



Trilhos que interligam histórias de migrantes: Uma análise dos documentários brasileiros *Viramundo* e *O Último que Sair Fecha a Porta*¹.

Guilherme Oliveira Curi

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECOPós/UFRJ).

Pesquisador do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional (PNAP/FBN).

Primeira estação

Os alto-falantes da plataforma da estação ferroviária anunciam o final de uma viagem e o próximo embarque. O trem que acaba de chegar é o mesmo que logo irá partir, trazendo e levando consigo passageiros migrantes, mercadorias e planos para o incerto amanhã, tanto para aqueles que ficam quanto para os que irão embora.

A cidade que recebe e acolhe é a mesma que se despede e quase expulsa, o presente se converge em passado e futuro em um único momento, algo semelhante ao pensamento de Jorge Luis Borges (1899-1986) no livro póstumo intitulado *Historia de la Eternidad* (2011). Nesta obra, o escritor argentino observa o tempo como um difícil problema, especialmente para matemática, que busca sincronizar o compasso individual de cada um. No entanto, ele adverte, nenhuma das várias eternidades criadas pelos homens pode ser concebida como uma agregação mecânica: “é uma coisa mais sensível e mágica: a simultaneidade destes tempos” (2011:16).

Nosso lugar de partida é este. Posicionamos nosso olhar de pesquisa para assim apresentar o objetivo deste artigo: analisar e a comparar dois documentários brasileiros de épocas distintas mas que abordam o processo migratório e sua consequente subjetividade interpretativa espacial e temporal através do cinema brasileiro em dois diferentes períodos. Os filmes estudados são o clássico "Viramundo", de 1965, escrito e dirigido por Geraldo Samu e o recente "O Último que Sair Fecha a Porta", produzido em 2011, de Caroline Fernandes e Leassandro Sócrates.

¹ Trabalho apresentado no DT4 – GP Cinema do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da



Caminhos a percorrer

Ambos os filmes acontecem na cidade São Paulo (um tem a capital paulista como ponto de chegada, o outro, de partida) e possuem como pano de fundo algo que os conectam: a imigração, processo que caracteriza toda uma era marcada pela mobilidade e que pressupõe transformações nos modos de relacionamento, não só para aqueles envolvidos diretamente nos processo migratório mas em todos os contextos da paisagem cultural e sócio-política do urbano e do rural, caracterizado por de milhões de trocas, cruzamentos subjetivos, afetivos, simbólicos, imaginários e materiais que incluem e excluem.

Em “Viramundo”, o ano é 1965 e a cidade de São Paulo recebe os migrantes nordestinos em um Brasil pós-golpe militar envolto em seus primeiros anos de ditadura. Já em "O Último a Sair Fecha a Portas", a capital paulista é a megalópole latino-americana multifacetada, cruel e doce, cheia de oportunidades e também excludente, ponto de partida, local que será deixado para trás por pessoas que irão migrar para o Quebec, província francófona no Canadá.

Alguns deles são os filhos dos mesmos imigrantes nordestinos que chegaram durante a segunda metade do século passado, retratados em “Viramundo” e que agora tentam migrar para um país estrangeiro, também em busca de uma vida melhor, assim como seus pais.

Desta forma, ElHajji (2012) contribui para pensarmos esta profunda condição ambivalente do processo migratório. Ele observa que “a migração é, em si, um movimento duplo e dúbio, no qual a imigração sempre equivale a emigração, chegada a partida, expectativas e frustrações, sorrisos e lágrimas” (2012:23). No entanto, segundo o autor, também significa a possibilidade de cruzamentos e trocas subjetivas, afetivas, simbólicas, imaginárias e materiais.

Antes de adentrarmos na análise teórica, colocamos que este trabalho pode ser comparado analogicamente a um trilho que interliga mais de quarenta anos de percalços históricos, que conecta duas gerações migrantes, a primeira que viveu um período político ditatorial, tida como alienada politicamente e que enfrentou em situações extremamente adversas a condição migratória em um imenso centro urbano que a cada minuto crescia vertical e horizontalmente.

Já a segunda, jovens de hoje vivendo na maior cidade do país que a partir da ascensão da democracia observa o crescimento do consumo de uma considerável parcela da



população, do aumento constante da violência, de engarrafamentos quilométricos que neutralizam a urbe, do acesso a informação através das novas tecnologias, inseridos em um contexto global no qual presenciamos uma transformação histórica marcada pelos contínuos, generalizados e cada vez mais rápidos deslocamentos espaciais e temporais.

