparamos como duas regiões brasileiras que são antagônicas perante o processo migratório, o que nos despertou o interesse em investigar como essas regiões foram representadas. Então, nos debruçamos sobre as disputas representacionais entorno das imagens construídas para cada lugar, o que foi utilizado como estratégia para justificar o direcionamento dos fluxos migratórios.

Nesse sentido, percebemos o cinema como fonte de pesquisa histórica propícia a esses estudos, ao passo que as migrações foram exploradas por este seguimento artístico devido seu interesse de retratar o cotidiano e os dramas sociais contemporâneos, levando às telonas personagens migrantes irreverentes, que nos ajudam a pensar sobre as construções sociais da época. De acordo com Michèle Lagny (2009, p. 106), "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". Diante disso, o caráter identitário se torna de análise pertinente para compreender o contexto das migrações internas no Brasil. Sob essa perspectiva, José D'Assunção Barros (2012, p. 69) nos traz contribuições para aliar a história cultural ao cinema:

[...] 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.

Levando em consideração as palavras do autor, a história cultural aplicada ao cinema pode nos fornecer diversos elementos para compreender a sociedade. Nossa percepção sobre esse campo de pesquisa da história e suas representações é guiada pela teoria do historiador francês Roger Chartier (2002a, p. 24), para quem a história dedica-se a entender como os sujeitos pensam e constroem sua realidade social em diferentes lugares e momentos.

A esse respeito, 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” (CHARTIER, 2002a, p. 24). Portanto, o mundo, da forma como é pensado, sentido e visto, funciona como uma construção representacional instável e sujeita a mudanças no espaço e no tempo.

Lagny (2009, p. 110), por sua vez, faz essa aliança entre história cultural e cinema, afirmando que “o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e sentir”. Assim, podemos considerar que essa perspectiva demonstra toda a potencialidade dos estudos sobre representações a partir do cinema.

No que diz respeito aos estudos de alteridade, entre o nativo e o migrante, recorreremos à François Hartog, na obra *O espelho de Heródoto*. Partindo do pensamento sobre alteridade, podemos entender que os filmes de migrantes produzidos no Sudeste não falam apenas do nordestino, o “outro”, mas falam de si e de seu oposto. Nessa perspectiva, segundo Hartog (1999, p. 230), “não há mais a e b, mas simplesmente a e o inverso de a”. Então, a alteridade seria construída a partir da polarização entre o “eu” e o “outro”, enquanto as características rejeitadas pelo nativo passariam a pertencer ao estrangeiro, que seria o “diferente”.

Segundo Ademir Ferreira (1996, p. 14), nesse 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”. Em outros termos, 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. Por isso, esse 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.

Dentre os filmes que trouxeram imagens dos migrantes nordestinos, nessa 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). Neste trabalho, optamos por explorar três dentre esses filmes: *O homem que virou suco*, *As aventuras de um paraíba* e *O baiano fantasma*, pois trazem a temática da migração como argumento principal da narrativa. Os três filmes são produzidos no Sudeste e nos possibilitam entender como o Nordeste e o Sudeste foram representados no circuito nacional de cinema.

Em *O homem que virou suco* dirigido por João Batista de Andrade, é narrada a trajetória do poeta popular Deraldo, migrante nordestino em São Paulo, que foi confundido com um sósia, Severino, procurado pela polícia por ter assassinado o patrão. A partir dessa confusão, observamos Deraldo passando por uma diversidade de empregos (carregador, construção civil e empregado doméstico), o que faz com que ele possa trilhar um caminho de resistência à exploração trabalhista, diferente de seu conterrâneo, Severino, que foi sufocado pelo sistema de trabalho e enlouqueceu. Como bem escreveu Deraldo, ele é o homem que virou suco na sua história de cordel.

Em *As aventuras de um paraíba*, dirigido por Marco Altberg, acompanhamos a trajetória de mais um migrante, Zé Branco, que vem com grandes sonhos para o Rio de Janeiro, recepcionado por seu conterrâneo, Zé Preto. Esse logo percebe que a vida na cidade não será fácil e se depara com inúmeras dificuldades em conseguir empregos, trabalhando como camelô, falso mendigo e, até mesmo, candidato em concurso de calouros. Além do mais, Zé Branco se apaixona por Branca, um amor proibido, e vai resistindo aos problemas com um caráter cômico. No desfecho, acaba praticando a migração de retorno ao Nordeste com sua amada.

