

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Caroline da Silva

NOS ENTREATOS, TAL COMO PEÕES: do Lula operário ao Lula presidente

São Leopoldo

2009

Caroline da Silva

NOS ENTREATOS, TAL COMO PEÕES: do Lula operário ao Lula presidente

Dissertação apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Seligman

São Leopoldo

2009

Ficha Catalográfica

S586n Silva, Caroline da

Nos entreatos, tal como peões: do Lula operário ao Lula presidente / por Caroline da Silva. – 2009.

132 f. : il. ; 30cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2009.

“Orientação: Prof.^a Dr.^a Flávia Seligman, Ciências da Comunicação”.

1. Cinema – Documentário. 2. Documentário – Brasil –

Catálogo na Publicação:
Bibliotecária Camila Rodrigues Quaresma - CRB 10/1790

Caroline da Silva

NOS ENTREATOS, TAL COMO PEÕES: do Lula operário ao Lula presidente

Dissertação apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovado em 18 de março de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcius Freire – Unicamp

Profa. Dra. Fatimarlei Lunardelli – UNISINOS

Prof. Dr. Valério Cruz Brittos – UNISINOS

Profa. Dra. Flávia Seligman (Orientadora)

Aos meus pais.
Aos meus irmãos.

AGRADECIMENTOS

Flávia – que se mostrou uma verdadeira mãe judia nesses dois anos.

Fati – origem de indicações precisas, admiração e confiança.

Prof. Valério – pelo apoio e o estímulo de sempre.

Profa. Christa – minha antiga inspiração.

Profa. Milena Weber – pelos presentes teóricos.

Colegas do grupo CEPOS – pelo crescimento conjunto e contínuo.

Profa. Sandra de Deus – pelo empréstimo dos livros.

Colegas da SECOM/UFRGS – pela compreensão, paciência e, em especial, pelos ouvidos.

Pati e Poli – presenças emergenciais e indispensáveis do mestrado.

Di – pelo constante acompanhamento em tudo que faço na minha vida.

Santo Antônio e seu responsório.

*O Brasil dos capitalistas
Não tem mais solução.
A crise está aumentando
Indo tudo pra perdição
A burguesia em desatino
A pobreza sem destino
Sem encontrar solução.*

*O golpe de 64
Pôs o militar no poder
Passados os 15 anos
Nada puderam resolver
Baixaram o pau no peão
Deram todo o poder ao patrão
Deixando o povo a sofrer.*

*A natureza tem limites
Não podemos desconhecer:
Aos animais deu o instinto
Aos homens deu o saber
Do desembesto da exploração
Tiramos uma boa lição:
LUTAR ATÉ VENCER!*

*Os patrões não têm pátria
A exploração é internacional
Patrão contra operário
Esta é a luta fatal.
Não vamos fazer confusão
Nem criar ilusão
Com a burguesia Nacional.*

*Aqui interrompo os versos
Da palavra vou pra ação:
Estou indo lá na fábrica
Fazer conclamação
Não tenho medo de luta
Confio na classe que labuta
Porque também sou peão.*

Cordel "Nós e os Patrões"

Ora, a natureza não dá saltos, tece liames sutis nos subterrâneos subatômicos, as partículas desfiadas em ondas quânticas, as ondas disfarçadas de partículas e, no baile dos semens universais, ora se exibem em consistência material, ora na efervescência de pura energia, talvez renunciando que em tudo mais, a política incluída, uma coisa são duas, eu sou eu e também as minhas circunstâncias, como dizia Ortega y Gasset, e por vezes sou o que não fui, como lamentou Fernando Pessoa, nessa indeterminação fundante da liberdade, o caso e o acaso, a imponderabilidade do amor, o paradoxo entre o discurso e a prática, a dessintonia entre a fina harmonia dos sonhos e a conflitiva aspereza do real (Frei BETTO, 2006, p. 26).

RESUMO

Esta dissertação discute a produção audiovisual documentária através de *Peões* e *Entreatos*, filmes sobre a ascensão do ex-líder sindical Luiz Inácio da Silva à presidência da República, lançados em 2004. Os diretores, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, respectivamente, abordam o personagem Lula em dois momentos distintos: o passado retirante, operário, sindical, de liderança grevista e o político maduro prestes a se tornar presidente. O marco teórico versa sobre documentário, representação e imaginário. A metodologia sustenta-se na análise fílmica sócio-histórica de Vanoye e Goliot-Lété e nos campos semânticos da interpretação sintomática de David Bordwell, para investigar quem é o protagonista de cada documentário.

Palavras-chave: Documentário brasileiro. Representação. Imaginário. Mito.

ABSTRACT

This work discusses the documentary audiovisual production through *Peões e Entreatos*, films of 2004 about Luiz Inácio da Silva's election. The directors, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, respectively, treat of the Lula character in two different moments: escaping from the wild past, workman, trade unionist, strike leader and the serious politician in front of presidency. Brings up documentray, representation and imaginary theory. The methodology is Vanoye e Goliot-Lété's social historic film analysis and David Bordwell's semantic fields for sintomatic interpretation to research who is the main character of each documentary.

Keywords: Brazilian documentary. Representation. Imaginary. Myth.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| AGRADECIMENTOS | 6 |
| 1 INTRODUÇÃO | 12 |
| 2 OS DOCUMENTÁRIOS..... | 17 |
| 2.1 Contexto político | |
| A Estrela no peito. O Brasil no coração | 18 |
| 2.2 Contexto cinematográfico brasileiro..... | |
| O documentário preguiçoso | 22 |
| 2.3 <i>Peões</i> | 25 |
| 2.3.1 Sinopse descritiva | 26 |
| 2.3.2 Prêmios | 30 |
| 2.3.3 Público e renda | 30 |
| 2.3.4 O diretor | 31 |
| 2.3.4.1 Filmografia de Eduardo Coutinho | 32 |
| 2.4 <i>Entreatos</i> | 34 |
| 2.4.1 Sinopse descritiva | 34 |
| 2.4.2 Prêmios | 42 |
| 2.4.3 Público e renda | 42 |
| 2.4.4 O diretor | 43 |
| 2.4.4.1 Filmografia de João Moreira Salles | 45 |
| 3 CINEMA DOCUMENTÁRIO | 46 |
| 3.1 Performance – a câmera sempre transforma a realidade | 49 |
| 3.2 Documentário no Brasil | 51 |
| 3.2.1 O documentarista descobre o chão de fábrica | 54 |
| 3.3 Eduardo Coutinho no cenário nacional..... | 56 |
| 3.3.1 <i>Peões</i> para o documentário contemporâneo brasileiro | 60 |
| 3.4 A entrada de João Moreira Salles no documentário do país..... | 61 |
| 3.4.2 As escolhas de <i>Entreatos</i> | 62 |
| 4 REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIO NO DOCUMENTÁRIO | 66 |
| 4.1 Imaginário – base teórica | 68 |
| 4.2 A era das imagens | 69 |
| 4.3 Representações | 71 |
| 4.3.1 A representação para a política e a imagem pública..... | 74 |
| 4.4 O imaginário brasileiro e os mitos mais comuns..... | |
| – Representações de Lula | 82 |
| 4.4.1 Outra herança da literatura: a Jornada do Herói | 84 |
| 4.5 Imaginário e cinema | 86 |
| 4.6 Atualizações..... | 89 |
| 5 ANÁLISE FÍLMICA SÓCIO-HISTÓRICA | 91 |
| 6 ATENDO-SE AOS ENTREATOS, COMO OPERÁRIA..... | 97 |
| 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS | |
| Que Lula é esse? | 122 |
| 8 REFERÊNCIAS | 126 |

1 INTRODUÇÃO

O velho Lula

*“Como pode o Peixe Vivo
viver fora da água fria?”*
Canção Popular apropriada pelas CEBs

A edição de Natal do jornal gaúcho Correio do Povo (24 e 25/12/2008) trouxe um artigo de Elio Gaspari comentando o discurso de fim de ano do presidente da República, com o título “Lula 2.0 tem a voz do velho sindicalista”. Quando esta pesquisa se encontra em sua reta final, Luiz Inácio Lula da Silva é presidente do Brasil há seis anos, batendo recordes de aprovação popular e sendo uma das personalidades públicas mais influentes do mundo. Gaspari abre seu texto da seguinte forma: “Na noite de segunda-feira, Nosso Guia fez ao mesmo tempo uma prestação de contas do governo Lula 1.0 e o discurso de posse de Lula 2.0. Um mostrou resultados, o outro ofereceu esperança”.

Por que o texto em questão é significativo para abrir esta dissertação de mestrado? Porque ela tem como objeto de estudo dois documentários que foram realizados durante a eleição de 2002 em que o ex-sindicalista finalmente conseguiu eleger-se ao posto máximo da nação. No momento em que os filmes foram rodados e desenvolvidos, não se poderia ter certeza, primeiramente, da vitória de Lula, depois, de sua reeleição em 2006 e não se poderia imaginar seus ótimos índices de popularidade e sua aceitação pela política internacional.

Retomar o artigo do historiador Elio Gaspari é relevante porque ele fala de um determinado momento do atual presidente do país que habita o imaginário de cada um dos brasileiros. Lula sempre será o velho sindicalista. Só se pode aludir ao que aconteceu, só se

pode recordar do que existiu. Só tem eco uma voz que gritou alto, pois sabemos o que ela bradava.

O motivo do título de Gaspari está explicado na seguinte afirmação proferida pelo dirigente maior da República Federativa: “É imprescindível que os trabalhadores defendam a produção e o emprego”. Disso, o articulista tira a seguinte interpretação: “A frase é ambígua, mas na hora em que o presidente da Vale, doutor Roger Agnelli, comemorou os 40 anos do AI-5 sugerindo ‘medidas de exceção’ para as relações trabalhistas, nada melhor do que o discreto reaparecimento de um velho líder sindical”. A despeito da ironia tradicional do jornalista e de sua posição ideológica perante o Governo, ele usa para sua argumentação elementos que são muito caros a este estudo.

Este texto vê, através de *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004) e *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), no Lula presidenciável o Lula operário, sindicalista, um líder, um verdadeiro guia. O velho líder sindical haverá de reaparecer em qualquer situação que remonte ao seu passado, a sua trajetória, a sua jornada de herói: do retirante nordestino que se transforma em presidente da maior República da América Latina. Antes, mestre em um grupo seletivo, que vai se alargando até ser o “nosso guia”, o chefe que conduz a vida de todos os cidadãos brasileiros.

Este estudo, cujo título é “Nos entreatos, tal como peões: do Lula operário ao Lula presidente”, trata-se de uma análise dos documentários de longa-metragem *Entreatos* e *Peões* pela perspectiva da construção de imagem de seu personagem comum, Luiz Inácio Lula da Silva. Teremos aqui diversas teorias imbricadas: a própria problematização do método documentário, a questão da representação e do imaginário no documentário e ainda uma visão da representatividade dessa obra no conjunto temático abordado pelo documentário contemporâneo.

O que interessa para esta pesquisa é analisar a imagem de Lula estabelecida pelos longas-metragens não somente pela maneira como é produzida, mas também pelo que ela significa sendo efeito de um determinado tipo de filme, comandado por dois diretores importantes do cinema brasileiro e num determinado momento político, econômico e histórico do país. Por que documentar Luiz Inácio Lula da Silva em 2002, ano de sua quarta disputa eleitoral para presidente da República, a que promete enfim elegê-lo?

Para facilitar o andamento da pesquisa, identifica-se como seu objetivo geral desconstruir *Peões* e *Entreatos* para descobrir como uma figura (ou mais) de Lula é (são) construída(s) dentro do seu todo significativo e, por conseguinte, os seguintes objetivos específicos para o estudo:

- a) Comparar os métodos de documentarismo dos dois longas-metragens;
- b) Mapear os imaginários contidos nos dois documentários.

Precedendo a realização de *Peões e Entreatos*, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles lançaram documentários de bastante êxito no cenário cinematográfico brasileiro. Coutinho, após inaugurar uma nova forma de documentar com *Cabra Marcado para Morrer*, em 1984, depois da boa repercussão de *Babilônia 2000*, foi sucesso de crítica e de público (para os parâmetros do documentário no mercado) com *Edifício Master*. O 9º filme mais visto em 2002, entre todos os gêneros, totalizou 84.160 espectadores em salas de cinema e R\$ 588.986,00 de renda¹, sendo que foi realizado sem captação de recursos via incentivo fiscal. Como premiação, recebeu o Kikito de Melhor Documentário no 30º Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, a Margarida de Prata da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil e o prêmio da crítica de Melhor Documentário na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; todos no ano de lançamento da obra, 2002.

Já Moreira Salles co-dirigiu com Kátia Lund *Notícias de uma guerra particular* (1999), finalista do prêmio Emmy em Nova Iorque e eleito o Melhor Documentário brasileiro no festival É Tudo Verdade de 2000, em São Paulo. Em 2003, lançou o primeiro documentário de longa-metragem de autoria solo, *Nelson Freire*, que levou 60.793 espectadores ao cinema e arrecadou R\$ 431.392,00². O filme sobre a vida do pianista recebeu dois prêmios no Grande Prêmio de Cinema Brasil, nas seguintes categorias: Melhor Documentário e Melhor Som. E ainda foi indicado para as categorias de Melhor Diretor, Melhor Roteiro Original e Melhor Trilha Sonora.

Nas primeiras eleições nacionais do século XXI, os dois grandes cineastas brasileiros resolvem documentar as campanhas políticas para aquele pleito. A VideoFilmes, produtora carioca de propriedade dos irmãos Salles (João Moreira e Walter Salles Jr.), responsável também pela realização dos últimos filmes de Eduardo Coutinho, entra em negociação com a Globo Filmes, produtora cinematográfica da emissora de televisão, com a finalidade de estabelecer parceria para produzir um documentário sobre a eleição de 2002. O objetivo era acompanhar os dois prováveis candidatos ao segundo turno: o veterano Lula e José Serra, ministro de Governo do então presidente Fernando Henrique Cardoso. A iniciativa é inédita no cinema do Brasil, ao contrário de outros países como Estados Unidos e França, que tiveram suas campanhas presidenciais retratadas em documentários. No entanto, a primeira

¹ Fonte: ANCINE. Disponível em: www.ancine.gov.br

² Idem.

proposta não se consolida. A Globo Filmes não entra na parceria, os rumos mudam. João Moreira continua com seu foco, seguir o candidato Lula. Mas Coutinho, que fazia a campanha de Serra, documenta o discurso de Lula de uma outra maneira, refazendo seu caminho até aquele momento através da fala de seus ex-companheiros de luta, no Sindicato dos Metalúrgicos. A princípio, os dois olhares fariam parte do mesmo filme, o que não se torna viável, em função do material com que os diretores se depararam.

No emblemático ano de 2002, todas as pesquisas de intenções de voto indicavam que Luiz Inácio Lula da Silva seria o novo presidente do Brasil. Uma militância que se iniciava em 1979, nas grandes greves dos metalúrgicos, que atravessou décadas se fortalecendo politicamente, com a criação de um partido, o Partido dos Trabalhadores em 1980, enfim chegava ao topo da política do país. Pela primeira vez, um candidato de esquerda iria comandar a maior República da América Latina, o mundo inteiro aguardava com expectativa o resultado dessas eleições. À medida que o pleito se aproximava, Lula subia nos índices das pesquisas, tanto que a equipe de João Moreira Salles precisou antecipar suas filmagens, havia a previsão de que o candidato do PT pudesse vencer ainda no primeiro turno.

Até aí, já se justificaria um estudo acadêmico sobre esses dois filmes, em função da motivação dos cineastas em documentar esse momento. Acontece que os longas-metragens são lançados no cinema apenas em novembro 2004, quando Lula já se encontra no final de seu segundo ano de mandato. Em 2005, temos a primeira grande crise política desse Governo, em função do “Mensalão”³. E os DVDs de ambos os documentários se tornam disponíveis no mercado somente em novembro de 2006, após as eleições daquele ano, quando Lula se reelege novamente em segundo turno.

O significado, a importância e a dimensão que esses filmes representam começa a ser repensada em função de toda essa lógica industrial e dessa linha do tempo. Pesquisadores também se voltam para os conhecimentos que podem ser extraídos desses produtos fílmicos. Os primeiros textos sobre algum dos filmes estão nos livros que resgatam a obra de Coutinho, ícone do documentário brasileiro.

Baseado em pesquisa bibliográfica e revisão teórica, este estudo de casos comparativo adotará como metodologia para o material empírico da pesquisa a análise fílmica, com base na interpretação sócio-histórica, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 54)⁴. Para este

³ Termo pelo qual ficou conhecido um possível esquema de corrupção no Congresso brasileiro, cujo objetivo seria angariar, através de pagamentos de propinas mensais, apoio para o Governo nas votações legislativas mais importantes, durante o primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva.

⁴ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

objeto de estudo, esse tipo de análise se torna adequado em função de interessar o contexto sócio-histórico em que se realizam os filmes, entendendo que não podem ser isolados de outros segmentos da sociedade, como a economia, o campo político, o caminho histórico e os demais meios de comunicação envolvidos no tema que retratam.

Por entender que *Peões e Entreatos* traduzem um determinado momento crucial da história brasileira, o que o trabalho se coloca como ponto de chegada é a avaliação de como esse momento é construído nos documentários. “É essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista” (op. cit.).

Na tentativa de traçar um panorama para entender os filmes, o projeto apresenta-se da seguinte forma:

O primeiro capítulo fornece uma exposição dos filmes, trazendo dados sobre a produção, biografia e filmografia dos diretores, sinopses descritivas dos documentários, contexto político e contexto mercadológico brasileiros.

No segundo capítulo, como primeiro referencial teórico da pesquisa, as atenções estão voltadas para o documentário. É apresentada uma teoria do documentário baseada em Bill Nichols, a forma como o povo e o operário aparecem neste tipo de cinema (Jean-Claude Bernardet) e os tipos de documentário. Também neste capítulo, um panorama histórico do documentário no Brasil (Fernão Ramos) e considerações acerca dos métodos de Coutinho e João Moreira Salles.

Uma discussão sobre imaginários e representações como segundo referencial teórico é o que norteia o terceiro capítulo deste texto. Quais são as imagens contidas nos dois documentários e como elas se propagam são o foco da reflexão deste trecho. Relevantes nesta parte, também, os conceitos de poder fiduciário de Bourdieu, carisma de Max Weber e as formas de construção de imagens políticas segundo Maria Helena Weber e Wilson Gomes.

O terceiro referencial teórico é o de metodologia, amparado em Vanoye e Goliot-Lété, elegendo a análise sócio-histórica como a mais adequada para esses objetos. Os campos semânticos de David Bordwell para categorias de significação, tendo *El significado del filme* (1995) como eixo teórico, serão utilizadas, também, metodologicamente para o trecho seguinte.

O quinto capítulo é destinado às análises de *Peões e Entreatos*, que levarão em conta as questões de metodologia de documentação, representação, imaginários de categoria, etc.

Os documentários trabalhados não são filmes que se esgotam em si, podem suscitar discussões interessantes não só no campo da Comunicação, mas é bom lembrar que aqui eles são encarados, antes de mais nada, como produções de cinema.

2 OS DOCUMENTÁRIOS

A cultura operária presente em ambos

Peões, dirigido por Eduardo Coutinho, e *Entreatos*, de João Moreira Salles, foram lançados simultaneamente nos cinemas em 26 de novembro de 2004. Ambos chegaram ao mercado pela produção e distribuição da VideoFilmes, empresa de cinema e vídeo especializada na realização de documentários e filmes de longa-metragem fundada em 1987 pelos irmãos Walter Salles e João Moreira Salles. Eles também são parte de uma mesma iniciativa, o Projeto Batalha, que captou o valor de R\$ 1.290.000,00 para a realização dos dois documentários de longa-metragem.

Com a VideoFilmes e a Rede Globo conversando sobre projetos em comum, surgiu a ideia de produzir dois documentários sobre a campanha presidencial de 2002. A proposta inicial previa que João Moreira Salles acompanhasse a campanha de Luiz Inácio Lula da Silva no segundo turno e Eduardo Coutinho seguisse a campanha de seu adversário no mesmo período. A Rede Globo acabou saindo do projeto e os rumos mudaram. Moreira Salles adotaria, sim, a documentação da campanha de Lula à presidência, mas Eduardo Coutinho resgataria no filme, através de depoimentos de terceiros, a jornada de Lula até aquele momento. Em entrevista, o diretor de *Entreatos* explica como aconteceu a mudança de

planos, quando ainda não se havia a previsão de quem iria para o segundo momento das eleições:

Quando tentávamos os primeiros contatos com os candidatos, Coutinho me disse que tinha um antigo desejo de fazer um filme sobre o ABC. Ficamos com as duas opções na cabeça e as apresentamos ao Lula durante um café-da-manhã em São Paulo. Lula comentou que a campanha dele era uma novidade histórica e que continuaria a ser mesmo se ele perdesse; também disse que ele era resultado da cultura operária de São Bernardo – e esse foi o argumento decisivo. Além disso, percebemos que a idéia de fazer um único filme sobre as duas campanhas seria impraticável. À parte a logística complicada, jamais conseguiríamos acesso privilegiado a nenhum candidato se tivéssemos uma equipe plantada no coração da outra campanha (VIDEOFILMES, 2004, p. 2).

O projeto se fez viável através da Lei de Incentivo à Cultura e da Lei do Audiovisual, ambos do Ministério da Cultura. As produções têm apoio da Ancine – Agência Nacional do Cinema – e patrocínio da Brasil Telecom e da Dolby Digital⁵, empresa relacionada ao áudio de películas.

2.1 Contexto político

A Estrela no peito. O Brasil no coração

“Para entender o Lula, tem que entender de onde ele veio.”
Eduardo Coutinho e João Moreira Salles

A família de Luiz Inácio Lula da Silva migrou do interior de Pernambuco para São Paulo nos primeiros anos da década de 50, atrás de seu pai que tinha migrado antes e morava em Santos. Quando tinha 18 anos, o rapaz formou-se torneiro mecânico pelo Senai – Serviço Nacional da Indústria. Lula foi para o interior em busca de emprego como metalúrgico nas multinacionais que o governo militar tinha atraído pelo seu projeto de industrialização. O futuro presidente entrou para o movimento sindical por indicação do irmão, que não agüentava mais vê-lo sofrer pela morte da primeira mulher e do filho por hepatite. Acabou sendo eleito primeiro-secretário do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema em 1972. Em fevereiro de 1975, foi escolhido como presidente da entidade com

⁵ **Dolby** é uma marca que recebe o nome de seu criador, Ray Dolby, fundador e presidente dos Laboratórios Dolby, uma companhia norte-americana especializada em compressão e reprodução de áudio. Esse selo corresponde à redução de ruído e som de cinema – seu sistema permite armazenar o áudio em canais diferentes, o que dá o efeito tridimensional do som. Para usá-lo, é necessário comprar uma licença e também mixar o filme em laboratórios licenciados.

votação expressiva. Três anos mais tarde, repetiu o feito. Luiz Inácio Lula da Silva destacou-se como líder nacional durante as grandes greves dos metalúrgicos do ABC paulista⁶.

Nos anos 70, o Brasil estava sob a ditadura militar, apesar de o presidente Ernesto Geisel ter iniciado sua lenta abertura política em 1974. A primeira paralisação operária depois da proclamação do Ato Institucional nº 5⁷ data de 12 de maio de 1978 e perdurou até dezembro, ficando conhecida como “Braços Cruzados, Máquinas Paradas”⁸. Em novembro, aconteceram as eleições para o Congresso Nacional, a Arena (partido de direita⁹, conservador) como sempre elegeu mais representantes, mas neste pleito o MDB (Movimento Democrático Brasileiro, único partido de Esquerda) foi superior nos votos para o Senado, tornando-se majoritário nos principais estados do país. Em dezembro de 1978, o presidente Geisel pôs em vigor uma nova Lei de Segurança Nacional, com penas mais brandas que a primeira, e revogou o AI-5.

No início de 1979, começa-se a levantar a ideia de criar um partido de trabalhadores. Em São Bernardo do Campo, durante a comemoração ao Dia do Trabalho daquele ano no estádio de Vila Euclides, com mais de 130 mil pessoas, foi lida a Carta de Princípios do PT. Em agosto, foi concedida a anistia aos presos políticos pelo presidente João Batista Figueiredo. Apesar de tantas boas novas, houve um episódio de repressão militar contra Lula: “Em 1979, depois de uma greve geral, ficou preso durante 31 dias no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)” (AGÊNCIA CÂMARA, 2007). A partir deste momento, começou a ascensão política do retirante nordestino:

Diante da promulgação da anistia política, em 1979, Lula iniciou, junto a sindicalistas, profissionais liberais e intelectuais, um movimento para a construção de um novo partido. O resultado foi o Partido dos Trabalhadores (PT), surgido em fevereiro de 1980, que rapidamente se transformou no principal partido de massas do País, dando a Lula a oportunidade de sair dos portões de fábrica para as disputas eleitorais.

⁶ Região do estado de São Paulo em que se concentram multinacionais automobilísticas. Compreende Santo André, São Bernardo do Campo (cidade em que Lula morou) e São Caetano do Sul. Atualmente, é chamada de ABCD, em função do grande desenvolvimento de Diadema. No entanto, para o Consórcio Intermunicipal do Grande ABC, “equivale à Sub-Região Sudeste da Metrópole paulistana, que continua sendo a área mais industrializada do Brasil; tem uma população de quase dois e meio milhões de pessoas, em sete municípios: Diadema, Mauá, Ribeirão Pires, Rio Grande da Serra, Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul”.

⁷ Promulgado pelo presidente Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, o mais arbitrário dos AIs, que concedia amplos poderes ao Governo.

⁸ Deu origem ao documentário longa-metragem homônimo de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, 1979.

⁹ A dicotomia direitaXesquerda é um tema bastante divergente, conforme explana Bobbio em **Direita e Esquerda: razões e significações de uma distinção política** (2. ed., UNESP, 2001). Os termos serão usados aqui simplesmente como são usadas comumente e no seu senso comum. A direita como reprodutora de um sistema político clássico e a esquerda como movimento de contestação. “A pessoa de esquerda é aquela que considera mais o que os homens têm em comum do que os divide, e de que a pessoa de direita, ao contrário, dá maior relevância política ao que diferencia um homem do outro do que ao que os une” (BOBBIO, 2001, p. 23).

Em 1982, foi candidato ao governo de São Paulo e perdeu para Franco Montoro. Eleito deputado federal em 1986 com o maior número de votos do País, Lula liderou o PT na Assembléia Nacional Constituinte, que elaborou a Constituição Federal. Por discordar de pontos inseridos no texto, Lula e a bancada do partido acabaram não assinando a redação final da Constituição (BERNARDES, 2007).

Depois da fundação do PT, da atuação nas greves, da participação nas Diretas Já¹⁰ e das primeiras candidaturas eleitorais, Lula tornou-se um nome nacional na política.

A primeira campanha a presidente da República pós-ditadura aconteceu em 1989, quando se consagrou como o candidato da Esquerda¹¹ e da classe artística e cultural. Lula obteve 16,1% dos votos válidos e foi ao segundo turno contra Fernando Collor de Mello, político jovem, de um partido desconhecido. O ex-governador de Alagoas, representante das oligarquias rurais, recebeu o apoio de políticos conservadores e da elite do empresariado brasileiro. Assim, com o receio do novo pela classe média reacionária, somado ao que muitos defendem ter sido uma edição manipulada do último debate televisivo de segundo turno, veiculada pelo Jornal Nacional da Rede Globo na véspera do pleito, Lula não foi eleito presidente do Brasil. A diferença de votos não foi grande: 53,03% para Collor contra 46,97% do candidato do PT¹².

Cinco anos mais tarde, o presidente do Partido dos Trabalhadores candidatou-se novamente ao posto. Agora seu rival era franco favorito: Fernando Henrique Cardoso, ministro da Fazenda no governo de Itamar Franco, presidente da República entre 1992 e 1994. Itamar era vice-presidente de Collor, que acabou renunciando depois do Congresso votar pelo seu impeachment. O governo Collor de Mello acabou num redemoinho de denúncias de corrupção e ligações com o empreiteiro nordestino Paulo César Farias, tesoureiro de sua campanha e gerente dos recursos obtidos. A tragédia ainda foi maior quando, em 1996, PC Farias e sua namorada morreram assassinados num crime inexplicado e que até hoje soa aos brasileiros como ‘queima de arquivo’.

Todo esse processo significou um grande passo político para o PT, cujos integrantes foram agressivos na manifestação para a cassação do presidente Collor. Entre eles, e especialmente, o deputado federal José Genoíno, que durante todas as coberturas midiáticas aparecia como o mobilizador do ‘sim’ ao impeachment.

Passados dois anos desse episódio, o ministro da Fazenda de Itamar Franco criou o Plano Real, mudando a moeda do Brasil e alterando sua desvalorização perante o dólar,

¹⁰ Movimento político que exigia as eleições diretas para presidente, que não ocorriam desde 1960.

¹¹ Ver nota 4.

¹² Dados sobre votações obtidos na Linha do Tempo da página na Internet do Partido dos Trabalhadores: www.pt.org.br

praticamente acabando com a inflação no país, mal dos brasileiros desde o governo de José Sarney (1986-1989). Dessa forma, e com este respaldo, Fernando Henrique Cardoso sagrou-se vitorioso ainda em primeiro turno das eleições presidenciais seguintes.

Durante o governo do sociólogo, foi aprovada a proposta de reeleição presidencial. Apesar de a oposição fazer muito barulho para o projeto não passar no Congresso, os parlamentares acabaram permitindo a mudança. Assim, Fernando Henrique concorreu mais uma vez ao maior cargo executivo do país e Lula não conseguiu somar votos suficientes para chegar a uma disputa de segundo turno, obtendo 21,4 milhões de votos, contra 35,9 milhões do vencedor¹³.

Com a chegada dos anos 2000, o Partido dos Trabalhadores aumentou o número de políticos eleitos como vereadores, prefeitos, deputados estaduais e federais, governadores e senadores. E, finalmente, em 2002, elegeu seu primeiro presidente à República com o recorde de votos absolutos: 39.444.010.

No primeiro pleito do milênio no país, algumas incertezas rondavam o eleitorado, a mídia e os analistas políticos. A única certeza era que Luiz Inácio Lula da Silva, pela quarta vez, seria uma das opções na urna eletrônica. Inicialmente, o grande nome para defrontar-se com Lula seria o da filha do ex-presidente da década de oitenta José Sarney, Roseana. O seu governo no Maranhão tinha ganhado visibilidade, aliado à imagem inovadora de uma mulher para presidência. No entanto, após um escândalo midiático com o marido da candidata, ela desistiu da corrida eleitoral. Os três nomes cotados que poderiam fazer frente ao de Lula em um segundo turno seriam o de José Serra (ministro da Saúde de FHC), Antony Garotinho (ex-governador do Rio de Janeiro) e Ciro Gomes (ex-governador do Ceará). O último despontou com uma porcentagem expressiva nas pesquisas de intenção de voto em 2002. No entanto, mais um escândalo de denúncias irrompeu na mídia e seu desempenho caiu. Nesse meio tempo, Garotinho até cresceu nas pesquisas; enquanto Lula subia cada vez mais nos estudos estatísticos. Chegou-se a cogitar que poderia ganhar em primeiro turno. Mas em 6 de outubro, José Serra conseguiu o número de votos para enfrentá-lo em um segundo momento. Serra candidatou-se pelo mesmo partido de Fernando Henrique, seguiu sua linha de projeto de desenvolvimento para o país, como ministro teve o episódio da quebra das patentes dos remédios contra a AIDS a seu favor, porém, o povo queria mudança – o carro-chefe da política.

¹³ Idem.

2.2 Contexto cinematográfico brasileiro

O documentário preguiçoso

Citando nomes de grandes cineastas brasileiros que passaram pelo cinema de não-ficção, Amir Labaki (2006, p. 9) aponta o documentário como “a locomotiva estética que tem desbravado caminhos”. Na opinião do autor, o documentário sempre esteve presente na história cinematográfica brasileira e tem hoje um papel muito importante neste campo. O jornalista e crítico de cinema avalia a crescente produção de filmes documentários nos últimos anos no país. Labaki fundou o Festival Internacional de Documentários em 1996 e desde então se dedica ao tema.

Tomando como base os números do festival que dirijo, o *É Tudo Verdade*, os últimos dez anos assistiram a um real salto de produção no Brasil. No primeiro ano do festival, selecionamos 19 documentários nacionais de um total pesquisado de cerca de 45 títulos. Para o festival de 2005, contaram-se pouco mais de 360 inscrições brasileiras. Assim, numa década, algo como oito vezes mais títulos. É evidente que a revolução digital muito favoreceu este progresso (LABAKI, 2006, p. 10).

O autor comemora algumas conquistas na área do documentário, além dos recursos tecnológicos que facilitam a realização. Amir Labaki cita uma nova leva de críticos e acadêmicos destinados a esse tipo de cinema e exalta o alargamento de produção bibliográfica para o tema. Ele também fala sobre o atual momento em termos de estética:

A mais inovadora escola do atual documentário brasileiro é egressa da geração de videoartistas das décadas de 1980 e 1990. O digital no Brasil ampliou a definição de documentarista: exibem hoje este crachá realizadores como Cao Guimarães, Carlos Nader, Lucas Bambozzi, Marcelo Masagão, Roberto Beliner e Sandra Kogut, entre tantos que despontaram na cena audiovisual brasileira em mostras e festivais de vídeo. Mesmo a maior revelação da década, João Moreira Salles, apesar de não ter desenvolvido uma carreira na vídeo-arte, debutou no gênero com o belo retrato da poeta Ana Cristina César *Poesia é uma ou duas linhas e atrás uma imensa paisagem*, realizado em meio a uma destacada carreira não-ficcional na televisão (séries *China e América*) (LABAKI, 2006, p. 10).