Do modelo sociológico generalista à subjetividade contemporânea

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça filmes. As imagens cinematográficas do povo podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem (BERNADET, J.C. 2009:9)

Em um primeiro momento, será feita uma breve descrição de cada filme com suas respectivas contextualizações sociais e históricas, primando por uma análise teórica que habita o campo das ciências da comunicação, a qual possui a capacidade dialogar com outras ciências humanas para assim encontrar as lacunas ainda não expostas de seu objeto.

Por hora, acreditamos que pensar a América Latina e por consequência o Brasil sem considerar a profunda relação com os processos migratórios interculturais através de suas expressões artísticas, sejam elas em nível regional ou transnacional seria algo impraticável, em um mundo no qual de acordo com relatório da Organização das Nações Unidas (ONU) produzido recentemente existem 214 milhões de imigrante, ou seja, uma em cada seis pessoas no planeta deslocou-se de seu local de origem.

Percebemos assim também, que estes processos trazem consigo diferentes formas de apropriação dos mecanismos de produção e expressão audiovisual, algo que será discutido a seguir.

Partimos da premissa de Bill Nichols (2009) de que todo o filme é um documentário. Segundo o autor, mesmo a mais experimental das ficções "evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela" (2009:26). Para ele, existem dois tipos de filme: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social, nos quais estariam os dois documentários aqui analisados. Desta forma, ainda segundo Nichols, os documentários de representação social são o que usualmente chamamos de não-ficção. Filmes que representam de forma concreta aspectos de um lugar que já ocupamos e compartilhamos. Em outras palavras, tornam "visível e audível de maneira distinta a matéria de que é feita a realidade social, de



acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser" (2009:27).

As vozes de Viramundo

O documentário “Viramundo” foi um dos quatro médias-metragens do filme Brasil Verdade, realizados entre 1964 e 1965. Sua narrativa é centralizada nos trabalhadores nordestinos que, como exposto anteriormente, naquele período fugiam, na maioria das vezes, da seca e do desemprego e chegavam em grande número a São Paulo, enfrentando condições muito adversas para sobreviver na imensa metrópole.

O filme começa com imagens em plano aberto de um trem chegando à estação férrea de São Paulo (possivelmente o então chamado "trem do norte" desembarcando na Estação Roosevelt) e ao fundo, a trilha sonora do filme (canção de nome homônimo), com letra composta em primeira pessoa por Capina, música de Caetano Veloso e interpretada por Gilberto Gil.

Logo após, começam a surgir imagens da cidade industrial, com suas fábricas, comércios e arranha-céus. Eis que escutamos pela primeira vez a voz do locutor apresentando dados sobre a imigração nordestina para região sudeste do Brasil, ressaltando em tom generalista o fato de que 80% dos que chegavam eram analfabetos. Em seguida, o primeiro depoimento de um migrante nordestino que acabara de chegar.

Características estas observadas por Jean-Claude Bernardet no celebre livro *"Cineastas e Imagens do Povo"*, no qual o autor classifica o documentário como "modelo sociológico, ou a voz do dono". Aqui, vale ressaltar que grande parte das análises deste primeiro documentário em questão parte das considerações fundamentais deste intelectual. Observa-se também que consideramos uma tarefa quase impossível refutar as afirmações pontuais feitas por este autor, cabe a nós aqui tentar desenvolvê-las e contextualizá-las.

Segundo Bernardet, *o modelo sociológico* surge em um momento sociocultural do início dos anos 60, "marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade" (2009:11-12).

Este estilo, que passou também a predominar no telejornalismo brasileiro desde então, possui características peculiares como a voz de um locutor que coloca estatísticas sociais e quantitativas entre os depoimentos (no caso os migrantes nordestinos) ao longo do filme. A voz do narrador também é conhecida como *a voz de Deus*, que, de acordo



com Nichols (2009) "fomentou a cultura do documentário com a voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave e tom e timbre" (2009:142).

