



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**JOANITO ALMEIDA BURITI**

**AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTINO MIGRANTE  
NO CINEMA NACIONAL: Uma análise do filme: *Lula, o Filho do  
Brasil***

CAMPINA GRANDE – PB

2012

**JOANITO ALMEIDA BURITI**

**AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTINO MIGRANTE  
NO CINEMA NACIONAL**

**Uma análise do filme: *Lula, o Filho do Brasil***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em História da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Ms. Matusalém Alves Oliveira / UEPB

CAMPINA GRANDE – PB

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

B985r

Buriti., Joanito Almeida.

As representações do nordestino migrante [manuscrito]: uma análise do filme: Lula, o filho do Brasil /Joanito Almeida Buriti. – 2012.

21 f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2012.

“Orientação: Prof. Ms. Matusalém Alves de Oliveira, Departamento de História”.

1. Migrante Nordeste 2. Cinema Brasileiro 3. História I. Título.

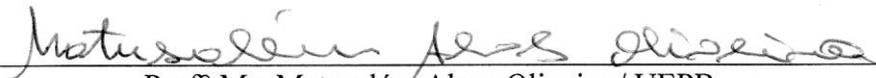
21. ed. CDD 325.4-.9

**JOANITO ALMEIDA BURITI**

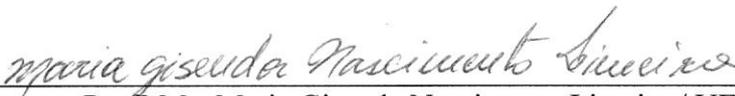
**AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTINO MIGRANTE  
NO CINEMA NACIONAL: Uma Análise do Filme:  
Lula, o Filho do Brasil**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Curso de Graduação **em História** da  
Universidade Estadual da Paraíba, em  
cumprimento à exigência para obtenção do  
grau de Licenciado em História.

Aprovada em 25/06/2012.



Prof<sup>o</sup> Ms. Matusalém Alves Oliveira / UEPB  
Orientador



Prof<sup>o</sup> Ms. Maria Giseuda Nascimento Limeira / UEPB  
Examinador (a)



Prof<sup>o</sup> Dr<sup>a</sup> Patrícia Cristina de Aragão Araújo / UEPB  
Examinador (a)

*Para meus pais João e Anita, que sempre estiveram presentes na minha jornada vitoriosa.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela força e coragem para vencer essa luta. Ao Senhor toda honra e toda glória.

Aos meus pais João Almeida Buriti e Anita Albuquerque Buriti, pelo apoio.

Aos meus irmãos que estiveram presentes em todas as fases da minha vida.

Aos professores do Curso de Licenciatura em História, pela paciência e dedicação.

Ao meu orientador professor Matusalém Alves Oliveira, pela ética, sabedoria e seriedade com que conduziu a orientação.

Aos componentes da Banca Examinadora.

A todos que me ajudaram de forma direta ou indiretamente para a conclusão deste curso.

# AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTINO MIGRANTE NO CINEMA NACIONAL: Uma análise do filme: *Lula, o Filho do Brasil*

BURITI, Joanito Almeida<sup>1</sup>

## RESUMO

A partir do percurso sistemático de análise como estratégia de interpretação, investigaremos as representações do nordestino migrante presente no filme brasileiro *Lula, o filho do Brasil* (2009), de Fábio Barreto. Problematizaremos as temáticas voltadas para o contexto histórico das produções nacionais, da sagacidade de homens e mulheres da região Nordeste, da qualificação dos filmes nacionais produzidos nesta época, na intenção de expandir as fronteiras do conhecimento histórico. Explorando algumas das mais recentes teorias e indagações sobre um novo olhar teórico-metodológico da história sobre o cinema, abordaremos tanto as óticas dos autores Borges (2003), Aires (2008) e Bittencourt (2004), quanto as inúmeras visões dos cineastas sobre o Nordeste, que remete às formações dos movimentos rurais: Messiânico e Cangaço.

**Palavras-Chave:** Migrante Nordeste. Cinema Brasileiro. História.

---

<sup>1</sup> Aluno concluinte do Curso de Graduação de Licenciatura em História da Universidade Estadual da Paraíba.  
E-mail: nito\_cg@hotmail.com.