O documentário vem ocupando um lugar de destaque na produção brasileira pela boa recepção crítica. Segundo Labaki (op. cit.), as mais importantes premiações internacionais

atribuídas ao nosso cinema, nos dois últimos anos, foram recebidas por documentários¹⁴. Outro fato relevante é a influência do documentário na produção de um momento do cinema do país:

Por trás da maior parte das obras ficcionais mais marcantes da última década encontra-se sempre, como semente ou espelho, um documentário. Não existiria *Central do Brasil* de Walter Salles sem seu anterior *Socorro Nobre. Cidade de Deus* de Fernando Meirelles bebeu na fonte de *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund – aliás, diretora-assistente da versão de Meirelles para o romance-verdade de Paulo Lins. *Carandiru* de Hector Babenco, o maior sucesso de público do presente ciclo, baseado no *best seller* memorialístico de Dráuzio Varella – a propósito, o livro mesmo uma espécie de documentário em texto – chegou às telas simultaneamente a um documentário de extraordinário frescor e originalidade sobre o mesmo universo, *O Prisioneiro da Grande de Ferro* de Paulo Sacramento, premiado, entre outros, no É Tudo Verdade e no Tribeca Film Festival (LABAKI, 2006, p. 11).

Contudo, apesar de vários pontos positivos na expansão do documentário, há um fator ainda a ser muito desenvolvido pelo gênero: público. Apesar de, a cada ano, o número de documentários crescer nas salas de cinema, o desempenho nas exhibições fica muito aquém do esperado pelas distribuidoras.

A participação do documentário brasileiro em salas de cinema vive uma curva crescente. Dois documentários estrearam em 1998; quatro, em 1999; seis em 2000; oito em 2001; onze em 2002; cinco em 2003 (ainda assim, 15% do total de títulos nacionais efetivamente exibidos em salas); até alcançar a impressionante marca de dezessete em 2004 e treze em 2005, representando proporcionalmente nos dois casos nada menos que um terço dos filmes nacionais que alcançaram distribuição comercial. O desempenho de cada título é o calcanhar-de-aquiles, com uma média, largamente aproximada, de 15-20 mil espectadores. Mas o avanço é inegável (LABAKI, 2006, p. 12).

Leandro Mendonça (2007) concorda que os novos avanços tecnológicos representaram uma mudança no mercado audiovisual, mas para o autor essa transformação não é somente na captação, compreende a exibição igualmente. Analisando o que chama de uma “ocupação preguiçosa do mercado” pelo documentário, afirma tratar-se de um gênero vigoroso, que acompanha de forma consistente o crescimento da produção brasileira. Segundo Mendonça, há um número “razoável de filmes documentais tentando ou sendo distribuídos” (2007, p. 248). Mas, mais uma vez, temos o problema do baixo público para esse tipo de cinema:

¹⁴ *Justiça*, de Maria Augusta Ramos, venceu o Festival de Documentário de Nyon, Suíça, e o de Taipei, em Taiwan em 2004. Segundo Labaki (2006), esses são dois dos principais prêmios do gênero. E *Estamira*, de Marcos Prado, foi premiado em Marselha, na França, e no festival de Karlovy Vary, na República Tcheca, em 2005.

Aliás, essa não é uma característica apenas do documentário: o filme brasileiro em geral não tem ultrapassado a barreira dos 50 mil espectadores, e, pelos números divulgados no primeiro semestre, 83% dos filmes estavam abaixo desta marca. A não-ficção, talvez por enfrentar maior dificuldade no mercado de salas, sofre com números ainda mais baixos. A lista dos lançamentos de 2005 nos mostra que de 40 lançamentos de longa-metragem, apenas 14 filmes ultrapassaram esta marca, e destes 14, apenas um (*Vinicius*) era um documentário (MENDONÇA, 2007, p. 248).

O autor chama ainda a atenção para o fato de o Governo ter estratégias para viabilizar a produção dos filmes, mas não sua distribuição: “Há que se acrescentar ainda que não há uma renovação dos mecanismos de Estado, no sentido de propiciar o escoamento da produção por ele financiada” (MENDONÇA, 2007, p. 247). As leis de incentivo hoje funcionam como fator propulsor da produção fílmica. Não teríamos hoje cinema no Brasil sem a possibilidade da captação de recursos via incentivo fiscal.

A Lei do Audiovisual e a Lei de Incentivo à Cultura foram regulamentadas em 1994, no governo Fernando Henrique Cardoso. No entanto, a LA – Lei 8.695 é de 1993, foi criada pelo governo federal a fim de incentivar a produção, acervo e divulgação de produtos audiovisuais. Segundo Valiati e Florissi, “atividades culturais são quantitativamente benéficas para o conjunto da sociedade podendo ser consideradas bens coletivos e indivisíveis, justificando as subvenções públicas” (2007, p. 7). E além de carregarem seu valor simbólico, ainda representam e respondem por uma parcela da economia.

De acordo com a afirmação de Herscovici (1995)¹⁵, que a economia do setor público define a natureza do produto cultural, seu caráter indivisível e as externalidades; a lei do valor permitirá ressaltar as dinâmicas macroeconômicas da cultura; conceitos de trabalho concreto e abstrato, formação do valor de troca e preços ajudarão a caracterizar a natureza econômica do produto cultural; as políticas públicas são, ainda, para o cinema brasileiro, fundamentais para a subsistência. Por mais que se conte com o patrocínio privado, as leis que regulamentam os benefícios fiscais são o que fazem o mercado cinematográfico nacional girar. Embora ainda haja deficiências:

O documentário brasileiro existe economicamente hoje graças a favores do Estado e ao voluntarismo de seus produtores. A citada ampliação do mercado em salas e, engatinhando agora, em DVDs é real mas ainda incipiente. A economia do documentário brasileiro depende quase exclusivamente de subsídios e financiamentos públicos e de algum investimento e muita fé privada. A parceria com a TV, essencial mundo afora, é aqui largamente marginal, excetuando-se ações como o Doc TV (Ministério da Cultura-TVs públicas-ABDs) e produções da STV –

¹⁵ HERSCOVICI, Alain. Economia da cultura e da comunicação. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, 1995. *Apud* VALIATI, Leandro; FLORISSI, Stefano (orgs.). **Economia da cultura: bem-estar econômico e evolução cultural**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

Rede Sesc-Senac. Obras não se pagam, produtoras não se capitalizam, cada filme se esgota, como operação industrial, nele mesmo. O pico não resistirá por muito tempo a esta situação precária (LABAKI, 2006, p. 12).

Mendonça diz que, apesar de no primeiro semestre de 2006, o gênero ter representado 40% das produções no país, há sim que se preocupar com o futuro do documentário, principalmente para que sua distribuição torne a exibição rentável. “O que vemos é uma valorização do viés estético – filmes com temáticas e maneiras inovadoras de tratar o objeto documentado – junto com a tentativa de conseguir ocupar uma parcela do mercado” (MENDONÇA, 2007, p. 248).

O Brasil viveu um salto de público em 2003, o país contabilizou 102,9 milhões de espectadores em salas de cinema. Trata-se de um marco para o Cinema da Retomada, pois esse número de receptores não era contabilizado desde o fim da década de 1980. Naquele ano, o *market share*¹⁶ do filme nacional foi de 21%, foram 21,4 milhões de ingressos comprados para filmes nacionais dentro do montante de 102,9 milhões comercializados. No entanto, o documentário mais visto em 2003 foi *Nelson Freire*, de João Moreira Salles, com pouco mais de 60 mil espectadores, ficando em 19º lugar na lista dos brasileiros mais vistos. *Carandiru*, de Hector Babenco (HB Filmes, co-produção Globo Filmes) foi o maior arrecadador, assistido por 4,6 milhões de pessoas.

No ano de lançamento de *Peões e Entreatos*, o cinema nacional teve um público de 16,4 milhões de pessoas, com *market share* de 14%. Os seis primeiros títulos¹⁷ da lista por número de espectadores são co-produção da Globo Filmes e foram distribuídos por empresas estrangeiras, como Columbia, Lumière, Fox, Warner e Buena Vista. O documentário mais visto de 2004 ficou em 10º lugar no rol: *Pelé Eterno*, de Aníbal Massaini (Anima Produções Audiovisuais), com 257.932 espectadores.

2.3 Peões

¹⁶ Expressão inglesa que denota a parcela no mercado. É usada para referir o nível de incidência de determinado produto perante a concorrência de mercado.

¹⁷ *Cazuza, o tempo não pára* (Sandra Werneck, Walter Carvalho) com 3,08 milhões de espectadores; *Olga* (Jayme Monjardim) com 3,07 mi; *Sexo, amor e traição* (Jorge Fernando) com 2 milhões e 219 mil receptores; *Xuxa Abracadabra* (Moacyr Góes) com 2 mi e 214 mil; *A dona da história* (Daniel Filho) com 1,2 milhões e *Didi quer ser criança* (Alexandre e Reynaldo Boury) com 982 mil espectadores.

O longa-metragem de 85 minutos teve produção executiva de João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos. A direção de fotografia foi de Jacques Cheuiche. A edição do diretor Eduardo Coutinho contou com sua companheira já tradicional na montagem, Jordana Berg.

Peões foi rodado entre 28 de setembro e 27 de outubro de 2002, ainda durante a campanha presidencial. Traz a voz dos operários, ex-companheiros de Lula de greves e atuação de sindicato. Além das narrativas pessoais de cada “peão”, sobrevém a figura de Lula em suas vidas e na vida do país. O diretor também faz uso de fotografias dos movimentos grevistas de 1979 e 1980, e de trechos de *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1980), *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982) e *Greve* (João Batista de Andrade, 1979), filmes onde Lula transparece também como o personagem principal. Eduardo Coutinho entrevistou quase 50 pessoas, sendo que os depoimentos de 21 foram escolhidos para fazer parte do filme.

2.3.1 Sinopse descritiva

O filme inicia com a chegada da equipe de Eduardo Coutinho ao Ceará debaixo de céu azul. A primeira a falar é Socorro, ex-operária do ABC, agora dona de casa em Várzea Alegre, que acha bonito alguém lutar por alguma coisa. De 1985 a 1994, ela ‘ficou’ metalúrgica.

Já Bezerra, cearense que migrou para São Paulo, destaca o aprendizado na militância. Fala que antes de saber algo sobre política, não sabia o que significava o voto de cabresto. Emocionado, tem saudade do sindicato.

Em seguida, Zacarias, também migrante do Ceará, narra o impressionante episódio sobre a “blusa de frio”. Quando foi para São Paulo não levou consigo agasalho, vestimenta que não costumava usar no Nordeste. Ele saía para trabalhar na fábrica de manhã cedo apenas com uma camiseta, quando lhe perguntavam se ele não sentia frio, ele mentia que não, com vergonha de dizer que não tinha a roupa adequada para o clima de lá. O ex-metalúrgico conta que sua vida na Volkswagen foi de sofrimento, “a gente era tratado como escravo”. Todos tinham medo de perder o emprego: “Para não bater no chefe, eu ia para o banheiro chorar”. Na sua opinião, a greve de 1980 foi como um movimento de guerra.

Ainda sob céu azul e em solo cearense, Zé Pretinho não remonta ao passado, fala do presente: a eleição a presidente. Aparentando uma postura política ainda atuante, afirma: “eu sou esquerda até...”. Ele desmente os que dizem que Lula não saberá governar, ele diz que até ele saberia, que dirá Lula! “O que importa é a equipe”! Para o ex-peão, o plano de governo de Lula é o PT, mas ameaça: “se não gerar nada para nós, o bicho pega”. No entanto, pondera, afirmando que Lula não precisava ter dito que não governaria para meia dúzia de banqueiros, que isso poderia atrapalhar seu desempenho nas urnas.

No próximo depoimento, Joaquim, cearense que diz não trocar São Bernardo por nada, relata que migrou para o sudeste com 35 anos, quando viu os cinco filhos com fome e não achava perspectivas em sua terra. Chamando Lula de segundo pai, afirma o admirar pela força com que orientou a ele e seus colegas de fábrica.

Aparece a primeira imagem de arquivo: Luiz Inácio Lula da Silva está de branco nos braços do povo. Em outra imagem de greve, aparece com uma camisa *petit pois*¹⁸, com cigarro na mão. Em seguida, de camisa branca, afirma em pronunciamento: “Eu arrumo o compromisso com vocês, eu declaro a greve ‘ôtravêis’”. Em 1980, a paralisação foi de 41 dias. O filme deixa claro que houve repressão e com a prisão de Lula, ele ganha visibilidade nacional. O documentário especifica que, em 1981, ele registra o PT.

A câmera filma uma sala com um grupo reunido em São Bernardo do Campo, numa das paredes, o cartaz da campanha de 2002, Lula literalmente com um sorriso de um pai. O diretor explica aos presentes o propósito da reunião: “Eu queria agradecer a todos vocês por terem vindo aqui. A gente tá fazendo um filme de longa-metragem, documentário, uma parte vai ser a campanha do Lula e a outra vai ser as lembranças dos participantes da greve, e preferencialmente os anônimos, os que não ficaram conhecidos, como deputados e tal, entende? Preferencialmente. E quem apareceu em fotografias ou vídeos daquela época”. A equipe passa um vídeo de 34 minutos onde Coutinho avisa aparecer rostos desconhecidos, no estádio de Vila Euclides e outros aglomerados nos anos de 1979 e 1980. O diretor pede para apontar quando reconhecerem alguém.

No depoimento seguinte, Avestil, outro ‘companheiro’, veste uma camiseta promocional da campanha eleitoral, com o dizer: “Mercadante 131”. Ele afirma categoricamente: “Quanto mais longe a história é melhor para contar!”.

¹⁸ Expressão francesa que designa uma estampa de vestuário com bolinhas uniformes em um fundo liso.

Em outra imagem antiga, Lula, de vermelho, chama o colega Djalma para cantar *Rosa*¹⁹. O ex-colega do candidato nas manifestações mostra um dos lugares de onde Lula comandava os saudosos comícios de São Bernardo. No comício de arquivo que segue, ele diz: “Não tenha medo do desemprego não, cadeia foi feita pra homem”. É ovacionado.

Logo após, em imagem do filme *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, Lula novamente com a camisa *petit pois* parece apreensivo, com cara de sofrido, se preparando para falar, balança a cabeça e passa a mão no cabelo.

No depoimento de João Chapéu, escuta-se a fala de sua esposa, que está fora de quadro. Coutinho fala com ela, que diz não querer participar. João conta que o noivado deles foi brindado com guaraná. Rememorando sua história, chega às lágrimas: “desculpe, que eu tô emocionado”. Ele diz que “neste filme está sendo filmada a minha vida”, afirmando que desde que veio do Nordeste, a sua vida é uma novela. Há 21 anos, é taxista. Então concluiu, falando da candidatura de Lula, que, sendo sincero, gostaria muito que ele ganhasse: “Ele é meu conterrâneo, veio de lá do Norte passando fome também, chegou aqui, só tinha a mãe, a mãe ia trabalhar em casa de família, cavava um buraco no chão, enterrava ele até a cintura e ia trabalhar por dia para dar comida pra ele, né? Eu sei que ele também sofreu”. João Chapéu ainda diz que não se envergonha de dizer que é comunista, que achava lindo sair para dançar e ser sindicalista. A mulher o chama de idealista.

Na seqüência, quem fala é Nice, que diz ter sido ‘boa de corrida’ nas manifestações das greves. Ela conta que não viu os filhos crescerem, pois trabalhava na diretoria do sindicato. Mas ela não demonstra muito pesar: “Eu dei a minha participação para que hoje as pessoas possam ir pra rua, possam criticar; eu fiz um pouquinho da História!”.

Em uma sala de estar, sentados no mesmo sofá, conversam com Coutinho Antônio e George, pai e filho metalúrgicos. O pai declara: “Estou preparado para ver meu filho peão de fábrica”. Eles mostram sinais de ferimentos advindos de acidentes de trabalho. Antônio emociona-se: “Dói mais na alma do que na pele”, quando o filho diz que uma das razões para haver greve nos tempos passados era a falta de respeito à vida.

Bitu, ex-piqueteiro, afirma que fez de tudo nas paralisações e apanhou muito da polícia. O migrante que diz “vim só eu e Deus” chegou a perder o nascimento da filha por causa de uma manifestação grevista, chegou quatro horas e meia depois do parto. Sua esposa, Luíza, responde: “Fazer o quê, né? Política é o que ele é!”. No entanto, a mulher do então assessor da prefeitura de São Bernardo, conclui defendendo que aquilo é uma doença.

¹⁹ Canção composta por Pixinguinha e Otavio de Sousa que inicia assim: “Tu és divina e graciosa/ Estátua majestosa/ no amor!/ Por Deus esculpada/ e formada com ardor...”.

Então, aparece uma cena de *Linha de Montagem* (Renato Tapajós) em que Lula, de vermelho novamente, discursa para um grupo: “Vocês têm que meditar, não sou eu que vou dar opinião para vocês não! Vocês já são *adulto*, e por ser adultos que estamos fazendo o que estamos fazendo. Vocês têm que meditar onde são mais importantes. Já disse pra vocês que o sindicato não é esse prédio, é cada um de vocês na rua!”.

Para introduzir o depoimento de Henok, é usado um trecho de *Greve* (João Batista Andrade), em que aparecia a falecida mulher do ex-militante que se lançou à caça de um espião que havia dedurado Lula. Hoje Seu Henok vive sozinho, dependendo da boa vontade de vizinhos, sobrevive com um pecúlio em virtude de um mal na coluna.

Januário, o próximo a falar, foi fotógrafo durante as grandes greves, confiava no seu olhar ‘de dentro’ do movimento. Para ele, o fato podia ter até o mesmo ângulo, mas o seu olhar era diverso dos outros. Trata-se de mais um metalúrgico que não viu os filhos crescerem; lamenta, mas faria tudo de novo.

Tê, no depoimento seguinte, afirma que o PT jamais entraria no jogo convencional dos políticos, porque sempre trabalhou com a base, a comunidade. Ela diz que gosta do Lula, pois é inteligente e tem jogo-de-cintura. Ela admite que votará nele, que faz anos que não o vê e dispara: “Mas vou dar a minha opinião: o Lula está chegando à presidência, não o PT”.

A próxima entrevistada é Luíza, uma paraibana que dirige há muitos anos a lanchonete do sindicato. Relembrando as paralisações, ela relata que gostava de uma briga. Na sua seqüência, mais uma imagem de arquivo em que Lula está vestindo vermelho.

Conceição, ao recordar os tempos de fábrica, diz ter ficado com a tendinite de herança. Trabalhava na linha de montagem e chegava a repetir os movimentos enquanto dormia.

Na vez de Zélia contar sua história, a responsável pelos serviços gerais da sub-sede do Sindicato de Diadema que hoje só faz café narra sua entrada: “Entre em 1º de outubro de 1976, junto com Lula, ele de presidente e eu de servente”. Para a senhora, ele é seu pai, seu irmão, seu ‘tudo’. Ela profere com motivação: “Eu ainda vou um dia fazer café pro meu presidente que vai ser o Luiz Inácio Lula da Silva. Ainda vou ver ele e vou servir lá em Brasília, vou ter o gosto de ir lá nem que seja pra chegar na cozinha e pedir pras mulher pra levar a bandeja pra ele”. Em tempos de repressão, a servente ocultava a Tribuna Metalúrgica por debaixo da roupa para sair do sindicato e depois distribuía clandestinamente. Certa vez ela salvou uma lata de *Linha de Montagem* para não ser apreendida pelos policiais: “Escondi o filme, tenho orgulho de ter salvo o filme que era a única história que a gente tinha, íamos voltar para a estaca zero”.

Elza, em seguida, compara a sua trajetória e a de seus companheiros a uma estrofe do Hino Nacional – “Verás que um filho teu não foge à luta”. “Essa é a parte do Hino Nacional que mais admiro”, ela relaciona a resistência com uma afirmação de Lula que peão tem couro de jacaré. E finaliza: “Acho bonito o Lula, pessoa lutadora, foi cassado, preso, ele fugiu? Olha onde ele tá hoje! Ele é o nosso Hino Nacional!”.

O penúltimo depoimento mostrado é o de Miguel, ex-metalúrgico que saiu da montadora para realizar o sonho de comandar um salão de forró.

No dia 27 de outubro de 2002, data do segundo turno, é filmada a última entrevista pela equipe de Coutinho – que também é situada na montagem como a derradeira. Com camiseta de campanha, Geraldo afirma ao diretor que votou “nos 13”! O homem de meia-idade, soldador que sobrevive de bicos, diz que não queria que seus filhos passassem o que ele passou como peão. Ao responder ao cineasta, define peão: “O peão rodava... Veste uniforme, cumpre horário, bate cartão!”. Lembrando das greves, testemunha que Lula foi um herói, que eles só lutavam pelo melhor. Sentado a uma mesa de cozinha ele confessa ao diretor que não quer esse futuro para os seus filhos: “Tenho saudade, mesmo com todo sofrimento, mas não quero que meu filho seja peão não... É duro!”. O ex-operário de fábrica emociona-se, há uma pausa, então olha para Coutinho: “Cê já foi peão?”.

2.3.2 Prêmios

O filme de Eduardo Coutinho foi agraciado com o Candango de Ouro de Melhor Filme no 37º Festival de Brasília. Também recebeu duas indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil, nas categorias de Melhor Diretor e Melhor Documentário. E foi eleito o melhor filme de 2004 pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA.

2.3.3 Público e renda

Peões ficou na 41ª posição no rol de filmes brasileiros por público, levando 9.394 pessoas às salas de cinema e arrecadando R\$ 74.384,00, segundo ranking da Ancine de 2004.

2.3.4 O diretor

Eduardo Coutinho nasceu em São Paulo, em 1933. No final da década de 50, o então estudante de Direito teve seu primeiro contato com o cinema no Seminário de Cinema do MASP, em 1954, dirigido por Marcos Margulière. Foi revisor e *copy desk* da revista *Visão* (1954-1957). Com a quantia conquistada em um programa de auditório em que respondeu perguntas sobre Charles Chaplin, Coutinho foi estudar Cinema em Paris, no Institut des Hautes Études Cinématographiques – IDHEC.

Em 1960, depois de ter passado dois anos estudando no IDHEC, voltou para o Brasil e iniciou sua carreira cinematográfica na ficção, dirigindo e roteirizando longas em parcerias com Leon Hirszman, Eduardo Scorel, Bruno Barreto e Zelito Viana. Entre as filmagens desses longas-metragens, participou de vários projetos do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Nesse período, iniciou a gerência de produção no episódio Pedreira de São Diogo, de *Cinco Vezes Favela*, dirigido por Leon Hirszman. Abandonou a equipe para dirigir o projeto UNE-Volante, em que documentava a realidade dos excluídos pelo interior do Brasil, principalmente do Nordeste.

Foi assim que conheceu, em Sapé, na Paraíba, Elizabeth Teixeira, viúva do líder de Ligas Camponesas João Pedro Teixeira, que havia sido assassinado quinze dias antes. Escolhido pelo CPC da UNE para dirigir o longa seguinte a ser produzido pela instituição, após a realização de *Cinco Vezes Favela*, Coutinho propôs um filme sobre a vida de João Pedro, dando início ao projeto de *Cabra Marcado para Morrer*. Em abril de 1964, as filmagens foram interrompidas pelo Exército e todo o material foi apreendido. Grande parte da equipe conseguiu fugir, incluindo o diretor.

Nos seis anos seguintes, Eduardo Coutinho trabalhou em vários projetos de ficção: roteirizou *A Falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), ambos de Leon Hirszman; em 1967, dirigiu um dos episódios de *ABC do Amor* (O Pacto), uma co-produção com a Argentina e o Chile; no ano seguinte atuou como diretor substituto no longa-metragem *O Homem que Comprou o Mundo* (1968); na produtora Saga dirigiu *Faustão* (1970) e também colaborou no roteiro de *Os Condenados* (1973), de Zelito Viana.

Em 1975, o cineasta foi convidado para trabalhar no *Globo Repórter*, onde atuou com Paulo Gil Soares, João Batista de Andrade, Fernando Pacheco Jordão, Washington

Novaes e colaboradores como Hermano Pena, Jorge Bodansky, Oswaldo Caldeira e Alberto Salvá. Em nove anos no programa da emissora de televisão carioca, produziu médias-metragens em 16mm, com entrevistas longas e abordagem aprofundada. Neste período, realizou *Seis dias em Ouricuri* (1976); *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1976); *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978) e *Portinari, o Menino de Brodósqui* (1980).

Paralelamente ao trabalho na Rede Globo, ele escreveu e participou dos roteiros de *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Escorel, e de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto.

Em 1981, retomou o projeto de *Cabra Marcado para Morrer* e lançou o filme em 1984.

Após o sucesso do documentário, Coutinho saiu da equipe do *Globo Repórter* e passou a dedicar-se à produção de documentários em vídeo, além de roteiros de séries para a TV Manchete, como *Caminhos da Sobrevivência* (1985) e *90 Anos de Cinema: uma aventura brasileira* (1988). Nesse mesmo ano, o documentarista começou a produção do longa-metragem *O Fio da Memória*, sobre o papel do negro na história brasileira, em parceria com os canais La Sept e Channel 4 (Inglaterra). Logo após, seguiu com a realização de documentários em vídeo com exibição restrita.

A partir de 1999, Coutinho voltou à direção de longas em vídeo digital, posteriormente transferidos para película e exibidos em salas de cinema. Dessa nova fase saíram *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2006) e *Jogo de Cena* (2007).

2.3.4.1 Filmografia de Eduardo Coutinho

Ficção – roteiro

1965 – *A Falecida*, de Leon Hirszman (35 mm)

1967 – *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman (35 mm)

1973 – *Os Condenados*, de Zelito Vianna (35 mm)

1975 – *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel (35mm)

1976 – *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto (35 mm)

Ficção – roteiro e diretor

1967 – *ABC do Amor*, (2º episódio: O Pacto) (35mm)

1968 – *O Homem que Comprou o Mundo* (35mm)

1970 – *Faustão* (ficção, 35mm)

Globo Repórter (médias-metragens) - redator, diretor e editor:

1976 – *Seis Dias de Ouricuri*

1977 – *Pistoleiro da Serra Talhada*

1978 – *Theodorico, Imperador do Sertão*

1979 – *Exu, uma Tragédia Sertaneja*

1980 – *Portinari, o Menino de Brodósqui*

TV Manchete (documentários) – roteiro:

1985 – *Caminhos da Sobrevivência*, TV Manchete (vídeo) – direção de um programa

1988 – *90 anos de Cinema*, TV Manchete (vídeo)

Documentários - diretor:

1984 – *Cabra Marcado para Morrer* (35mm)

1987 – *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (vídeo)

1989 – *Volta Redonda: Memorial da Greve* (vídeo)

1989 – *O Jogo da Dívida* (vídeo)

1991 – *O Fio da Memória* (16mm)

1992 – *Boca de Lixo* (vídeo) – roteiro e direção

1992 – *A Lei e a Vida* (vídeo)

1993 – *Um lugar pra se viver* (vídeo)

1994 – *Os Romeiros do Padre Cícero* (vídeo)

1996 – *Mulheres no Front* (vídeo)

1999 – *Santo Forte* (35mm)

2000 – *PIDMU - Programa Infância Desfavorecida no Meio Urbano* (vídeo)

2000 – *Babilônia 2000* (35mm)

2002 – *Edifício Master* (35mm)

2004 – *Peões* (35mm)

2006 – *O Fim e o Princípio* (35mm)

2.4 Entreatos

Com 117 minutos, João Moreira Salles explora as cenas íntimas da campanha presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002. No filme de Salles, a produção executiva é de Maurício Andrade Ramos e a direção de produção de Raquel Zangrandi. Walter Carvalho é o responsável pela fotografia e a edição ficou a cargo de Felipe Lacerda.

Em *Entreatos*, temos a voz do próprio Lula, de todos os seus fiéis escudeiros, os antigos e atuais “companheiros”, os antigos “peões” que ascenderam junto com ele. Este filme é um tipo de documentarismo de bastidores, não que em certos momentos o falante não converse diretamente com a câmera/diretor, mas é em tom informal, como se aquela fala não fosse sair daquele espaço físico. A equipe acompanha reuniões, viagens, discursos, encontros, debates, equipes de técnicos engajados na campanha... e em especial, o candidato à presidência: em ambientes íntimos, os seus familiares, seus camarins, suas refeições.

2.4.1 Sinopse descritiva

Os créditos iniciais aparecem em um quadro negro com uma voz conhecida de fundo. Aos poucos, pelo som direto, percebe-se a presença de uma multidão, conclui-se tratar de um comício, José Dirceu está no palanque: “Tem que ir de casa em casa porque está faltando 1% de voto para o Lula ganhar no primeiro turno, e nós vamos ganhar esse 1% até dia seis.” Então, vêm as imagens de um disputado comício, Luiz Inácio Lula da Silva está tentando passar pelas pessoas. “O Lula está acabando de chegar aqui, vamos recebê-lo...”, termina a voz de Zé Dirceu. Sobre as mesmas imagens de pessoas aglomeradas, bandeiras e o protagonista no meio delas, entra o *off* do diretor, João Moreira Salles: “Em agosto de 2002, propus a Lula realizar um documentário sobre as eleições presidenciais daquele ano. A ideia era acompanhá-lo durante as três semanas do segundo turno, de seis a 27 de outubro, filmando passeatas, carreatas, comícios, translados e hotéis e seguindo Lula de perto pelas suas viagens

pelo país”. Em sua narração, o cineasta conta que o candidato concordou com o projeto e, em nenhum momento, pediu para exercer algum controle sobre o filme. Ele informa que, duas semanas antes do dia seis, as pesquisas começaram a indicar que Lula tinha condições reais de ganhar a eleição já em primeiro turno e decidiu, portanto, antecipar as filmagens, que começaram em 25 de setembro de 2002, a 11 dias do primeiro turno.

Então, o cenário não é mais o comício, o ex-líder sindical parece estar em um comitê de campanha, tomando cafezinho e conversando com alguns companheiros. Seu assessor pessoal, Gilberto Carvalho, o aborda. Novamente, o relato *in off* de Salles: “Mais tarde, durante o processo de montagem, percebi que o material que mais me interessava eram as cenas não públicas de Lula: Lula nos carros, nos hotéis, nos aviões, nos camarins. Dos inúmeros filmes que poderiam surgir desse material bruto, decidi afinal montar aquele que privilegiasse essas cenas mais reservadas.”

O título do filme aparece num quadro em que Lula está sentado em uma cadeira de maquiagem. Depois de maquiado, Lula gravará um programa eleitoral para a televisão. O candidato apresenta a equipe de filmagem de João Moreira Salles para Duda Mendonça, que os cumprimenta. Sobre os quadros, aparecem os créditos da equipe, da ficha técnica.

Nesse ambiente de bastidores, surgem fofocas: Duda e Aloizio Mercadante especulam demissões no comitê do Serra. Então a comissão começa a falar do debate que se seguirá na TV Globo e Lula diz estar preparado para apanhar de todos. Duda e Mercadante discordam. Nesse momento, é pedido por um assessor que a câmera deixe o recinto. A equipe sai juntamente com a mulher do cafezinho. Sobre a porta fechada, aparece o crédito do diretor.

Lula grava um programa eleitoral em São Paulo, com muitas interferências de Duda no texto. Em seguida, o candidato à presidência afirma que dormiu bem, não viu pesquisa alguma e jantou com o “maior exportador desse país”. Então, a cúpula conversa sobre o vice-presidente da FIESP. Há um escurecimento de tela quando Lula sai da sala em que gravou para a TV dirigindo-se ao estúdio para o programa de rádio.

A próxima locação do documentário é o Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco – Grande São Paulo, seis horas depois. Frente a uma porta fechada que ostenta o adesivo ‘Presidência’, alguém intercede para que a câmera possa entrar onde Lula se concentra. Lula discursa para os integrantes de mais de vinte sindicatos, resgatando seu passado operário. Nessa passagem, aparece pela primeira vez a futura primeira-dama, Marisa Letícia da Silva.

Ainda em São Paulo, Lula vai ao barbeiro (a seis dias do primeiro turno). Lula entra no local dando uma entrevista ao telefone para a Rádio Guaíba de Porto Alegre. Enquanto ele fala, Fernando Luiz da Silva começa a aparar a sua barba. Depois do creme de barbear, é

usado secador de cabelo para secar a barba. Lula reclama de uma narina entupida. Lula é penteado e diz: “Se minha mãe me visse assim, iria dizer: ‘Êta baianinho jeitoso!’...”. Uma senhora entra no local dizendo não precisar mais votar pela idade, mas dizendo que por causa dele vai votar. Lula senta à mesa da manicure, fumando uma cigarrilha e recebe dela um cartãozinho em forma de coração. Ao se despedir do barbeiro, o candidato diz estar falando com um privilegiado, pois na próxima segunda ele pode estar lá às nove da manhã já como presidente. Fernando Luiz o abraça e deseja boa sorte e ele põe óculos escuros para sair.