Por fim, em *O baiano fantasma*, dirigido por Denoy de Oliveira, vemos o migrante Lambusca sendo recebido pelo amigo Antenor, na chegada a São Paulo. Esse protagonista é assaltado logo na chegada, mas posteriormente consegue um emprego de cobrança e agiotagem, sem saber. Em uma das cobranças, contribui acidentalmente

na morte de um cliente. Ao fugir com o dinheiro do agiota, passa a ser perseguido pelos bandidos e pela polícia, ganhando fama, na cidade, de herói.

Diante disso, inicialmente, vamos explorar as motivações das viagens para entendermos como a regionalidade foi utilizada na dualidade entre polo que atrai ou que repele sujeitos, o que contribui na tomada de decisão sobre a migração. Na sequência, nos dedicaremos a estudar os espaços ocupados pelos migrantes nas metrópoles sudestinas, percebendo a criação de lugares específicos para estes estrangeiros na grande cidade.

A partida e suas motivações

Ninguém se desvencilha de sua casa, de sua família e de sua 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. Dessa forma, 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 cena² de abertura do filme *As aventuras de um paraíba* estritamente simbólica, visto que observamos – *imagem 1* – um nascer do sol, focalizado com a câmera estática³, 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 – o que, 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, bem como uma placa de

² Podemos entender como um recorte do filme com unidade espacial e temporal.

³ Focalização da câmera num ângulo fixo.

sinalização, na lateral direita da autovia, que indica a proximidade da cidade do Rio de Janeiro.



Imagem 1 - Durante o nascer do sol a câmera focaliza uma estrada asfaltada.
Fonte: *As aventuras de um paraíba* (1982).

Essa 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. Além disso, o grande distanciamento do ônibus que vai, aos poucos, se aproximando para um enquadramento⁴ central da imagem, nos faz pensar que os passageiros percorreram uma grande distância.

De forma similar, em *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 2 e 3* – apresentadas a seguir –, 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. Além do mais, ainda podemos perceber o primeiro encontro do estrangeiro com o novo lugar. Isso se configura como posturas que buscam se encontrar e um grande

⁴ Processo de captação de determinada imagem em um determinado ângulo.

trânsito de pessoas, que procuram um caminho a desbravar na grande cidade. Ademais, elas reúnem os parentes e procuram os familiares que os esperam ou vão sozinhos procurando um rumo.



Imagem 2 – Lambusca chegando à rodoviária de São Paulo.
Fonte: O Baiano Fantasma (1984).



Imagem 3 - Rodoviária de São Paulo. Fonte: O Baiano Fantasma (1984)

Quanto à *imagem 2*, podemos observar que o ônibus que trouxe o protagonista também pertence à empresa *São Geraldo*. Dessa forma, pressupomos, então, que essa empresa explorava comercialmente uma linha de transporte entre as regiões Nordeste e Sudeste, bem como, possivelmente, a empresa tenha sido uma patrocinadora ou colaboradora dos filmes, o que justificaria a propaganda. No entanto, percebemos, apenas nos créditos finais de *As aventuras de um paraíba*, a citação à empresa *Cia São Geraldo de Viação*, nos agradecimentos e na colaboração.

A rodoviária, nesse simbolismo, ganha um sentido metafórico de portal de chegada dos migrantes nordestinos. É o lugar de chegadas e partidas, em que o migrante tem seu primeiro contato com o “outro” e onde ocorre a marcação de mudança espacial. Agora, ele está em outra terra, na qual novas posturas devem ser adquiridas e outras abandonadas. A partir de agora, observamos que ele passa por um processo de negociação na cidade, tendo de se adaptar – embora nunca consiga esquecer sua terra de origem. Dessa maneira, o migrante lembra, e é lembrado, constantemente, de seu lugar de pertencimento. Como estrangeiro, a rodoviária representa os lugares 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, uma vez que a confluência e a movimentação dos sujeitos, na rodoviária, servem de norte para indicar um fluxo constante e numeroso. Além disso, é perceptível, pelas roupas, pela postura, pelos gestos e pela bagagem, que os migrantes são das camadas mais baixas da sociedade. Logo, a migração é representada como um grande fluxo de pobres do Nordeste para o Sudeste – esta última tida como a região mais rica do país.