As entrevistas nestes formatos são quase sempre gravadas externamente, com som ambiente, na maioria das vezes barulhos urbanos, e não possuem compromisso algum com a formalidade. Segundo Bernadet (2009), a relação que se estabelece entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como amostras que exemplificam a locução e que confirmam que seu discurso é baseado no real.

Em contraposição, salienta o autor, os entrevistados falam de uma história individual, singular, única; não percebem-se como números, não são provenientes de zonas mais atrasadas, nem se dirigem às zonas mais desenvolvidas ou, como prefere, racionais; eles são provenientes de lugares "onde não conseguem cultivar a terra e sobreviver e vão para um lugar onde têm a esperança de poder sobreviver. Se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos" (2009:17). As falas no filme são assim percebidas pelo autor:

Fala alguém que não vemos, é o locutor. Falam pessoas entrevistadas, são ora retirantes nordestinos que chegam a São Paulo em busca de trabalho e que a câmera apanha de improviso na descida do trem, ora operários e uma mãe-de-santo que são entrevistados em suas casas. Fala um dirigente de empresas, também respondendo a perguntas. Fala o entrevistador, fazendo perguntas. Fala o empregador, a quem nada se pergunta, mas o gravador registra seus sermões. Também fala outra pessoa que não vemos, é Capinam, letrista da canção do filme. Essas vozes são diversificadas, não falam a mesma coisa e não falam do mesmo modo (BERNADET, J.C, 2009, p.15).

Estas vozes são apresentadas e tidas quase que de forma hierárquica. Os entrevistados somente pronunciam-se quando perguntados. Assim, Esther Hamburger, em texto publicado para mostra em homenagem ao livro de Bernadet, percebe uma profunda diferença entre voz do locutor e dos entrevistados, tida por ela como impessoal e distante:

de alguém que não aparece, não se identifica e permanece fora de quadro. Essa voz é articulada, recita dados e estatísticas. Ela profere um texto sem improviso nem ruído. Ao contrário, as vozes dos migrantes entrevistados em som direto, improvisam, falam com ruído ao fundo. Essa voz única encarna um saber generalizante. As entrevistas funcionam como evidências particulares. A locução costura o filme afirmando uma tese. O filme é programado, há poucas surpresas, se limita a ilustrar uma interpretação sociológica preexistente sobre a situação dos migrantes. (HAMBURGUER, E.).

Atentando para questão dos lugares de fala, Bernadet (2009) aponta que existiriam algumas instâncias verbais que iriam além de percepções estritamente sociológicas pois fogem do mundo concreto das constatações qualitativas. Por exemplo, os migrantes



entrevistados também podem ser considerados como as *vozes da experiência*, que seriam os discursos da vivência, do cotidiano, sem generalizações e muito menos conclusões. Uma outra instância verbal, mesmo que generalizante, seria a canção de Capinam pois este cantaria os dissabores, o lamento do migrante em busca do trabalho urbano, de uma vida digna na cidade e da saudade de sua terra natal.

Outra característica marcante deste documentário é a constante dualidade que os fatos são colocados, devido principalmente a forma como se dá a montagem do filme. A primeira contraposição são os dois tipos de operários entrevistados, percebidos quase como antagonônicos. Um, qualificado, bem sucedido, com emprego estável, totalmente nos padrões moralistas da sociedade paulistana da época, o outro, desempregado, não-qualificado, vivendo à margem da sociedade, prestes a ser despejado de casa.

A segunda dualidade dá-se quando o "senhor empresário", assim chamado pelo entrevistador, opina sobre a qualificação da mão-de-obra reafirmando a interpretação comparativa dos dois operários. Empresário este que possui uma posição muito peculiar no filme. Ele recebe algumas perguntas de um entrevistador invisível, sua fala é captada em som direto assim como os outros entrevistados. No entanto, segundo Bernadet (2009), ele não fala de si, está fora da experiência, fala dos operários migrantes de modo genérico. Desta forma, isso o coloca em uma posição intermediária entre o locutor e os migrantes entrevistado, o que Bernadet denomina de *locutor auxiliar*, o qual ajuda o narrador a expor e legitimar determinado assunto.

Outra forma dualística acontece justamente na segunda parte do filme, quando os cultos pentecostais e de umbanda passam ser apresentados e comparados. E, como salienta Hamburguer (2014), as opções estéticas de enquadramento e decupagem por parte do diretor sugerem maior simpatia à umbanda, ligada às raízes afro.