## 1 INTRODUÇÃO

Ao se aproximar o século XX, a ciência, através da tecnologia da vida humana, demonstrou seus conhecimentos ao mundo, inaugurando uma nova perspectiva em que o modelo estadunidense toma lugar do europeu, considerado, anteriormente, o centro do poder. O mundo, principalmente no período que vai da Primeira à Segunda Guerra Mundial, foi marcado por catástrofes, pelo crescimento econômico e pelas transformações sociais, incertezas e crise. E não há dúvida de que o século XX foi aquele que mais incentivou o consumo, mais valorizou a produção; em que a ciência transformou tanto o mundo quanto o nosso conhecimento a respeito dele, principalmente relacionado ao cinema. Nas palavras do historiador inglês Eric Hobsbawm (1995, p. 511):

o século XX não se sentia à vontade com a ciência que fora a sua mais extraordinária realização, e da qual dependia. O progresso das ciências naturais se deu contra um fulgor, ao fundo, de desconfiança e medo, de vez em quando explodindo em chamas de ódio e rejeição da razão e de todos os seus produtos. E no espaço indefinido entre ciência e anti-ciência, entre os que buscavam a verdade última pelo absurdo e os profetas de um mundo composto exclusivamente de ficções, encontramos cada vez mais esse produto típico e em grande parte americano do século, sobretudo de sua segunda metade, a ficção científica.

O *boom* do cinema mundial teve início nas últimas décadas do século XIX, por volta de 1870 em diante, quando alguns países europeus, notadamente a Inglaterra e a França, ostentavam riquezas e progresso, adquiridos no contexto da revolução industrial, que alavancou o crescimento e o poderio do sistema capitalista. Nos salões ingleses e americanos, as exposições de produtos voltados para o cinema, reuniam milhares de consumidores, ávidos por novidades e dispostos a adquirir os mais novos lançamentos do mercado. Como afirma o historiador Eric Hobsbawm, “Tais exposições funcionaram, na prática, como verdadeiros rituais de exaltação da riqueza e do progresso técnico” (LEITE, 2005, p. 18).

As primeiras produções cinematográficas da história do cinema, ocorreram entre o final do século XIX e início do século XX, com a invenção do cinematógrafo, atribuído aos irmãos Lumiere (França). Alguns equipamentos cinematográficos foram patenteados com o auxílio do norte-americano Thomas Edison. Com isso, a poderosa indústria cinematográfica expandiu-se pelo mundo, numa velocidade tão espantosa, quanto as invenções tecnológicas dos seus idealizadores.

A indústria cinematográfica norte-americana, sem nenhuma dúvida, foi a que conheceu o maior apogeu técnico e industrial da recente história da *Sétima Arte*, graças ao desenvolvimento econômico desta poderosa nação, no período do entre guerras (1914-1939), quando o mundo assistiu a um espetacular consumo de produtos industrializados (máquinas, equipamentos e automóveis) e ao crescimento cultural extraordinário, a chamada cultura de massa (teatro, cinema, televisão). Os Estados Unidos da América promoviam o *The American Way of Life* ou o modo de vida americano, ditando regras do consumo em massa de produtos culturais.

Hollywood se tornou a “Meca<sup>2</sup>” do cinema mundial, com produções cinematográficas de valores estratosféricos para a época, destacando-se nas três áreas mais importantes de atuação do cinema: a produção, a divulgação e a arrecadação dos filmes. Estas áreas criaram um conglomerado de empresas que monopolizam até os dias atuais as bilheteiras de cinema de diversas partes do planeta.

Já no Brasil, as primeiras produções independentes datam de 1898, com imagens em movimentos, capturadas pelas lentes do imigrante italiano Affonso Segretto, que abordo do navio *Brésil*, filmou a Baía de Guanabara – considerado por muitos, como o primeiro filme brasileiro e Affonso Segretto, o primeiro cineasta. No entanto, o crítico de cinema José Inácio de Melo Souza considera as primeiras filmagens realizadas em novembro de 1897, por José Roberto da Cunha Salles, como a primeira produção brasileira.

O cinema brasileiro, nos anos de 1920, encurralado pela intensa produção cinematográfica dos Estados Unidos, deparou-se com as adversidades e necessitou adaptar-se a novas produções alternativas. Neste empreendimento, nasce os documentários e os cinejornais, com novos roteiros temáticos, que abordavam temas dos mais diversos: futebol, festas populares e religiosas, acontecimentos políticos e carnaval.

A produção cinematográfica da década de 20 caracterizou-se não só pela concorrência hollywoodiana, mas, sobretudo, pelo fenômeno chamado de “Ciclos Regionais<sup>3</sup>”, uma forma de manter viva, a produção nacional, até então, restrita a centros, como São Paulo e Rio de Janeiro.

No decorrer da década de 1930, inicia-se o cinema falado com a comédia musical *Acabaram-se os otários* com roteiro de Luís de Barros e Menotti del Picchia. Essa

---

<sup>2</sup> Meca – Ponto que atrai as atenções e interesses de pessoas ligadas às atividades que giram em torno dele.