50 minutos depois, Lula adentra um auditório de hotel para uma coletiva aos correspondentes estrangeiros comentando sobre futebol com José Dirceu. Respondendo a uma pergunta que aborda a questão dos candidatos serem de Esquerda ou Centro-Esquerda, Lula diz não gostar de ser rotulado. Outro repórter pergunta sobre o período de Dirceu em Cuba, Lula diz que também quer saber, arrancando gargalhadas da plateia. Dirceu disse que Lula o influenciou, porque foi ele que fundou o PT: “Quem dirigiu a oposição brasileira nas últimas décadas foi o Lula”. Então, o candidato complementa: “A novidade política do PT é que ele foi a primeira experiência no Brasil de um partido criado por trabalhadores. A juventude da América Latina não acreditava que havia saída, só a luta armada, através da revolução”.

Três horas decorridas, aparece a produtora Raquel Zangrandi interagindo com alguém da equipe de Lula, que adentra uma porta. Ela sai do caminho da câmera. O cinegrafista parece ficar indeciso, ela volta ao quadro, entra na tal porta e volta: “Pode entrar”. Trata-se da sala VIP do Aeroporto de Congonhas. Eis que aparece pela primeira vez no filme Antonio Palocci, comentando uma reportagem publicada sobre a candidatura à presidência. O coordenador da equipe de imprensa da campanha, Ricardo Kotscho, alcança a matéria a Lula. Então, Lula conta em tom de piada sobre a coletiva de pouco antes. Ele se despede das pessoas da sala, dizendo que é o mais votado na Academia Brasileira de Letras, segundo uma reportagem, em que alguém diz que o exemplo de votar nele é o de Machado de Assis, com história triste, mas que fundou a ABL. Ao fundo, aparece Luiz Dulci, da coordenação da campanha, em uma conversa descontraída. Concomitantemente, Kotscho aconselha o candidato a não tocar mais no assunto do diploma e há um *fade in*.

Em um voo entre Porto Alegre e São Paulo, no dia seguinte, Palocci, que é médico, indica um remédio para rinite. O candidato à vice-presidência, José Alencar, sentado ao lado de Lula no avião, fica interessado pelo medicamento também. O presidenciável parece nervoso e desconfortável na viagem, diz estar ficando preocupado com a mudança em sua vida após a eleição. Em seguida, quando é servido o lanche, Lula reclama da comida. Dulci diz: “Não sei como vai ser o governo desse moço, mas que vai ser engraçado, vai”. Na

sequência, o candidato pede o jornal Zero Hora para ler. Ele afirma que o problema deste pleito, em que é favorito, é a responsabilidade, por isso está cuidando as palavras em seus discursos. Dulci, novamente, com comentários jocosos: “Você é um improvisador nato”. Lula, resignado: “Eu deveria me mancar e parar de falar. Mas não paro de falar”.

Ainda no avião, os candidatos a presidente e vice contam suas vidas um ao outro. Lula não acredita quando Zé Alencar diz que jogava bola. Já ele diz que poderia ter seguido carreira profissional, mas precisava estudar no Senai: “Batia falta igual ao Didi Folha-Seca!”. “Vamos botar uma trave naquele gramado”, em resposta à sugestão de Alencar de organizar peladas nos jardins da residência oficial. Lula conta do episódio do rapaz (Alfeu Dick e Silva) que, no aeroporto em Florianópolis, quis abraçá-lo logo depois de perder o avião para Porto Alegre. Então, o candidato ofereceu carona a ele, que acabou voltando com a equipe do documentário.

Em um hotel em São Paulo, há uma reunião de preparação do debate, coordenada por Luiz Gushiken. Numa sala ao lado, ao redor de uma mesa redonda, José Dirceu conversa com Guido Mantega, coordenador de economia da campanha; Gilberto Carvalho, está sentado ao fundo, junto a uma janela. Gushiken chega e senta-se, quando Dirceu percebe a câmera e demonstra não saber quem é João Moreira Salles. “Se você soubesse o que eu tenho das outras campanhas”, afirma, dizendo que não existe confiança absoluta. Lula, Duda e Palocci também encontram-se na sala. Nesse momento, o publicitário diz que Lula tem de ser um ex-sindicalista, porque o eleitor quase-Lula é espantado pelo sindicalista. Ele deve ser tranqüilo, um líder otimista, que não agride ninguém: “Você fala como candidato e todos escutam como presidente”. O diretor do documentário aparece às costas de Lula, entrando na sala, logo depois, ele e a câmera se retiram do recinto.

A dois dias da votação de primeiro turno, no comitê de Lula presidente, o candidato está se vestindo. Dona Marisa ajeita seu colarinho, enquanto ele reclama do costureiro chique e fala sobre nós de gravatas. É quando a figurinista Nazareth Amaral abre uma caixa de gravatas e percebe-se que sua função tem grande importância na campanha: “Ontem seu nó estava lindo no debate”. Ele responde: “A do Serra tava horrível”. Gilberto Carvalho novamente está acompanhando Lula e somente agora o documentário coloca seu crédito na tela. Lula agora está em primeiro plano dizendo que sempre gostou de andar bem vestido, “só que peão não pode comprar muita roupa, mas sempre achei muito bonito um cara de terno e gravata, muito elegante”. E conclui, irônico: “É um demônio, passei trinta anos na fábrica e não me acostumei com o macacão, mas três dias de gravata...”.

O próximo cenário já é o local de votação de Lula, no dia seis de outubro de 2002, com muitos fotógrafos querendo registrar o momento em que ele selecionar seu número na urna eletrônica. O candidato vai votar às dez horas da manhã, carregando uma bandeira do Brasil, acompanhado pela esposa, em São Bernardo do Campo. José Genoíno e Marta Suplicy também estão com o presidente. Às quatro e meia da tarde daquele dia, Lula aparece na sacada de seu apartamento saudando a aglomeração de pessoas que se encontra à porta de seu edifício cantando “Parabéns a você”²⁰. No apartamento, a família come um bolo e Frei Betto faz uma oração para o aniversariante, lendo o Salmo 72, “Autoridade que Deus quer”.

Cercado por uma multidão, Lula embarca no carro para se dirigir ao comitê. No caminho, muitos adoradores o seguem, como a imprensa. Ele pede para o motorista colocar Roberto Carlos para ouvirem, mas contenta-se com um samba. Em frente ao comitê, outra multidão enlouquecida. Lula adentra o prédio às seis e meia da tarde e é aplaudido. Lá, a cúpula da campanha está atenta aos resultados da votação, inclusive Delúbio Soares²¹, tesoureiro da campanha. Três horas depois, começa a ficar claro que haverá segundo turno, Lula parece cansado e decepcionado.

À meia-noite e quarenta e cinco, o grupo começa a retirar-se do comitê. De paletó, Lula demonstra confiança, com sorrisos e acenos. Em um quadro negro, segue-se o texto: “Lula obteve 46,4% dos votos válidos. Faltaram-lhe 3,5 pontos percentuais para eleger-se presidente da República no primeiro turno. José Serra, segundo colocado, obteve 23,2% dos votos”.

Uma semana depois, Lula aparece em um camarim, se arrumando. Falando sobre o insucesso do primeiro turno, Duda diz a ele que foi o maior número de votos de toda a história. Então o candidato responde: “Foi mais do que eu merecia, mas menos que eu precisei”.

Ex-prefeito de Salvador, Mário Kertész está se preparando para apoiar sua candidatura em um programa da campanha. Eles conversam sobre o Lula de macacão e seu tempo de fábrica. As pessoas ao redor dele riam enquanto o candidato conta sua história com uma cigarrilha entre os dedos. O baiano diz: “Mas você sente saudade”. Lula retruca: “Tanta que não quero voltar nunca mais”.

²⁰ As duas datas da eleição de 2002, 06 de outubro para primeiro turno, e 27 de outubro, para segundo, são comemoradas como aniversário do futuro presidente. Em um dos dias ele nasceu de fato (27), e no outro (06), ele foi registrado.

²¹ Delúbio Soares, após as eleições, respondia como tesoureiro do Partido dos Trabalhadores. Nos primeiros anos de Governo, após a suspeita de caixa 2 para a campanha, seu nome foi envolvido em uma denúncia de corrupção e ele saiu do cargo.

A duas semanas das eleições, em um auditório, é preparada a gravação do primeiro programa eleitoral do segundo turno, com muitas estrelas vermelhas no cenário. No local, se reúnem todos os políticos eleitos e não-eleitos que compõem a Frente Popular, chapa de Lula na campanha. Ainda nos bastidores, Duda, Palocci e Dirceu se reúnem em torno de um texto a ser dito por Lula na ocasião. José Dirceu desaprova: “Não é uma fala para segundo turno, tá muito petista”.

Em um hotel em Natal (Rio Grande do Norte), a equipe de filmagem depara-se com uma porta entreaberta e paralisa. Lula pergunta: “Quer entrar?”, alguém: “Pode?” e ele escancara a porta. O candidato comenta com produtores locais sobre os programas políticos. Comenta que no da noite anterior, a atriz Regina Duarte participou no de José Serra alegando ter medo da mudança. Seu interlocutor defende que a argumentação foi em função da mudança de personalidade de Lula.

Em seguida, ele grava programas locais para apoiar os candidatos daquele estado e não concorda com o texto preparado, propõe mudanças. Fotógrafos entram no estúdio para fotografar um Lula irritado com sua desorganização, ele diz que vai criar um sindicato para a categoria. É alcançado um telefone na mesa em que ele está gravando, para receber uma ligação. Diante da falha no telefonema, mostra que muda de humor rapidamente: “Ô, companheiro Bush, tudo bem?”. Risadas ao fundo. Em seguida, brinca ao telefone com Favre, que é mostrado entre a equipe, com o crédito: “Luis Favre, membro da equipe de Duda Mendonça”. Neste momento, mais uma vez, ao fundo, aparece João Moreira Salles, com fones, microfone e um pequeno monitor acompanhando a filmagem.

A oito dias das eleições, há um *zoom out* que parte de uma reportagem na televisão que dá a agenda de Lula. O próprio está assistindo a um estúdio de gravação em São Paulo. Enquanto Serra aparece na tela discursando, Lula vai ao camarim lanchar. O programa eleitoral televisivo do adversário inicia e um grupo assiste. No camarim, com Gilberto Carvalho ao lado, Lula cogita com Duda e Gushiken um direito de resposta do PT gaúcho. Em seguida, critica os dados do IBGE e sua legitimação. E de súbito o assunto muda para a história do “carro que conquistou Marisa” (fumando sempre a cigarrilha).

No estúdio ao lado, Duda e Mercadante, sob a observação de Gushiken, fazem alterações em um texto a ser gravado por Lula no programa. Quando Lula chega, a discussão é sobre qual a postura será tomada com as agressões da campanha de Serra. É decidido que se vá em frente, sem retrucar agressões. Duda afirma estar com raiva enquanto Lula cantarola e, com a cigarrilha acesa entre os dedos, tenta batucar na bancada. Para o candidato à presidente,

não saber batucar bem é uma frustração em sua vida e o publicitário diz que em batucada e briga de galo ele é bom.

Enquanto a equipe da produtora prepara os últimos detalhes de cenário, luz e som para iniciar a gravação, Lula canta entusiasmado o Hino da Independência do Brasil. E então começa mais uma de suas contações. Lula lembra de fatos engraçados da época do sindicalismo, como a ideia de que, se cantassem hinos patrióticos nas greves, a polícia não bateria nos manifestantes. Nem bem o candidato começa a contar, os presentes já estão rindo. A gravação começa com o ar compenetrado de Mercadante e Duda.

A cinco dias do segundo turno, num avião saindo de Macapá, Sílvio Pereira, da coordenação do Grupo de Apoio aos Estados, está sentado às costas de Lula rindo e fazendo piadas. Lula está todo suado, com um adesivo de uma campanha local grudado no bolso da camisa. Quando ele começa a falar, o coordenador rapidamente fecha o rosto e escuta o que o candidato tem a dizer. O tema da conversa é a ‘mudança’ de Sarney, Lula diz que ele está “com uma postura muito digna”. Depois de um corte, o futuro presidente aparece com uma Coca-Cola *light* na mão escutando a análise de Tom (Wilson Thimoteo Jr., assessor de imprensa) sobre a guinada de comportamento dos indivíduos. Eles chegam ao exemplo dos integrantes da antiga Arena, quando Lula exaltado afirma: “Você não pode medir as pessoas em função da conjuntura política daqueles tempos”. E completa dizendo que infelizmente ele próprio é a única figura de dimensão nacional, e garante que chegou aonde chegou porque tem por detrás dele um movimento, que em seu alicerce há a base da Igreja Católica, grande parte dos estudantes, o PT e a CUT – Central Única de Trabalhadores. Então seu assessor, José Graziano da Silva, intervém argumentando que todas as ações de Lula a partir de 1989 foram para fora do partido: “Você tinha a clareza de que não era um partido só que ganhava a eleição”. Tom, na seqüência, analisa que essa iniciativa era uma mudança radical perante o Lula de 1978, que dizia em assembleias que não queria o apoio de políticos. Fumando uma cigarrilha, Lula diz que o PT pregou o inverso da tradição da esquerda mundial que queria proletariar o estudante, com os operários saindo da fábrica para dirigir a política. E ainda se seguiram várias avaliações políticas regionais e internacionais. Quando ele diz que a equipe se convenceu de que o PT deveria se abrir nesta eleição, olhando pela primeira vez nesta seqüência para a câmera, repete a ‘grande’ frase de Duda Mendonça em reunião com integrantes do partido: “Se vocês estão tão certos, porque não ganharam a eleição ainda?”. Nesse momento, a questão da comunicação e do *marketing* político entra em pauta, quando por exemplo o candidato diz que muitos temem sua ‘imagem’ de grevista. No final do voo, Zé Graziano passa com o futuro presidente as informações de Belém.

No dia seguinte, já na capital do Pará, Lula se mostra desconfortável ao gravar um programa eleitoral televisivo sem gravata: “Não posso ter dois *padrão*: um nacional e um regional”. Ao embarcar no avião que deixa Belém, o diretor de fotografia do filme, Walter Carvalho, aborda Lula pedindo permissão para acompanhar a viagem de Fortaleza a Dourados. Na porta do avião, o candidato consente e há um escurecimento de tela.

A tela abre com Lula cantarolando *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambucano, doze horas depois. A quatro dias da eleição, ele lembra que é noite de lua cheia e a procura através da janela. Nessa viagem, o candidato reclama de dores pelo corpo. O fotógrafo que registra o traslado pergunta como é nunca estar só e ele admite que tem momentos em que gostaria de ficar ao menos meia hora sozinho, mas acha que isso vai ser cada vez mais difícil, e se conforma, porque foi a vida que escolheu. Em seguida, conta que não sabe como vai reagir se for eleito, não sabe como vai se sentir, só sabe que haverá cobrança. Com Tom segurando o microfone *boom* da equipe de Salles, Lula diz que o PT não deve abrir mão de seu discurso, pois ele é o governante. O microfone passa para a mão do filho do candidato, Fábio Luís Lula da Silva, e o seu pai lhe serve um salgado. Comendo um pastel, Lula mostra para o câmara a lua pelo vidro da janela do avião. Um assessor lhe diz que o próximo evento será seu último comício da campanha, ele olha para a câmara e emociona-se. A tela escurece.

No Hotel Glória, no Rio de Janeiro, é filmada a televisão, onde Fátima Bernardes está chamando para o último debate. A figurinista veste Lula. Duda Mendonça, ao vê-lo, elogia a produção. Zé Dirceu conta ao candidato seu dia de ‘bons contatos’ e Duda lhe dá orientações para o embate de logo mais.

Uma hora depois, o documentário explora os grupos de controle do debate. Há a participação da filha de Duda Mendonça nesta atividade. Ela repassa as impressões das pessoas desses grupos para Gushiken, que está na emissora Globo.

Do debate, corta para Lula em sua seção eleitoral no dia 27 de outubro, onde há grande movimentação, Marta Suplicy o acompanha. Em seguida, aparece a produtora Raquel em uma *van* dando instruções para Mariana, filha de Mercadante, no manuseio da câmara que ficará com ela nas horas seguintes. Às duas horas da tarde, a garota filma, em um saguão de hotel em São Paulo, seu pai fazendo o V da vitória, Lula e Palocci. O quase presidente almoça no hotel com a presença de seus ‘companheiros’ e familiares. Às cinco da tarde, sua família acompanha o andamento das eleições pela televisão. Quando Alexandre Garcia enfim declara ele é o presidente do Brasil, Zé Dirceu, Dulci, Mercadante, Gilberto Carvalho e Palocci estão presentes à comemoração; este último chora. O telefone toca e Lula responde: “Seu amigo

agora é presidente, Chicão”. No corredor, ele faz questão de cumprimentar funcionários do hotel como presidente, um deles diz: “que agora nós sejamos privilegiados”. Marisa o puxa para outro espaço onde ele cumprimenta a família, a agora primeira-dama apresenta a família para a equipe de filmagem.

Sentado no chão, Lula assiste a uma reportagem que resgata sua trajetória política, episódios das greves, sua prisão e as eleições que disputou. Marisa senta a seu lado, põe a cabeça em seu ombro e se espanta com a feiúra do marido de outrora. O presidente eleito está muito emocionado. Suplicy chega para parabenizá-lo. Às seis da tarde, há uma reunião com os membros da campanha. O assessor Gilberto, à porta, chama a câmera. Entre o que é falado, fica a expectativa de Serra ligar para reconhecer a derrota. Sem tardar, a porta fecha e a câmera sai. Chamam o candidato vencedor para atender o telefone, é Serra: “Você foi um adversário leal”, afirma Lula, que fuma uma cigarrilha e aconselha o seu oponente a descansar.

O vencedor da disputa eleitoral de 2002 desce no elevador ao lado de todos os seus parceiros políticos e da esposa, futura primeira-dama – cantarolando seu *jingle* de campanha: “É só você querer, que o amanhã assim será...”. Saindo dele, Lula anda em direção a um mar de jornalistas. A câmera e Eduardo Suplicy ficam observando a comitiva se encaminhar para as entrevistas e os *flashes*. A tela escurece e sobem os créditos.

2.4.2 Prêmios

João Moreira Salles foi considerado o Melhor Realizador por *Entreatos e Peões* no Grande Prêmio Cinema Brasil, além de ser também indicado para as categorias de Melhor Diretor e Melhor Documentário. *Entreatos* dividiu com *Peões* o prêmio de melhor filme de 2004 da Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA.

2.4.3 Público e renda

Conforme a estimativa divulgada na página da Ancine, *Entreatos* foi o 27º filme de longa-metragem em público e renda no ano de 2004: 19.081 espectadores, tendo um desempenho de bilheteria de R\$ 155.081,00.

2.4.4 O diretor

Nascido no dia 27 de março de 1962, em Washington - Estados Unidos, João é filho de Walther Moreira Salles com Elisa Gonçalves. O pai, falecido em 2001, era diplomata, cafeicultor e banqueiro, dono do atual Unibanco. João também é irmão do cineasta Walter Salles e os dois são sócios da produtora VideoFilmes.

Graduou-se em Economia, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ), mas acabou se tornando um documentarista. Isso aconteceu por acaso,

“a los veintidós años no tenía la menor idea de lo que quería hacer, recibió una invitación del hermano Walter Salles, para escribir el guión del material que éste estaba filmando en Japón –‘No sé! Treinta! Cuarenta horas!’ – para una serie de televisión. Hizo el guión, escribió la narración para tres o cuatro de esos programas y, explica, ‘un poco en función de eso, acabé quedando en el documental’, descubriendo “solo, la riqueza del cine de no-ficción (...)” (Salles in Paranaguá, 2004, p. 245)²²

A série de televisão era "Japão, uma Viagem no Tempo", co-produzida pela Rede Manchete.

Ainda em 1987, dirigiu "China, o Império do Centro", também co-produzida pela Rede Manchete e com essa produção recebeu o Prêmio Especial da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e Prêmio de Melhor Reportagem de Televisão da Associação Brasileira de Crítica Literária (ABCL). No mesmo ano, roteirizou "Krajcberg, o Poeta dos Vestígios" para o irmão Walter, pelo qual recebeu os prêmios de Melhor documentário de pesquisa do Festival dei Popoli (Florença - Itália), Melhor documentário do Festival

²² SILVA, 2004, p. 33. Informação da monografia apresentada à Universidade Federal de Santa Maria, de Dafne Reis Pedroso da Silva, graduada em Jornalismo no ano de 2004. “Uma história brasileira: João Moreira Salles e o popular” analisou os documentários *Santa Cruz* e *O Vale*, com o objetivo de perceber como a cultura popular aparece na produção documental.

Internacional do Novo Cinema Latino-americano de Havana (Cuba), e Tucano de Ouro de melhor programa de TV do Rio de Janeiro no V Fest-Rio.

João também dirigiu o documentário *América*, uma série de cinco programas sobre a cultura norte-americana, gravado nos Estados Unidos em 1989 e exibido na TV Manchete. No mesmo ano, dirige *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem*, documentário sobre a poetisa Ana Cristina Cesar, e com essa produção recebe o Grande Prêmio do Festival Internacional Fotoptica.

Em 1990, trabalhou como diretor em um especial sobre música negra americana, intitulado “Blues”, co-produzido pela Rede Manchete. Recebeu o Prêmio Especial do Júri no Festival Internacional du Film D’Art - Centro Georges Pompidou, Paris - França. Já de 1991 a 1996, dedicou-se à publicidade, ganhando por três anos consecutivos o Prêmio de direção da Melhor Campanha do Ano, pelo Profissionais do Ano, da Rede Globo.

A partir de 1995, João voltou-se para o Brasil. Depois de começar pelo Japão, passando pela China e Estados Unidos, ele finalmente decidiu “pensar o Brasil”. No mesmo ano, dirigiu *Jorge Amado*, documentário de uma hora sobre a questão racial no Brasil, uma co-produção com a Cameras Continentales (França), exibido no canal francês “France 3” e no GNT (Globosat/Brasil).

Em 1998, lançou a série documental “Futebol”, co-dirigida pelo documentarista Arthur Fontes e exibida pela canal de TV por assinatura, GNT. A série faz um retrato do futebol brasileiro, narrando a vida de atletas em diferentes momentos da carreira: o início, a fama e o anonimato de um jogador. A série de três programas foi indicada como finalista do Emmy Awards de 1998, concurso que premia os melhores da TV, na categoria de documentário internacional, além de ter sido selecionado no Short List do IDFA - Festival Internacional do Documentário de Amsterdam. Participou também do New York Film Festival, sendo um dos finalistas da América Latina.

Mas é em 1999 que João dirigiu, em parceria com Kátia Lund, *Notícias de uma guerra particular*, famoso documentário sobre o estado da violência urbana no Brasil. O cenário é o Rio de Janeiro, e os personagens são policiais, traficantes e moradores de favelas que se vêem envolvidos numa guerra diária. O filme ganhou o prêmio de melhor documentário no festival “É tudo verdade”, edição de 2000 em São Paulo, e em 1999 foi finalista do Emmy Awards e do New York Film Festival.

Em 2000, seguindo o objetivo de pensar o Brasil, a VideoFilmes e o canal de TV por assinatura GNT, lançaram a série documental *6 Histórias Brasileiras*, como uma proposta de

reflexão sobre os 500 anos de descoberta do país. João Moreira Salles co-dirigiu com Marcos Sá Corrêa os episódios *O Vale e Santa Cruz*.

Em 2002, João lançou o documentário de longa-metragem: *Nelson Freire* (integrante do projeto História dos Mestres Brasileiros) sobre a carreira do pianista brasileiro. Filmado durante turnês do artista na Europa e na Rússia no ano de 2000, o filme flagra o compositor em seus festejados concertos e recitais e na intimidade de ensaios e estudos.

Em 2002, acompanhou a rotina da campanha eleitoral de Lula para o documentário que se chamaria “Diário de Campanha”. A ideia surgiu do próprio João, que gostaria de fazer um documentário sobre campanha eleitoral e também trabalhar em parceria com Eduardo Coutinho. Mas essa parceria não é nova. Como Coutinho trabalha com o imprevisto e, por isso não participa de concursos de financiamento, João Moreira Salles passou a produzir os documentários do “professor”.

Em 2007, lançou o elogiado *Santiago*, documentário sobre o mordomo da mansão dos Salles. João Moreira resgatou filmagens antigas e deu a elas uma nova proposta, aproveitando a figura e as histórias do serviçal argentino.

Além de produzir documentários, desde 1994, Salles ministra cursos sobre aspectos específicos da linguagem documental. Chegou a ser professor de documentário da Faculdade de Comunicação da PUC-Rio, ministrando uma disciplina eletiva do currículo.

2.4.4.1 Filmografia de João Moreira Salles

1989 – *América* (vídeo)

1990 – *Blues*

1998 – *Somos todos filhos da terra*

1998 – *Futebol*, co-direção de Arthur Fontes (vídeo)

1999 – *Notícias de uma Guerra Particular*, co-direção de Katia Lund (35mm)

2003 – *Nelson Freire* (35mm)

2004 – *Entreatos* (35mm)

2007 – *Santiago* (35mm)

3 Cinema documentário

É possível teorizar?

“A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam.”
Bill Nichols

Os pesquisadores de cinema franceses Jacques Aumont e Michel Marie explicam que a dicotomia documentário/ficção é uma das questões que permeiam a estrutura cinematográfica até hoje. Segundo os autores, pode ser classificada como documentário uma montagem audiovisual de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias: “O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático e informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 86-7).

As dificuldades quando se adota o documentário como objeto de pesquisa iniciam já em sua definição, por eleger o ‘real’ como ponto de distinção entre os gêneros²³. Sabe-se que o real filmado não é exatamente igual ao real cotidiano; e assim, o documentário não pode ser inteiramente fiel à realidade. Obviamente, quando estudiosos de cinema tomam alguma produção por documentário é porque ela não foi construída e montada com base em uma narrativa ficcional. Segundo Manuela Penafria, quando os filmes “têm como ponto de partida a ‘realidade’ são denominados de documentário, quando o seu ponto de partida é um argumento escrito são denominados de ficção” (PENAFRIA, 2004, p. 63)

Aumont e Marie denotam o uso de ‘real’ no contexto cinematográfico:

²³ Este trabalho opta por chamar o documentário de gênero cinematográfico, adotando o sentido de “categoria, agrupamento” da acepção latina. (Cf. AUMONT; MARIE, 2003, p. 141)

Designa-se por “real”, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês, a um só tempo, “o que existe por si mesmo” e “o que é relativo às coisas”. A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário. (É lógico, portanto, falar, a propósito do cinema, de “impressão de realidade” e não de impressão de real.) (AUMONT; MARIE, 2003, p. 252-3).

Consuelo Lins, pesquisadora na área de cinema, afirma que este tipo de cinema, desde a sua origem (por volta dos anos 1920), estava relacionada com uma ideologia realista, “em uma crença de que a imagem em movimento tinha uma função nobre a cumprir: a de representar o real” (LINS, 2007, p. 227).

Se a relação entre a imagem e o real sempre foi uma questão presente para a ficção cinematográfica, ela foi fundamental para a invenção do documentário. Com efeito, o documentário coloca, desde o início da sua história, questões referentes ao real, à representação, à objetividade, à verdade da representação, ainda que esses conceitos tenham tomado, nos diversos períodos, conotações diferentes. Com mais ou menos paixão, os movimentos dessa forma de cinema procuraram constantemente uma melhor adequação entre a imagem e o mundo, entre a representação e a realidade, pela utilização de certas técnicas, práticas e estéticas, qualificadas então como mais aptas do que outras para capturar a realidade e o mundo. Assim, cada revolução técnica (cinema falado, a cor, a televisão, a câmera leve, o som direto, o vídeo) renovou a esperança de aproximar cada vez mais a imagem da realidade (LINS, 2007, p. 227-8).

O documentário não é uma *reprodução* da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos, segundo o teórico americano Bill Nichols. Para ele, conceituar documentário é tão complexo quanto definir o amor ou a cultura; não se apresentando como um mero verbete de dicionário de fácil significação. É o que o autor chama de “conceito vago”. Isso porque o filme documentário:

Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução (NICHOLS, 2005, p. 47-8).

O autor frisa o caráter representativo do documentário:

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a idéia de representação é fundamental para o documentário (NICHOLS, 2005, p. 30).

Isaltina Gomes e Maíra Carlos, ao investigarem o papel do documento no documentário, afirmam que a composição dos documentos (aqui encarados também como representações) endossa o ponto de vista do diretor. “A narrativa do documentário trabalha de modo a costurar vários pedaços de histórias, permitindo certa humanização do assunto retratado” (GOMES; CARLOS, p. 138).

Segundo Bill Nichols, “Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns” (NICHOLS, 2005, p. 48). Para tanto, o autor estabelece seis tipos de documentário, quando ao seu *modo* de documentação (p. 177):

- **Documentário poético:** produções dos anos 20 que reúnem fragmentos no mundo de modo poético. Como deficiências, o autor aponta a falta de especificidade das realizações, sendo abstratas demais.
- **Documentário expositivo:** também películas da década de 20, com caráter histórico e didático em excessividade.
- **Documentário observativo:** vertente dos anos 60 que evita o comentário e a encenação, de observação casual. Como falhas, a falta de contextualização histórica.
- **Documentário participativo:** escola da década de 60 que entrevistava os participantes e interagia com eles, usando imagens de arquivo para recuperar a história. Conforme o autor americano, suas lacunas eram a fé excessiva em testemunhas, que tornavam a história ingênua e era invasivo demais.
- **Documentário reflexivo:** movimento dos anos 80 que questionava as formas do documentário, tirando a familiaridade dos outros modos. As deficiências seriam a abstração em abundância, perdendo de vista as questões concretas.
- **Documentário performático:** também iniciado na década de 1980, enfatizou aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo. Negativamente, essa tendência demonstrou a perda de ênfase na objetividade que pode relegar esses filmes à vanguarda, com estilo excessivo.

Nichols (2005, p. 48) explica que abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Por isso mesmo, hoje em dia é muito difícil definir um documentário, pois através dos tempos várias técnicas foram sendo experimentadas, modificadas, somando-se; o que nos traz um certo sincretismo documental, que complexifica cada vez mais as iniciativas de conceituar o cinema documentário.

3.1 Performance – a câmera sempre transforma a realidade

O que Jorge Furtado quis dizer com a câmera alterar a realidade? O diretor, que hoje é conhecido pelos seus longas-metragens de ficção, viveu por anos com o estigma do premiado curta **Ilha das Flores**, que não é visto completamente por alguns teóricos como documentário. Palestrante na *III Conferência Internacional de Documentário*, com o tema “Imagens da Subjetividade”, ele divaga sobre a questão ética do cineasta enquanto documentarista, admitindo que há sempre a carga de representação: “que direito tenho eu de editar fragmentos de uma vida real para reordená-la na forma de uma história exemplar?”²⁴.

Furtado aponta duas características da dramaturgia cinematográfica que apresentam conseqüências distintas na ficção e no documentário:

- Simplificação: um personagem é sempre uma significação, uma concentração de ações e palavras que o define no interesse da narrativa. Na ficção, esta simplificação é feita em parceria e cumplicidade com o ator. No documentário, quase inevitavelmente, a simplificação é feita sem que o ator tenha dela plena consciência. “Vinde a mim as criancinhas do nordeste que eu ensino a fome a receber cachê.” Nei Lisboa, em “Carecas da Jamaica”.

- Mimese: um documentário representa uma vida, como uma pintura representa uma cadeira, e a cadeira existe, tem vida real. A ficção é sempre intermediada pela consciência de uma mimese, pelo acordo tácito que envolve qualquer representação, qualquer jogo dramático. O documentário, em oposto, sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade. E essa transformação segue para além filme. Registrar uma vida real é uma grande responsabilidade, compreende uma enorme quantidade de dilemas morais, éticos,

²⁴ COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail & FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 96-141.

em cada etapa da filmagem: no enquadramento, na iluminação, na edição de som e, principalmente, na montagem (FURTADO, 2005, p. 109).

Sabemos que o que aparece na tela é um recorte de um todo, que não representa exatamente a realidade. Segundo Isaltina Gomes e Maíra Carlos, no documentário moderno (que privilegia entrevistas), “a realidade nos é apresentada a partir da experiência dos próprios vivenciadores” (GOMES; CARLOS, 2004, p. 131). Manuela Penafria já avança e diz que temos que ultrapassar o clichê da reprodução da realidade (2004, p. 71).

Para perpassar essa redoma, é preciso admitir que os depoentes ‘atuam’ na frente da câmera de um documentarista. Como nos filmes de ficção, teríamos os personagens como atores.

No caso da não-ficção, a resposta não é assim tão simples. As “pessoas” são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete a uma relação contratual, mas no que a própria dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta (NICHOLS, 2005, p. 31).

“O direito do diretor a uma performance é um ‘direito’ que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social” (NICHOLS, 2005, p. 31). O que é necessário entender é que para um ator social ser ‘autêntico’ ele tem de ter vivido determinada situação e ter conhecimento para dar um depoimento ao documentarista. Porém, obviamente, ele vai retomar o fato do seu ponto de vista, de acordo com sua experiência. “O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si” (RAMOS, 2008, p. 24). A pessoa a quem o documentário dá voz já atua normalmente em sua vida cotidiana, a diferença é que ela não irá *interpretar* um texto pré-concebido.

Assim, “O discurso documentário seria uma narrativa com imagens, composta por asserções que mantêm uma relação, similar a esta, com a realidade que designam. E é neste sentido, que deve ser analisado em sua relação com o real que designa” (RAMOS, 2001, p. 198).