Torna-se válido também ressaltar que a religião aqui é apresentada como uma esperança para o desemprego, uma espécie de refúgio ao imigrante que não sucede em sua procura pelo labor e sustento de sua família. O filme centraliza-se então na crítica à religiosidade migrante, observada como algo alienante, assim argumentada por Bernadet:

Viramundo foi realizado em 1965 - planejado em 1964 - e tenta responder a uma pergunta latente: por que o golpe de Estado de 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência popular significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava mobilizado num sentido revolucionário? O filme responde, eis a situação da classe operária, ou pelo menos o contingente nordestino da classe operária paulista (...) Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação (BERNADET, J.C. 2009:33).



Desta forma, compreende-se a longa duração das sequências religiosas: 10';54" num total de meia-hora de filme, ou seja, um terço do documentário. Podemos observar também que o documentário registra o início da grande onda neopentecostal em todo o Brasil, as chamadas religiões evangélicas, algo muito presente nas práticas culturais contemporâneas em todo o país.

Além do dualismo aqui exposto, percebemos também através da análise de Bernadet que as sequências de "Viramundo" são interligadas de forma lógica, cada qual conduzindo uma à outra: a chegada à cidade e a busca ao trabalho; as más condições e os baixos salários ao desemprego; à caridade, o marginalismo ao transe religioso; o marginalismo a não-solução pela religião, o retorno.

O autor assim argumenta de forma elucidativa "que se a forma do documentário é circular, é porque o real é cíclico" (2009:33), algo que pode ser observado no encerramento do documentário, em que um desempregado nordestino, desistindo de encontrar trabalho em São Paulo, volta para sua terra de origem. Cena esta que transcorre em um plano lento que capta o trem deixando a estação até desaparecer, assinalando o final. No entanto, um novo trem está na estação e deles descem novos migrantes.

Antigos imigrantes, novos emigrantes

Dentro de um carro pelas ruas da cidade de São Paulo a câmera acompanha o diálogo em francês de um casal aparentemente de classe média a caminho de algum lugar que só iremos descobrir do que se trata logo a seguir. O clima é de nervosismo. A trilha instrumental dá o tom de espera e certa angústia.

A personagem Janete dá o primeiro depoimento do documentário. Eis que o motivo da tensão é desvendado. Depois de um ano de trâmites burocráticos, aulas de francês e preparações psicológicas, eles estavam dirigindo-se para a última entrevista, que é feita na língua francófona, no consulado do Quebec no Brasil para conseguir o visto definitivo para migrar para a província canadense.

Mesmo com o coração dividido, principalmente pela família que vai ficar no Brasil, Janete conta que a decisão de deixar o país aconteceu meses depois de um sequestro relâmpago e assalto do qual seu marido, Paulo, foi vítima. Ela conta do medo e das crises de pânico que ele passou a sentir. Algo muito característico da contemporaneidade, marcando aí um dos primeiros traços temporais do filme. Logo em



seguida, Janete começa a falar sobre a maneira como eles se conheceram e decidiram casar. Na sequência seguinte, Paulo sai da sala da entrevista, era a sua vez, Janete já havia conseguido o visto. Os dois se abraçam e choram. O resultado é positivo e eles irão para o Canadá.

Corte e a segunda entrevistada, Soraia, profissional liberal que vive no Quebec há dez anos e agora está de volta ao Brasil a serviço de uma empresa canadense. Soraia representa alguém que sucedeu no processo migratório transnacional. Ela fala de sua vida no exterior e explica o porquê decidiu migrar. A trilha incidental começa a tocar novamente.

Em seguida, imagens de uma professora lecionando francês, a segunda personagem, Catherine. No seu depoimento, ela conta que veio do Quebec há dois anos, ensina a língua francesa para estrangeiros e prepara os alunos para entrevista com o consulado e também para as mudanças culturais que estão por vir. A câmera capta em plano médio um debate na classe de Catherine. Ela fala para seus alunos que eles não irão para outra sociedade com intenção de mudá-la mas sim para se adaptarem à aquela nova cultura. Em seu depoimento, Catherine também fala de sua própria vida e da alegria de ser estrangeiro no Brasil, "a melhor coisa do mundo", afirma, e diz não entender porque as pessoas querem partir para uma terra fria e por vezes monótona.