<sup>3</sup> Ciclos Regionais – novos polos de desenvolvimento das produções cinematográficas do Brasil.

comédia é bem recebida pela crítica, com um público de mais de 35 mil espectadores, considerado acima da média, para uma produção nacional.

Os Ciclos Regionais de produção cinematográfica perfaziam novos surtos de crescimento, como a região mineira do café, a região do ciclo do Recife, os ciclos de Barbacena, de Ouro Fino e de Manaus. Eram os novos polos de desenvolvimento das atividades cinematográficas do país. Neste período, as perspectivas de sobrevivência do cinema brasileiro não eram das melhores, para enfrentar a nascente e poderosa indústria cinematográfica norte-americana, a solução encontrada foi buscar apoio do Estado.

Em 1940 surge o estúdio de cinema nacional nomeado *Vera Cruz*, composto de novos cineastas e produções. Dez anos depois aparece o *Cinema Novo*, inaugurado com o filme *O Cangaceiro* (1953), que foi premiado no Festival de Cannes. Dessa forma, o cinema brasileiro reacende as esperanças. Talentosos cineastas despontam no circuito: Humberto Mauro e Glauber Rocha. Este último com o filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, que retrata a temática social do sertão nordestino.

Já nos anos de 1960, o golpe militar interrompe a ascensão do cinema brasileiro, apesar da produção continuar. Através do olhar censurável, o governo militar inspecionava o que poderia ser produzido. O exemplo disto, foi a criação da Embrafilmes, no governo Geisel. E no início dos anos de 1990, chega “uma nuvem negra” para o cinema brasileiro: a era do Presidente Collor. Os incentivos às novas produções desapareceram com os conhecidos confiscos de verbas estatais, que retornaram no governo Itamar Franco, concedendo alguns benefícios fiscais, chamados “Leis de Incentivos” (Lei n°. 8.313/91).

Com o processo de reestruturação, o cinema brasileiro, entra numa fase de boas produções: *O Quatrilho* (1995), é indicado ao Oscar; *O que é isso companheiro* (1997), recebera indicação; *Central do Brasil* (1998), com Fernanda Montenegro no papel principal, recebe o prêmio de vencedor do “Urso de Ouro” do Festival de Berlim, na Alemanha, premiação que mereceu destaque na Imprensa Mundial e deu muito orgulho ao país.

Novas produções brasileiras levaram muitos telespectadores ao cinema: *Os dois filhos de Francisco*, que narra a história da carreira musical dos cantores sertanejos Zezé de Camargo e Luciano, e *Se eu Fosse Você*, com Tony Ramos e Glória Pires, que foi campeão de bilheteria em 2009, perdendo apenas para a superprodução hollydiana: *Titanic*.

Na introdução deste artigo, apresentamos algumas definições do cinema elaboradas no Brasil e nos Estados Unidos. Definições essas que o tratam como uma realização estética,

artística, evidentemente, mas que deixa também transparecer algo de sua vinculação sociocultural. Abordamos o momento em que o cinema brasileiro absorve, aos poucos, o novo estilo cinematográfico e demonstramos o impacto cultural do processo de modernização brasileira.

A fim de nos auxiliar neste momento, apresentamos um referencial metodológico, a qual questiona ações que identificam o cinema como a “sétima arte”, evidenciando questões: O que produzimos? Para quem produzimos? Qual a qualidade dessa produção? O que, de fato, pode ser importante para a compreensão de temáticas históricas e sociais? As representações cinematográficas podem ser trabalhadas como documentos não escritos? Elas podem ser utilizadas como novas ferramentas contextuais e metodológicas? Quais são os teóricos que contribuíram com seus estudos sobre o uso de imagens audiovisuais no ensino de história? O que pensa alguns historiadores(as) brasileiros sobre a relação história/cinema?

## **2 REFERENCIAL TEÓRICO**

Hoje, notamos que o cinema é uma ferramenta muito explorada pelos historiadores. Através do cinema encontram-se respostas para questionamentos da história. De acordo com Merigo (2010), imperava a indústria do cinema comercial, com pouco interesse do público. Já para Nascimento (2008, p. 04), antes no cinema “o que não era escrito não era valorizado enquanto registro histórico. Portanto, não tinham como enquadrar o filme, a imagem, no rol das fontes documentais”.