Assim, o “objeto” documentário existe, é fruto de um conjunto de práticas e discursos, e difere sim, nesse campo, da ficção. Mas esse objeto não tem uma “essência” estática, igual a ela mesma ao longo da história do cinema, seguindo uma linha de evolução em direção a um acréscimo de real. Há, como afirma o teórico americano Bill Nichols, uma construção contínua desse pseudo-objeto, o que implica um deslocamento de perspectiva no que diz respeito a essa forma de

cinema: em vez de negar, por um lado, a própria existência do documentário ou, de outro, afirmar a sua essência, em vez de criticar ou de argumentar em favor de posições adotadas, parte-se das próprias obras e do conjunto de práticas que criaram os movimentos definidos sucessivamente como *documentário* (LINS, 2007, p. 230).

Para Fernão Ramos (2008), o espectador quase sempre sabe se está assistindo a um documentário, pois essa narrativa já chega classificada a ele, de acordo com a intenção do autor. Ele diz que a definição fica simples se retirarmos do campo do documentário certos “conceitos-malas” que geralmente são atribuídos a ele, como verdade, objetividade e realidade.

Podemos dizer que a definição de *documentário* se sustenta sobre duas pernas, *estilo e intenção*, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares: aquelas que são características, em todas as suas dimensões, do peso e da consequência que damos aos enunciados que chamamos *asserções* (RAMOS, 2008, p. 27).

Conforme Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, não há nada nas imagens que lhe garantam autenticidade e veracidade – no tensionamento dos elementos que entrarão em cena, tudo pode ser simulado. Mas, para as autoras, o fato de sabermos disso é “um bom ponto de partida para compreender melhor o que se passa à nossa volta” (LINS, MESQUITA, 2008, p. 82).

(...) é na duração que a impressão de realidade e a crença do espectador tão caras à tradição do documentário são colocadas em questão. São filmes que levam o espectador a se perguntar: o que eu vejo nessa tela? Realidade, verdade, simulacro, manipulação, ficção, tudo ao mesmo tempo? (LINS, MESQUITA, 2008, p. 82).

3.2 Documentário no Brasil

Quando Afonso Segreto entrou na baía de Guanabara em 1898 e filmou em *travelling* a orla do Rio de Janeiro, o documentário nacional teria dado seu primeiro passo.

Depois de uma série de filmes etnográficos pelo interior do país, registros de expedição, cinejornais e cinema educativo,

O cinema documental no Brasil só começou a constituir uma tradição a partir de fins dos anos 1950, com o advento do som direto e da descoberta dos temas populares, especialmente da região Nordeste. Até então, o filme de não-ficção restringia-se ao simples registro de atualidades, produtos institucionais ou cívicos, e algumas obras de cunho etnográfico (MATTOS, 2003, p. 11).

Muitas produções foram resultado da Comissão Rondon pelas matas país adentro, quase sempre dirigidas pelo major Luiz Thomaz Reis. “O filme *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, é considerado pela crítica cinematográfica como uma das primeiras experiências de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro, além de um dos primeiros filmes antropológicos do mundo” (GONÇALVES, 2006, p. 80). Gustavo Gonçalves também destaca a obra de Silvino Santos no Estado do Amazonas, durante o período de exportação de borracha para o mercado mundial. “Patrocinado por um poderoso empresário local, Silvino Santos filmou entre 1920 e 1935 mais de 10 filmes de curta-metragem exibidos comercialmente, além de 2 longas, sendo o filme *No Paiz das Amazonas*, produção de 1922, seu trabalho mais importante” (op. cit., p. 81).

Em seguida, o cenário urbano e o sertão nordestino são incorporados no gênero do país:

Dentre os clássicos do período mudo, o filme *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole*, longa-metragem dirigido, em 1929, por Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, retrata um dia na cidade de São Paulo e sua crescente urbanização, nitidamente inspirado pelo filme de 1927, *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walther Ruttmann; e o média-metragem *Lampião, Rei do Cangaço*, dirigido, em 1936, pelo fotógrafo Benjamim Abrahão, cujas imagens remanescentes estão presentes em muitos filmes com temática nordestina e são referência fundamental para a formação imagética do gênero cangaço (GONÇALVES, 2006, p. 81).

Logo após, veio a vertente educativa:

Em 1936, o governo federal cria o Instituto Nacional do Cinema Educativo, conhecido como INCE, inspirado em experiências semelhantes surgidas no mesmo período em países como Alemanha, Itália, França e URSS. Fruto do esforço do antropólogo Edgar Roquette-Pinto, que teve papel fundamental também na iniciação do rádio no Brasil. O Instituto pretendia mostrar uma imagem positivista do Brasil, com intenção de democratizar o conhecimento partindo das classes intelectualizadas para as desfavorecidas. Por 30 anos, a direção do INCE ficou a cargo do cineasta Humberto Mauro, que já tinha uma história importante no cinema

ficcional na cidade de Cataguases/MG, sendo referência para um cinema essencialmente brasileiro (GONÇALVES, 2006, p. 81).

Dentre a vasta produção de Humberto Mauro, “um dos primeiros grandes mestres do cinema brasileiro”, Amir Labaki cita *Canções Populares*, de 1945. “É um dos principais títulos de sua extensíssima filmografia para o INCE, empenhado em registrar manifestações da cultura popular brasileira” (LABAKI, 2006, p. 102).

A produção do INCE entre as décadas de 30 e 60 não se restringe a Humberto Mauro. A partir dos anos 50, vários diretores têm seus filmes financiados pelo Instituto, como é o caso de Jurandyr Passos Noronha, que filma intensamente durante as décadas de 30 e 70, com destaque para o longa-metragem *Panorama do Cinema Brasileiro*, de 1968. Outros órgãos públicos federais também se destacaram na produção de documentários, entre eles o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda e o Serviço de Informação do Ministério da Agricultura, ainda que estes órgãos estivessem muito comprometidos com a visão oficial do governo que dirigia o país naquele período (GONÇALVES, 2006, p. 81).

Arraial do Cabo (Mário Carneiro e Paulo César Saraceni) e *Aruanda* (Linduarte Noronha), ambos de 1959, marcam a entrada do ‘povo’ nos filmes documentais brasileiros. A partir desses títulos e da influência do Cinema Novo, o gênero vem se aprimorando no país, preocupado com temáticas sociais. Na seqüência destes, Labaki cita *A Velha a Fiar* (despedida de Humberto Mauro do INCE, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Também se destacam, nesse contexto, *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967).

No rastro dessas produções, foi determinante para o período seguinte o conjunto de realizações do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), onde “os documentaristas lançavam um olhar crítico sobre a crescente urbanização e industrialização do país, ao mesmo tempo, que valorizavam a cultura popular” (GONÇALVES, 2006, p. 83). Os documentários que se seguiram tiveram muita influência do cinema direto, evidenciando características do modo observativo.

Durante a caravana que o CPC da UNE empreendeu pelo Nordeste brasileiro, Eduardo Coutinho começou a filmar *Cabra Marcado para Morrer*, que deveria ser um longa-metragem de ficção, mas foi interrompido pelo Regime Militar. Quando o diretor resolveu retomar o projeto na década de 80 para transformá-lo em documentário, o norte do gênero no país foi alterado.

Nos anos 70 e 80, tivemos o vídeo social, no chamado ‘cinema de intervenção’. É quando o cineasta interagiu pela primeira vez com os movimentos sociais que despontavam

no final dos anos 70 e início dos 80. Para Luiz Fernando Santoro (1989), a tentativa de conceituar ‘vídeo popular’ parte “do reconhecimento do conjunto das produções e dos modos de atuação dos grupos de vídeo junto aos movimentos populares” (SANTORO, 1989, p. 59). Os sindicatos tomam a cena política do país e, igualmente, os filmes do período refletem esse processo. Há um alinhamento político do cinema militante no final da ditadura.

Com a televisão dominando o cenário audiovisual do país, a sua tecnologia e linguagem começaram a influenciar os outros produtos que não faziam parte de seu nicho. É a época de imagens em metamorfose, de um ritmo muito mais veloz e de fragmentação. Em 1986, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema deu início à *TV dos Trabalhadores*, que além do próprio sindicato, envolvia a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e o Partido dos Trabalhadores (PT). A TVT foi coordenada pela jornalista Regina Festa, desde os primórdios. Em sua visão, a comunicação popular e alternativa brasileira “aparecem, desenvolvem e refluem na mesma medida da capacidade de os movimentos sociais articularem o seu projeto alternativo de sociedade (FESTA, 1986, p. 30).

Na década de 90, começa a se instaurar o panorama cinematográfico brasileiro quase tal como o conhecemos hoje. Fernão Ramos situa as origens da atualidade do documentário:

Nos anos 1990, o documentário acorda para recuperar seu estatuto de grande arte de imagens e sons que possui a especificidade de estabelecer asserções sobre o mundo. A produção nacional acompanha o embalo, com a afirmação definitiva da obra de Coutinho; o surgimento de um novo autor de peso, João Moreira Salles; a continuidade do trabalho de Wladimir Carvalho; o pipocar de novos diretores com obras pessoais, explorando um horizonte que vai desde o flerte com experiências formais e a narrativa documentária em primeira pessoa, até a retomada da tradição da representação do popular e seus dilemas éticos (RAMOS, 2008, p. 208).

3.2.1 O documentarista descobre o chão de fábrica

Quando há o aceno para a abertura política no país, os documentaristas dedicam-se a retratar o renascimento dos movimentos populares. Essa é a veia do gênero durante a década de 70 e início da década de 80. Representantes desse período são João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Aloísio Raulino, Roberto Gervitz, Sérgio Toledo Segall, Suzana Amaral,

Leon Hirszman, Silvio Tandler, Arlindo Machado, Eliane Bandeira, entre outros. Diversos eram os temas dessas organizações coletivas, como entidades religiosas, habitação, saúde, a reestruturação das organizações estudantis e movimentos sindicais operários. Este último, em especial, chega a configurar um nicho de produção na época. O movimento dos trabalhadores metalúrgicos despontava com força e influência no ABC paulista e o tema da greve chamou a atenção dos cineastas.

1979 foi um ano de produções importantes. *Greve*, de João Batista de Andrade, documentou a paralisação dos operários do ABC em março daquele ano e *Trabalhadores: presente!* registrou as comemorações do dia 1º de Maio, o Dia do Trabalho, bastante tradicional para a classe. Ambos foram produzidos pelo sindicato dos metalúrgicos e se inserem na ação. Segundo Jean-Claude Bernardet (2003), *Greve* não é um filme lulista, embora gire em torno de Lula, evita transformá-lo em herói. Para o autor, há uma fragilidade no guia retratado neste filme, apesar de estar à frente de um movimento que reuniu assembleias de até 100 mil pessoas: “[...] sua primeira aparição é a de um líder derrotado; a seguir, o líder se retrai e deixa a massa desamparada; finalmente, ele retorna à direção do movimento que não é exatamente uma vitória” (BERNARDET, 2003, p. 198).

Renato Tapajós, também em 79, realizou *Greve de Março*, produzido pela ABCD Sociedade Cultural. Foi filmado em São Bernardo, de 22 a 27 de março. O diretor conta que foi o próprio Lula que o chamou para registrar a difícil negociação com as montadoras. O sindicato interrompeu a greve durante 45 dias para negociar com os patrões e havia o desejo de que o filme fosse usado nesse período para mobilizar os trabalhadores. Haveria uma assembleia em 13 de maio, que poderia decidir pelo regresso à paralisação.

Do mesmo ano, é *Braços cruzados, Máquinas paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Segall). Durante as eleições do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, em 1978, ocorreram as primeiras greves “espontâneas” do país. O documentário é visto por seus realizadores apenas como um veículo que permite a expressão do discurso operário. Numa tentativa de transparência, Gervitz e Segall não colocaram objeções quanto ao modo como a greve vinha sendo encaminhada. Bernardet afirma que aqui o intelectual-cineasta se omite: “O que também pode ser entendido como: nada temos a ensinar aos operários, e, se alguém tem algo a ensinar a alguém, são os operários que têm a nos ensinar, e não nós a eles” (BERNARDET, 2003, p. 260-1).

Na década de 80, esses filmes do chamado “cinema operário” vão perdendo o caráter de discurso panfletário e adquirem uma face mais analítica. Tendo uma história individual como ponto de partida, que acaba sendo exemplo legítimo do todo, o documentário oferece

um registro para a história política do país. É o caso de *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982), que retoma as greves dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo como mote para o filme documental.

Para ficar nos exemplos dos filmes que são utilizados em *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), falta mencionar *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1980-89). O cineasta judeu e comunista também filmou a greve de 1979, mas o filme só seria lançado em 1990.

ABC da Greve, filme que Leon não pôde concluir devido às pressões do SNI sobre a Embrafilme, revela o primeiro instante da comunhão dialética do sentimento com a razão, em sua obra. Sacrificado para não prejudicar a carreira fulgurante de *Eles não usam black-tie* ocultava uma pequena preciosa relíquia, do tempo em que o cinema brasileiro ainda sonhava despertar a consciência política (CALIL, 2007, p. 7).

Bernardet chega a formular uma hipótese sobre esse grupo de cineastas que vão ao chão de fábrica e interferem numa realidade que não se mostra transparente em seus filmes, uma vez que ele “se manifesta ao selecionar uma determinada corrente do movimento operário e apoiá-la em detrimento de outras”: “a presença do intelectual poderia se dar como uma projeção sobre o operário, com o intelectual vendo no discurso operário a expressão de suas aspirações ideológicas. Mas isso, se for o caso, permanece latente no filme, nunca se explicita, nunca é objeto do discurso” (BERNARDET, 2003, p. 261).

3.3 Eduardo Coutinho no cenário nacional

Amir Labaki (2006, p. 77) afirma que no campo do documentário brasileiro, no que tange ao seu resgate histórico, há um raro consenso: “Eduardo Coutinho é o mais influente realizador em atividade”.

A partir de notável revelação que foi *Cabra Marcado para Morrer* – coleta de memórias e reflexões sobre o projeto de 1964, feita 20 anos depois e em contexto histórico radicalmente diverso –, a carreira do cineasta assumiria caráter exemplar de um método que se depura e radicaliza a cada filme (MATTOS, 2003, p. 11).

Cabra Marcado para Morrer realmente representou um ‘divisor de águas’ para o documentário brasileiro, rompendo com a tradição dos modos expositivos e observativos no país. A partir deste filme, Eduardo Coutinho institui sua escola no cinema nacional. Para Labaki, *Cabra* está para o nosso cinema assim como *Os sertões* está para nossa literatura, “existe um antes e um depois. É o auge do Cinema Verdade entre nós, sob marcada influência de Jean Rouch” (LABAKI, 2006, p. 110).

Talvez, se o primeiro documentário de Coutinho fosse a cabo da maneira como foi idealizado, ainda na década de 60, como ficção, a história do gênero no Brasil fosse diferente. Jean-Claude Bernardet frisa o SE, e afirma que esse não era para ser um filme de conscientização e que a própria história do Cinema Novo seria contada diferentemente sob essas condições. “SE *Cabra marcado para morrer* tivesse sido concluído, contaríamos de forma diferente a história do cinema desses anos 1963-64, porque esse filme se colocaria como um contraponto a relativizar a postura político-ideológica dos filmes do mesmo período” (BERNARDET, 2003, p. 241). No entanto, não podemos confirmar isso, pois o *Cabra* que ficou não é o da ficção e sim o do documentário, e inegavelmente influenciado pelas práticas de Coutinho na televisão. E a partir daí o gênero no país começou a enxergar no depoimento uma grande fonte para a construção narrativa.

“Desde os tempos de Globo Repórter, Coutinho entendeu que o documentário de entrevista é uma construção de que participam, em igual medida, o entrevistador e o entrevistado” (MATTOS, 2003, p. 11). Para o jornalista e crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, essa é a marca do diretor que elegeu o encontro pessoal como meio de aproximação ao universo do cotidiano e da cultura popular, instituindo uma ‘dramaturgia da fala’: “A voz nos seus filmes mais recentes tem sempre corpo e alma presentes – o que ele chama de ‘fala incorporada’” (MATTOS, 2003, p. 12).

O autor garante que os filmes de Coutinho após *Cabra* são encontros seus com certas individualidades:

Encontros com total proximidade física, ainda que a distância social continue evidente e não dissimulada. Não existe qualquer atitude por parte do realizador no sentido de buscar uma igualdade temporária que facilite o diálogo. A Coutinho interessa o Outro, o diferente social e culturalmente. Por isso é difícil imaginar que ele ainda venha a se interessar pela elite da qual, incomodamente, participa (MATTOS, 2003, p. 12-3).

“Outrossim, a entrevista pode ser um estilo, como no cinema de Eduardo Coutinho” (BERNARDET, op. cit, p. 296). Carlos Alberto Mattos chama o estilo de Coutinho documentar de ‘cinema de pessoa a pessoa’:

Parte integrante desse cinema de pessoa a pessoa é a exposição do processo de documentação dentro do próprio filme. As chegadas da equipe, sempre documentadas por uma câmera de apoio a duplicar o eixo da câmera principal, tornaram-se uma marca desde *Cabra Marcado para Morrer*. Da mesma forma, a imagem do diretor, face a face com seus interlocutores e quase completamente desligado do aparato técnico ao seu redor, aparece intermitentemente – não para torná-lo catalisador do espetáculo de informação (como ocorre com Michael Moore e Nick Brommfield), mas apenas o suficiente para sublinhar a condição de encontro e o caráter de conversa. A montagem assimila também ‘ruídos’ de diálogo, pagamento de cachês, retalhos de conversas circunstanciais à margem da entrevista etc, elementos habitualmente escamoteados da edição de documentários tradicionais (MATTOS, 2003, p. 13).

Consuelo Lins, que foi da equipe do diretor em alguns longas-metragens, afirma que o crucial para o cinema de Coutinho é “deixar claras as condições de produção do filme, explicitar seu dispositivo de filmagem” (LINS, 2004, p. 13).

Ao abdicar de adornos audiovisuais e reduzir sua estética a uma ética, Eduardo Coutinho pretende refrear a vaidade da autoria, dissolvendo-a no ato de simplesmente ouvir os outros. Nisso, contudo, ele vive uma curiosa contradição. Pois seus filmes, na medida em que se reduzem ao essencial e apostam na fala popular pura, cada vez mais se tornam únicos, indissociáveis do seu criador (MATTOS, 2003, p. 13).

Segundo Fernão Ramos, nos documentários do cineasta em questão, pode-se visualizar a *ética interativa/reflexiva*, em que se assume a articulação do discurso. Nas palavras do autor, a narrativa “joga limpo” e deixa visíveis suas técnicas para a produção da tomada. “A ênfase narrativa é em procedimentos estilísticos (como entrevistas ou depoimentos) que demandam e determinam a participação/interação do sujeito-da-câmera no mundo. A pessoa do sujeito-da-câmera pode inclusive adquirir espessura de personagem”²⁵

²⁵ A pesquisa adota o conceito de sujeito-da-câmera de Fernão Ramos (2008), por julgar que sintetiza a forma como o diretor do documentário se posiciona perante sua obra. A definição do próprio autor: “O sujeito-da-câmera sustenta a câmera na tomada, e sua constituição deve ser pensada de modo amplo. Não designamos pelo termo somente o corpo físico que segura a câmera, mas a subjetividade que é fundada pelo espectador da tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espectral. O sujeito-da-câmera cobre com uma manta de presença a ação da tomada. O sujeito-da-câmera é o conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmera, sensível à materialidade do mundo e seu som.” (RAMOS, 2008, p. 83-4)

(RAMOS, 2008, p. 37). Dessa forma, o diretor empresta a “persona Coutinho” a cada uma de suas obras, pois ele determina a forma da entrevista a partir de si e de sua postura na tomada, deixando claro o que está em jogo e de onde sai a enunciação. Isso, para o autor, é refletir sobre a sua prática e ‘jogar limpo’, admitindo, ‘confessando’ a sua intervenção no que é filmado. Com este tipo de ética, está relacionada a metalinguagem, fator também característico do cinema de Coutinho. Ao mostrar a “mea culpa”, o cineasta se redime dos pecados de interferir na realidade.

O conjunto de valores que determina a substância da ética interativa valoriza positivamente a intervenção ativa do cineasta na composição do documentário, assumindo sem véus as necessidades da enunciação. O corpo-a-corpo do sujeito-da-câmera com o mundo e a articulação narrativa das tomadas passam a ser carregados de preocupações metalingüísticas. A ênfase na instância discursiva é dilatada e nela se concentra a dimensão ética. Mostrar o discurso e sua construção, por quem enuncia, é o valor mais apreciado. Procedimentos metalingüísticos que revelam as condições de enunciação tornam-se figura: a exposição do dispositivo da tomada e sua circunstância (câmeras, microfones, refletores, equipes de filmagem, claquetes), o espaço físico da montagem e mixagem, os contratos firmados entre produção e participantes do documentário, as condições de recepção do documentário, etc. (RAMOS, 2008, p. 37-8).

Em sua obra, *O documentário de Eduardo Coutinho*, Consuelo também deixa claro que o cineasta é desprovido de vaidades e demonstra comedimento. Ele diz que quanto menos artista possível, melhor será o resultado final. Para o diretor, não existe inspiração, talento ou predestinação; o que marca sua obra é trabalho árduo e persistência.

Mas para Fernão Ramos, a singularidade autoral de Coutinho é marcada por uma veia lírica delicada, que raras vezes se encontra camuflada por um figurino engajado: “É a veia lírica que extrairá, a conta-gotas, o imaginário popular através de sua fala e imagem, em verdadeiros embates *tête-à-tête* que se tornam cenário para a representação de sonhos e fantasmas da alma do povo brasileiro” (RAMOS, op. cit., p. 221). Segundo o autor, as últimas produções documentais do cineasta fogem à tradição de horror que se instituiu na representação do popular pelo documentário brasileiro: “Respiram-se deslumbramento e encontro, poesia e delicadeza com a *alteridade*” (idem). E, na opinião de Ramos, isso só é possível porque a “persona Coutinho” é o fio condutor que marca o ritmo da fala do outro, esse exemplar do povo.

Com o passar das últimas décadas, muitos documentaristas foram se apropriando das técnicas de Coutinho. É possível perceber no documentário contemporâneo a influência das

‘virtudes da entrevista’, além do grande número de produções que documentam o processo de documentação; o que gera críticas de Carlos Alberto Mattos: “Estes desconsideram o fato de que o método de Coutinho está além do culto à espontaneidade. É antes o fruto de uma engenharia de seleção, recorte e depuração que tem na filmagem o seu momento de epifania” (MATTOS, 2003, p. 14).

Da afirmação do autor, pode-se inferir que apesar de copiar o método Coutinho, o resultado não é o mesmo. É como se fosse inviável desenvolver uma ‘persona’, tal qual faz o cineasta, pois esses documentaristas seguidores são desprovidos da veia lírica que assegura a delicadeza no retrato da alteridade.

3.3.1 *Peões para o documentário contemporâneo brasileiro*

O tema do operário não era novo no cinema documentário brasileiro, mas retomá-lo quando um representante desta classe está prestes a ser tornar presidente da República toma dimensões maiores:

Coutinho decidiu filmar os operários do ABC em um período no qual eles voltavam a interessar alguns setores da mídia, em função da virtual eleição de Lula à Presidência da República. Este, porém, foi um interesse passageiro, que durou poucos meses e terminou com algumas reportagens depois do resultado do segundo turno. Evidentemente Coutinho não queria abordar “a classe operária”, como não o fez com “a classe média”, nem camadas sociais em geral. Ele filma pessoas, insiste em dizer; mas os anônimos que queria abordar não eram operários quaisquer, e sim os que estiveram juntos em um combate comum em favor de benefícios coletivos, em uma luta marcada por valores partilhados, como solidariedade e fraternidade. O compromisso mútuo que havia entre essas pessoas não era familiar nem de amizade, mas vinculado a esperanças e interesses coletivos (LINS, 2004, p. 172).

Consuelo Lins explica as implicações deste longa de Eduardo Coutinho: “Nesse filme o cineasta voltou-se portanto para um universo no qual as fronteiras entre o público (a atividade sindical, a prática política) e o privado (a vida cotidiana) ainda existem – mesmo que, em muitos casos apenas residualmente” (LINS, 2004, p. 172).

Para Carlos Alberto Mattos, o material de arquivo de *Peões* ganha um novo significado no contexto em que está sendo utilizado: “as imagens e fotos das greves metalúrgicas de 1979/1980 só aparecem como material dramático diretamente inserido na realidade de 2002/2003” (MATTOS, 2003, p. 12).

Os autores também evidenciam que este é o filme em que menos é mostrado o processo de documentação da produção, o autor fez determinadas escolhas de acordo com o material que tinha nas mãos, destacando o que ‘funcionava’ mais perante àquela temática. Em *Peões*, para recuperar a cultura operária de uma geração, foi necessário recorrer mais a imagens de arquivo e às falas dos seus integrantes do que ao processo de realização de resgate histórico documental.

3.4 A entrada de João Moreira Salles no documentário do país

Labaki afirma que João Moreira Salles é um dos mais brilhantes documentaristas da nova geração e desde que se dedicou inteiramente ao documentário, sua obra tem se mostrado intensa e variada, não ficando escrava de um único dispositivo.

A inquietação estilística desta nova geração reflete a nova liberdade alcançada pela ruptura do documentário com o padrão griersoniano dominante na história do gênero no Brasil. A “pedagogia utilitária”, para usar um termo do próprio João Moreira Salles, não mais monopoliza o gênero no Brasil.

Deve-se muito dessa alforria à revolução digital, que ampliou o acesso à produção a áreas sociais historicamente alijadas dos instrumentos de expressão audiovisual. “O diretor branco de classe média não é mais o único que filma”, saudou recentemente Salles secundando uma constatação de Eduardo Scorel (LABAKI, 2006, p. 89-90).

“Dos cineastas de classe média que decidem encarar o acerto de contas com o outro popular”, Fernão Ramos (2008, p. 208-9) destaca a incursão de João Moreira Salles no documentário de longa-metragem: *Notícias de uma guerra particular* (1999, co-direção de Katia Lund). O autor afirma que o cineasta, em suas obras dos anos 2000, progressivamente envereda pela mesma trilha traçada por Coutinho: aprofundamento das “potencialidades da junção entre forma estilística do depoimento e configuração da personagem, através da fala para a câmera” (op. cit, p. 363).

Porém, o autor vê uma diferença bastante grande entre Salles e os outros documentaristas que surgem pelos anos 1990 seguindo os passos de Coutinho: a sua tomada é aberta. Para Fernão, o cineasta não consegue se desvencilhar de seu viés direto na filmagem. “Mesmo quando compõe numa narrativa mais amarrada, sentimos a indeterminação do cinema direto com a intensidade característica de suas imagens” (RAMOS, 2008, p. 228).

3.4.2 As escolhas de *Entreatos*

Amir Labaki explana que o modelo evidente de *Entreatos é Primárias* (“*Primary*”, Robert Drew, 1960), porém com uma diferença fundamental: “*Entreatos* se fixa nos intervalos da campanha eleitoral, em eventos entre o público e privado, nos bastidores tradicionalmente inacessíveis às câmeras da mídia ou cineastas” (LABAKI, 2006, p. 89).

Para Fernão Ramos (2008, p. 226), neste filme de Salles predomina a estilística do cinema direto (do qual *Primary* é obra-referência), “mais recuada, sentindo-se, na montagem, a preocupação de preservar a respiração da circunstância da tomada em sua duração”. Conforme Ramos, Salles como diretor de *Entreatos* é o *sujeito-da-câmera em ocultação*, sentindo uma dificuldade em afirmar uma ética que “seja baseada na fruição espectral a posição de recuo” (RAMOS, 2008, p. 99). É como se houvesse uma vergonha em assumir a representação observacional.

Segundo Miguel Pereira, *Entreatos* aborda a formação do político, apesar de estar centrado na campanha eleitoral, “onde a construção do político se expressa em sua maturidade e domínio completo da cena” (PEREIRA, 2005, p. 187).

Em pouquíssimos momentos do filme a atitude do candidato é insegura ou titubeante. A sua imagem é a de um sujeito que domina o espaço de sua ação com extrema familiaridade, talvez por já ter vivido, como derrotado, outras jornadas. A parte relativa à formação política de Lula está em outro filme, *Peões*, de Eduardo Coutinho, onde as inseguranças pessoais são evidenciadas em certas imagens repetidas na montagem realizada pelo cineasta. (PEREIRA, 2005, p. 187-8)

Pinçando duas palavras importantes da citação anterior de Pereira (op. cit.), atitude e ação, e considerando a sua essência, da imagem que fica do sujeito que está em frente à câmera, cabe usar a classificação de Ramos para encenação. “A encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários” (RAMOS, 2008, p.

40). Para o autor, existem três tipos: a *encenação-construída*; a *encenação-locação* e a *encenação-atitude* (*encen-ação*). Vamos utilizar aqui esse terceiro tipo, pois Ramos relaciona como seu exemplo o filme *Entreatos*.

c) *encenação-atitude* (*encen-ação*): engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta. Na *encenação-atitude*, ou *encen-ação*, existe uma relação de completa homogeneidade entre o espaço fora-de-campo e o espaço fílmico. Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe (RAMOS, 2008, p. 45).

Nessa divisão, temos personalidades que existem *para* a câmera. Luiz Inácio Lula da Silva, na encenação cotidiana do seu ser, fala para a câmera em *Entreatos*. Como é esse *encen-ar* do candidato a presidente para o diretor e o seu fotógrafo?

[...] podemos dizer que Lula não encena seu cotidiano de campanha para a câmera de Walter Carvalho e a presença de João Moreira Salles, em *Entreatos*. Ele vive a vida de político em campanha e a equipe de *Entreatos* o filma. Certamente, a presença da câmera e seu equipamento flexionam, em alguma medida, a atitude de Lula (RAMOS, 2008, p. 47).

O autor ainda afirma que em diversos momentos do filme é possível enxergar uma atitude *exibicionista* para a câmera provocada pela situação da tomada. “Mas seria essa *encen-ação*, a *encenação-atitude*, propriamente uma *encenação*?”, questiona Ramos (2008, p. 48). A concepção do autor poderia ser encaixada no que Erving Goffman defende em *Representações do eu na vida cotidiana*, de que interpretamos papéis sociais o tempo todo²⁶. Já que encenamos para outrem, não seria diferente para a câmera. E o processo continua sem a câmera deste documentário, e também com a eleição ganha: “posteriormente, já presidente, Lula encena para José Alencar ao levá-lo ao jato presidencial, ou quando arruma a gravata em seu gabinete na presença de Duda Mendonça” (RAMOS, 2008, p. 109).

E Lula, sem a câmera de Carvalho, também encenará pela vida o modelito presidencial que o filme tão bem capta. O tipo ideal da *encen-ação* é simplesmente a ação no mundo, captada pelo sujeito-da-câmera em recuo, embora o sujeito-da-câmera interativo também a obtenha com facilidade (RAMOS, 2008, p. 110).

Mas qual a medida da *exibição* na narrativa documentária? Isso tem origem na relação com o espectador e corresponde à estilística de cada autor/diretor/cineasta.

²⁶ Esse conceito será melhor desenvolvido no próximo capítulo.

Lula, em *Entreatos*, sofre oscilações de afetação na expressão, compondo-a para o sujeito-da-câmera. O sujeito-da-câmera exibicionista de *Entreatos* (a construção do filme e da tomada corre nesse trilha) pede a exibição de Lula e claramente satisfaz-se quando ela ocorre. Satisfação que é mútua: de um lado, esperta; de outro, simplória. O filme é feito (e montado) para que Lula abra sua figura naturalmente *exibida* para a presença do sujeito-da-câmera *pelo* espectador. Mas em outros momentos, Lula está consigo mesmo, entregue ao viver no mundo que a câmera em recuo figura. Ainda que em posição de *reco*, a ação do *sujeito-da-câmera* pode ser carregada de *afetação*, em seu modo de oferecer o *exibido* ao espectador (efeito que o *sujeito-da-câmera* exerce em alguns personagens de Coutinho ou Maysles). É difícil falarmos num *sujeito exibicionista* em si mesmo, exibindo-se para a câmera que, por sua vez, vai, em um segundo momento (ou terceiro, se pensarmos na articulação narrativa dos planos entre si), mostrá-lo ao espectador. O *sujeito-da-câmera exibicionista* existe através do existir do sujeito-da-câmera *pelo* exibido e *pelo* espectador (RAMOS, 2008, p. 114).

Das cerca de 240 horas que João Moreira Salles tinha gravadas, ele optou por montar um filme com aquelas que explorassem as “cenas não públicas de Lula”. No *off* que abre o longa-metragem, o diretor não dá razões para esta sua escolha:

Simplemente realiza o filme com este critério básico. Dos poucos discursos registrados na versão final do filme está o que poderíamos chamar de a sua “vocaçã da política”, logo no início do filme. É quando Lula fala para representantes de mais de 25 sindicatos de Osasco e diz:

(...) tudo que eu sou não é fruto da minha inteligência, não. É fruto da consciência política da classe trabalhadora brasileira. Na medida em que vocês evoluíram politicamente, na medida em que ficaram mais exigentes, tive o privilégio, quem sabe a graça de Deus, de ter aparecido no sindicato e virei o porta-voz de uma ansiedade que existia na classe trabalhadora (Falas tiradas da banda de diálogos do filme).

Essa, sem dúvida, foi a formação política de Lula. Suas palavras, no entanto, parecem revelar certa predestinação, certo messianismo. Uma consciência de si como de uma pessoa imbuída de uma missão. Não falo da real intenção de Lula, pois só ele pode revelar esse desejo de forma mais explícita. Mas, não parece restar dúvida que esse é o pensamento de João Moreira Salles quando seleciona esta fala de Lula logo no início do seu filme. Isto é, Lula fala em nome de... Tem, portanto, um projeto político que envolve o grupo que o fez, ou, em outras palavras, revela a intenção de satisfazer a ansiedade de sua classe. Certamente essa possibilidade passa pela chegada ao poder (PEREIRA, 2005, p. 189-190).