Ainda sobre *As aventuras de um paraíba*, em primeiro plano⁵, temos o personagem Zé Branco, representado pela *imagem 4*, acomodado em um dos assentos do ônibus, ainda em sua viagem de migração. Sendo possível observar que ele transmite um sentimento de felicidade, apresentando um sorriso grande e aberto ao longo da cena. Zé Branco, no entanto, não está sozinho, pois há outros passageiros nos setores periféricos do plano. Além disso, ele segura um aparelho de rádio encostado ao ouvido, enquanto escuta um baião cantado por Guadalupe e Dominginhos – uma música típica do Nordeste. A princípio, pensamos que o som era não-diegético⁶, pois tem início com a cena anterior, porém transforma-se em diegético⁷, com a inserção do rádio e com os

⁵ Próximo do assunto ou personagem. No caso de figuras humanas o enquadramento e do busto para cima.

⁶ Um som que ouvimos durante a exibição, porém os personagens não escutam.

⁷ Sonoridade que os personagens e espectadores escutam.

movimentos de acompanhamento do personagem, que nos mostram que ele escuta e se envolve com a música.



Imagem 4 - 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 penar⁸.*

⁸ 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.

Não à toa, a música fala de caminhos, de lembranças e de separações, o que pode retratar, nesse caso, um lamento de viagem. São versos que sensibilizariam qualquer migrante, que deixa sua terra e lembra dela, ao longo do percurso. Nos versos, a separação é comparada a um amor que o dilacera. Esse 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.

Contudo, 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. Diante disso, a alegria do personagem é apresentada como a necessidade de melhorar de vida, o que é maior que a saudade de sua terra. Esse tipo de dramatização acaba afirmando uma condição de mazela e de sofrimento no lugar de partida, no caso, na região Nordeste. Desse jeito, 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 a pessoas, onde é aguardado por um conterrâneo, Zé Preto, amigo de infância. Neste ponto, percebemos que a migração é apresentada como um fluxo contínuo. Diante disso, 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-sucedido 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, bem como de notícias da mídia. Segundo Miguel Pereira (1983), 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”.

Segundo a análise da época, a capital carioca aparece como um lugar de sonhos para os migrantes, representando a esperança de dias melhores. Portanto, nosso protagonista migrou por motivações financeiras, pensando como lugar ideal para isso, o Sudeste do país. A cena de abertura, com o nascer do sol, nos remete a um novo dia que, na história, simboliza a busca por uma nova vida.

Da mesma forma, as motivações de Lambusca se relacionam a fatores econômicos e partem do convite de Antenor, um amigo que migrou anteriormente. Em um diálogo com o amigo, Lambusca fala “sabe, Antenor, tô com uma *puta*⁹ 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). Após isso, Antenor dá uma leve risada irônica.

Nesse contexto, percebemos que ambos os protagonistas parecem terem 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.

Com relação à película *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 (*O HOMEM QUE VIROU SUCO*, 1980):

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.

⁹ O termo, nesse contexto do filme, foi emprego em sentido informal, próprio de interações em que a intimidade e a proximidade entre os falantes são características essenciais.

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.

Conforme o trecho transcrito anteriormente, o deslocamento do migrante passa a ser representado como uma busca financeira, porém singela. Na carta, as pretensões seriam apenas para “viver” e buscar 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 5*. Muitos não eram atores, mas operários da obra onde foram feitas as filmagens, e se emocionaram com a leitura da carta (CAETANO, 2004).

Além do mais, 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 de aceitação dos personagens, poderíamos entender que aquela carta teria sido endereçada para qualquer um deles.