A partir da década de 1960, o cinema toma novo rumo, quando as relações teórico-metodológicas entre o cinema e história tornaram-se objeto de estudo sistemático por parte de alguns historiadores, especialmente Marc Ferro e Pierre Sorlin, ligados à Escola dos Annales. Segundo Bittencourt (2004, p.373), “Marc Ferro e Pierre Sorlin foram os primeiros pesquisadores a dedicar-se as investigações sobre cinema e história”.

### **2.1 O olhar teórico-metodológico da história sobre o cinema**

Os marcos teórico-metodológicos da utilização de novas linguagens no ensino de história, principalmente o cinema, iniciaram a partir dos anos de 1980, com a nova história

cultural, do ponto de vista crítico e problematizador. Em 1930, a Escola dos Annales já sinalizava com a possibilidade do uso das imagens como fonte histórica. Marc Bloch, um dos componentes da Escola dos Annales, segundo a historiadora Maria Eliza Borges, “já chamara atenção para se observar as imagens e compreender sua dimensão ideológica” (BORGES, 2003).

As duas primeiras gerações dos Annales permaneceram utilizando os documentos escritos nas suas abordagens teóricas e metodológicas, mas segundo o historiador Luciano Aires, na coletânea, *História Ensinada*, “Seriam nos anos 1960 que as imagens visuais e outras linguagens passariam a ser levadas mais em consideração pelos historiadores” (AIRES, 2008, p. 49). De fato, o bojo cultural dos anos de 1960 foi efervescente em diversas partes do mundo, movimentos sociais e culturais se apresentavam em protestos simultâneos, seja nos Estados Unidos, na Inglaterra ou no Brasil; havia ares de mudanças, inclusive na historiografia, sendo assim, Aires (2008, p. 49) afirma que “para lembrar Nora e Le goff. A ciência História se renovou, dialogando com a antropologia, abrindo caminho para o micro recorte, o cultural, os excluídos e pisoteados pela modernidade”.

O contexto da Guerra Fria, que do ponto de vista ideológico, marcou o pensamento capitalista e socialista mundial, foi um importante propagador da nascente midiatização televisiva. As imagens feitas pelos cinegrafistas norte-americanos, revelaram ao mundo, os horrores da guerra do Vietnã (1963-1973). Foi uma cobertura de guerra, mostrada ao vivo para o mundo todo, pela primeira vez na história, que sem dúvida, influenciaria a massificação dos meios de comunicação, fortalecendo a chamada cultura de massa.

A Escola alemã de Frankfurt com seus inúmeros pensadores notabilizou-se pela crítica as concepções culturais do século XX, sobre o cinema especialmente, com Walter Benjamin “devem-se destacar reflexões sobre as técnicas finas de reprodução da obra de arte, particularmente do cinema, e as consequências sociais e políticas resultantes” (BENJAMIN, 2007, p. 80). Para Adorno (apud ORNAGHI, 2009, p. 17), “o fato de não serem mais que negócios, bastam-lhes como ideologia”. Enquanto negócios, seus fins comerciais, seriam organizados em sistemas de exploração de bens considerados culturais. Adorno chamava tal mecanismo de exploração, de “indústria cultural” (ORNAGHI, 2009).

Este teórico frankfurtiano, numa série de pronunciamentos radiofônicos, via conferências em 1962, explicou que a expressão “indústria cultural” visava substituir “cultura de massa”, pois esta induzia de forma a seduzir os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa. A Escola de Frankfurt, em sua essência crítica, foi objeto de debates

fervorosos, não só entre seus membros, como também, de outros especialistas do campo do saber, como sociólogos e historiadores.

A nova História Cultural atentou para os novos métodos e questionamentos teóricos, abriu janelas infinitas de problematizações às questões sociais e culturais. Por conseguinte, exigiu renovações constantes nos métodos de ensino e pesquisa, conceitos como representações, sistemas simbólicos, práticas discursivas, que estavam presentes nas pautas dos discursos acadêmicos.

As linguagens teóricas e metodológicas, difundidas, especialmente no ensino superior, ganha enorme relevância na Educação como um todo, como afirma Aires (2008, p. 50), “É preciso que levemos em consideração que as chamadas novas linguagens são textos, portanto, podem ser interpretados”. Para tanto, é importante fazermos a crítica externa e interna destes objetos culturais, que no caso deste artigo, é como usar o cinema no ensino de história.

Para isso, pretendemos dialogar com alguns teóricos e pensadores do gênero cinematográfico, refletindo sobre os preceitos pedagógicos, de como utilizar essas novas ferramentas audiovisuais na sala de aula e especificamente como documento analítico das representações históricas do passado e do presente. A historiadora Circe Maria Bittencourt, credita aos anos de 1960 e 1970, os trabalhos pioneiros de historiadores, no tocante as iconografias cinematográficas e destaca os franceses Marc Ferro e Pierre Sorlin como os precursores das investigações sobre cinema e história.