De fato, *Entreatos* tem como personagem uma figura pública que atravessa variados espaços na dimensão do racional. Na mesma narração inicial do filme, o cineasta destaca que o candidato a presidente em nenhum momento fez menção de querer controlar a produção. Para Miguel Pereira, faz sentido Moreira Salles deixar este ponto claro, pois talvez não existisse filme caso Lula fizesse essa exigência. “Assim, os atores dessas representações estão em posições espaciais diferentes e se encontram ou desencontram em tempos iguais” (PEREIRA, 2005, p. 190). Segundo o autor, a variável tempo não muda, mas a narração estará

presente sempre que o filme for exibido. Ela atravessará todos os espaços mapeados pelas imagens dos fatos ou dos objetos e a imaginação, sentimento e razão dos sujeitos últimos, ou seja, dos espectadores, no momento que estão assistindo ao longa. “O documentário exerce um poder de ambigüidade talvez maior que a ficção, pois sua construção é reconstruída infinitas vezes. É quase sempre uma obra em aberto, mesmo que conduzida pela mão firme de seu autor” (op. cit.).

Entreatos, visto hoje, depois da crise vivida pelo governo Lula, adquire o sentido de uma encantadora história de fadas. Nem parece um filme político. É a história de uma vitória de grande significação para o país, pois Lula teve uma estrondosa votação. Um capital de grande poder simbólico que resiste a muitos estragos que ainda poderão aparecer. A opção de João Moreira Salles por se fixar nas cenas menos públicas de sua campanha foi extremamente acertada, pois seu filme atravessa as conjunturas e revela um personagem vitorioso, determinado, condutor de sua cena, autônomo. Mesmo em conversas ao pé do ouvido, a imagem que o filme constrói de Lula é de uma pessoa que escolhe da gravata ao tipo de vida que deseja. Trata-se de um personagem realizado. Concretizou o sonho. Fez da política a sua realização pessoal legítima (PEREIRA, 2005, p. 192).

4 Representações e imaginário no documentário

*“Não há, ó gente, oh não
Luar como esse do sertão
Oh, que saudade do luar da minha terra”*
Catulo da Paixão Cearense e João Pernambucano

Um documentário é sempre o ponto de vista do diretor, fundamentado no encontro máximo entre o entrevistador e o entrevistado, como defende Eduardo Coutinho. Pensando no diálogo como fator essencial ao fazer documentário, considerando a tendência de ênfase na entrevista conforme foi explorada no capítulo anterior, serão avaliados ícones de representações e manifestação do imaginário pelos depoimentos e falas presentes nos documentários *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004) e *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004).

O diálogo sempre apareceu de forma peculiar na obra do cineasta e antropólogo francês Jean Rouch, referência mundial no cinema. Seu grande legado foi o Cinema Verdade, escola em que não havia a tentativa de negar a interferência do diretor no filme. No documentário sobre sua obra, que destaca sua maneira de etnografar, *Jean Rouch, Subvertendo Fronteiras* (1999), o cineasta afirma: “O imaginário entrou no cinema do real, obrigatoriamente”. Dentro da concepção que o imaginário configura o real e também pelo real é formulado, o autor justifica:

Porque o verdadeiro retorno às teorias dos filósofos não é a verdade no cinema, é a verdade “do” cinema. O cinema tem uma certa verdade que não pode ser colocada em outro lugar. Não se escreve um filme. Quando é escrito, ele pode ser um roteiro, diálogos etc. mas em geral, se vê um filme. E se ouve (ROUCH, 1999, depoimento retirado da banda de diálogos do filme).

Tânia Navarro Swain afirma que o imaginário instaura relações de sentido e paradigmas que se instituem como verdades. Para a autora, estando ele nos mais diversos tipos de discursos, se torna um forjador de sentidos, de identidades, de (in)coerências: “O imaginário seria condição de possibilidade da realidade instituída, solo sobre o qual se instaura e instrumento de sua transformação” (SWAIN, 1996, p. 48).

Quando um documentarista ou um etnógrafo sai de seu *loco* e vai ao espaço do Outro a ser ouvido e/ou estudado, troca de imaginário. Um determinado lugar é impregnado pelo seu próprio imaginário, pelas referências do seu povo e do seu ambiente, com suas culturas e costumes, sua forma de oralidade e seus ícones. A “residência” do Outro pode possuir verdades bem diversas daquelas do local de partida, por isso o papel do profissional de cinema que está registrando determinada situação está atrelado à dimensão ética.

Nos filmes estudados, nos deparamos com dois estilos de documentação e um mesmo retratado. O protagonista nos dois longas-metragens é o então presidenciável de 2002, concorrendo ao maior cargo da nação pela quarta vez. Em *Peões*, que segue toda a linha tradicional de Coutinho documentar, através de depoimentos e conversas aparentemente não-planejadas, o próprio Luiz Inácio Lula da Silva só tem voz nas imagens de arquivo das películas de que o diretor faz uso: *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1980), *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982) e *Greve* (João Batista de Andrade, 1979). Mas é uma figura que se faz na fala daqueles que tiveram uma história em comum com ele.

Já em *Entreatos*, João Moreira Salles registra todas as conversas de Lula com algum interlocutor (até mesmo com a câmera, com a equipe e com o diretor), ele se faz pelas suas falas, opiniões, pela maneira como se porta, pelas relações de trabalho que constitui com todas as pessoas de sua equipe de campanha e pelas relações íntimas com amigos e família. Ocasionalmente, alguém fala dele, mas, neste documentário, é o candidato e a câmera.

Temos dois modos de documentar, temos dois tipos de representação e, por conseguinte, uma série de imaginários atravessados. O capítulo se dedica a levantar quais imagens de Lula e que espécie de imaginários podem estar presentes no discurso destes filmes, considerando como imaginário aqui aquele que “diz o caminho do real no cérebro humano” (BARBIER, 1994, p. 22)²⁷.

²⁷ BARBIER, René. Sobre o imaginário. *Aberto*, Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar. 1994. pp. 15-23.

4.1 Imaginário – base teórica

O imaginário nada mais é do que um conjunto de imagens; um acervo delas. Sendo assim, o que seriam então as imagens?

Imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores. Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva. Imagens não são coisas concretas mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo (LAPLANTINE; TRINDADE, 1997, p. 10).

O filósofo Vilém Flusser diria que “imagens são superfícies que pretendem representar algo” (FLUSSER, 2002, p. 7). Nesse sentido, seriam essas superfícies as nossas experiências visuais anteriores, conforme a citação recuada anterior. Essa é a imagem técnica, para Flusser, plástica ou visual para Wilson Gomes (segundo o capítulo anterior), que são a fotografia, a pintura, o desenho, uma escultura, uma cena de telenovela ou filme – algo palpável, concreto, que ‘representa’ algo ou alguém. Representar, aqui, significa ‘estar por’ ou ‘referir a’.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens, o observador **confia** nas imagens técnicas tanto confia em seus próprios olhos.

No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a **superfície** da imagem. A codificação se processa “na cabeça” do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho, e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista) (FLUSSER, 2002, p. 14-5).

Conforme Flusser, as imagens são mediações entre homem e mundo: “seu propósito é serem mapas do mundo, mas acabam sendo biombos. O homem, ao invés de se servir de imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens” (2002, p. 9). A ‘era da reprodutibilidade técnica’²⁸ povoou o mundo de imagens, técnicas, objetivas, que acabam aludindo a um determinado significado: “as imagens técnicas, hoje onipresentes, ilustram essa inversão (FLUSSER, op. cit.).

²⁸ Alusão à obra de Walter Benjamin: “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Mas também temos a imagem de ordem perceptiva, conceitual: “Chama-se imagem de alguém ou de algo aquilo que algo ou alguém nos parece ser” (CASALI; PERUZZOLO, 2004, p 141). Esse ‘aquilo’ é uma imagem técnica, representativa.

Por conseguinte, tendemos a pensar que criamos uma imagem a partir de um objeto real, um objeto que habita a nossa realidade, correto?

O real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das idéias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida. As idéias são representações mentais de coisas concretas ou abstratas. Essas representações nem sempre são símbolos, pois como as imagens podem ser apenas sinais ou signos de referência, as representações aparecem referidas aos dados concretos da realidade percebida (LAPLANTINE; TRINDADE, 1997, p. 12).

Seria o próprio real também um mito? Melhor, o real é um real representado. Mas a representação não corresponde à realidade?

Tanto a imagem como o símbolo constituem representações. Essas não significam substituições puras dos objetos apresentados na percepção, mas são, antes, rerepresentações, ou seja, a apresentação do objeto percebido de outra forma, atribuindo-lhe significados diferentes, mas sempre limitados pelo próprio objeto que é dado a perceber. É necessário examinar a natureza mesma da relação social na qual a representação, como imagem ou símbolo, irá atuar (LAPLANTINE; TRINDADE, 1997, p. 13-4).

De fato, a representação transforma a realidade, através das relações de sentido nos discursos, o que Swain (1996) afirmava no início deste capítulo.

Na verdade, a vida social produz, além de bens materiais, bens simbólicos e imateriais, um conjunto de representações, cujo domínio é a comunicação, expressa em diferentes tipos de linguagem, discursos que se materializam em textos ‘imagéticos’, iconográficos, impressos, orais, gestuais, etc. (SWAIN, 1994, p. 46).

Por isso, Rouch (1999) fala de uma verdade do cinema e não de uma verdade no cinema. No mundo das representações, não temos uma única verdade absoluta, mas sim diversas verdades de acordo com os diferentes imaginários. Logo, seria ele o transmutador de realidades.

4.2 A era das imagens

Como diz Susan Sontag, em *Ensaio sobre a fotografia*, continuamos a nos deliciar com “meras imagens da verdade” (1986, p. 13). Nosso mundo é definido por um novo código visual, decorrente da insaciabilidade do olhar:

Ao ensinar-nos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam as nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e, mais importante ainda, uma ética da visão. Por fim, o resultado mais significativo da atividade fotográfica é dar-nos a sensação de que a nossa cabeça pode conter todo o mundo – como uma antologia de imagens (SONTAG, 1986, p. 14).

Gilbert Durand (1998) e Norval Baitello (2005) discorrem sobre esse mundo condicionado às imagens, sejam elas estáticas (a fotografia) ou em movimento (a televisão como pautadora da vida cotidiana e o cinema como espelho das relações humanas). O primeiro vai defender um “efeito perverso da civilização da imagem” e aborda também uma “explosão do vídeo”. Já o autor brasileiro fala de uma “cultura da imagem” e de uma “crise de visibilidade”. Susan Sontag também enxerga relações de poder permeando essa realidade calcada de imagens: “Fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada. Significa envolvermo-nos numa certa relação com o mundo que se assemelha ao conhecimento e, por isso, ao poder” (1986, p. 14). Na visão da autora, fotografar é mais do que mera observação passiva.

Uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre o fotógrafo e um acontecimento; fotografar é em si mesmo um acontecimento, cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo que se passa à sua volta. A própria maneira como sentimos uma situação é agora articulada com a intervenção da câmara (SONTAG, 1986, p. 20).

Swain (1994, p. 50), citando Durand (1984, p. 12)²⁹, afirma que imaginário é o poder. A política logo se apropriou da produção de imagens para produzir o seu discurso, como maneira também de construir um determinado imaginário. Os homens públicos entraram de vez para a fase da visibilidade, objetivo incessante do campo político, o que tornou a mídia área cara para os homens do poder. É o que alguns autores chamam de “política espetáculo”, conforme explicitado no capítulo anterior.

“A posse do controle do imaginário é, pois, uma peça essencial ao dispositivo do poder – e do poder político em seu sentido mais amplo, que contempla o funcionamento da

²⁹ DURAND, Gilbert. ‘Exploração do imaginário’. In: PITTA, Danielle Perin (org.). **O imaginário e a simbologia de passagem**. Recife: Massangana, 1984.

sociedade como um todo” (SWAIN, 1994, p. 54). A autora se baseia em Baczko (1985)³⁰ para explicitar como os símbolos se tornaram capital social, na medida em que representam posturas e modos de atuação de determinados segmentos em diferentes escalas.

Os imaginários sociais fornecem, deste modo, um sistema de orientações expressivas e afetivas, que correspondem a outros tantos estereótipos oferecidos aos agentes sociais: ao indivíduo relativamente ao grupo social, aos grupos sociais relativamente à sociedade global, às suas hierarquias e relações de dominação etc. (BACZKO, 1981, p. 311 *apud* SWAIN, 1994, p. 53).

Miguel Rojas Mix é outro que usa a expressão “civilização da imagem”. O autor afirma que a imagem é somente a ilusão da realidade (2006, p. 33). “Toda imagen se revela como un sistema de representaciones y como un objeto exterior que el espectador interpreta desde su banco de imágenes y con referencia a su cultura semiótica” (ROJAS MIX, 2006, p. 41). O que o autor chileno define converge com as explicações de Laplantine e Trindade (1997), anteriormente citados.

4.3 Representações

Apreciando o termo latino *representatio*, que pode indicar uma imagem ou uma ideia, representação sugere uma semelhança com o algo representado. Segundo Murilo Soares, representar é como rerepresentar o que está ausente como se estivesse presente: “tornar algo presente outra vez” (SOARES, 2007, p. 48). Assim, o termo alcançou largo uso na filosofia para aludir ao conhecimento que podemos ter da realidade.

O autor destaca também o papel que as estruturas sociais e as conjunturas históricas têm na produção de representações. Dessa forma, a ideologia foi instituída na discussão como “influência das estruturas sociais na formulação das representações vigentes em uma dada época histórica”³¹ (idem). Essa concepção para a pesquisa é relevante no sentido de tratarmos com uma determinada categoria falante, a de trabalhadores metalúrgicos associados em sindicato. Soares trata as ideologias como “representações conceituais de caráter político que

³⁰ BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. **Enciclopédia Einaudi** (ed. Portuguesa), Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

³¹ Soares baseia-se em Marx e Engels para elaborar este conceito: *A ideologia alemã*, 1988.

configuram a realidade social a partir do prisma de uma classe” (p. 49). Portanto, temos uma forma de representação auto-alimentada, pelas crenças e hábitos deste grupo social.

Murilo Soares também faz uso do conceito de “representações coletivas”³² de Émile Durkheim, o pai da Sociologia, em que o pensamento individual é tomado pelas influências grupais: “as categorias são representações essencialmente coletivas, elas traduzem antes de tudo estados da coletividade; dependem da maneira pela qual essa é constituída e organizada, de sua morfologia, das suas instituições religiosas, morais, econômicas etc.” (Durkheim, 1989, p. 45 apud SOARES, 2007, p. 49).

Na abordagem foucaultiana, as falas singulares das pessoas não são livres, neutras e independentes, mas fazem parte de uma série, integram-se num jogo enunciativo geral, ou seja, existe uma regularidade entre os conceitos e escolhas temáticas dos falantes, que remetem a “formações discursivas” (SOARES, 2007, p. 50).

O conceito de discurso de Michel Foucault vem somar a essa análise pois entende o mesmo não como uma fala individual, mas como um sistema de representação. Com a entrada dos meios de comunicação de massa, os sistemas de representação ganharam dimensões maiores, articuladas dentro do discurso midiático:

Com a disseminação dos meios audiovisuais, ao longo do século XX, a questão das representações deixaria paulatinamente esse domínio ligado a idéia e doutrinas formuladas proposicionalmente e começaria a envolver, cada vez mais, as representações visuais e encenações mediáticas, nas quais, geralmente, os conceitos não são expressos claramente, nem argumentos são construídos, estando, pelo contrário, implícitos nas imagens visuais das narrativas mediáticas (SOARES, 2007, p. 50).

Hoje, as ideologias se manifestam de forma tácita, em vestígios ou traços explícitos das narrativas do jornalismo, da ficção, da publicidade e da propaganda: “Os meios de comunicação modernos são a concretização tecnológica máxima da ‘representação’ no sentido da figuratividade da imagem” (op. cit., p. 51). Soares cita Roland Barthes, ao afirmar o caráter de verdade que as imagens adquirem principalmente após a fotografia: “A similitude entre a imagem e o objeto confere um caráter testemunhal, uma verossimilhança e um realismo às representações visuais, especialmente a partir da fotografia, dando um ar de naturalidade e espontaneidade a essas formas” (SOARES, 2007, p. 51). Para o autor, o cinema e a televisão exponenciaram essas características, por conferirem à imagem o movimento, o

³² Esta definição pode ser encontrada em: DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulinas, 1989.

som e simultaneidade. Então, a crítica da cultura mediática tem por objetivo revelar o caráter construído das representações nesses veículos.

As representações aparecem no contexto discursivo como formas casuais, meras insinuações, “pistas” visuais, ou mesmo como “cenário” exibido como “padrão”, que acaba naturalizando a representação, especialmente com o auxílio da imagem fotográfica ou eletrônica. Os textos ou programas, assim, produzem determinadas composições de imagens pictóricas ou dramáticas, audiovisuais, aparentemente colhidas no mundo empírico, sem intervenção ativa de ninguém, as quais são elevadas à categoria de “representantes” de pessoas, situações, fatos (SOARES, 2007, p. 51).

Esse tipo de imagem pode ser recebido pelo público – pessoas, gêneros, grupos sociais e categorias – como mera reprodução da realidade, sem a noção de que alguém a produziu e realizou escolhas durante a produção. Conforme Murilo Soares, isso faz com que ela se torne uma “desrepresentação”, quando não é mais tida como um substituto simbólico de algo, mas “tomada pela audiência como o próprio objeto ou assunto representado, sendo usada como seu equivalente, numa verdadeira reificação da representação” (SOARES, 2007, p. 53). O autor cita como exemplo o fato da propaganda política ser percebida como se fosse a própria política e não a encenação de uma forma retórica eleitoral. É neste ponto que a representação adquire o status de *mito*, conforme explana Soares dizendo que este seria o termo mais adequado dentro deste contexto.

Erving Goffman (1999), ao tomar o conceito de representação na vida cotidiana, também utiliza-se da metáfora do teatro. O indivíduo representa um papel na sociedade, por isso ele interpreta seu ofício, encarna uma situação, perante os outros que formam suas relações, os quais constituiriam sua plateia. O autor chama a atenção para a crença dos espectadores – “aqueles entre os quais se encontra” – na representação dos papéis cotidianos. Goffman também destaca que a ‘máscara’ que ostentamos nada mais é que o verdadeiro eu, pois é o que gostaríamos que os outros acreditassem que somos.

Mas tem também o caso do ator que encarna definitivamente o papel, “inteiramente compenetrado de seu próprio número”: “Pode estar sinceramente convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade” (GOFFMAN, 1999, p. 25). Seria o caso da encenação ou encenação-atitude, aquela à que Fernão Ramos, no capítulo anterior, referia-se quanto à atuação de Lula em *Entreatos*. O candidato a presidente não bem encena para a câmera, pois ele, antes de a câmera estar ligada, *age* no papel de melhor opção para o país. Porém, Goffman (1999, p. 26) não esquece daquele que entra no seu personagem somente quando está em cima do palco e com o figurino apropriado: “Quando o indivíduo não

crê em sua própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita, podemos chamá-lo de cínico, reservando o termo ‘sincero’ para os que acreditam na impressão criada por sua representação”.

Venho usando o termo “representação” para me referir a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência. Será conveniente denominar de fachada à parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação. Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação (GOFFMAN, 1999, p. 29).

Ainda segundo Goffman, a “fachada” é composta por três partes padronizadas: o cenário (ambiente, contexto geográfico), a aparência (indícios de status social) e a maneira (interação do ator com a situação). A fachada pode se tornar uma “representação coletiva”, e por conseguinte, um fato. Em função de expectativas estereotipadas, conforme o autor, determinadas fachadas sociais tendem a ser institucionalizadas. “Quando um ator assume um papel social estabelecido, geralmente verifica que uma determinada fachada já foi estabelecida para este papel” (GOFFMAN, 1999, p. 34).

Em uma perspectiva distributiva, podem ser identificadas diversas agências representativas, como os indivíduos, grupos, a escola, o partido, o sindicato. E, ainda, para a maioria das pessoas, os meios de comunicação se tornaram os principais provedores de representações sobre a sociedade. Soares também levanta “a importância da crítica das narrativas produzidas, como forma de afirmar, ainda que de forma relativa, a possibilidade do conhecimento e da racionalidade” (SOARES, 2007, p. 56).

Representar é, assim, uma forma de transcendência, que faz a existência transcender num outro patamar, de definições, denominações, interpretações, julgamentos, próprios à condição humana. A representação, portanto, pode ser tomada como um elemento comum e necessário e como o termo genérico das atividades e realizações culturais (SOARES, 2007, p. 55).

4.3.1 A representação para a política e a imagem pública

Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o conceito de “poder simbólico” não é um domínio inerente das palavras. A mídia trabalha com palavras e só tem o poder do discurso

pois há a premissa de que sua fala seja verdadeira. No processo midiático, o receptor precisa acreditar em um determinado simbolismo advindo dos meios de comunicação. Segundo Bourdieu (2000, p. 15), faz-se então necessária a “crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras”. A mídia, portanto, é o lugar onde se dá o reconhecimento de personagens e seus discursos, por isso sua capacidade de dominação, tão cara ao campo da política.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou económica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 2000, p. 14).³³

A ideia do espelho, o refletir a realidade tal qual se apresenta, é ligada aos meios de comunicação. Esta reflexão parece ser propícia neste momento para a explicação do poder simbólico, o poder de enunciação. O espelho pode fazer refletir – ou seja, fazer ver, fazer reconhecer – ou ofuscar – impedir o reconhecimento, ignorar a aparição. Se a política procura a visibilidade, ela espera ser refletida pela mídia. E a maneira de refletir é saber fazer-se acreditar, qualidade primordial para exercer algum poder. “O capital político é uma forma de capital simbólico, *crédito* firmado na *crença* e no *reconhecimento*” (Bourdieu, 2000, p. 187).³⁴

O reconhecimento só é viável através da representação, por isso fala-se em simbolismo. Uma representação significa algo. Quando se crê em algo, põe-se crédito naquilo, aposta-se naquele significado. Quem confia, outorga, autoriza alguém ou algo a representá-lo. É o princípio do voto.

O homem político retira a sua força política da confiança que um grupo põe nele. Ele retira o seu poder propriamente mágico sobre o grupo da fé na representação que ele dá ao grupo e que é uma representação do próprio grupo e da sua relação com os outros grupos. Mandatário unido aos seus mandantes por uma espécie de contrato racional – o programa –, ele é também um campeão unido por uma relação mágica de identificação àqueles que, como se diz, “põem nele todas as esperanças” (BOURDIEU, 2000, p. 188).

Esse capital político é chamado pelo autor de “valor fiduciário”, o poder da *fides*, da crença, da fé, da opinião. O homem público só será forte na medida em que sobre ele não

³³ Grifo original.

³⁴ Idem.

caírem suspeitas, calúnias; a crença na sua integridade lhe confere poder absoluto. Uma vez coroado dentro de seu grupo, ele deve manter a imagem de homem digno de honra. No entanto, é preciso ser detentor de certas qualidades para se fazer crer. O conceito de “autoridade carismática” de Max Weber (2004) é uma dessas características do Ider que representa um grupo, pelas “razões de confiança pessoal na revelação, heroicidade, exemplaridade, dentro do círculo no qual a fé e seu carisma tenham validade” (*apud* Weber, 2004, p. 270).

Em função dessa configuração de fazer-se confiável a qualquer custo, a política tornou-se cada vez mais personificada. Segundo a pesquisadora da área de Comunicação Maria Helena Weber, “A política, em tempos de visibilidade e rapidez propiciadas pelas mídias, resgata o carisma como substitutivo de projetos políticos. Mais do que uma particularidade pessoal, o carisma, os dotes pessoais desviam as pessoas da política para o político” (Weber, 2000, p. 14). Dessa forma, a autoridade carismática foi se confundindo somente com o dom que determinado líder tem que convencer o seu grupo a continuar depositando fé nele. Ainda, segundo a autora, “As relações entre poderes políticos, econômicos e midiáticos, assim como a celebração da aparência, reduziram o carisma à capacidade de convencimento” (Weber, 2004, p. 270). Para Maria Helena, as possibilidades tecnológicas e lingüísticas se tornaram aliadas da prática da política e a capacidade de convencer pode se dar através delas. Da mesma forma que a mídia se tornou importante para a reprodução do carisma.

A “política estetizada”, segundo Maria Helena Weber (2004, p. 260), envolve três instâncias: a visibilidade, a opacidade e o ocultamento. Essa é a política das imagens, altamente atravessada por e dependente das novas tecnologias. “Estamos na época da política do espetáculo, da política por sedução, do marketing político, da mídia-política, da política show, da política encantada, da espetacularização do poder” (GOMES, 1996, p. 30).

No momento em que a política se torna uma “política de imagens”, a mídia assume o papel de construtora dos sentidos. “A comunicação passa, sem mais, a reter um poder tal, que inverte a relação, subjugando e mesmo quase aniquilando a política” (RUBIM, 2001, p. 116). Dessa forma, só será interpretado como real o que por ela for mediado, só existirá se for midiaticizado. “Neste peculiar idealismo da sociedade contemporânea podemos afirmar, sem assombro, que o real é o mediático e o mediático é o real” (GOMES, 1996, p. 42).

Assim, perante a mídia, não basta ao homem público ser confiável, ele precisa parecer confiável. Segundo Wilson Gomes (1996, p. 45), no afã da política adaptar-se à lógica midiática, ela mergulhou numa teatralização, transformou-se em mimese, representação,

encenação: “A política *massmediática*, como quer que a observemos, é fundamentalmente *mise em scène*”. Concepção com a qual Maria Helena Weber (2000, p. 32) concorda: “Falados, ouvidos ou assistidos, os espetáculos indiretos da modernidade e suas fragmentadas cerimônias não diminuem a sua antiga intimidade com a linguagem teatral, ainda a mais antiga fascinação do homem no campo das rupturas, do insólito, da diferença ou da simples reprodução do real”.

Mas o que se pode entender como encenar, nesse sentido? O que significa dizer que a política virou *mise-en-scène*? Na nossa área do conhecimento, especialmente nos estudos em cinema, convencionou-se traduzir *mise-en-scène* por encenação. Esse é um termo do Teatro, e suas definições de dicionário aludem a montagens teatrais, espetáculos. Contudo, o dicionário Aurélio traz acepções de sentido figurado: “3. fita, fingimento” e “4. conjunto de providências e/ou atitudes, etc., tendentes a impressionar ou iludir a outrem” (FERREIRA, 1999, p. 748).

Considerando a encenação o ato de encenar, fomos buscar a definição para o verbo na tentativa de compreender ainda mais a questão. Do Aurélio, novamente, os seguintes significados em sentido figurado, não relativos ao Teatro: “2. ostentar, exhibir” e “4. agora com encenação; fingir; simular” (op. cit.). Considerando a hipótese de que os autores se referem negativamente à encenação na política, é bom questionar se esse fingimento, essa simulação, seria a-ético. Mas Erving Goffman (1999) defende que nos exibimos, ostentamos, tentamos impressionar os outros a todo momento, em nossa vida cotidiana.

Pensando nesse “conjunto de providências e/ou atitudes” que tendem a iludir a outrem, vamos mais a fundo em um conceito para *mise-en-scène*, para saber se essa ilusão é em relação à impressão de realidade, ou em uma conotação negativa, de ludibiar, engambelar, enganar, passar impressões falsas.

No Dicionário de Teatro de Luiz Paulo Vasconcellos (1987, p. 130), encontramos o verbete «mímesis» com a seguinte observação: ver imitação. Em seguida, apresenta-se o verbete «*MISE EN SCENE*», com a seguinte definição: “Expressão francesa que significa encenação, ou seja, o espetáculo como um resultante dos meios de expressão cênica, incluindo-se a interpretação do ATOR, o CENÁRIO, o FIGURINO, a ILUMINAÇÃO e demais recursos de linguagem cênica”).

Em uma obra francesa, o Dicionário Enciclopédico do Teatro, de Michel Corvin (1995, p. 610), temos a expressão *MISE EN SCENE* com a grafia igual àquela apresentada por Vasconcellos (op. cit.). Corvin a define como a atividade artística que consiste em conceber e

estruturar os componentes da representação teatral a partir de um ponto de vista dirigido³⁵. Para o autor, é necessário conduzir com maestria os elementos cênicos necessários, como o espaço, o desempenho dos atores, os figurinos, a iluminação, o som, entre outros. No verbete, ainda, esclarece-se que a expressão *mise en scène* data da segunda metade do século XIX, que começou a ser usada a partir do Teatro Livre de Paris, em 1887, que trazia o naturalismo cênico.

Já no Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (2005) não há verbete para *mise-en-scène*, pode-se encontrar somente ENCENAÇÃO, ao qual ele atribui o termo francês *mise en scène*, os ingleses *production, staging e direction* e o espanhol *puesta en escena*. “A encenação consiste em transpor a escritura dramática do texto (texto escrito e/ou indicações cênicas) para uma escritura cênica” (PAVIS, 2005, p. 123).

Dessa forma, vamos entender a *mise-en-scène* como o processo todo de colocar (*mettre en* – verbo no francês) em ‘*scène*’ (cena, palco, cenário) diversos elementos articulados sob um propósito, o ponto de vista do diretor. No idioma francês, *mise* é substantivo e corresponde à colocação. Vamos encarar essa chamada *encenação* como a colocação em evidência de um personagem em um determinado espaço, onde estão organizados elementos próprios da teatralização como figurino, luz, som, cenário, sob uma determinada direção, como a de atores, para a dramatização de um texto, seja diretamente para uma câmera ou não.

Jacques Aumont (2008) que trata da encenação para o cinema, afirma que ela se tornou onipresente até nos documentários, que tradicionalmente a rejeitariam, pois o cineasta deveria se confrontar com a realidade nua e crua. O autor conclui que foi necessária a combinação de uma transformação nas condições de filmagem e da própria crítica, que insistia em atribuir ao diretor um estatuto de criador, “para que a encenação acabasse por ser considerada um gesto autônomo, a falência deste programa estético deixou o encenador e a encenação livres de qualquer dependência – e órfãos de qualquer projecto” (AUMONT, 2008, p. 177).

No entanto, para Maria Helena Weber (2000, p. 33), “a representação não tira a veracidade do personagem, assim como a multiplicidade de personagens não nega o ator”. A autora atesta que “candidatos e seus personagens devem ficar sempre no plano do homem confiável, competente, maior que o eleitor e habilitado a representá-lo. Este encadeamento exige um tom emocional e uma hábil inserção” (idem, p. 60). Sendo assim, as qualidades

³⁵ Tradução livre da autora do texto de dissertação.

podem ser interpretadas e representadas, porque não encenadas? Essa é uma das razões para o marketing político ter crescido tanto nas últimas décadas no Brasil. A aparência é o carro-chefe da produção de uma imagem.

Informações sobre o candidato também são apreendidas das suas feições associadas ao cabelo, gravata, expressão facial e gestual, sendo observados para apreender o nível de ansiedade/tranquilidade e certezas. Através da indumentária, pode-se provocar associações entre uma camisa branca e o dizer sobre a ética, transparência. A entonação de voz dará credibilidade ao texto quanto mais serena, positiva, natural, clara e agradável. O vestuário, por sua vez, será associado à modernidade, conservadorismo, sobriedade, formalidade e elegância (WEBER, 2000, p. 60).

A autora vai mais além da análise: “A colagem visual se completa com o entendimento sobre a combinação entre o candidato e a paisagem (cenário, cena) que o sustenta” (Weber, 2000, p. 60). Mais uma vez suas opiniões se assemelham às de Wilson Gomes (1996, p. 37), que afirma que “a técnica de construção de enredos, de personagens e personalidades e dos meios (audiovisuais e cenários) da representação tornam-se fundamentais”. O autor visualiza que o conjunto de molduras desse processo técnico de construção de um mundo encadeia certas tendências interpretativas, como enxergar o mundo representado como mais plausível de realidade que o próprio mundo real.

O mundo construído pela mídia tem mais emoção, seja trágica ou cômica, é isso que interessa ao destinatário já absorvido por essa lógica tecnológica. Por isso o político encena, para provocar mais efeitos dramáticos. “Tudo deve nos entreter, ou pela gratuidade da recreação e da beleza que de nós solicita apenas a assistência deliciada e lúdica, ou pela encenação dramática que nos solicita a comoção ou o riso” (op. cit.).

Numa época permeada por heterogeneidades, fusões de linguagens nos meios audiovisuais, tudo que é sóbrio demais teme ser encarado como obsoleto e ultrapassado. Estamos imersos na “la filiación de la sonrisa”, como diz Edgar Morin (2000). Bourdieu (1998, p. 95) afirma estarmos em um “universo dominado pelo temor de ser entediante e pela preocupação (quase pânico) de divertir a qualquer preço”.

No texto “La vedetización de la política”, da obra *Sociología*, Morin admite que:

[...] esta teatralización, que abre un gigantesco *forum* televisivo a escala de una nación, y la vedetización misma podrían interpretarse como una especie de ardid de la razón política mediante la cual el espectador, el hombre que tiene necesidad de diversión, se siente atraído e interesado por la política (MORIN, 1995, p. 285).