Imagem 5 - Operários da construção civil. Fonte: O Homem que Virou Suco (1980).

Ainda no que concerne à carta, podemos constatar uma característica da migração em concordância com os estudos de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2012), que analisou a literatura de Graciliano Ramos. Para o autor, “o sul é o caminho da libertação

do nordestino, mesmo que possa significar, inicialmente, o aprisionamento na máquina burguesa de trabalho” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 224).

Sob esse efeito, Mariazinha, na carta, afirma que os parentes não pretendem conseguir emprego que pague bem, pois se contentam com o necessário para viver com sua família e pensam que, em São Paulo, seria mais fácil sobreviver que em sua terra natal. A decisão de migração, geralmente, se relaciona com a influência de algum amigo ou de um 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). Observemos, a seguir, a fala do personagem, considerado o chefe da obra, para Deraldo (O HOMEM QUE VIROU SUCO, 1980):

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?

Na fala anterior, observamos os dois posicionamentos, enquanto ocorre a caracterização do trabalho em São Paulo como “digno”, com salário e coisa para macho. No Nordeste, por sua vez, a personagem se refere às atividades trabalhistas como “molezas” e ligadas às atividades rurais, de vaquejar, como se em toda a região não houvesse urbanidade e toda a população estivesse ligada ao campo. Além de que, na composição da cena, o chefe da obra faz perguntas específicas sobre o ofício da construção civil a Deraldo e recebe sempre a negativa dele. Tudo isso tem por objetivo evidenciar a falta de experiência do operário. Contudo, a crítica do diretor reside na exploração trabalhista. Mesmo assim, diante da situação, posteriormente, Deraldo o confronta e resiste.

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 mais uma caracterização do mito de prosperidade imbricado nas

metrópoles sudestinas. A esse respeito, os filmes justificam o fator migratório opondo as duas regiões envolvidas: uma, que expulsa seus próprios nativos, e pensada como pobre; a outra, 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, o que faz com que os demais aspectos sociais não sejam considerados¹⁰. 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, com vistas a 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 construídas imagens de oposição regional, em que o Nordeste aparece sempre massacrado pela seca e pela pobreza, em oposição ao Sudeste, apresentado como grande, moderno e farto. Tal idealização pode ser confirmada com 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”, em um 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.

¹⁰ Percepção similar teve Francisco das Chagas Fernandes 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 essa 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 desse jeito 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)

Nessas relações, o “outro” fica com as cargas simbólicas negativas, pois ele é o elemento exterior e com menor carga de poder. Essas representações se inserem naquilo que Chartier (2002b) chamou de estratégias simbólicas, uma vez que posições e relações para grupos e meios são construídas, além de edificar 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.

Demarcações espaciais do migrante no território do “outro”

A partir dos 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 do Nordeste com a seca e a pobreza. Isso ocorre, em especial, nos filmes do *Cinema Novo*¹¹.

Demarcações representacionais estão presentes na literatura desde a década de 1930. Albuquerque Júnior observou como a regionalização do Nordeste foi pensada enquanto reduto do tradicional e rural, oposto às cidades urbanizadas do Sudeste. Para o autor (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 132):

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.

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, pois o que convinha era evidenciar discursos de diferenciação.

¹¹ Movimento cinematográfico brasileiro desse período, que buscava ressaltar as mazelas sociais nacionais, como a pobreza, a fome e o messianismo, em prol de uma integração e identidade nacional. Podemos citar os filmes: *Os fuzis* (1963); *Vidas secas* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Se os filmes analisados não trazem imagens do Nordeste *in natura*, eles possuem outra peculiaridade, uma vez que a espacialidade nordestina é constantemente acometida pela seca, marcada pelo atraso e são apresentadas características rurais, em oposição ao desenvolvimento do Sudeste. Sob esse efeito, cabe-nos questionar: 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, logo, são agenciadas novas representações para estes e para a própria cidade receptora, inclusive no que diz respeito às demarcações espaciais. Nesse sentido, mesmo em São Paulo ou Rio de Janeiro – símbolos do urbanismo e do desenvolvimento tecnológico – passam a existir espacialidades marginalizadas e pobres; ou seja, são construídas representações de espaços nessas cidades para que os 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. 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 – considerado 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 contrerrâneos também aparecem no filme, morando na periferia, como seu sócio, Severino.