Nas análises de Marc Ferro, a leitura do filme entende-se pelas partes apresentadas. Essa leitura integra planos, temas, conteúdos. Neste sentido, Pierre Sorlin vai além das explicações conjunturais de Ferro; ele se apropria das análises de especialistas da semiótica, que estuda os signos e sistemas de sinais empregados nos meios de comunicação. Para Bittencourt (2004, p. 374), “Sorlin leva em conta o conjunto de elementos de um filme, incluindo sons, vozes, cantos, palavras, música instrumental, ruídos, etc.”. Para Sorlin, a leitura de um filme deve conter cada elemento constitutivo da arte da produção cinematográfica, e também está atento as mais diversas variantes do aparelho social e ideológico que compõem a sociedade. A historiadora da Unicamp Mônica Kornis, afirma que para Sorlin, “o filme possui um texto visual, que merece, como o texto escrito, uma análise interna, e como artefato cultural, possui sua própria história” (KORNIS, 1992, p. 246). Isto exige também, uma leitura externa, comum a qualquer outro tipo de documento, por está inserido em um contexto social e cultural.

As novas abordagens teóricas e metodológicas das duas últimas décadas na história contemporânea e suas infindáveis fontes de pesquisas históricas vêm permitindo avanços promissores na forma de utilização destas novas linguagens midiáticas, no ensino de história, particularmente nos novos estudos metodológicos sobre o uso do cinema, e nas análises dos filmes: ficção, documentário ou científico.

De acordo com Bittencourt, os especialistas da área consideraram três enfoques fundamentais para se analisar filmes, citando Kornis (1992):

- a) Os elementos que compõem um conteúdo, como roteiro, direção, fotografia, música e atuação de atores;
- b) O contexto social e político de produção, incluindo a censura e a própria indústria do cinema;
- c) A recepção do filme e a recepção da audiência, considerando a influência da crítica e a reação do público segundo idade, sexo, classe e universo de preocupações (KORNIS apud BITTENCOURT, 2004. p. 248).

Quanto à utilização pedagógica dos filmes em sala de aula, os autores(as) nos alerta para uma série de reflexões que devemos seguir e para os objetivos que pretendemos alcançar. Bittencourt (2004, p. 376), afirma que “é preciso preparar os alunos para as leituras críticas de filmes, começando por uma reflexão sobre os próprios a que eles assistem”. No pensamento da autora, a escolha das produções com o conhecimento dos alunos(as), levando em consideração, os filmes que gostam e lhe atraem, em grosso modo, facilita as abordagens do professor, em relação as imagens exibidas e observadas. No entanto, é importante levantar hipóteses sobre o objeto a ser analisado, tais como: O que é um filme? Como ele é feito ou produzido? Quem trabalha nos bastidores de um filme? Quanto custa produzir um filme? Por que o Brasil produz poucos filmes? Com alguns questionamentos, poderemos fazer leituras e análises de outros filmes em sala de aula.

Parece-nos oportuno dizer que na leitura interna dos filmes, precisamos levar em consideração alguns aspectos metodológicos, propostos por especialistas, como “conteúdo, personagens, acontecimentos principais, cenário, lugares, tempo em que decorre a história narrada, etc.” (BITTENCOURT, 2004, p. 376). Assim como a leitura em geral, organizada por intermédio de uma ficha técnica da produção do filme, que conta com a direção, a trilha sonora, os tipos de técnicos. Por fim, a análise do contexto externo do filme, o ano de sua produção, o estúdio que produziu, o país de origem.

Do ponto de vista pedagógico, além dos filmes produzidos profissionalmente e distribuídos nas Escolas de todo o país sob licença do Ministério da Educação, existe também a possibilidade de produções domésticas, realizadas pela própria instituição escolar, com a participação de professores e alunos, sob diversas temáticas sociais, políticas e culturais. As Escolas que se dedicam a atingir uma educação de qualidade possuem amplas condições de oferecer subsídios materiais e financeiros, para adquirir meios de se compreender o processo de produção das imagens cinematográficas.

## **2.2 O Nordeste sob o foco dos cineastas**

A região Nordeste é um cenário importante para as grandes produções cinematográficas brasileiras. Cineastas brasileiros e de outras partes do mundo, já se renderam as paisagens e principalmente a hospitalidade deste povo. A crítica merece respaldo pelas inúmeras filmagens realizadas em território nordestino, incluindo, documentários, novelas, minisséries e filmes. A maioria dos produtos, infelizmente, retrata as mazelas sociais e econômicas, além das representações preconceituosas do sotaque sertanejo, que na verdade são hábitos e costumes, de algumas tradições populares.