Para Morin (op. cit.), as personalidades *vedette* deixam de ser consideradas como personalidades políticas para serem vistas como nada mais do que heróis da cultura de massas: “las preocupaciones por la vida privada se incrementan en detrimento de las preocupaciones por la vida pública, si los intereses de una masa cada vez más grande se fijan en cuestiones personales en detrimento de las cuestiones políticas”.

A partir desse movimento, a eleição está sujeita a aceitar certos elementos formais e consagrados,

[...] tiende a subordinarse a la vedetización, en el sentido de que si el héroe no es simpático, si no tiene una buena sonrisa, pues bien, tendrá pocas posibilidades de resultar elegido, lo cual, quizá, no falsea tanto el juego, en la medida en que hay, ahora, escuelas en las que se aprende a ser simpático y a tener una buena sonrisa (MORIN, 1995, p. 285).

Na opinião do autor, crítica ao fenômeno, com essa tendência, a vida política em si é degradada. Bourdieu (op. cit.), da mesma forma, aponta a existência de interesses imbricados nos atores dessa esfera que exige o espetáculo, seja no campo que for.

“Todas as ações políticas tornaram-se movimentos e disposições no jogo político pela construção, controle e imposições de imagens” (CASALI; PERUZZOLO, 2004, p. 140), que serão cruciais para a formação de uma opinião pública. Nesse cenário, os veículos de comunicação se tornam também agentes no jogo político. Segundo os autores Caroline Casali e Adair Peruzzolo, são os meios de comunicação – para eles *ethos* da visibilidade social – que formatam a imagem pública de candidatos a cargos políticos.

“A imagem pública é construída no espelho, entre o olhar e a informação” (WEBER, 2004, p. 260). Segundo Maria Helena Weber, ela é vital para a visibilidade e reconhecimento dos sujeitos políticos, sejam eles partidos, governos, homens públicos, ideologias, governantes. E a imagem será sempre intermediada pelo espelho.

Imagem é o estatuto orientador da contemporaneidade, demarcada pelos excessos e fragmentos de informações, indicadora de poder e demarcadora do modo publicitário de olhar o mundo.

A imagem aprisionada entre realidades e representações de objeto e opiniões mostra especialistas empenhados em investigar a imaginação, o olhar sempre em dúvida sobre o que é sentido/visto e o que poderia ser. Como simulacro, mímese, símbolo, indivíduos, sociedade, sujeitos políticos falam, buscam e disputam opiniões. A visibilidade cobiçada por sujeitos políticos é mantida por uma cadeia de insumos tangíveis, no campo visual, sonoro e sensitivo, que vão formando identificações visuais a serem associadas a informações abstratas de origem incontrolada, pertencentes ao acervo de fragmentos depositados no imaginário

individual e hierarquizados pela paixão, pela história, cultura e ideologia de cada um (WEBER, 2004, p. 266).

A autora cita ainda dois autores a fim de tentar conceituar a imagem na política. A primeira citação é de Wilson Gomes, que entende a política de imagem como “fenômeno que transforma a arena política numa competição pela produção de imagens dos atores políticos, pelo controle do modo de sua circulação na esfera pública, pelo seu gerenciamento nos media e pela sua conversão em imagem pública” (GOMES, 1999, *apud* Weber, 2004, p. 268). Em seguida, Maria Helena usa a afirmação de Fernández (2000, p. 153), que defende que “esta era da imagem criou definitivamente o ‘homem de imagens’ a quem se dirigem todos os meios de comunicação e suas indústrias”.

A imagem refletida por um espelho também pode ser invertida, por isso o modo de fazer política foi se modificando, foram criadas assessorias de comunicação, a fim de que a produção de imagens políticas alcance o objetivo proposto, sem possíveis inversões pela mídia. Wilson Gomes (2004, p. 247) frisa que a imagem pública não designa um fato plástico ou visual, mas um fato cognitivo, conceitual. Por isso, ela pode ser manipulada e sofrer inversões em seu significado.

Imagem pública não é uma entidade fixa, definitiva, sempre igual a si mesma e assegurada para todos os seres reais. Ao contrário, a existência real não é garantia de imagem pública, imagens podem deixar de existir sem que as pessoas ou objetos a que pertençam também o façam, imagens podem alterar-se para melhor ou pior com relação àqueles a quem pertencem ou mesmo de forma absolutamente independente destes, imagens podem ser construídas, destruídas, reconstruídas num processo sem fim e sem garantias (GOMES, 2004, p. 264-5).

Dentro dessa definição, podemos associar a imagem com a ideia de representação, “operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz as vezes dela” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 255). Conforme os autores franceses citados, esse substituto pode ser uma imagem (representação pictórica, fotográfica ou cinematográfica) ou uma *performance* em um palco, que seria a representação teatral, tão bem explicitada anteriormente. Segundo a mesma obra, Dicionário Teórico e Crítico de Cinema (AUMONT, MARIE; 2003, p. 161), a imagem pode ser usada dentro de diversas perspectivas, como signo, como símbolo e como representação (figurando coisas concretas; “ela é, desse ponto de vista, a um só tempo, substituto analógico da realidade e forma convencional, pois a representação é um fenômeno codificado socioculturalmente”).

O produto audiovisual é um dos suportes técnicos possíveis para a imagem, que modificou com o tempo a relação das pessoas com a sua própria realidade. Como nos

interessa neste estudo a questão da imagem pública no documentário, a seguinte afirmação segue de respaldo para a investigação de pesquisa: “A imagem cinematográfica é marcada por isso em sua relação com o tempo e sua credibilidade ‘documentária’” (op. cit.).

4.4 O imaginário brasileiro e os mitos mais comuns – representações de Lula

Ainda segundo o escritor Miguel Rojas Mix, porém em outro texto³⁶, a arte e a literatura são os locais onde historicamente se pôde constatar o imaginário brasileiro e sua representação dentro da América. “Y cuando hablamos de Brasil en el imaginario de América es porque constatamos que desde el Brasil se construye un imaginario, que durante los primeros siglos suministra en el arte y en la literatura imágenes clave para la representación de América” (ROJAS MIX, 2003, p. 81).

Da mesma forma, foi intencionado aqui buscar algumas figuras e mitos tradicionais da literatura e/ou cinema brasileiros que tivessem a ver com o imaginário presente no objeto de estudo, os filmes *Peões* e *Entreatos*. Levanto aqui verbetes de um dicionário que se propõe a cartografar o imaginário coletivo das Américas que possam ser representativos da figura de um Lula. O primeiro deles é o seguinte:

RETIRANTE – Diz-se do sertanejo nordestino brasileiro que, sozinho ou em grupo, emigra em busca de melhores condições de sobrevivência. O retirante usualmente abandona as terras semi-áridas do sertão, devido à falta de água e alimento, e busca trabalho nos engenhos, usinas e estradas do Nordeste, ou ainda em grandes centros urbanos do Sul do país (WESTPHALEN, 2007, p. 552).

Este seria um ícone de força, que luta para superar os obstáculos que obstruem o seu caminho: “figura diaspórica que vai, contra sua vontade, em busca de uma última esperança pela sobrevivência” (WESTPHALEN, 2007, p. 552). A autora ainda acrescenta:

A figura do retirante perpassa a literatura brasileira como símbolo de luta e honra. O retirante é aquele homem que, privado de tudo, não deixa de ser gente, de viver guiado por valores familiares e de sentir a saudade de sua terra. É uma figura bastante explorada, não apenas na literatura acadêmica, mas também e muito especialmente nas expressões culturais populares (WESTPHALEN, 2007, p. 556).

³⁶ ROJAS MIX, Miguel. Brasil en el imaginario de América Latina. In: PANIZZI, Wrana; ROJAS MIX, Miguel. **Brasil desde Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003. p. 81-91.

No rastro do retirante, temos de investigar o que seria esse ambiente de onde ele se *retira*: o sertão. Segundo Francis Utéza (2007), que investiga a imagem do sertão especialmente nas obras literárias de Guimarães Rosa e Ariano Suassuna e em *Central do Brasil*, filme de Walter Salles, a região do semi-árido nordestino/mineiro aparece como um interior autêntico onde permaneceria viva a “brasilidade” profunda, abarcando mitos herdados pela colonização e influência ocidental, uma rica transmissão do cordel e “uma religiosidade que remonta a raízes anteriores ao cristianismo – quanto mais ao catolicismo romano que lhe serve de suporte aparente” (UTÉZA, 2007, p. 596).

E nos interessam aqui os retirantes que foram exitosos nessa migração, que não se deixaram abalar e conseguiram chegar ao seu destino, então nos deparamos com o mito da sobrevivência: “as literaturas migrantes focalizam uma sobrevivência à solidão, à diferença cultural, ao preconceito, à saudade” (WESTPHALEN, 2007, p. 601). Ela afirma ainda que

[...] o herói-sobrevivente é aquele em que um povo pode se inspirar para enfrentar as adversidades que se lhes apresentem. Assim, abundam nas literaturas americanas figuras representativas dessa força heróica ou, por reflexo antitético, de um anti-heroísmo derrotado, porém empático (WESTPHALEN, 2007, p. 597).

Para a autora, a figura do sobrevivente é onipresente nas Américas de norte a sul e ela se caracteriza por sair sempre mais rica e mais forte do encontro com a alteridade: “Sua dimensão mítica completa-se não na guerra, na fome ou no naufrágio, mas no momento em que o sobrevivente emerge para contar a sua história” (WESTPHALEN, 2007, p. 602).

É nesse momento que percebemos a importância do contador e o que ele significa em nosso imaginário: “O contador de histórias tradicionalmente é aquele, em um grupo, que tem maior habilidade e se sobressai contando até histórias que todos sabem. O que o diferencia não só as histórias que conta, mas, antes, a maneira como o faz” (MURATORE, 2007, p. 134). Segundo a autora, na cultura brasileira, a figura do contador está mais associada à performance de contar em si do que ao texto literário. O escritor também seria um contador de histórias, mas a imagem de contador não fica tão atrelada a ele pois ele o faz pela escrita e não pela oralidade. Também de acordo com Eliane Muratore, há dois tipos de contadores: os dedicados às histórias tradicionais e outros aos “causos”, histórias exageradas e engraçadas.

Contar histórias é uma das necessidades básicas do homem. Assim como comer e beber, o ato de contar histórias faz parte do ser humano, acompanhando-o desde sempre.

É a maneira de preservar a história, de passar o tempo, de aprender com a experiência alheia. (...) Nas sociedades onde a escrita não era importante, seja pelo seu desconhecimento ou por sua pouca valorização, os grandes artistas da narrativa eram sempre reverenciados, admirados, pois, apesar de ser um comportamento próprio do ser humano, nem todos têm a mesma habilidade no momento de realizá-lo (MURATORE, 2007, p. 137).

Lula é um desses sobreviventes, venceu no seu objetivo antigo de se tornar presidente do Brasil. E hoje não se cansa de repetir sua história, contando dos dias difíceis na fábrica e das lutas nas greves – passível de ser visto em várias cenas de *Entreatos*, tanto que um de seus assessores pede para ele não insistir no fato de não ter diploma, de não poder ter estudado. Lula se orgulhava dizendo: “É uma coisa fora da Sociologia, não estava escrito em nenhum livro que eu poderia chegar aonde cheguei”. É um exemplo de força e honra, sim. Como ele é um exímio contador, as pessoas que seguiram sua mesma trajetória também o são, o que fica evidente em diversos depoimentos de *Peões*. É a tradição no Nordeste transparecendo no documentário. E com relação à saudade da terra, o filme de Coutinho mostra os que conseguiram voltar voluntariamente ao seu local de origem, depois da passagem pelas metalúrgicas de São Paulo.

Outro trecho que traduz a falta que o chão de origem faz ao retirante pode ser encontrado no trabalho de Moreira Salles. Em uma cena de *Entreatos*, no avião em seu deslocamento de campanha de Fortaleza para Guarulhos, mais uma vez saindo daquela região rumo ao sul, Lula cantarola “Luar do Sertão”, conhecida composição do cancionista popular brasileiro que fala da dor causada pela distância daquela região.

Estamos falando de personagens comuns em todo o país, caracterizados pela capacidade de performance e pela maneira como seu contexto transparece na história, enriquecendo a narrativa. Nesse sentido, o chão faria o homem, determinaria o personagem. Teríamos assim o homem, sua terra e sua luta; numa clara alusão a Euclides da Cunha e seu *Os sertões*, que não por acaso teve suas adaptações no cinema³⁷.

4.4.1 Outra herança da literatura: a Jornada do Herói

³⁷ Ver: *A Matadeira* (curta-metragem de Jorge Furtado, 1994); *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997); *Sobreviventes – os filhos da Guerra de Canudos* (documentário de Paulo Fontenelle, 2004); *Os sertões* (iniciativa de Zé Celso Martinez Corrêa de filmar trechos teatrais da obra e transformá-lo em um DVD – ainda não lançado).

Monica Martinez (2007), professora de Jornalismo Literário, apropria-se da estrutura de Jornada do Herói do mitólogo Joseph Campbell³⁸, que foi usada pelo cinema norte-americano, para criar histórias de vida em textos jornalísticos. A autora vai ao Dicionário Aurélio para ver as acepções de mito, tentando contrariar o caráter fantasioso que sempre vem atrelado a essa palavra. Destaco aqui dois verbetes que se relacionam a esta pesquisa bem como aos mitos e figuras explanados no item anterior: “Representação (passada ou futura) de um estágio ideal da humanidade” e “Imagem simplificada de pessoa ou de acontecimento, não rara ilusória, elaborada ou aceita pelos grupos humanos, e que representa significativo papel em seu comportamento” (MARTINEZ, 2007, p. 37).

A autora ampara-se, dessa forma, na justificativa da história ser significativa a outrem, como uma revelação, um modelo exemplar que pode inspirar outras histórias de vida e por isso deve ser reproduzido pelos meios de comunicação.

Portanto, a aplicação dessa estrutura narrativa mítica à área da comunicação não pressupõe o afastamento do pensamento lógico ou científico, porém soma a estes as contribuições das artes, da religião e da filosofia. Ela agrega à razão atributos subjetivos, como as sensações, os sentimentos e as intuições para a produção de relatos mais integrais (MARTINEZ, 2008, p.38).

Seria o que o próprio Campbell denomina de ‘função pedagógica’ do mito, para além das funções mística, cosmológica e sociológica. As histórias carregariam consigo conhecimentos que podem ser aplicados posteriormente por quem tem contato com elas. Para chegar à representatividade do herói, Monica Martinez faz o mesmo movimento de ir ao dicionário. E a segunda acepção que o Novo Aurélio dá a esse substantivo masculino é bastante curiosa: “Pessoa que por qualquer motivo é centro das atenções” (MARTINEZ, 2008, p. 41). A autora sugere que “o herói seja entendido como uma pessoa que, por um determinado motivo – seus feitos, seu valor ou sua magnanimidade –, seja escolhida para ser o protagonista de uma história de vida” (MARTINEZ, 2008, p. 42). Dentro de sua visão, pode-se fazer um paralelo interessante com o que o documentarista Eduardo Coutinho elege como mote para os seus filmes: dar voz aos anônimos. Segundo a autora, essa estrutura de narrativa mítica permite que as trajetórias dos ‘populares’ sejam eleitas como objetos de reconstrução e não somente a de celebridades e pessoas públicas, num “embricamento da comunicação social com a história oral” (op. cit.).

³⁸ Idéia originalmente publicada em 1949 pelo autor. No Brasil, pode ser encontrada em CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1992.

Martinez ressalta a importância da composição consistente do personagem para uma narrativa, disserta que o relato oral pode ser enriquecido por todos os materiais disponíveis – documentos, fotografias antigas, imagens de arquivo, depoimentos de terceiros, etc. –, mas afirma não se tratar de uma missão fácil, pois uma identidade é retomada juntamente com a história. A reconstrução de uma identidade demanda responsabilidade por parte do produtor do discurso e abre um mundo de interpretações teóricas para o receptor dele.

A estrutura básica encontrada por Campbell enxerga claramente três fases no percurso do herói da narrativa: a *partida*, a *iniciação* e o *retorno*. Na concepção do mitólogo, o herói é uma pessoa comum, que não é dotado de poderes sobrenaturais e justamente por isso os seus feitos têm valor. O simbolismo está na sua vitória improvável, que soma à vida de outros cidadãos comuns.

A Jornada do Herói de Joseph Campbell é composta por 17 passos. A *partida* compreende os cinco primeiros: o chamado da aventura, a recusa do chamado, o auxílio sobrenatural, a passagem pelo primeiro limiar e o ventre da baleia. As seis etapas seguintes correspondem à *iniciação*: o caminho das provas, o encontro com a deusa, a mulher como tentação, a sintonia com o pai, a apoteose e a bênção última. E no *retorno*, os seis estágios finais: a recusa do retorno, a fuga mágica, o resgate com auxílio eterno, a passagem pelo limiar, senhor de dois mundos e liberdade para viver.

Todo o ritual de passagem do nosso herói retirante que parte do sertão nordestino, se inicia em outro mundo que é o sudeste industrialmente desenvolvido do país, começa a incursão na vida pública pra sobreviver e então vencer para depois retornar e contar a sua história aos semelhantes ficará mais fácil de ser visualizado no capítulo analítico, em que a Jornada do Herói será aplicada à história de vida de Luiz Inácio Lula da Silva tal como ela aparece em *Peões e Entreatos*. Sempre que tiver uma menção histórica ao passado operário do atual presidente da República na banda de diálogos dos documentários ou a utilização de imagens antigas do ex-líder sindical, a pesquisa buscará uma relação com alguma das etapas propostas por Martinez amparada na formulação original de Campbell, o que explicará melhor cada um desses passos para a Jornada do Herói.

4.5 Imaginário e cinema

O cinema é o espaço onde podem ser visualizados imaginários, segundo Liliane Froemming (2003, p. 63): “Os filmes constituem um depositário de imagens e temas caros para a platéia do nosso tempo, veiculando mensagens, valores, construindo metáforas, condensando sentidos”. A pesquisadora da área da Psicologia vai além das imagens da literatura e aponta o cinema como construtor de um imaginário, sendo assim seu aliado na percepção de uma narrativa.

Dessa forma, a ‘imagem’ que os estrangeiros têm de nosso país pode ser advinda dos filmes que chegam até eles. A produção audiovisual de uma terra fala muito de sua cultura, da sua diversidade, de seus problemas sociais, de suas concepções políticas, das suas especificidades enquanto povo. Portanto, se somente um desses fatores for exaltado pelo audiovisual da nação, corre-se o risco de que seu imaginário corresponda somente a ele. Como por exemplo: no interior do Brasil, há seca e as pessoas morrem de fome e, nas grandes cidades, há muita violência, condicionada pelo tráfico de drogas, e os habitantes morrem por uma ‘guerra civil’³⁹.

O cinema brasileiro por muito tempo foi refém do sertão nordestino e da imagem do povo pobre e sofrido, porém lutador.⁴⁰ De pronto, poderíamos citar *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Mas temos ainda a célebre obra de Glauber Rocha. Além disso, o marco no documentário brasileiro, *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), se passa no sertão e é impregnado por seu imaginário. Mais recentemente podemos mencionar *Central do Brasil* (1997) e *Abril Despedaçado* (2001), ambos de Walter Salles, o primeiro já citado neste texto, que vendeu muito um determinado Brasil para o mundo. Cada uma dessas obras pode conter dentro delas outro filme anterior. A câmera que circunda a moça no balanço em *Abril Despedaçado* pode ter vindo da câmera de Glauber que girava em torno de uma cruz em cima de um morro de peregrinos. Isso nada mais é do que um imaginário de cinema brasileiro, imagens que aludem a outras e trazem percepções de outro filme a serem somadas com o assistido no momento presente.

Massimo Canevacci (2003, p. 170) avalia a relação entre cinema e imaginário, e diz ser ela possível quanto às representações dos mitos no cinema chamado por ele de híbrido. Um filme de sincretismo seria esse que configura diversos elementos fundadores, por exemplo, formato de documentário com narrativa ficcional: “releitura de um tema de caráter

³⁹ Guerra civil é uma guerra interna, travada por grupos que habitam o mesmo espaço geográfico. No senso comum, e pela imprensa brasileira, o embate entre traficantes, polícia e milícias no Rio de Janeiro ficou conhecido por essa expressão.

⁴⁰ Atualmente, a zona Sul da capital carioca ocupa maior espaço no imaginário do cinema nacional em função da representação que as comédias de costume saídas da televisão deram a esse nicho.

especificamente antropológico” e cita Rouch como exemplo. Essa releitura pode ser encontrada no sentido do filme mostrar como está sendo feito, inacabado, sensível, discutido: um filme dentro do filme.

Em *Peões*, temos literalmente filmes dentro do filme, são as produções que documentaram os movimentos grevistas em 1979 e 1980. Foram escolhidos somente três para que fossem mostrados trechos na montagem de Eduardo Coutinho e Jordana Berg, mas dentro do documentário também há o imaginário militante e engajado daquela época, que reúne os registros feitos das greves. E de acordo com Sontag (1986), a memória se faz pela imagem captada.

Então, no filme de Coutinho, temos ainda: *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Segall, 1979) como outro exemplo de documentário longa-metragem da mesma época; *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) na ficção brasileira; também os clássicos *A Greve* (Sergei Eisenstein, 1924), *Tempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936) de e *Os companheiros* (Mario Monicelli, 1963); ou mesmo a própria gênese do cinema com *A saída da fábrica* (1895) dos irmãos Lumière. Por mais que pelo metacinema um determinado filme não faça referência explícita a outro, ele sempre carrega consigo devires de seus antecessores ou então o diretor traz influências de trabalhos que admira.

Já em *Entreatos*, podemos perceber a relação fílmico/não-fílmico no sentido da equipe se mostrar fazendo o filme, dizendo ao seu espectador como ele é realizado: com a voz da produtora ao telefone marcando um horário, seja no microfone *boom* aparente na mão do filho do Lula ou na câmera nervosa na mão da filha de Aloizio Mercadante. João Moreira Salles admite suas dificuldades e limites no andamento do documentário, demonstra suas escolhas, talvez pela influência que a obra de Coutinho tenha representado em sua carreira. O documentarista da geração mais jovem, conforme Labaki (2006), admite a admiração que tem pelo ‘mestre’, destacando a metodologia e a ética que demonstra nas suas construções:

Com sua disposição inarredável de submeter o cinema que inventou a uma constante revisão crítica, Eduardo Coutinho, à margem de todo didatismo, nos induz a confiar na inteligência e a desconfiar da leviandade, a sermos responsáveis com as coisas que pedem o nosso cuidado. Com rigor e método ele construiu uma obra a partir da qual se pode saber como gostar um pouco mais de cinema – e bem mais do Brasil (SALLES, prefácio LINS, 2005, p. 10).

Originalmente, *Peões* e *Entreatos* faziam parte do mesmo projeto, tinham a mesma motivação, foram rodados ao mesmo tempo, produzidos pela mesma produtora (Videofilmes).

Dentro de *Entreatos* há *Peões* e a recíproca é verdadeira. Para Rojas Mix (2006), o imaginário compreende tanto a criação e utilização de imagens para informar, convencer, seduzir, legitimar processos, e sua influência; quanto à documentação visual na cultura, disciplinas acadêmicas e maneiras de pensar. “Todo documento visual exige trabalhar em varios registros” (p. 55).

4.6 Atualizações

Luiz Inácio Lula da Silva não surge nas telas de cinema engravatado. Ao contrário, surge em vestes bem casuais. Qual é a diferença entre o quase-presidente, à porta do Palácio do Planalto, e a primeira vez que Lula é captado por câmeras de cinema? Todos os filmes que documentaram o líder em movimentos grevistas não podem ser deixados de lado na pesquisa. E não me refiro aqui somente a *ABC da Greve* (de Leon Hirszman), *Linha de Montagem* (de Renato Tapajós) e *Greve* (de João Batista Andrade); os que servem como imagem de arquivo para Coutinho em *Peões*. Ou então apenas aos em que o próprio Lula é retratado. A imagem do agora presidente Luiz Inácio Lula da Silva começa a ser construída com *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e a história dos migrantes nordestinos procurando uma vida melhor em São Paulo.

Na sua razão pessoal legítima, no sonho concretizado, Lula ‘atualiza’ toda uma história do operário retirante nordestino. Na fala e na imagem do presidente eleito, se fecha todo um ciclo de produção de significados no Brasil. Como Eduardo Coutinho e João Moreira Salles trabalham com esse fato?

Um texto fílmico é uma produção de discurso. Sabemos que não podemos nos dissociar da ideologia quando tratamos de um determinado discurso produzido. Muitas vezes o contexto totalmente exterior ao que vemos na tela – se não for também retratado pelos diretores *dentro* de seus filmes – torna-se uma fala importante a ser ouvida. Na voz *over* que inicia *Jango* (1984), de Silvio Tendler, não podemos já perceber os indícios dessa história que *Peões* e *Entreatos* se propõem a contar?

A perspectiva de pequenas mudanças num país com grandes desigualdades reacendeu os migrantes. Milhares de trabalhadores sem-terra e sem trabalho embarcaram neste trem de esperanças, saltando das páginas da literatura para o

cenário político. Jango, com as reformas, fez o Brasil viver sua utopia (José Wilker, 1984, narração).

Com esse pequeno excerto de *Jango*, o intuito é dizer que toda uma retrospectiva do documentário brasileiro é necessária para entender o que os dois documentários de 2004 realmente fazem. A formação dos diretores e a sua obra são primordiais para entender o movimento das suas produções fílmicas. Assim como os conceitos de imagem, representação e imaginário, com os quais a investigação de uma mesma (ou não) construção de imagem de Lula pode dialogar.

Eduardo Coutinho, como lhe é peculiar, vai atrás do “anônimo”, porém com uma história única a ser relatada. Ao menos é esse o tratamento que o documentarista dá a cada um de seus depoimentos: importância ímpar. Isso podemos perceber através do que seria o cinema-verdade de Coutinho, conduzindo encontros de ex-companheiros, fazendo perguntas não editadas na montagem e atentando às reações emotivas perante imagens antigas – seja em matérias de jornal ou pelas cenas dos filmes realizados na época das greves dos metalúrgicos. É nessas relações que vemos surgir um Lula, aquele reproduzido pela afeição, pela identificação, pela memória. E que não implica necessariamente o mesmo Lula em que muitos dos ouvidos no documentário dizem votar.

Entrando em salas de reuniões, aviões apertados (para uma equipe de filmagem), esbarrando em portas fechadas, correndo atrás de personagens, João Moreira Salles documenta um momento. O momento captado pelas lentes do fotógrafo Walter Carvalho é de extrema ação; a voz é importante, sim, mas não é tudo. Importa e muito o som ambiente, os cenários; a câmera deve estar atenta a tudo. Por vezes temos planos longos e câmera tremida, os primeiros impactos do cinema direto. Dessas imagens, sobrevém um Lula totalmente condicionado pelo momento, aquele protagonista que está ali em frente à câmera com a luzinha vermelha acesa e que conversa com ela, que fala por si. A imagem do quase-presidente é constituída exclusivamente pelo que a câmera e a montagem fazem dele e não pelo que *dizem* dele.

Essas duas imagens são passíveis de co-existência no político, já que a multiplicidade de personagens não nega o ator⁴¹: o velho Lula das greves pode estar presente no novo Lula das eleições de 2002. Mas cada documentário trabalha com uma imagem, cada qual possível de ser construída pelo modo de documentar diverso dos dois cineastas.

⁴¹ WEBER, 2000, p. 33 – conceito citado no item 4.3.1 – A representação para a política e a imagem pública.

5 Análise fílmica sócio-histórica

Campos em diálogo

*“O analista diz coisas sobre o filme, o filme também diz coisas.
Podem ser estabelecidos um diálogo, uma respiração,
que evitam a saturação, a estagnação.”*
Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété

“A análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto (institucional). Esse contexto, porém, é variável, e disso resultam evidentemente demandas também evidentemente variáveis” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 9). Levando em consideração as demandas a que esta pesquisa se propõe e o contexto institucional (acadêmico, em que deve resultar em uma dissertação de mestrado) em que está imersa, é que foi eleita como metodologia a análise fílmica de interpretação sócio-histórica.

Uma produção não existe em si mesma, “um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (op. cit., p. 54). Sendo assim, diversos fatores externos ao próprio processo de realização cinematográfica podem condicioná-lo; nesse caso, a ordem dos fatores pode alterar sim o resultado. A ideologia de um diretor, sua filmografia anterior, a relação que ele tenha com o tema que deseja documentar são determinantes para a obra que se constrói em equipe.

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real, pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e

é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 56).⁴²

Identificando essa estruturação, sobrevém aspectos que são caros ao tema de *Peões e Entreatos*, como os papéis e grupos sociais implicados nas ações presentes nos filmes; a organização social, as hierarquias e as relações sociais; os esquemas culturais que identificam os lugares na sociedade; e, por fim, a identificação, simpatia e emoção com relação a determinado papel ou grupo social.

Não interessa somente o estudo dos fatos internos ao filme; como roteiro, forma, linguagem, fotografia, montagem, som. Somam-se à análise os aspectos externos anteriores e posteriores à sua realização. Assim, assuntos como a vida pregressa dos diretores, o papel dos produtores, o projeto do filme e suas condições de produção são de ordem externa anterior à concretização da obra, porém passíveis de enriquecimento para a pesquisa. Já o contexto sócio-histórico de divulgação, a crítica, participação em festivais e premiações são tópicos de natureza externa posterior, igualmente relevantes para o estudo. Vanoye e Goliot-Lété afirmam que “o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas” (1994, p. 58).

No entanto, é bom frisar que há diferenças ao considerar um filme de ficção ou um documentário para a análise. O segundo *assume* uma condição de testemunha do real, sendo muitas vezes chamado de ‘o cinema do real’. Porém, ele é igualmente um produto construído com determinados objetivos e por específicas escolhas. Outro cuidado levantado na obra **Ensaio sobre a análise fílmica**, dos autores franceses, é com a ilusão de querer enxergar em um dado filme todo o tempo da sociedade em que se desenrola a trama.

5.1 Construção e desconstrução

⁴² Grifos originais.

Analisar um filme, no sentido científico como é proposto, é tal qual dissecar um corpo. “É despedaçar, desacosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 14). Segundo os autores, todo esse processo de desconstrução do texto fílmico, obtendo um conjunto de elementos distintos do próprio filme, serve para o pesquisador tomar um certo distanciamento de seu objeto. O segundo passo seria apontar elos entre as peças isoladas, compreendendo como elas se associam e como se tornam cúmplices em um tabuleiro, “para fazer surgir todo um significante: reconstruir o filme ou o fragmento” (op. cit., p. 15). O objetivo, então, é desconstruir *Peões e Entreatos* para descobrir como uma figura (ou mais) de Lula é (são) construída(s) dentro do seu todo significante.

É claro que nesta reconstrução, o analista empresta algo de seu a sua criação, pois ele também não se encontra descolado de seu contexto, e assim ele faz com que o filme existe, sob outro ponto de vista – o seu; porém baseada nessa metodologia dissecativa com a orientação sócio-histórica. Nunca deverá ser esquecido que o filme é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.

A desconstrução corresponde à descrição do objeto filme e a reconstrução à interpretação. Os rigores metodológicos científicos são necessários para não atropelar as etapas, sobrepondo-as, muito menos, substituindo-as.

A análise fílmica eleita para esse estudo busca não ser somente uma crítica pessoal do autor, muito menos uma compilação do que outros autores já disseram sobre o seu objeto. A crítica pode ser – e é – bem-vinda para apresentar o ponto de vista do analista, como o esforço enciclopédico é capaz de fornecer subsídios para a descrição e interpretação. Vanoye e Goliot-Lété citam duas espécies de textos que podem auxiliar na busca documentária sobre os filmes. Os primeiros são de informação geral (relativos à filmagem, informações sobre o diretor e sua carreira, história do cinema, etc.) e os segundos compreendem as análises – que deverão ser utilizadas somente em contraposição com a posição do autor livre de idéias preconcebidas.

“Aparentemente, a natureza da relação do analista com ‘seu’ filme determina em parte a riqueza da própria análise, e a pobreza de algumas análises provém, às vezes, das dificuldades que o analista tem de entrar numa relação correta com seu objeto” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 17). Esse ponto de equilíbrio, à primeira vista, pode parecer difícil de ser encontrado. Ao mesmo tempo em que é preciso ter um distanciamento do objeto e não se tornar suscetível a ele, é também necessário ter um conhecimento absurdo e um

posicionamento original perante o mesmo. O analista também é um ‘espectador desejanter’⁴³ do filme, a diferença está no desejo ser consciente, ser o anseio de compreender o filme. O pesquisador deve ser racional, examinar tecnicamente o filme, procurar indícios, estabelecer hipóteses sobre e não se deixar dominar por ele. Como diz Aumont (2000, p. 81), o espectador constrói a imagem e a imagem constrói o espectador, mas aqui o pesquisador é “parceiro *ativo* da imagem, emocional e cognitivamente”.

5.2 Campos semânticos de Bordwell

Constatada essa necessidade de dissecar a estrutura dos objetos fílmicos e de verificar quais são os aspectos importantes que precisam ser catalogados para chegar ao processo de significação dos documentários, concluiu-se que os esquemas de campos semânticos do estudioso de cinema David Bordwell eram a metodologia mais adequada a essa pesquisa. Dessa forma, por exemplo, os papéis e grupos sociais contidos na temática de *Peões* e *Entreatos* seriam campos semânticos construídos dentro de um determinado sistema de conjuntos, organizados em oposição e/ou hierarquicamente.