Em oposição, temos a casa da elite carioca, 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, embora com perfil exótico. Essa 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 filmes, *As 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 idealizavam no processo de migração, mas nunca terão.

Decepção nítida, expressa na cena de chegada de Zé Branco ao barraco de seu amigo, Zé Preto. Trata-se de uma construção sem acabamento, em que será o oitavo indivíduo a dividir o único cômodo da casa. Por isso, 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!” (AS AVENTURAS DE UM PARAÍBA, 1982). 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 que

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.

Sob esse efeito, os desencantos afirmados pelo diretor ocorrem no migrante, pois o Rio de Janeiro bonito não lhe pertence na narrativa. Seu lugar permanece na periferia, com sua sujeira e com violência. O Rio de Janeiro se apresenta como uma cidade que choca pela exploração do trabalhador, mas que aparece bela nas praias e no 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. Por fim, as imagens, na trama, acabam por mostrar locais de pertencimento.

Em *O baiano fantasma*, Lambusca é acolhido por seu amigo, Antenor, em um cortiço onde o banheiro e a área de serviço são coletivos. Na casa do amigo, todos dormem no mesmo ambiente, em camas improvisadas e em 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 lascar [...] com esse frio, não consigo nem pensar [...] é um frio que dói no espinhaço”. Aqui temos uma oposição em relação às terras ensolaradas do Nordeste.

A representação da musicalidade nordestina também encontra seu lugar. Nos filmes, vemos salões de forró, onde os nordestinos se encontram, e vemos Lambusca, em uma 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. Zé Branco, por sua vez, apesar de passar boa parte do filme envolvido nas festividades carnavalescas do Rio, vai ao programa do Chacrinha, concorrer a um prêmio, e canta um forró. 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 diversão 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 suas necessidades. Com base nisso, misturar ou mudar não são aspectos corriqueiros nas representações das relações de alteridade verificadas nas películas analisadas.

Por conseguinte, a cidade aparece com uma conotação diversa, que entrará em choque com o migrante. No filme *As 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?!”. Nesse sentido, a “cidade grande” carrega o

estigma da opressão, onde cabe se adaptar para sobreviver. Por conseguinte, aparece como um monstro, que tenta derrubar o forasteiro. Realizando uma leitura dessa perspectiva, o diretor da obra (PEREIRA, 1983), 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.

Sob essa perspectiva, 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 incumba de recepcionar e moldar o sujeito. Além disso, 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”.

Algumas considerações finais

Podemos perceber que os campos representacionais expostos nos filmes fazem parte de uma disputa de identidades presentes no contexto social de valorização do Sudeste perante uma região economicamente mais vulnerável nos discursos oficiais. Esse pensamento como espaços de oposição era muito enfatizado e fortificado socialmente, visto que não permita a assimilação do migrante nordestino na sociedade urbanizada do Sudeste, sendo ele destinado aos espaços marginais.

Nesse sentido, as representações do migrante não nos explicam apenas o imaginário sobre o Nordeste, mas nos falam muito sobre o próprio Sudeste brasileiro, haja vista que, segundo Hartog (1999, p. 229), “dizer o outro é enunciá-lo como diferente”. Desse modo, as representações, que são atribuídas ao nordestino, são aquelas rejeitadas pelos sudestinos para si. Seria ingenuidade pensarmos que apenas migrantes nordestinos moram nas favelas, têm sonhos frustrados no mercado de trabalho e ocupam posições marginalizadas na sociedade.

Além disso, a oposição regional foi moldada de forma tão antagônica, que era preciso alojar o migrante nordestino em espaços marginalizados específicos nas capitais desenvolvidas do Sudeste. Dessa forma, a pluralidade de trajetórias dos migrantes não foi explorada pela cinematografia brasileira, uma vez que construiu imagens e ideias de fracassos migratórios. Dessarte, as diversas experiências e narrativas migratórias de êxito foram silenciadas nas representações cinematográficas.