Na preferência de renomados cineastas, os movimentos sociais rurais do Nordeste brasileiro, influenciaram boa parte dos seus trabalhos. Conforme o historiador Boris Fausto, estes movimentos podem ser divididos em três grandes grupos. “Os que combinaram conteúdo religioso com carência social; os que combinaram conteúdo religioso com reivindicação social; os que expressaram reivindicações sociais sem conteúdo religioso” (FAUSTO, 1995, p. 294).

A guerra de Canudos, com a saga do beato Antônio Conselheiro, que ocorreu no sertão da Bahia, entre 1893 e 1897, foi um dos episódios que chegou as telas do cinema brasileiro, com direção de Sérgio Rezende. Produzido em 1997, o filme está centrado na trajetória de uma família que se vê envolvida com os seguidores de Antônio Conselheiro e desenvolve opiniões conflitantes sobre o líder do movimento de canudos, protagonizado pelo ator José Wilker.

*O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, foi uma produção cinematográfica de grande repercussão do cinema nacional, representada pelo cangaço, movimento que

perdurou na região nordestina, até por volta de meados dos anos 1930, quando a volante do Exército, deu fim ao famoso bando de Virgulino Ferreira da Silva, o vulgo Lampião. No roteiro de Barreto, o bando de cangaceiros do capitão Gaudino semeava o terror pela caatinga nordestina. O filme premiado no festival de Cannes mistura aventura, drama e romance, na linha dos melhores épicos do cinema mundial.

### **2.3 Análise do filme: *Lula, o filho do Brasil***

O filme *Lula, o filho do Brasil* (2009), de Fábio Barreto, uma adaptação cinematográfica da história do ex-Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva. O filme apresenta temáticas sociais, voltadas para a história da realidade da pobreza do sertão nordestino. Traz a família de retirantes que migram para a cidade de São Paulo. O enredo do filme conta a trajetória do cidadão nordestino Luiz Inácio da Silva que se tornou Presidente da República do Brasil, apesar de uma vida humilde e sofrida. Nascido na cidade de Caetés, agreste pernambucano, sétimo filho de uma família humilde, foi criado sem a presença do pai, o qual abandona a casa indo para o Sudeste do país, mais precisamente a cidade de São Paulo viver com outra mulher. Logo depois de sua chegada, o progenitor de Luiz Inácio manda uma carta para sua ex-mulher contando as dificuldades que está passando na “cidade grande”, mas a carta é lida por um sertanejo que mal sabe ler, dando uma impressão contrária e que o pai de Luiz Inácio estaria convidando a sua antiga família para ir morar na metrópole (CARVALHO; REZENDE, 2010).

O protagonista tem sua vida modificada, quando vem para a “cidade grande” e inicia a vida profissional e pública (CARVALHO; REZENDE, 2010). O filme mostra de forma tendenciosa, as virtudes dos nordestinos através de um documentário cheio de atitudes que busca comover o público ao assisti-lo. Esse tipo de conteúdo apelativo, tem interesses políticos que poderiam influenciar uma eventual campanha política. Para a história, há um acervo de fatos que giram em torno do cotidiano do povo nordestino. No entanto, numa visão mais sociológica, pode haver uma influência apenas para exaltar a figura de um personagem da história nacional (NASCIMENTO, 2008).

O filme recebeu da crítica especializada, reflexões de toda ordem. Produções com personagens do meio político, sempre ganham conotações relevantes. Além deste filme ser mais um sucesso de bilheteria, não podemos nos esquecer dos discursos, dos

estereótipos, das representações que sempre marcaram o Nordeste e a história do seu povo.

Vovelle (1997 apud PINHEIRO, 2006) considera o filme um instrumento documental e histórico que tem a finalidade de aproximar os historiadores do universo cinematográfico, como forma de renovar os comportamentos, as visões de mundo, identidades, ideologias, e dos valores de uma sociedade ou de um momento histórico.

As cenas, as quais se passa esse momento, mostram de forma clara que o cinema é uma fonte da história visual. Segundo Pinheiro (2006), o cinema tem a sagacidade tanto como fonte histórica quanto objeto imaginético.

Ainda sobre a trama fílmica, percebemos o episódio da carta mal lida; as cenas seguintes mostram a família Silva em um pau de arara para enfrentar uma viagem longa e cansativa, na qual também se dá a morte de um dos irmãos de Luiz Inácio e a chegada em São Paulo além das dificuldades que se iniciam neste local (CARVALHO; REZENDE, 2010). Há um momento em que os personagens resolvem se deslocar de sua terra natal, onde já não tinha uma vida tranquila. Este fato é comprovado nos estudos sobre o êxodo do nordestino.