Em seguida, a câmera capta imagens de uma estação de metrô em São Paulo. O som dos trens se misturam com o som do piano da trilha sonora ao fundo. É a vez da terceira personagem entrar em cena, Jenniffer, a principal ligação e motivo pelo qual decidimos comparar estes dois filmes.

Filha de migrantes nordestinos, os mesmos apresentados na obra de Geraldo Samu, Jenniffer mora na periferia paulista, no Pico do Jaraguá e seu sonho é migrar para o Canadá. Primeiro, ela mesma apresenta seu bairro, dizendo que é ali onde trabalha e estuda. Conta de sua longa e árdua jornada diária. Depois do primeiro depoimento, a câmera panorâmica mostra mais uma vez imagens da vista da casa de Jenniffer a periferia paulista, ressaltando assim sua condição social. O som do piano da trilha novamente se confunde agora com o som da rua.

Logo em seguida, ela fala que o sonho de seu pai era migrar para São Paulo. Jenniffer fala também de tudo que espera encontrar no Canadá. Ela diz que espera crescer profissionalmente e se casar. Depois, Jennifer se encontra com a professora de francês, Catherine. Todos os personagens são alunos dela.



Uma nova sequência. Agora Jenniffer está junto à família. Seu pai, que migrou de Pernambuco justamente na década de 60 (período no qual foi realizado “Viramundo”) fala que possui “muita fé em Deus” para que sua filha consiga superar todos os obstáculos burocráticos e cotidianos para então mudar-se para o Quebec. O pai fala também que ela irá casar-se com um canadense quando migrar e que tudo irá dar certo. Jenniffer chora, a irmã que está ao lado de seu pai também se emociona, todos estão sentados em um sofá de um uma casa simples.

Por fim, a última personagem, Milena. Ela conta que possui o emprego dos sonhos no Brasil e que as vezes não entende por que está migrando. No entanto, ela diz que há dez anos havia passado um curto período no Canadá e que considera lá “muito mais civilizado”. No seu depoimento, ela está acompanhada dos amigos (o casal Janete e Paulo) e de seu marido. Todos falam do ano que passaram juntos durante todo processo antes de migrar (aulas, burocracias etc.) para o Quebec. Eles contam também de suas expectativas.

Milena fala da dificuldade de deixar a família e um bom emprego. E indaga: “Será que é covardia nossa? Ao invés de tentar mudar alguma coisa, sair?”. Ela mesmo responde: “Eu acho que essa é minha forma de demonstrar o meu protesto. Porque a gente tenta fazer as coisas direito (sic)”. E continua, “simplesmente a gente é o único andando ao contrário, nadando contra a maré. Então nosso protesto vai ser esse mesmo: o último que sair fecha a porta”. Milena assim dá o título do filme.

Novamente imagens de uma plataforma de trem. Jenniffer volta a cena. Bem vestida, ela embarca no primeiro vagão. Imagens da janela do trem misturam ao seu rosto apreensivo, o locutor anuncia a próxima estação. Jennifer desce e caminha até um escritório. Ela entra e dá bom dia em francês para uma mulher que estava a sua espera. É a vez de sua última entrevista. A porta se fecha, o filme acaba.

A partir das reflexões propostas pro Bill Nichols (2009), o documentário de Caroline Fernandes e Leassandro Sócrates pode ser considerado como *modelo observativo*, no qual não há um locutor e qualquer tipo de narração ou comentário, somente depoimentos de personagens ao longo de todo o filme e o espectador através da câmera observa as coisas conforme elas acontecem. De acordo com Nichols (2009), neste modo, as cenas costumam revelar traços de caráter e individualidade. Algo constatado em praticamente todos os personagens entrevistados.

Segundo o autor, fazemos inferências e tiramos conclusões baseadas no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. “O isolamento do cineasta na posição



de observador pede que o espectador assuma o papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz” (Nichols, 2009, p.148).

O cineasta assim adota um modo especial de presença na cena, em que parece ser invisível e não participante. A presença da câmera atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma, segundo Nichols, a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, “o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos” (*ibidem*, p.150).