“Un campo semántico es un conjunto de relaciones de significado entre unidades conceptuales o lingüísticas”, define Bordwell (1995, p. 126). Conforme o autor, para produzir uma interpretação, o pesquisador deve realizar três atividades: construir campos semânticos que se pode atribuir ao filme; encontrar indicativos e padrões para ordenar os campos semânticos e utilizar na redação táticas retóricas apropriadas à audiência que pretende atingir.

A ação interpretativa, segundo Bordwell (op. cit.), é um processo de inferência que adota quatro tipos de significado: referencial, explícito, implícito e sintomático. Os textos, como oportunidades de percepção, cognição e emoção, possuem propriedades que podem funcionar como indicações – “apontamentos” para a elaboração do significado, que neste trabalho será sintomático.

No entanto, o autor chama a atenção para o fato de que os campos semânticos construídos para uma interpretação fílmica naturalmente serão um tanto abstratos. Inclusive,

⁴³ Conceito de Jacques Aumont, em **A imagem** (2003).

pela razão de que o crítico sintomático vai opor o que é dito explicitamente ao que não é dito, evidenciando o que é um significado manifesto ou não.

Bordwell também alerta para a fácil associação entre tema e campo semântico, não sendo uma prática sempre possível. O campo semântico é uma estrutura conceitual, em que os significados potenciais poderão ser organizados em relações recíprocas de diferentes formas. O autor afirma que “No existe una interpretación estrictamente intrínseca” (idem). Assim, o crítico deve projetar sobre o filme estruturas culturais de referência. Para a interpretação, não haverá diferença entre significados cinematográficos ou não-cinematográficos. “Por tanto, los campos semánticos son al mismo tiempo una condición previa para la actividad interpretativa y un resultado de la misma” (BORDWELL, 1995, p. 126-7).

Para dar conta do texto fílmico como conjunto, David Bordwell expõe duas regras que serão norteadoras para a análise a seguir. A primeira é a especificidade, em que os campos devem concordar com as indicações encontradas no filme. A segunda, a totalidade, exige que os campos semânticos digam respeito a todo o filme. Dessa forma, baseados na particularidade, os campos semânticos eleitos e combinados produzem significados com níveis de exatidão aceitáveis.

Na visão do autor, o significado de um filme gira em torno de problemas ou valores individuais. Como os capítulos anteriores demonstraram a importância do imaginário brasileiro, a presença de diferentes mitos, a jornada do herói e a questão das representações para este estudo, o processo de significação semântica de *Peões* e *Entreatos* será construído sobre os valores e a interpretação discorrerá sobre seus campos.

Portanto, os campos semânticos serão as categorias para a análise sócio-histórica dos documentários. Na análise, será apresentada uma “indicação” (apontamento ao elemento do discurso) do filme e atribuindo uma categoria a esse aspecto será assinalado um significado a ele. A construção do campo virá de acordo com o que interessa à análise sócio-histórica: sob qual ponto de vista o cineasta representa o contexto em que está inserido.

Os cinco campos semânticos construídos no capítulo analítico a seguir são: autoria, mito do retirante, política, jornada do herói e figura de Lula. Seu ordenamento obedece a hierarquia – sugerida por Bordwell – do mais abrangente para o mais específico, considerando que tudo parte da visão do documentarista até chegar na identificação que cada indivíduo tem com o candidato à presidência, passando pela emigração do sertão pernambucano, a militância no sindicato e nas greves e a liderança política nacional. Suas indicações também estão dispostas de forma hierárquica, da totalidade à particularidade, respeitando a ordem

cronológica dos acontecimentos no filme e a sua ocorrência histórica, fora dele (como o fato de Lula antes ter enfrentado a seca do Nordeste e depois a ditadura militar).

- Exemplo de constituição de campo semântico em *Peões* e *Entreatos*, o **mito do retirante**:

| Indicações | Apontamentos | <i>Peões</i> | <i>Entreatos</i> |
|--------------------|---|---------------------|-------------------------|
| Sertão | Cena do avião – canção “Luar do Sertão” | | X |
| Região de origem | Depoimento de João Chapéu Lula no barbeiro: “Êta baianinho jeitoso!” | X | X |
| Diáspora | Depoimento de João Chapéu Zacarias e a blusa de frio Rapaz que ganha “carona” de avião da equipe do documentário afirma que Lula é uma personalidade que escapou da seca do Nordeste | X X | X |
| Saudade | Cena do avião – canção “Luar do Sertão” Socorro, de 1985 a 1994, “ficou” metalúrgica, depois retornou à Várzea Grande | X | X |
| Luta e honra | Bezerra aprendeu o que era o voto de cabresto Voo de Macapá – Lula diz é a única figura de dimensão nacional porque teve por detrás um movimento, com a base da Igreja Católica, estudantes, PT e CUT. | X | X |
| Valores familiares | Bitu - “vim só eu e Deus” Aniversário do Lula é comemorado com uma oração em família e Frei Betto lendo um salmo | X | X |

OBS: os X correspondem aos locais dos frames das cenas de cada filme, onde se encontram aquelas indicações, correspondendo aos apontamentos.

6 Atendo-se aos entreatos, como operária

Análise – Trabalho árduo de dissecação

*“Esse ser irradiante é o resultado
de rara conjunção de atributos pessoais
somados a uma conjuntura que o coloca em evidência.”*
Frei Betto

Peões e Entreatos têm um personagem, um ser irradiante, um protagonista em comum. Mais do que isso, eles têm um tema motivador comum, que é a possibilidade de eleição de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência da República em 2002, pela primeira vez, depois de quatro candidaturas. É preciso pensar que são documentários realizados em um mesmo período, porém com referências diretas a diferentes momentos históricos – sim, históricos, porque se sabia que mesmo sendo o tempo presente, o fato vitória de Lula entraria para a História.

Durante um certo tempo, duas idéias caminharam paralelas: Lula e os operários de São Bernardo do Campo, ou Lula e o candidato que fosse para o segundo turno. Em agosto, um pouco antes do Festival de Gramado, João Salles e Coutinho foram conversar com Lula, e o que ele disse foi decisivo para a escolha da primeira opção: “Ganhando ou perdendo, a minha campanha é histórica; eu só existo e sou o Lula porque existiram as greves do ABC.” Aquela era a quarta campanha do candidato, talvez a última. Se tivesse perdido, a derrota teria, segundo Coutinho, uma dimensão trágica, a do Brasil que não muda nunca. Seria portanto uma campanha histórica também de outra maneira (LINS, 2004, p. 169-170).

Por que mencionar referências diretas? Pois quem vê Lula candidato no filme de João Moreira Salles com ternos bem cortados, barba feita, tom de voz medido, fala estruturada, discurso político conformador, ainda tem na mente o Lula piqueteiro gritando em palanques de paralisação com sua camisa *petit pois* de *ABC da Greve*. O líder grevista jamais sairá do imaginário do povo brasileiro, bem como “imagens” (conceituais) que marcaram sua

trajetória: a falta de estudo, as imperfeições com a língua portuguesa, o dedo mínimo perdido no torno.

Da mesma forma, quem assiste e fala em *Peões*, recorda-se do metalúrgico, mas seu pensamento remete ao agora do político de sucesso, presidenciável. Nessa sobreposição de deferentes momentos, de diversos papéis sociais, de distintas personalidades públicas, percebe-se que na figura de Lula coexistem mais de uma imagem, porém o título é diferente. Não foi o operário que se tornou presidente. Quem vence a eleição de 2002 é um político preparado, que teve aulas particulares pagas pelo Partido dos Trabalhadores, que não vive mais há muito tempo do salário da fábrica. Nesse caminho, características daquele Lula piqueteiro ficaram para trás. Investiram em sua “imagem”, como dizem os profissionais de marketing político. Transformaram seu visual e sua oratória, só não apagaram a sua trajetória: a odisséia militante do eterno candidato à presidência do Brasil.

E por que a história do homem que luta contra a tradição política na principal potência emergente da América não é sublimada? Porque são essas as imagens que fazem de Lula o que ele é. Antes de tudo, retirante nordestino; depois operário, líder sindical, deputado e maior dirigente nacional.

O presidente com binóculos e casaco do Programa Antártico Brasileiro, Lula mergulhando em Fernando de Noronha, Lula com camisas de times de futebol, o presidente posando ao lado de *pop stars*, ameaçando atirar um sapato na abertura de uma feira de calçados fazendo alusão ao episódio ocorrido com George Bush em dezembro de 2008 no Iraque⁴⁴. Fotografias desses acontecimentos foram estampadas em todos os veículos de Comunicação e todas elas são imagens (técnicas) de Lula. Para um jornal ou um portal de notícias da Internet, o complemento de significação dessa imagem primeiramente se dará com o título da matéria que ela ilustra. Em segundo lugar, pela legenda atribuída a ela. E, em terceiro, tem o texto fornecendo informações, descrições e declarações. Ou seja, são esses complementos textuais narrativos que dão à fotografia o seu significado, sua interpretação, e a tornam uma imagem conceitual.

Em um filme, as imagens técnicas são ininterruptas e seu significado se dá justamente pelo seu sequenciamento. Esse processo do congelamento, de reter na memória um plano que nos ligue ao fato, é o nosso cérebro que faz. Na busca pela compreensão da imagem




⁴⁴ “**Jornalista iraquiano atira sapatos contra Bush durante entrevista em Bagdá** – Repórter de TV xingou Bush de 'cão' em árabe e foi retirado do local. Agressão ocorre durante visita surpresa 'de despedida' do presidente.” 14/12/2008 – Portal G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL922432-5602,00.html>




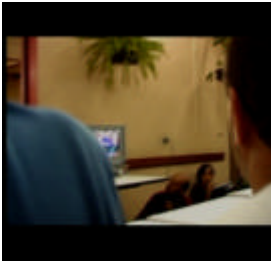

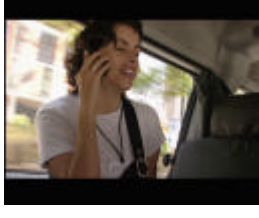
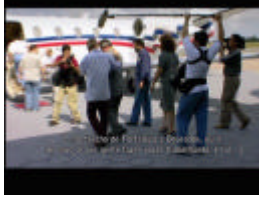
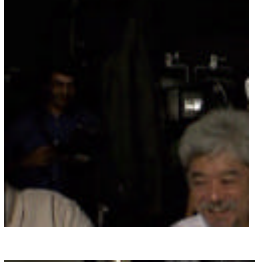
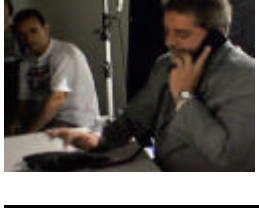

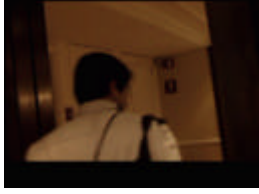
conceitual de Lula produzida pelos documentários que são objetos de estudo dessa dissertação, a autora sistematiza esse trabalho de “congelar” as imagens e ver as diversas faces de Lula dialogando num único corpo, o suporte do líder político brasileiro.

Em qualquer filme, a representação da sociedade está estruturada de alguma forma. Para a análise fílmica de caráter sócio-histórico, interessa essa estruturação. A pergunta que esse trabalho se faz: como Eduardo Coutinho e João Moreira Salles trabalham com o fato de um sobrevivente à seca do Nordeste, ex-operário, ex-líder sindical grevista ser apontado como o provável comandante da mação? Nesses papéis sociais que são encenados também em um documentário, o produto fílmico opera escolhas, ordena indicações do real e do imaginário. Para dar subsídios à resposta dessa questão, são levantados os campos semânticos a seguir, dentro da perspectiva sócio-histórica, para montar o ponto de vista dos diretores acerca desse personagem que coleciona tantas representações.

6.1 Linha de produção: campos semânticos da análise

Autoria

| Indicações | Apontamentos | Peões | Entreatos |
|---------------------------|--|--|---|
| Voz <i>off</i> do diretor | - no início, Salles conta a proposta do filme | |  |
| Entrevista / Interação | - voz de Coutinho ‘aparece’ em praticamente todos os depoimentos - a impressão de resposta a uma pergunta é quando o plano é bem fechado, muito próximo da câmera |  |  |

| | | | |
|----------------------|---|--|--|
| | | |  |
| <p>Níveis do set</p> | <ul style="list-style-type: none"> - a segunda câmera é presença frequente - microfone à vista - pessoas da equipe vazam nos quadros |     |       |

Documentário é a forma como estarão configurados todos os campos semânticos construídos para essa interpretação sintomática. A maneira como a questão do mito do retirante, da política, da jornada do herói e dos aspectos pessoais de Lula aparecem nos filmes está condicionada a forma de documentar dos diretores.

No final da campanha, já estava claro para os diretores que havia um excesso de material das duas equipes e que seria necessário fazer no mínimo dois filmes. “O ponto de convergência do que estamos filmando é o Lula, e desse centro saem dois feixes”, dizia João Salles às vésperas da votação do segundo turno. “É a mesma coisa contada de duas maneiras diferentes. E cada narração tem a sua autonomia. Você pode assistir a um só filme, mas é melhor assistir aos dois; vai entender mais do fenômeno vendo os dois. Para entender o Lula, tem que entender de onde ele veio.” (LINS, 2004, p. 170)

Cada tipo de narração é autônomo. Assim, Salles e Eduardo Coutinho contam sob o seu ponto de vista o fato de um ex-retirante, ex-engraxate, ex-tintureiro, ex-metalúrgico, ex-prespo político chegar à presidência do Brasil.

Nas duas últimas décadas no cinema nacional, o uso da voz *off* foi rareando. No caso específico do documentário, a utilização desse tipo de narração foi sendo recusada em função de Coutinho, depois de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), o ‘divisor de águas’ do gênero no país, ter instaurado um novo método de documentar. Essa tendência Coutinho, de ênfase na entrevista, onde quem precisa dizer é o anônimo e não o diretor, fica mais evidente a partir de *Santo Forte* (1999). Os documentaristas brasileiros, então, foram evitando o *off*, em função de lembrar a chamada voz-de-Deus, atrelada ao filme clássico. No documentário desse tipo de cinema, um terceiro narrador assumia uma voz divina que conduzia o filme e dizia, assim como as forças acima do homem, o que é certo e o que é errado.

João Moreira Salles utiliza pela primeira vez o *off* em seus filmes logo no início de *Entreatos*, para apresentar a proposta do documentário. É a fala do próprio diretor, completamente diferente do cinema clássico. Ao utilizar esse recurso, o cineasta assume que o produto final documentário é uma realização sua, resultado de suas escolhas e recusas. Não é algo divino e externo ao processo, é responsabilidade sua. O *off* será utilizado novamente em *Santiago* (2007), sua obra seguinte, sobre o mordomo da mansão de sua família.

São muitas as vezes em que essa extraordinária figura humana se esquivava ou não segue exatamente as orientações do diretor. Uma voz vinda de trás da câmera, no entanto, buscava colocar ordem e fazer o personagem cumprir com aquilo que eram os desejos do realizador. E a relação de poder, presente em todo o filme, desabrocha de maneira contundente no final, quando Santiago, dirigindo-se ao diretor e chamando-o pelo nome no diminutivo, esboça dizer algo que é imediatamente recusado pelo documentarista. Ao final do filme, a voz *off* explica

que, todas as contas feitas, a relação que ele, diretor, sempre teve com Santiago foi uma relação de patrão e empregado, o que o filme deixa ver desde o seu começo através da banda sonora (FREIRE, 2007, p. 15).

Essa voz vinda de trás da câmera, na conversa com os depoentes, é uma característica bastante conhecida de Eduardo Coutinho, que perpassa toda a sequência de *Peões*. Porém, em *Entreatos*, esse predicado experimental de Salles ainda é tabu. Ele opta pelo *off* no princípio por julgar necessária aquela explicação sobre o filme.





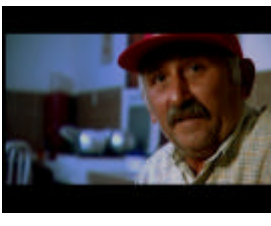
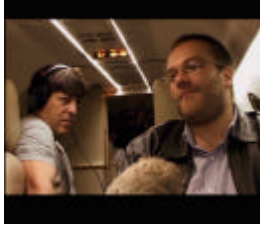


Outro elemento novo para o diretor de *Entreatos* é aparecer no quadro de filmagem, ainda que seja por descuido. Em outras produções, essa imprecisão seria editada. Da mesma forma, a interação de quem está na frente da câmera com quem está atrás é mantida na narrativa. Raquel Zangrandi, produtora do filme de Salles, também é personagem do documentário: ela faz acertos para a filmagem de dentro da van ao celular, dá orientações a quem vai operar a câmera, chama o fotógrafo para dentro dos recintos assim que se certifica que pode entrar. Os planos bem fechados no rosto de quem fala é um outro aspecto recente na filmografia do diretor de *Entreatos*.





Para Coutinho, aparecer em quadro é tradição desde *Cabra*. A equipe, através do uso de uma segunda câmera, também se torna parte do filme. O extra-quadro transforma-se em quadro, fazendo certas exigências: como mostrar o processo de documentação, sendo aquele também um prisma do momento a ser retratado. No entanto, devido à forma como *Peões* foi sendo rodado, esse é um documentário em que os procedimentos da metodologia original do diretor foram mais modestos:

Em *Peões*, portanto, a locação não tinha as características dos filmes anteriores do diretor, nada parecido com uma favela ou um prédio. Tratava-se não apenas da cidade de São Bernardo do Campo, onde a equipe permaneceu por quase 50 dias, mas também de Santo André, São Caetano, Diadema e ainda Várzea Alegre, no Ceará. E o universo de possíveis personagens era imenso: os milhares de operários que participaram das grandes greves. Essa ampliação do campo de pesquisa e filmagem imprimiu efetivas mudanças à metodologia que Coutinho havia utilizado nos seus últimos três documentários. O universo não se limitava pela localização geográfica, e sim pelo fato de os entrevistados terem compartilhado de um momento político importante da história do Brasil, quando a história pessoal de muitos deles se misturou à grande história.

Em outras palavras, o dispositivo de filmagem do diretor, sua forma de abordagem de um universo tão amplo, o “como filmar”, não estavam desta vez ligados essencialmente ao presente dos personagens, mas à memória pessoal e coletiva de um determinado grupo social que teve no passado uma experiência comum (LINS, p. 174-5).

Mito do retirante


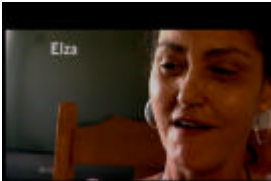






| Indicações | Apontamentos | Peões | Entreatos |
|--------------------------|--|---|---|
| Sertão | Cena do avião: música “Luar do Sertão” | |  |
| Região de origem | - Depoimento de João Chapéu - Lula no barbeiro: “Êta baianinho jeitoso!” |  |  |
| Diáspora / Sobrevivência | - Depoimento de João Chapéu - Zacarias e a blusa de frio - Rapaz que ganha ‘carona’ de avião da equipe do documentário afirma que Lula é uma personalidade que ‘escapou’ da seca do Nordeste |   |  |
| Saudade | - Cena do avião – canção <i>Luar do Sertão</i> - Socorro, de 1985 a 1994, ‘ficou’ metalúrgica, depois retornou à Várzea Grande |  |  |





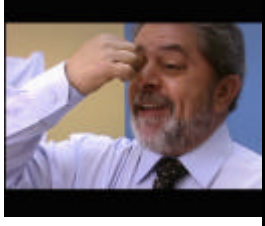



| | | | |
|--------------------|---|--|---|
| Luta e honra | <p>- Bezerra aprendeu o que era o voto de cabresto</p> <p>- Voo de Macapá: Lula diz é a única figura de dimensão nacional porque teve por detrás um movimento, com a base da Igreja Católica, estudantes, PT e CUT.</p> |  |  |
| Valores familiares | <p>- Bitu: “vim só eu e Deus”</p> <p>- Aniversário de Lula é comemorado com uma oração em família e Frei Betto lendo um salmo</p> |  |  |



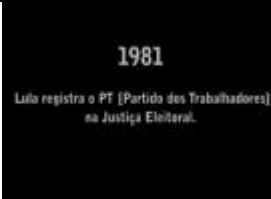






O fato de ser um retirante nordestino sempre esteve arraigado à figura pública de Lula. As indicações contidas nesse campo semântico são muito significativas para a constituição de sua personalidade. A estrutura dessa tabela obedece às características propostas por Flavia Carpes Westphalen (2007) nos verbetes *Retirante* e *Sobrevivência* do Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas, explorados no item 4.4 deste trabalho: “O imaginário brasileiro e os mitos mais comuns – representações de Lula”.

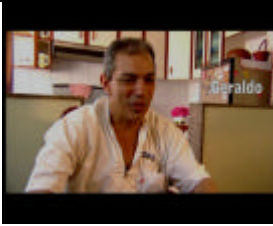




Para a autora, o retirante é um herói-sobrevivente, que emigra dos sertões do Nordeste brasileiro, contra sua vontade, em busca de melhores condições de vida e, apesar de tudo, nutre uma saudade por sua terra. Por se manter guiado pelos valores familiares (religiosidade acentuada, em especial o catolicismo romano), é um símbolo de luta e honra, e sua história merece ser contada, completando, nesse momento, sua dimensão mítica.

Política

| Indicações | Apontamentos | Peões | Entreatos |
|------------------------------|--|---|---|
| Peão / Classe operária | <p>- “Estou preparado para ver meu filho peão de fábrica”, diz George</p> <p>- Elza: couro de jacaré</p> <p>- “Rodava... Veste uniforme, bate cartão” – Geraldo – “Cê já foi peão?”</p> |    | |
| Fábrica | <p>- Herança: tendinite (depoimento Conceição)</p> <p>- “Tanta [<i>saudade</i>] que não quero voltar nunca mais”</p> |  |  |
| Sindicato | <p>- Januário, fotógrafo do Sindicato dos Metalúrgicos</p> <p>- Nice trabalhou anos na diretoria e não viu os filhos crescerem</p> <p>- Discurso no Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco</p> |   |  |

| | | | |
|---------------------------------|---|---|---|
| | <p>- Lula diz que os fotógrafos precisam de um sindicato, tamanha sua falta de organização</p> <p>- Duda alerta que o eleitor quase-Lula é espantado pelo sindicalista</p> | |   |
| <p>Falta de respeito à vida</p> | <p>- Depoimento de Antônio e seu filho George: “Dói mais na alma que na pele”</p> <p>- Zacarias: “a gente era tratado como escravo”.</p> <p>- Lula conta dos ‘cavacos’ do torno que entravam nos óculos de proteção</p> |   |  |
| <p>Greve</p> | <p>- Imagens de arquivo</p> <p>- Zacarias: “A greve de 1980 foi como um movimento de guerra”</p> <p>- Lula diz que muito temem sua ‘imagem’ de grevista</p> |   |  |

| | | | |
|-----------------------------|--|---|---|
| <p>Patrão</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Zacarias: “Para não bater no chefe, eu ia para o banheiro chorar” - Lula diz que os superiores ficavam olhando, do escritório com ar condicionado, os subordinados sofrerem com o calor debaixo do zinco e riam |  |  |
| <p>Gênese do partido</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Cartão conta a criação do Partido dos Trabalhadores em 1981 - auditório de hotel, com Zé Dirceu, comentam sobre a fundação do PT |  |  |
| <p>Ideologia</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Depoimento Zé Pretinho: “Sinceramente, sou esquerda até...” - Em coletiva, jornalista pergunta de a candidatura é de esquerda ou centro-esquerda - Inverso da esquerda mundial: operários na política, ao invés de proletariar o estudante |  |   |
| <p>Militância / eleição</p> | <ul style="list-style-type: none"> - “O plano de Governo de Lula é o PT”, Zé Pretinho ao lado de Bezerra - Camiseta de Avestil: ‘Mercadante 131’ - Geraldo diz ter votado “nos 13” |   | |

| | | | |
|--------------------------|---|--|---|
| | |  | |
| Oposição e situação | - No avião, Lula diz que o PT não criaria problema algum ao seu governo | |  |
| Desvinculação partidária | - Tê diz que é Lula que chega à presidência, não o PT - Zé Dirceu: “Essa não é uma fala para segundo turno, tá muito petista” - Assessor Graziano afirma que depois de 1989 as campanhas foram para fora do partido |  |   |

Com certeza, esse é o campo semântico que mais atravessa o texto fílmico dos dois documentários. À primeira vista, pode parecer que ele seja mais evidente e, portanto, mais significativo, em *Peões*. Porém, nota-se na própria fala de Lula que o seu momento atual é a toda hora contraposto ao seu passado na fábrica. Na cena de *Entreatos*, o discurso no Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco, em tal dia, o candidato a presidente diz que é fruto da consciência política da classe trabalhadora brasileira, como ele bem disse aos dois diretores quando foram lhe apresentar o projeto dos documentários: ele só está onde está hoje porque ocorreram as grandes greves no ABC paulista.

O espírito do sindicalista não abandona o quase presidente. Em um momento claro de irritação, em que está gravando um programa de TV para o horário eleitoral gratuito da campanha, fotógrafos pedem para entrar no estúdio a fim de fazer imagens. O candidato questiona o fato de os profissionais lhe seguirem o tempo todo e a fotografia ter de ser feita naquele instante. Quando os fotógrafos entram, ele diz que vai criar um sindicato para eles.

Percebe-se na seleção de imagens do filme de João Moreira Salles uma opção aos trechos que remetem ao passado metalúrgico de Lula. No entanto, permanece o espírito

sindical do líder, mas há uma recusa ao cotidiano do chão de fábrica; como se o protagonista pudesse ser um sindicalista sem ter sido operário. Para a câmera de *Entreatos*, em claro contexto de informalidade de bastidor, uma única vez, Lula conta das suas particularidades no exercício da profissão de torneiro mecânico enquanto vestia macacão e os óculos não eram proteção suficiente para as faíscas da solda, ao fundir os metais. Em *Peões*, são feitas referências ao acidente de trabalho que lhe tirou o dedo mínimo da mão esquerda e à razão das greves com as condições de trabalho:

[...] a situação de sofrimento no universo da fábrica – com tarefas árduas e regras de convívio penosas entre quem mandava e quem obedecia – convivia com o que Coutinho chama de “ética do trabalho bem feito”, a satisfação de realizar um bom trabalho, saber manusear as máquinas, ter uma competência específica (LINS, 2004, p. 179-80).

Da mesma forma, Eduardo Coutinho na condução das entrevistas e na maneira como apresenta seu filme aos antigos companheiros de Lula requisita depoimentos sobre as histórias de fábrica de cada um e sua relação com Lula.

O que une esses operários no presente não é o espaço comum da fábrica ou do sindicato, mas uma cultura política – ou fragmentos dela – adquirida na prática, na vivência no interior das fábricas ao longo das grandes mobilizações dos operários do ABC paulista. Nela fica evidente a emergência de um novo sindicalismo no Brasil, forte e independente, que acabou impulsionando a constituição do Partido dos Trabalhadores em 1981. Uma cultura criada pouco a pouco, como reação às condições de trabalho e à má remuneração, e que formou e socializou milhares de trabalhadores pobres e analfabetos, sem qualquer experiência urbana, vindos do campo, da roça, do interior do Brasil durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 (LINS, 2004, p. 178).




Ambos os documentários são amparados em memórias pessoais do candidato a presidente. Porém, pode-se inferir que os documentários trabalham em um movimento de constituição mútua de uma identidade, uma identidade de classe. Murilo Soares (2007), no capítulo 4, afirma que em uma perspectiva distributiva pode-se identificar algumas agências representativas, como o partido e o sindicato. Se tanto *Peões* quanto *Entreatos* apresentam apontamentos a esses dois elementos, é possível admitir que uma categoria está aí representada e que é a sua memória coletiva que se faz através de depoimentos e histórias individuais.



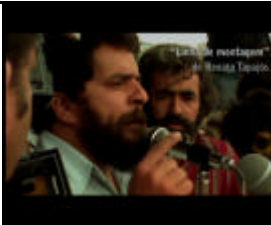




Os filmes são realizados em momento de eleição. O bastidor da campanha de Lula – captado pelas lentes do fotógrafo Walter Carvalho – não poderia ficar dissociado do partido

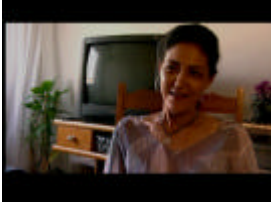


político pelo qual ele é candidato. Igualmente, os entrevistados em *Peões* falam, antes de tudo, como eleitores. Lula é resultado de um movimento político relativamente recente para a tradição brasileira e o fato de estar levando o Partido dos Trabalhadores, o qual fundou, à presidência da República é um elemento relevante.

Marcelo Ridenti (2000) diz que o esboço de contra-hegemonia política e cultural se dilui durante os anos 80, sendo sobrepujado de vez com a derrota de Lula para Collor em 1989, mas “o PT consolidava-se nesse período como partido de esquerda institucional, cada vez mais forte eleitoralmente, porém mais distante de suas origens de crítica radical à ordem capitalista” (RIDENTI, 2000, p. 321). O autor utiliza o termo ‘esquerda’ para “designar as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecidas, identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social” (RIDENTI, 2000, p. 17). Essa dissertação partilha da mesma visão.

Jornada do Herói

| Indicações | Apontamentos | Peões | Entreatos |
|------------------------------|---|--|---|
| Cotidiano | - Intervalo da fábrica: pinga, rango e futebol | |  |
| Chamado à aventura | - Frei Chico, que insistiu para o irmão entrar para o movimento sindical |  | |
| Recusa | | | |
| Travessia do primeiro limiar | - Zélia lembra da entrada de Lula como presidente do Sindicato dos Metalúrgicos |  | |

| | | | |
|---------------------------------|--|--|---|
| <p>Teste, aliados, inimigos</p> | <p>- Braços levantados a favor da greve</p> <p>- Lula conta que os companheiros acreditavam que se cantassem hinos enrolados na bandeira não iriam apanhar da polícia nas greves</p> |  |  |
| <p>Caverna profunda</p> | <p>Lula em <i>Linha de Montagem</i>: “Vocês têm que meditar onde são mais importantes. Já disse pra vocês que o sindicato não é esse prédio, é cada um de vocês na rua” (1979)</p> |  | |
| <p>Provação suprema</p> | <p>- “Acho bonito o Lula, pessoa lutadora, foi cassado, preso, ele fugiu?” (Elza)</p> |  | |
| <p>Encontro com deusa</p> | <p>- Lula fala do “carro que conquistou Marisa”</p> <p>- Depois do resultado da eleição, Lula e Marisa sentam-se no chão juntos</p> | |   |
| <p>Recompensa</p> | <p>- Lula, em imagem de <i>ABC da Greve</i>, declara greve novamente em 1980</p> <p>- Geraldo diz que Lula foi um herói nas greves e que só lutavam pelo melhor</p> |  | |

| | | | |
|--------------------|---|--|---|
| Caminho de volta | - Elza: “Olha onde ele tá hoje! Ele é o nosso hino nacional!” |  | |
| Ressurreição | - 4ª campanha a presidente | <p>2002</p> <p>Luiz Inácio Lula da Silva é candidato pela quarta vez à Presidência da República. As pesquisas eleitorais o apontam como franco favorito.</p> |  |
| Retorno com elixir | - Vitória - Cena final, de encontro à imprensa, como presidente eleito | <p>No dia 27 de outubro de 2002 Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito Presidente da República no segundo turno com mais de 52 milhões de votos.</p> |  |

Monica Martinez (2008, p. 41) destaca, no item 4.4.1 (“Outra herança da literatura”) desta dissertação de mestrado, uma acepção do dicionário Novo Aurélio para herói: alguém que, independentemente do motivo, permanece no centro das atenções. Ela sugere que a história de vida dessa pessoa seja a jornada a ser considerada, pelos seus feitos, seu valor ou sua magnanimidade.

Lula ocupava o centro das atenções, consagrado pela ousadia das greves metalúrgicas dos anos anteriores, Vinicius de Moraes cantando no Paço Municipal de São Bernardo do Campo *O operário em construção*, a ditadura surpreendida com aquele dirigente sindical que não brotava dos canteiros tradicionais da esquerda, os barões da indústria inquietos, cientes de que direitos trabalhistas nunca coincidem com a exorbitância de lucros nos negócios. (BETTO, 2006, p. 38).

As etapas da jornada do herói aqui reproduzidas são da proposta de Martinez (op. cit.) elaborada a partir da concepção de Joseph Campbell (1992) e correspondem às três fases originais: partida, iniciação e retorno. O menino Luiz Inácio migra do Nordeste com a família, chega a São Paulo, faz um curso profissionalizante do Senai e consegue emprego como torneiro mecânico em São Bernardo. O seu cotidiano é o de um trabalhador de fábrica que constitui família. Porém, Lula em seguida enfrenta o triste episódio da perda da mulher e do filho. Então, recebe o chamado que mudaria sua rotina: militar no sindicato. Os filmes não

fazem menção à sua motivação de entrar na entidade, muito menos sua relutância a isso. Seus companheiros e ele próprio se referem à época já como sendo sindicalista.

O primeiro limiar ultrapassado pelo metalúrgico é a eleição para presidente do Sindicato, na metade da década de 70. Assim, começa a se constituir sua carreira de líder sindical, de homem de massas. Com grande capacidade de mobilização, sua voz rouca guiava os rumos da militância pelos direitos do trabalhador, com apelo moral e retórica de peão. Ao despontar, ficou na mira dos patrões, que tinham ligação com o governo do regime autoritário. Além disso, havia os “pelegos”, colegas de classe, mas que eram espões do sistema.