O cinema tem a possibilidade de mesclar ficção e realidade, utilizando elementos tradicionais e clássicos das estruturas de narrativas literárias, além de elementos inovadores, próprios da veiculação midiática, isso faz com que a história torne-se mais interessante do ponto de vista ilustrativo (BALOGH, 2002).

A história sindical de Luis Inácio também é mostrada, dando continuidade aos acontecimentos da vida do protagonista. No início do filme, Lula não quer muito saber do sindicalismo devido aos acontecimentos que envolveram os sindicalistas. Com o casamento, Lula compra uma casa e vai viver com a mulher, que após engravidar, acaba falecendo junto com a criança no momento do parto. Lembrando-se das palavras de sua mãe, Luiz Inácio não se entrega a tristeza e continua lutando por uma vida digna. Torna sindicalista e encontra forças no trabalho sindical, travando uma batalha contra os membros que denegriam a imagem dos sindicalistas, tornando-se um combativo e vibrante líder sindical que tinha a confiança dos trabalhadores. Isto é mostrado através das imagens da ficção mescladas com as imagens da realidade (CARVALHO; REZENDE, 2010).

Após a entrada de Luiz Inácio no movimento sindical, decorrem várias cenas em que mostra o protagonista em sua luta pelas minorias trabalhadoras. Sendo assim, apesar de não estar explícita sua participação na vida política, o filme constrói a imagem de um

presidente guerreiro, trabalhador, honesto, o que reforça seu populismo. o filme, na verdade, propõe narrar a história de um homem comum, sua família e a extraordinária capacidade de superar dificuldades (CARVALHO; REZENDE, 2010).

Para os educadores e estudiosos da História, é preciso interpretar signos visuais, pois nos encontramos na era das imagens. Desta forma, o cinema, como meio transmissor de imagens, foi transformado em uma das ferramentas mais utilizadas pelos historiadores para efetuar sua pesquisa ou seu trabalho em sala de aula. No entanto, antes de utilizar o filme como material didático ou como ilustração de suas aulas e discussões, o historiador deve entender e perceber o documento fílmico dentro de alguns parâmetros teóricos (PINHEIRO, 2010).

### **3 REFERENCIAL METODOLÓGICO**

A metodologia utilizada neste estudo tem como base a realização de uma pesquisa bibliográfica a qual, os instrumentos estão classificados dentro das normas exigidas para os trabalhos científicos, ou seja, sua natureza, sua abordagem de problema, seus objetivos e seus procedimentos técnicos, devendo-se, ainda, indicar os instrumentos a serem usados e o plano de análise da mesma (MARCONI; LAKATOS, 2001).

A referida pesquisa é classificada como bibliográfica, pois busca o conhecimento do tema e a confirmação de informações com base em literatura e pesquisas feitas previamente. A pesquisa estuda e analisa documentos de domínio científico como artigos científicos, dicionários, livros, periódicos, ensaios críticos e enciclopédias. É o tipo de pesquisa onde se tem o contato direto com as obras ou artigos que tratam do tema em estudo (OLIVEIRA, 2007).

### **4 CONCLUSÃO**

Neste estudo, abordamos criticamente referências teóricas e metodológicas; refletimos sob os aspectos da produção teórica deste artigo, enriquecendo-o através de pesquisas referenciadas por importantes autores e autoras que produziram textos a cerca de novas fontes metodológicas e pedagógicas, como textos de cinematografia no ensino de

História, principalmente durante o término da 2ª Guerra Mundial, sem pretendermos apresentar um estudo totalizante e sistêmico do gênero.

No caso do imigrante italiano Afonso Segretto, pioneiro nas filmagens do cinema brasileiro, iniciou a odisseia cinematográfica no país, considerado como o primeiro brasileiro, reconhecido pela crítica cinematográfica, a produzir imagens visuais. E José Roberto da Cunha Salles, a quem se atribuem os registros, poucos meses antes de Segretto.

Quanto as escolas teóricas que difundiram o pensamento sobre o cinema na História, no século XX, destacamos a Escola Francesa dos Annales, especificamente das duas primeiras gerações, com destaque para Marc Bloch, nos anos 1930, que já chamava a atenção para as imagens do cinema. A teoria Frankfuriana alemã dos anos 60, com seus diversos pensadores culturais, aqueceram o debate sobre os métodos do uso do cinema na vida social da época. Walter Benjamin e Theodor Adorno divergiram, em relação a alguns aspectos da problemática cinematográfica. Adorno, por exemplo, fala da substituição de uma “cultura de massa” pela “cultura industrial” com severas críticas a exploração midiática como negócios sistematizados pelos detentores do capital financeiro.