Vale ainda ressaltar que o filme demonstra algo que constatado por alguns pesquisadores dos estudos migratórios comunicacionais (ElHajji; Mezzadra; Cogo, Bálamo; Etcheverry) que mesmo antes de migrar, mas já tendo em mente a mudança que está por vir e planejam o deslocamento, todo o indivíduo já passa a observar com outros olhos a cidade e a vida em si ao seu redor, um espécie de reconfiguração da identidade social mesmo ainda estando na terra de origem.

Caminhos que se cruzam

Avançando no debate das questões migratórias propriamente ditas que transbordam também sustentam a análise dos filmes aqui estudados, partimos da hipótese desenvolvida por Sandro Mezzadra (2012), de que as migrações contemporâneas, seguindo diferentes modalidades em diversos lugares do planeta, constituem um campo de pesquisa privilegiado "ao lançar luz sobre a *heterogeneidade constitutiva* da composição do trabalho vivo no interior de um capitalismo que apresenta de maneira cada vez mais marcante seu caráter pós-colonial" (Mezzadra, 2012, p. 71)

Nesse sentido, o autor elucida que o elemento heterogeneidade caracteriza tanto as tentativas de "controlar" as migrações, no caso dos imigrantes brasileiros que passam por um enorme crivo de avaliações antes de embarcar para o Canadá, quanto as práticas nas quais elas tentam exprimir sua autonomia, no caso dos imigrantes nordestinos para São Paulo até os dias atuais. Para Mezzadra, adotar a perspectiva da autonomia das migrações requer, uma sensibilidade diferente, um olhar diferente. Em outras palavras, “significa olhar os movimentos e os conflitos migratórios em termos que prioriza as práticas subjetivas, os desejos, as expectativas, e os comportamentos dos próprios migrantes” (*ibidem*, p.73).

E este olhar diferente pode ser percebido de forma mais latente em *O Último que Sair Fecha a Porta*. A ênfase está justamente na subjetividade das ações de cada um dos



personagens entrevistados, em seus cotidianos, desejos e sonhos de migrar para o estrangeiro. Já em *Viramundo*, como o próprio modelo sociológico sugere, os migrantes entrevistados servem como exemplos, justificativas para legitimar o discurso do narrador e os números por ele citados. A subjetividade está presente mas como algo que legitima os dados quantitativos expostos. Até mesmo quando as religiões são abordadas, algo que habita o campo da subjetividade, estas são generalizadas, estão ali para alienar o coletivo migrante. Ou como bem observou Bernadet (2009), todas as motivações expostas pelos migrantes para explicar sua vinda para São Paulo são ligadas à questão da terra. “Sem minimizar essa questão nem rejeitar que essa seja ela o motivo principal, é aceitável que essas pessoas tenham várias razões para agir” (2009:19). O migrante é percebido somente como mão de obra, força de trabalho ou um problema para a sociedade de chegada, assim como nos chama a atenção Abmalek Sayad (1998). Segundo ele, quem emigra precisa acreditar em sua condição transitória uma vez que terá de abandonar o universo social, econômico, político, cultural ou moral ao qual pertence e aceitar viver numa terra estrangeira.

Em outras palavras, para que o sistema funcione, é necessário que limpe o real de maneira à adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação *particular/geral*. No tipo *sociológico*, assim percebido por Bernadet (2009) há uma “abstração, revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas” (2009:24).

No entanto, no último documentário, acontece uma possível quebra de estereótipos através da menina negra, da periferia que quer migrar para o Quebec, acontecendo este movimento de aproximação real da contemporaneidade tão desejado por Bernadet. A filha de nordestinos agora quer virar o mundo.

Referências bibliográficas

- BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagem do Povo**. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. **Historia de la etenridad**. Buenos Aires: Debolsillo, 2011
- COGO, Denise; ELHAJJI, Mohammed & HUERTAS, Amparo (eds.): **Diásporas, migrações, tecnologias da comunicação e identidades transnacionais**, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- HAMBURGUER, Esther. “Cineastas e Imagem do Povo”. Disponível em http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_004_textos.html. Acessado em: 25 de maio de 2014.
- MEZZADRA, SANDRO. Multidão e Migrações: a autonomia dos migrantes *in* **Revista EcoPós**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. V.15. N.2; 2012.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 4ª. Ed. Campinas-SP. Papyrus, 2009.
- SAYAD, Abmalek. **Imigração ou os Paradoxos da Alteridade**. São Paulo, EDUSP, 1998.