Ademais, consideramos pertinente realizar uma breve discussão sobre o documentário de Geraldo Sarno, *Viramundo* (1964/65). Embora seja de um período anterior, nos ajuda a elucidar as disputas identitárias da sociedade brasileira. Com base nisso, a película traz um depoimento de sucesso migratório de um nordestino/nortista¹² que nos cabe realizar uma análise importante:

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.**

Ao analisar a fala do migrante, entendemos que, na medida em que consegue alcançar êxito na vida profissional e pessoal, ele passa a não mais se reconhecer como “nortista”, pois, em seu meio, as representações associadas ao sujeito migrante do norte são permeadas por negatividade, além de associações com o atraso, com a pobreza e com a desqualificação profissional – comuns na narrativa de fracasso do outro migrante tratado no documentário. Destarte, compreendemos isso como um jogo de identidades. Com base nos dizeres de Stuart Hall (2005, p. 13-21), 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

¹² A divisão regional brasileira oficial em que o Nordeste surge é de 1940. Anteriormente, aquela região geográfica era chamada de Norte. Consequentemente o termo ficou na memória da população brasileira, sendo comum a utilização do termo Norte para se referir ao Nordeste, inclusive, pelos seus nativos. Por consequência, seus habitantes eram chamados de nortistas. Porém, na Sinopse e nas narrativas do filme, o documentário trata da migração de nordestinos.

interpretado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida.

Deste modo, o migrante não se considera dentro do conjunto representacional dos nortistas, fazendo com que ele negue sua origem regional e desloque sua identidade para se assumir enquanto paulista, uma vez que o conjunto de representações, no qual ele agrega para si, o reconhece apenas como membro do grupo de sudestinos. Com base nisso, seria difícil pensar como bem sucedido enquanto nortista. Dessa forma, essa problemática serve para pensarmos como as representações de sucesso e de êxito são restritas a um único grupo e, nesse contexto, ser nortista/nordestino é estar associado a uma vida simplória de exploração e massificação. Constatamos que os espaços representacionais, entre nordestinos/nortistas e paulistas/cariocas estavam bem demarcados, cabendo aos sujeitos fazerem seus reconhecimentos identitários e seus deslocamentos.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE, Valeriano de. *O Homem que Virou Suco*. O Globo, Rio de Janeiro, 05 mai. 1981. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: 23 out. 2013.
- AS AVENTURAS ... *As Aventuras de um Paraíba*. Direção: Marco Antônio Atberg. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C.Barreto, Filmes do Triângulo, Diadema Filmes e Embrafilme, 1982. 80 min.
- 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.
- CANUTO, Roberta. *Marco Altberg: muitos cinemas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

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 cultural entre práticas e representações*. 2 ed. Lisboa: Difusão Editorial. 2002a.

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

DEUS... *Deus e o diabo na terra do sol*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 125 min.

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

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.

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.

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

O AMULETO... *O amuleto de Ogum*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina filmes e Embrafilme, 1974. 117min.

O BAIANO... *O baiano fantasma*. Direção: Denoy 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.

O DRAGÃO... *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro (Brasil); Paris (França); Munique (Alemanha): Mapas Filmes (Brasil); Cinemas Associés (Paris); Telepool (Munique), 1969. 105 min.

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.

O HOMEM... *O Homem que virou suco*. Direção: João Batista de Andrade. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas, Embrafilme, Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo, 1980. 90 min.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, Daga Filmes e Inbracine Filmes, 1963. 81 min.

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 jan. 1983. Acervo de O Globo. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em: 23 out. 2013.

PROVA DE FOGO. Direção de Marco Altberg. Rio de Janeiro: Produções cinematográficas L.C. e Embrafilme, 1980. 90min.

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.

VIDAS... *Vidas secas*. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C.Barreto, Produções Cinematográficas Herbert Richers e Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1963. 103 min.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. São Paulo: Thomas Farkas Produções Cinematográficas; Divisão Cultural do Ministério de Relações Exteriores, Setor de Filmes Documentários, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1964/1965. 40 min.