Nos anos de 1970, Marc Ferro, e Pierre Sorlin, debatem sobre o contexto cinematográfico, as leituras e conjunturas específicas que devem ser empregados nos filmes. Pierre Sorlin, destacando a importância de se compreender os sistemas de signos e de sinais empregados nos meios de comunicação.

Utilizamos também, diversos historiadores considerados como o porte de Circe Maria Bittencourt, Sidney Ferreira Leite, Mônica Almeida Kornis, e referências da coletânea do livro *História Ensinada*, organizada por uma equipe de professores da UEPB, principalmente o artigo do historiador José Luciano Queiroz Aires.

Destacamos por último, a importância do trabalho de grandes cineastas do cinema brasileiro, dos pioneiros aos atuais (Humberto Mauro, Glauber Rocha e Lima Barreto), nos anos 50, e recentemente, nos anos 1990 (Sérgio Resende e Walter Salles), com as produções premiadas em festivais na Europa. Nesta última década, alguns filmes nacionais foram registrando recordes de bilheterias nas salas de cinema de todo o país. O filme *Se eu fosse você* (2009), que só foi superado pelo filme *Titanic, e Lula o filho do Brasil* (2009), de Fábio Barreto, recém-lançado no Brasil, com expectativa de crítica e público, representando famílias de migrantes nordestinos rumo ao centro sul do país.

O filme *Lula, o filho do Brasil*, pode-se afirmar que é mais um documento cinematográfico que conta a saga de uma família do Nordeste Brasileiro (a família Silva), migrantes, que saem do sertão de Caetés em Pernambuco, para tentar a sorte e sobreviver na cidade grande; uma realidade social esta que ainda atravessa gerações de nordestinos com ciclos repetitivos.

## ABSTRACT

From the systematic pattern of analysis as a strategy of interpretation, will investigate the representations of migrant present in Brazilian Northeast film *Lula, the son of Brazil* (2009), Fábio Barreto. Problematization issues facing the historical context of national productions, the wit of women and men in the Northeast region, the qualification of the national films produced at this time, the intention to expand the boundaries of historical knowledge. Exploring some of the latest theories and questions about a new theoretical-methodological look on cinema history, will discuss both the optics of the authors Borges (2003), Aires (2008) and Bittencourt (2004), as the numerous visions of filmmakers on the Northeast, which refers to the training of Messianic movements and rural Bandits.

**Keywords:** Northeastern Migrant. Brazilian Cinema. History.

## REFERÊNCIAS

- AIRES, José Luciano de Queiroz. Pinceladas para desenhar a nação: pintura, identidade nacional e ensino de história. In:\_\_\_\_\_. **História Ensinada: Linguagens e abordagens para a sala de aula.** João Pessoa: Ideia, 2008, p.43-63.
- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV.** São Paulo: EDUSP, 2002.
- BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Documentos não escritos na sala de aula. **Revista Ensino de História: fundamentos e métodos.** São Paulo: Cortez, 2004, p.353-401.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e Fotografia.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- CARVALHO, Aline Torres Sousa; REZENDE, Guilherme Jorge de. **Lula: de retirante da seca à presidência da República. Uma história, muitos sentidos.** Anais do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Vitória-ES, maio de 2010.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Edusp, 1995.
- HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos.** Trad. Marco Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KORNYS, Mônica Almeida. História e cinema: Um debate metodológico. **Revista Estudos históricos,** Rio de Janeiro, v.5, n. 10, 1992, p. 237-250.
- LEITE, Sidney Ferreira. Introdução. **Revista Cinema brasileiro: Das origens á retomada.** 1. ed. São Paulo, 2005, p.7-35.
- MARCONI, Marina de A.; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho científico.** 3. ed. São Paulo: Atlas, 2001. p. 220.
- NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. Cinema e ensino de história: realidade escolar, propostas e práticas na sala de aula. **Revista de História Cultural,** Salvador: a. V, n. 2, v. 5, abr/mai/jun, 2008.
- OLIVEIRA, M. M. **Como fazer pesquisa qualitativa.** Petrópolis: Vozes, 2007.
- PINHEIRO, Alexandre Coelho. **Um diálogo entre o cinema e o ensino da história no longametragem cruzada, do cineasta Ridley Scott.** Ilhéus-Itabuna-BA: UESC, 2006.