Frente aos inimigos e à responsabilidade de representar sua categoria, Lula precisou de um certo ‘preparo’, além das suas qualidades pessoais. Nesse estágio chamado “Caverna profunda”, em que há o momento de reflexão, os intelectuais e a Igreja Católica engajaram-se à luta dos operários⁴⁵. A caverna profunda corresponde à etapa de “ventre da baleia” de Joseph Campbell, é onde o protagonista, na iminência das adversidades, passa pela transformação que lhe assegurará o feito heroico. No caso do guia grevista, é seu amadurecimento político. Então, o ‘herói’ enfrenta a prova profunda de ser preso pelo DOPS, exatamente no momento em que sua mãe vem a falecer.

“O encontro com a deusa” corresponde à assimilação por parte do protagonista da narrativa dos atributos do sexo oposto, sendo uma das suas provas. Marisa Letícia é a ‘deusa’ da história de Lula.

Tendo enfrentado e sobrevivido à prova de se tornar um preso político, Lula está apto à “recompensa”: sua ascensão política a nível nacional. “Nas lendas, histórias e mitos, este é o ponto em que o herói da narrativa transcende a vontade de viver puramente para satisfazer seus desejos pessoais” (MARTINEZ, 2008, p. 98). Daí decorre a luta do líder sindical pela abertura política e o retorno ao processo democrático no país. Dessa forma, Lula é eleito para a Constituinte e serve como exemplo para os seus pares. O operário se sente valorizado ao ter um ‘companheiro’ lhe representando nas importantes decisões para o Brasil. Esse é o chamado “Caminho de volta”, o herói conquistou um objetivo e volta ao seu nicho para repassar o conhecimento que adquiriu.




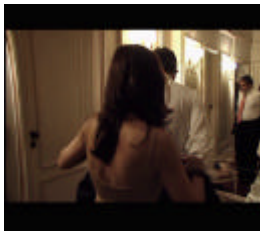

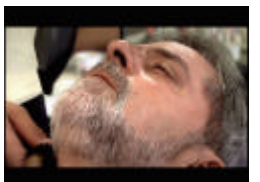
Na “odisséia política” de Lula, a etapa da “Ressurreição” corresponde a suas tentativas de eleger-se a presidente da República. Nesse processo, o protagonista passa por uma evolução temporal, visual e de discurso, quando “adquire uma personalidade diferenciada

⁴⁵ O apoio da classe artística às lutas operárias e o engajamento na constituição do Partido dos Trabalhadores fica evidente em: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

para entrar na Jornada” (MARTINEZ, 2008, p. 105). Nessa fase, ainda há muitos desafios. A provação foi um momento de crise, agora o herói está no clímax da narrativa, quando tem que provar que além de vencer fatores externos, precisa se reapresentar como merecedor do centro das atenções.

Centro das atenções é o que Lula se torna na cena final de *Entreatos*, quando ao sair do elevador, um mar de câmeras o espera para ter a sua primeira imagem como presidente eleito do Brasil, em sua quarta candidatura. O protagonista é um político bem vestido, de barba aparada, unhas feitas, bem-humorado e seguro, com o elixir da vitória a seu favor.

Figura de Lula

| Indicações | Apontamentos | Peões | Entreatos |
|------------------|--|--|---|
| Vestuário | <ul style="list-style-type: none"> - Vestes claras em manifestações - Lula comenta a “horrível” gravata do Serra no debate - Figurinista veste Lula para debate da Globo |   |   |
| Aparência física | <ul style="list-style-type: none"> - Maquiagem: fundo para título do filme - Secador de cabelo para a barba - Manicure - Marisa vê imagens antigas do marido e se espanta com sua feiúra | |   |

| | | | |
|-----------------------|--|--|--|
| | | |  |
| Fumante | <p>- Cigarro / Ansiedade – imagem de <i>ABC da Greve</i></p> <p>- Cigarrilha / Descontração – manicure, camarins, bastidores – acessório para contar ‘causos’ ou cumprimentar o adversário por telefone</p> |     | |
| Carisma | <p>“Acho bonito o Lula, pessoa lutadora, foi cassado, preso, ele fugiu? Olha onde ele tá hoje! Ele é o nosso hino nacional!” (Elza)</p> |  | |
| Retórica | <p>- Em função do favoritismo, o candidato diz medir as palavras</p> | |  |
| Contador de histórias | <p>- Lula finge ao telefone que o presidente argentino quer Favre por lá</p> <p>- Lula ri dizendo que acreditavam que se cantassem hinos enrolados na bandeira não iriam apanhar da polícia</p> <p>- Comparação à trajetória de Machado de Assis</p> | |   |

| | | | |
|-----------|---|--|--|
| Líder | - Joaquim admira Lula pela força com que os orientou |  | |
| Pai | - Zélia diz que Lula é seu pai, seu irmão, seu tudo - Joaquim chama Lula de seu segundo pai |   | |
| Esperança | - Zélia: “café pro meu presidente” - Motoqueiro e fotógrafo em dia de eleição: meu voto foi seu e é a última esperança |    | |

Foi visto no marco teórico, no capítulo 4, concernente às representações, que Erving Goffman (1999, p. 29) aponta três padrões para a constituição de uma ‘fachada’ (a máscara ostentada quando se quer que os outros acreditem no papel desempenhado, uma representação coletiva): cenário, aparência e maneira. O cenário, que é o contexto em que o personagem está imerso, foi abordado no campo semântico da Política: a fábrica, o movimento sindical e grevista, o Partido dos Trabalhadores, o eleitorado brasileiro. O campo da Figura de Lula diz respeito às duas partes padronizadas restantes para a composição da sua fachada, a aparência (o visual e hábitos fornecem indícios para o seu status social) e a maneira (atributos inerentes ao ator que lhe conferem êxito na interação com seus espectadores).

Frei Betto, que o conheceu em janeiro de 1980 em Minas Gerais, narra o talento que Lula já tinha ao ser o interlocutor das massas:

Ao arrepio de todos os prognósticos, a liderança de Lula não emergia da horda de miseráveis nem da projeção arquitetada pelas estruturas de um partido político. Era a “força da natureza”, como diziam alguns analistas, a voz rouca, impositiva, a retórica afetuosa, o apelo moral, a capacidade de apelar aos brios da classe trabalhadora e fazer paralisar as multinacionais da indústria automobilística. Havia nele carisma, essa aura fulgurante que reveste poucos seres humanos, como se emanassem uma energia, um calor capaz de aquecer os que dele se aproximam. Seu discursos exortativo, ético, dispensava formulações ideológicas e nunca apelava a chavões do vocabulário da esquerda. E a categoria metalúrgica do ABC, sua base sindical, o mirava com a mesma confiança do viajante de olho na bússola rumo ao porto seguro (BETTO, 2006, p. 38).

O autor faz menção a outro conceito abordado no capítulo 4, no item que trata da representação para a política e a formulação de uma imagem pública: “autoridade carismática”, de Max Weber (2004). O carisma tem direta relação com a representatividade, a heroicidade, a exemplaridade, a esperança e a fé depositada por um grupo em um guia. A última frase dessa citação de Frei Betto deixa claro que a sua classe lhe reconhecia como um líder, assim como integrantes dessa categoria afirmam em *Peões*.

Max Weber deu tratos à bola ao fenômeno, mesmo consciente de que ele transcende categorias acadêmicas. Esse ser irradiante é o resultado de rara conjunção de atributos pessoais somados a uma singular conjuntura que o coloca em evidência. Não importa a estatura nem a aparência física. Fidel é um gigante, mas na política brasileira exemplos mais expressivos tinham todos baixa estatura, como Prestes, Vargas e Lula. Recobriam-se todavia de uma força indelével, o verbo categórico, a perspicácia aguda, a inteligência ágil, a convicção apostólica. O destemor frente aos riscos, a oratória profética, a ousadia política, o dom de falar ao coração, fizeram desses líderes algo mais que representantes de aspirações de um segmento social. Afirmaram-se como condutores, expressaram sonhos, ditaram o comportamento de seus adeptos, como se desfrutassem das visões do Paraíso e, novos Moisés, trouxessem em mãos as tábuas da salvação (BETTO, 2006, p. 38-9).

A crença que um eleitor manifesta em um voto é a mesma fé que um devoto confere a um santo. Quem aparece em *Peões e Entreatos* acredita piamente nas tábuas da salvação do plano de governo de Lula, conduzidos pela sua retórica, pelo seu carisma, confiando nas histórias narradas por ele. Um pai, para o filho, é um norte, um homem digno de honra. Na religião, Deus é pai. Temos aqui a demonstração do “valor fiduciário” de Pierre Bourdieu (2000), também explanado no capítulo respectivo às representações e imaginário. Esse

‘poder’ é relacionado a *fides*, por isso diz-se que quem merece crédito é fidedigno – digno de fé.

No palco dos aspectos pessoais pertencentes a uma figura do personagem comum aos dois filmes, fica mais evidente a discrepância do Lula de outrora (final da década de 70, início dos anos 80) com o Lula de 2002, retratado por João Moreira Salles. O Lula operário podia visitar o barbeiro, mas isso nunca foi documentado. Dificilmente, o metalúrgico fazia as unhas e maquiagem. Os cabelos e barba grisalhos também dão ao candidato a impressão de maturidade política e experiência pública.

O Lula operário fumava um cigarro como forma de saciar a ansiedade antes de falar a milhares de pessoas em um comício. O Lula presidente fuma uma cigarrilha antes de gravar o programa eleitoral para televisão, recebendo convidados nos comitês e no momento supremo de vitória em que recebe o telefonema de José Serra o parabenizando. Lula diz que o opositor foi um adversário leal e que agora merece descansar. O operário, com a veia de piqueiteiro e de político combativo, provavelmente nem atenderia à ligação.

A questão da preocupação com o vestuário e a aparência física são elementos novos na trajetória de Lula, por isso só aparecem em *Entreatos*. São nas cenas não públicas, aquelas que Salles admite e demonstra privilegiar, que aparecem esses fatores. Frei Betto (2004) diz que para a liderança política que despontava nos anos 80 não importava a aparência física e a estatura, bastavam-lhe naquele momento sua autoridade carismática e o poder fiduciário que lhe era conferido. Mas o Lula presidenciável precisava aparar a barba, fazer as unhas, se maquiar, selecionar com critério (o de marketing político) a sua gravata, escolher as palavras, para não passar mais a ‘imagem’ de sindicalista, de grevista. A sua voz rouca precisou ser amainada, bem como o seu tom profético, o verbo categórico e a convicção apostólica. Agora, mostrar-se temeroso aos riscos, principalmente os financeiros mundiais, era uma virtude. Ser ousado demais politicamente não fez mais parte da sua representação. Das suas qualidades originais, restou apenas a perspicácia aguda, a inteligência ágil e o dom de falar ao coração, esse último muito explorado. A eleição de 2002 foi a do “Lulinha Paz e Amor” e Salles deixou isso bem claro em seu filme, tanto pela presença constante de Duda Mendonça e pelos frequentes palpites que assessores de campanha davam em seu discurso.

O coordenador da campanha de 2002 Luiz Dulci, em uma viagem de avião, fala a Lula que ele é um improvisador nato. Lula concorda, mas diz que às vezes precisa se ‘mancar’ e parar de discorrer tanto. O jornalista Ricardo Kotscho, responsável pela equipe de imprensa, em um momento anterior de *Entreatos*, aconselha o candidato a não remeter mais à sua falta de estudo em suas falas, por ser um ponto ‘batido’ demais. A retórica é um ponto muito forte

para o ex-sindicalista, mas a impressão é que a preocupação é muito maior com a forma do que com o conteúdo, por parte do próprio orador. Há que se ter ciência de como chamar a atenção do espectador para a história ser contada, ter a performance adequada, mas também precisa-se passar a mensagem útil para a corrida eleitoral. Lula sabe contar um caso como ninguém e tem a seu lado a veia de chiste, carrega no sangue a tradição do cordel nordestino como marcador genético. O conteúdo é ditado pela sua equipe, aquela que Zé Pretinho dizia em *Peões* que era o que importava de verdade, que lhe faria saber governar. Tudo isso para que se passe a imagem conceitual correta para o eleitor quase-Lula. A figura presidente é muito maior e rechaça o grevista militante de aquém.

6.2 Terminal da fábrica

Interpretação, o produto final

Susan Sontag (1986) dizia no capítulo 4 que a fotografia não é só o encontro entre o fotógrafo e o acontecimento, que o ato de fotografar já é o acontecimento: intervindo, ocupando ou ignorando o que está no campo de visão. Assim, a máxima de Eduardo Coutinho de que o documentário se faz no encontro do entrevistador com o entrevistado não dá conta do que é esse produto final de um documentário: o significado acerca do tema retratado.

Marcus Freire acrescenta à discussão, trazendo a questão da relação de poder que se estabelece entre o realizador e o sujeito que se torna objeto do documentário:

[...] ao deter o controle sobre a montagem, o realizador detém o controle sobre o produto final; mesmo que os elementos que vão lhe dar forma e as relações com os sujeitos filmados tenham sido marcados por eventuais conflitos de interesse, raramente isso aparece no filme, pois tudo pode ser elidido na edição ou na montagem. Um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação (FREIRE, 2007, p. 17).

São muitos os poderes envolvidos quando falamos de representações e de imaginário. Nesses dois documentários, temos conflitos de interesses disfarçados a cada fala. Por isso a questão da representação de Goffman (1999) é importante: cada um encarna ali o papel social a que se atribui.

Lembrando que aqui se optou pela interpretação sintomática de David Bordwell (1995) e utilizando os conceitos de representação e imagem referidos no trabalho, podemos

inferir que figuras de Lula são representadas nos filmes de Eduardo Coutinho e de João Moreira Salles. Há, também, que se considerar a postura dos dois diretores, de acordo com Fernão Ramos (2008): o primeiro é o *sujeito-da-câmera participativo*, que adquire espessura de personagem, inclusive; e o segundo é o *sujeito-da-câmera em ocultação*, o que em *Entreatos* é muito fácil visualizar, uma vez que Salles sai do quadro sempre que sente estar presente ao plano de filmagem.

As tabelas anteriores demonstram que os dois documentários apresentam indicações de todos os campos semânticos construídos. Ou seja, ambos retratam as diversas facetas de Lula. Porém, o protagonista de cada um deles não é o mesmo. *Peões* e *Entreatos* partem de um Lula, que vai realizar o mesmo feito: eleger-se presidente da República. O feito é o mesmo, o trono que vão ocupar é um, mas os personagens são diferentes. O que será empossado em Brasília não é o Lula de Eduardo Coutinho. E sim o Lula acompanhado durante 30 dias por Salles.

[...] meu filme tem o personagem Lula, mas não tem a cultura operária que o explica. No filme do Coutinho acontece o contrário, e nesse sentido se completam muito bem. A partir dos dois filmes, e principalmente de *Peões*, é possível compreender que o mundo que forjou Lula – aquele do ABC e da cultura operária das décadas de 1970 e 1980 – é um mundo que deixou de existir; Lula chega ao poder no momento em que o mundo que o originou já é passado (Salles, 2004, p. 10).

O Lula de 2002 não é personagem de Coutinho, são feitas referências a ele, mas ele não atua por si naquele documentário. Presidenciável, aparece rapidamente uma vez, mais como marco temporal do período em que o filme é rodado:

Uma pequena seqüência do então candidato à presidência em uma passeata em São Bernardo, às vésperas do primeiro turno das eleições de 2002, conclui esse trajeto histórico, que Coutinho preferiu apresentar de modo explicitamente lacunar: “Longo demais ficava chato e nunca seria suficiente.” É a única imagem de Lula na campanha eleitoral que veremos ao longo do documentário, mas ele estará presente nas imagens do passado e será tema de muitas conversas (LINS, 2004, p. 176-7).

A conjuntura que colocava em evidência o Lula de *Peões* não existe mais, João Moreira Salles faz a análise sócio-histórica adequada. O movimento sindical não está configurado da mesma forma, os tempos são outros, o contexto político e econômico é totalmente diverso. O protagonista de *Entreatos* pode carregar consigo o espírito sindicalista, toda a herança cultural de retirante, a consciência de classe, mas não representa mais o mesmo papel na vida cotidiana. Agora ele é o Lula presidente. Enquanto o Lula operário, de *Peões*,

sobrevive apenas na memória coletiva de uma categoria que teve relevante atuação política em um período delimitado da história brasileira.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que Lula é esse?

“O fenômeno Lula reflete o amplo leque de contrastes da realidade brasileira.”
Frei Betto

Lula é um apelido muito comum no Nordeste. Desde a ascensão política de Luiz Inácio da Silva, essa alcunha tem uma significação muito peculiar para todos os brasileiros. Lula era o sapo barbudo que virou príncipe elegante de terno bem cortado e com gravata escolhida a dedo. E a princesa nessa história não é necessariamente Duda Mendonça, assessor de Marketing na campanha de 2002. Lula era um retirante, vendedor ambulante, transformou-se em operário. E o operário virou líder sindical. Depois de quatro pleitos nacionais, o líder sindical tornou-se presidente da maior República da América Latina com quase 40 milhões de votos.

A vocação política do presidente reeleito em 2006 tem origem na sua cultura operária e sindical. Lula já é personagem de documentários antes mesmo de se jogar na carreira política: até então, só tinha disputado eleições do ou para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. O menino que saiu criança de Guaranhuns (PE) primeiramente interpretou o Lula para sua família, em sua vida cotidiana, atendendo ao nome que lhe deram. Na seqüência, encarnou o papel de operário e em seguida lhe pediram para atuar como líder de sua classe de trabalho. Já ensaiando a *mise-en-scène* política, atirou-se num palco que aos poucos aprendeu a dominar. Em 1989, estreou na peça chamada ‘eleição presidencial’. A temporada do espetáculo se repetiu de quatro em quatro anos, até que em 2002 ele se tornou a

estrela principal com uma pequena estrela vermelha na lapela do paletó. E desde então, Lula é o protagonista das montagens teatrais da política brasileira – e mundial.

Quem Lula representa hoje? Representa no sentido de: qual é o seu personagem? Pois a quais interesses ele defende hoje é uma pergunta por demais complexa e que compete a um estudo de política. No campo da Comunicação, interessa saber quem é Lula nos documentários *Peões* e *Entreatos*, objetos de estudo desta pesquisa.

O texto deixa claro que o documentário expressa uma representação do tema que resolve retratar, e o ponto de vista de seu diretor é determinante para desenvolver esta representação. Mas representar por representar todos nós o fazemos seja no papel de filhos, de pais, de irmãos, de colegas de trabalho, de pesquisadores em Comunicação ou de examinadores em uma banca de mestrado. A questão da representação é ainda mais complexa em um período dominado pelas imagens – técnicas e conceituais – quando as práticas políticas aprenderam a usar as mídias como meio de propagação de visibilidade, transformando-se numa política do espetáculo, onde o forte é a teatralização.

Aliado às imagens e as representações, é preciso considerar o imaginário. Há um imaginário instaurado, um imaginário dominante e diversos imaginários que vão se atravessando e criando outros na medida em que cada espectador assiste aos filmes.

Esse texto elenca conceitos com os quais a investigação de uma mesma (ou não) construção de imagem de Lula pode fazer dialogar: construção documentária, encenação e sujeito-da-câmera; representação e imagem; mitos do retirante, do sertão, da sobrevivência e do contador de histórias; a Jornada do Herói; noção de classe e pertencimento político, atributos pessoais do homem público.

No momento específico em que a trajetória do líder sindical ganha traços de heroísmo, ele vira tema de documentários que são dedicados à sua conquista pessoal e não a luta de uma categoria a que ele representa. É a sua imagem. As diversas imagens trabalhadas por João Moreira Salles e Eduardo Coutinho são passíveis de co-existência no político, já que a multiplicidade de personagens não nega o ator, como dizem os autores trabalhados, ao abordar a teatralização que inundou esse campo. O velho Lula das greves pode estar presente no novo Lula das eleições de 2002 – e a recíproca é verdadeira? Cada documentarista trabalha com uma imagem, construída pelo seu ponto de vista.

O trabalho abdicou da comparação simplória da obra de Coutinho com o cinema-verdade e de Salles com o cinema direto, tratada em muitos estudos acadêmicos. Obviamente,

em *Peões* há traços de intervenção e *Entreatos* lembra muito um clássico do cinema observativo realizado nos Estados Unidos também sobre uma campanha presidencial (*Primary*, Robert Drew, 1960). No entanto, *Peões* não tem as mesmas características de *Edifício Master*, *Babilônia 2000* ou *O fim e o princípio*, filmes de Coutinho em que é assumida claramente a participação de uma equipe de cinema naquele contexto de construção fílmica. E *Entreatos* foge um pouco dos moldes tradicionais do direto na medida em que mostra o processo de documentação do longa-metragem, talvez pela referida influência com que Eduardo Coutinho impregnou os novos documentaristas, grupo do qual João Moreira Salles é expoente.

Indubitavelmente, essas características influenciam na maneira como os autores mostram o personagem principal: Luiz Inácio Lula da Silva. Mas seria um erro colocar *Peões* na gaveta do verdade e *Entreatos* do direto, eles são obras muito complexas e ricas para estagnarmos numa classificação estanque que em nada somaria à pesquisa.

Entreatos se mostra um filme muito mais ao estilo de documentação de Eduardo Coutinho que o próprio *Peões*. Salles em todo momento demonstra que a presença de sua equipe nas locações é condicionada pelo momento da filmagem, pelos membros da campanha eleitoral. Mas exigir que um diretor mantivesse um padrão em cada produção também seria estagnar o cinema, a arte de fazer documentários. E, como foi visto, o gênero no Brasil tem progredido cada vez mais somando tendências, fazendo experimentações estéticas e trazendo interessantes representações sobre o mundo que nos cerca. A fim de compreender melhor que ‘realidade’ nacional era aquela de 2002, esses filmes foram realizados. Lula foi um fenômeno em 1980. Lula hoje ainda é um fenômeno.

João Moreira Salles na entrevista por ocasião do lançamento dos filmes, em 2004, e reproduzida no encarte do DVD de *Entreatos*, afirma que Lula “talvez seja o maior líder de massas do Brasil desde Vargas” (SALLES, 2004, p. 7) e diz que ele é um personagem que a câmera gosta de filmar. Há 30 anos, imagens são captadas desse homem público. Ele teve tempo para se acostumar a elas e se posicionar perante elas.

Porque as câmeras já o procuraram há tanto tempo? Porque ele é um líder nato, como explica Frei Betto (2006). Uma figura que fica, tal como Che, Fidel, Mandela, Prestes...

Em 2008, foi publicada uma biografia sua no Reino Unido – *Lula of Brazil: the story so far*⁴⁶, de Richard Bourne. Em 2009, será rodado um filme de ficção sobre sua trajetória:

⁴⁶ Lula do Brasil: a história até aqui. (tradução da autora)

Lula, o filho do Brasil, de Fábio Barreto. Qual a razão de tanta obra cultural sobre esse homem? Ele era operário e se tornou presidente do país. Em fevereiro de 2009, na última pesquisa de popularidade sobre o chefe da nação em tempo de ser mencionada nessa pesquisa, Lula batia mais um recorde: 84% de aprovação na avaliação pessoal. E 72% das pessoas ouvidas consideraram positivas as ações de seu governo. O que mostra que seus atributos, como o carisma e o valor fiduciário, continuam surtindo efeito e lhe conferindo uma apreciável figura.

REFERÊNCIAS

- ALTAFINI, Thiago. **Cinema Documentário Brasileiro** – Evolução histórica da linguagem. 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.html> Acesso em: dez. 2007.
- ANCINE. **Dados de mercado**. Disponível em: www.ancine.gov.br
- AUMONT, Jacques. **A imagem** 2. ed. Campinas: Papyrus, 2000.
- _____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- _____. **Análisis del film** 2. ed. Barcelona: Paidós, 1993.
- BAITELLO, Norval Jr. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.
- BARBIER, René. Sobre o imaginário. **Aberto**, Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar. 1994. pp. 15-23.
- BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.
- BERNARDES, Cristiane. Presidente reeleito tem trajetória política singular. In: **Agência Câmara** – Portal da Câmara dos Deputados, Especial, 2007. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/homeagencia/materias.html?pk=97171> Acesso em: jan. 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BETTO, Frei. **Lula**: biografia política de um operário. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- _____. **A mosca azul** – reflexão sobre o poder. São Paulo: Rocco, 2006.
- BOBBIO, Norberto. **Direita e Esquerda**: razões e significados de uma distinção política. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2001.
- BORDWELL, David. El significado del filme: inferencia y retorica en la interpretación cinematografica. Barcelona: Paidós, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. “A televisão, o jornalismo e a política”. **Contrafogos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 93-104.

- BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CALIL, Carlos Augusto. **Leão de Ouro**. Encarte DVDs, 2007. pp. 4-7.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANEVACCI, Massimo. 5. Uma tipologia de pesquisa sobre a comunicação visual. IN: _____ . **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 153-188.
- CASALI, Caroline; PERUZZOLO, Adair Caetano. Imagem dos candidatos à Presidência no discurso de Veja. **Cadernos de Comunicação**: UFSM, n. 10, jun 2004. pp. 140-157.
- CASETTI, Francesco. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1994.
- CASTRO, Tiago Bortolini de. **A narrativa do cinema documentário: análise da obra de Eduardo Coutinho**. Monografia de Graduação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2005.
- CONSÓRCIO INTERMUNICIPAL DO GRANDE ABC. **Dados regionais**. Disponível em: http://www.consorcioabc.org.br/dados_regionais.htm Acesso em: jan. 2008.
- CORVIN, Michel. **Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre**. Paris: Bordas, 1995. v. 2. L – Z.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- FAUSTO NETO, Antônio (org). **Lula Presidente: Televisão e Política na Campanha Eleitoral**. São Paulo: Hacker; São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.
- FELINTO, Erik. **A religião das máquinas** – ensaios sobre o imaginário e cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. In: **Galáxia**: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura. São Paulo: PUC-SP, N. 14 (dez. 2007). pp. 13-28.
- FROEMMING, Liliane. O imaginário da aldeia Brasil. In: PANIZZZI, Wrana; ROJAS MIX, Miguel (orgs.). **Brasil desde Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003. pp. 63-69.

- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GOMES, Isaltina de Mello; CARLOS, Maíra de Brito. O documentário como gênero jornalístico. A relação documento & documentário. **Cadernos de Comunicação**: UFSM, n. 10, jun 2004. pp. 127-139.
- GOMES, Wilson. Duas premissas para a compreensão da política do espetáculo. In: **O indivíduo e a mídia**. PINTO, José Milton & FAUSTO NETO, Antônio. (orgs.) Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.
- _____. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004.
- GONÇALVES, Gustavo Soranz. ‘Panorama do documentário no Brasil’. In: **DOC ON-LINE – Revista Digital de Cinema Documentário**. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/01/artigos.html> Acesso em: dez. 2007.
- HERSCOVICI, Alain; BOLAÑO, César; MASTRINI, Guillermo. Economía política de la comunicación y la cultura: una presentación. In: BOLAÑO, César. **Globalización y monopolios en la comunicación: hacia una economía política de la comunicación**. Buenos Aires: Biblos, 1999. p. 9-25.
- LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Col. Primeiros Passos, 309)
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. Documentário: uma ficção diferente das outras? In: BENTES, Ivana (org.). **Ecos do Cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007. pp. 225-233.
- _____; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MARKUN, Paulo. **O sapo e o príncipe**: Personagens, fatos e fábulas do Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MARTINEZ, Monica. **Jornada do herói – A estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo**. São Paulo: Annablume, 2008.
- MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho - O homem que caiu na real**. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro, 2003.

- MENDONÇA, Leandro. “O documentário e a ocupação preguiçosa do mercado”. In: In: MACHADO, Rubens Jr.; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2007. pp. 247-256.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MOLFETTA, Andrea. **O heroísmo no documentário contemporâneo ou “Entreatos” e a herança do Cinema Direto no Brasil**. In: MACHADO, Rubens Jr.; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (orgs.). **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume; Socine, 2006. pp. 233-239.
- MOREL, Mário. **Lula, o metalúrgico: anatomia de uma liderança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MORIN, Edgar. “La vedetización de la política”. **Sociología**. 2. ed. Madri: Tecnos, 2000. pp. 281-299.
- MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MURATORE, Eliane. Contador. In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007. pp. 134-137.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.
- PARTIDO DOS TRABALHADORES. Linha do Tempo. Disponível em: www.pt.org.br
Acesso em: jan. 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do cinema. In: **Ícone**. Ano 6, n. 7, julho. Recife: Contraluz, 2004. pp. 59-72.
- PEREIRA, Miguel. A política no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política**. v. 6. n. 11, jul./dez. Rio de Janeiro: PUC, 2005. pp. 185-194.
- RAMOS, Fernão. “O que é documentário?”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MOURÃO, Maria Dora; CATANI, Afrânio; GATTI, José (orgs.). **Estudos de Cinema 2000 - SOCINE**. Porto Alegre: Sulinas, 2001. pp. 192-206.
- _____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROJAS MIX, Miguel. **El imaginario: Civilización y cultura Del siglo XXI**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

- _____. Brasil en el imaginario de América Latina. In: PANIZZZI, Wrana; ROJAS MIX, Miguel. **Brasil desde Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003. pp. 81-91.
- ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. **História do Jornalismo no Brasil**. Florianópolis: Insular, 2007.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O gênero documentário no cinema e na tevê. In: DUARTE, Elizabeth Bastos & Castro, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006. pp. 237-250.
- RUBIM, Antônio. O lugar da política na sociabilidade contemporânea. In: **Lugar Global Lugar Nenhum**. PRADO, J.A e SAVIK, L. (orgs.). São Paulo: Hacker, 2001. pp. 115-140.
- SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil**. São Paulo: Summus, 1989.
- SILVA, Dafne Reis Pedrosa da. **Uma história brasileira: João Moreira Salles e o popular**. Monografia de Graduação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, 2004.
- SOARES, Murilo Cesar. Representações e comunicação: uma relação em crise. **Líbero** – Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero. Ano X, n. 20, dez. 2007. pp. 47-56.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- SWAIN, Tânia. Você disse imaginário? In: SWAIN, Tânia Navarro (org.). **História no plural**. Brasília: Ed. UnB, 1996.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- UNION LATINE. **Corto circuito: revista trimestral de comunicación y culturas latinas – El documental**. n. 8/9, jul./oct. Lima: 1989.
- UTÉZA, Francis. Sertão. In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007. pp. 590-596.
- VALIATI, Leandro & FLORISSI, Stefano (orgs.). **Economia da cultura: bem-estar econômico e evolução cultural**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- VIDEOFILMES. **Entrevistas João Moreira Salles e Walter Carvalho**. In: Encarte do DVD *Entreatos*, realizadas em novembro de 2004.
- _____. **Entrevista Eduardo Coutinho**. In: Encarte do DVD *Peões*, realizada em novembro de 2004.
- WEBER, Maria Helena. **Comunicação e espetáculos da política**. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2000.
- _____. A imagem pública. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Comunicação e Política - conceitos e abordagens**. Salvador: EDUFBA, 2004. pp. 259-308.
- WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. 4. ed. v. 2. Brasília: Ed. UnB, 2004.
- WESTPHALEN, Flavia Carpes. Retirante e Sobrevivência. In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007. pp. 552-558 e 597-602.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Comunicação & informação**. V. 7, n. 2, jul./dez. Goiânia: UFG, Facomb, 2004. pp. 180-187.

FILMOGRAFIA

- A greve** (URSS, 1924, 95 min., P&B, 35 mm), de Sergei Eisenstein.
- A saída da fábrica** (FRA, 1895, 50 seg., P&B, Super 8), de Auguste e Louis Lumière.
- ABC da Greve** (BRA, 1979/90, 89 min., cor, 16mm.), de Leon Hirszman.
- Braços cruzados, máquinas paradas** (BRA, 1979, 82 min., P&B, 35mm.), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall.
- Eles não usam black-tie** (BRA, 1981, 134 min., cor, 35mm.), de Leon Hirszman.
- Entreatos** (2004, 117 min., cor, 35 mm.), de João Moreira Salles. Produção de Maurício Andrade Ramos. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Felipe Lacerda.
- Greve** (BRA, 1979, 37 min., P&B, 35mm.), de João Batista Andrade.
- Jango** (BRA, 1984, 110 min., P&B e cor, 35mm.), de Silvio Tendler.

Jean Rouch, Subvertendo Fronteiras (USP, 1999, 41 min., cor, DV), de Ana Lucia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman.

Ilha das Flores (1989, 13 min., cor, 35 mm.), de Jorge Furtado. Produção de Mônica Schmiedt e Nôra Goulart. Fotografia: Roberto Henkin. Montagem: Giba Assis Brasil. Narração de Paulo José.

Linha de Montagem (BRA, 1982, 90 min., P&B, 35mm.), de Renato Tapajós.

Peões (2004, 90 min., cor, 35 mm.), de Eduardo Coutinho. Produção de João Moreira Salles. Fotografia: Roberto Henkin. Montagem: Jordana Berg.

Primary (EUA, 1960, 53 min., P&B, 16mm), de Robert Drew. Fotografia de Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert Maysles.

Os companheiros (ITA, 1963, 125 min., P&B, 35mm.), de Mario Monicelli.

Tempos Modernos (EUA, 1936, 87 min., P&B, 35mm.) de Charles Chaplin.

Terra em Transe (1967, 115 min., P&B), de Glauber Rocha. Com: Jardel Filho, José Lewgoy, Paulo Autran, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Danuza Leão, Hugo Carvana e Jofre Soares.

Viramundo (BRA, 1965, 37 min., P&B, 16mm.), de Geraldo Sarno. Produção de Thomaz Farkas.