

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

VAGNER BENITES DA SILVA

CINEMA E PROPAGANDA:

As múltiplas construções de Lula em *Peões* (2004) e *Entreatos* (2004)

Porto Alegre, junho 2008.

VAGNER BENITES DA SILVA

CINEMA E PROPAGANDA:

As múltiplas construções de Lula em *Peões* (2004) e *Entreatos* (2004)

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, sob orientação da Prof^ª Dr^ª Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre, junho 2008.

VAGNER BENITES DA SILVA

CINEMA E PROPAGANDA:

As múltiplas construções de Lula em *Peões* (2004) e *Entreatos* (2004)

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, sob orientação da Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini.

Conceito final:

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof^o Dr^o Rudimar Baldissera- UFRGS

Prof^a Dr^a Fatimarlei Lunardelli – UFRGS

Orientadora: Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Este trabalho representa o encerramento de um ciclo. Algumas pessoas foram importantes e merecem meus agradecimentos.

Primeiramente, à minha família (mãe Neuzir e irmã Marcia), pelo apoio e amor incondicional em todos os momentos.

Aos amigos, com quem compartilhei as preocupações e alegrias durante toda a faculdade e, em especial, no período de monografia.

À minha orientadora, profª Miriam, pela dedicação e cobrança com este trabalho e paciência nos meus momentos de incertezas.

E a todos que torceram por mim e acompanharam os momentos de muito trabalho, e nem tanta presença, no decorrer dos cinco anos que estive na FABICO.

Muito obrigado!

“Diante da câmara, todo mundo é performático. Mistura-se tudo: o que ela é, o que ela pensa que é e o modo como ela quer ser vista”.

Eduardo Coutinho

RESUMO

A proposta deste trabalho é compreender como os elementos de propaganda política são apresentados no cinema, a partir da análise dos filmes documentários *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004) e *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). Para dar conta da proposta, trabalhou-se com os conceitos pesquisados pelos autores Leif Furhammar e Folke Isaksson, publicados na obra *Cinema e Política*. Ambos os filmes analisados têm como personagem central o antigo líder sindical e atual Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva. O estudo é dedicado a observar a construção da representação do político, os diferenciais que o fazem ser tema para obras cinematográficas ainda em vida e a inserção dos filmes dentro da tradição documental brasileira.

Palavras-chave: cinema; propaganda; Lula; *Peões*; *Entreatos*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Equipe de filmagem de Peões chega ao Ceará para realizar algumas entrevistas.....	46
Ilustração 2: Zé Pretinho é o primeiro a citar o nome de Lula.	46
Ilustração 3: Lula é carregado pela multidão.	46
Ilustração 4: Multidão aguarda discurso de Lula.....	47
Ilustração 5: Lula envolto na bandeira nacional durante a campanha de 2002.....	47
Ilustração 6: Após a seqüência de elogios, Lula chora, em uma demonstração de simplicidade.....	49
Ilustração 7: O encontro de Lula com líderes sindicais do ABC em 2002.....	50
Ilustração 8: Lula faz a barba enquanto concede entrevista por telefone.....	51
Ilustração 9: Na seqüência, Lula já está apto para os compromissos oficiais.....	51
Ilustrações 10 e 11: Lula comenta o caso de ajuda no aeroporto, confirmado pelo beneficiado.....	52
Ilustrações 12 e 13: Duda Mendonça orienta o candidato Lula, que observa atentamente as instruções para o debate.	53
Ilustrações 14: Frei Betto concede a autorização divina ao candidato.....	53
Ilustrações 15 e 16: Na saída de casa, simpatizantes aguardam por Lula. Alguns perseguem o carro do candidato.....	54
Ilustrações 17 e 18: O Lula simples de Peões contrasta com a sofisticação de Entreatos.....	56
Ilustração 19: Lula e as orientações de Duda Mendonça.....	56
Ilustração 20: Governo combate com bombas as manifestações de trabalhadores.....	58
Ilustração 21: Tensão da equipe de Lula com os ataques do inimigo.....	59
Ilustrações 22 e 23: Planos indicam a centralização na imagem de um líder.....	60
Ilustrações 24 e 25: Lula em plano comum e em leve contra plongée.	60
Ilustração 26 e 27: A consagração. Geraldo encerra Peões dizendo que votou em Lula. Em Entreatos, após a confirmação da vitória, o líder e a multidão de repórteres.....	61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 O CINEMA COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA POLÍTICA.....	12
1.1 Os Princípios do Cinema de Propaganda	12
1.1.1 O culto à personalidade.....	15
1.1.2 Sentimento coletivo e o inimigo.....	16
1.2 A Produção Cinematográfica e a Propaganda	17
1.2.1 O início.....	17
1.2.2 A força do cinema soviético.....	18
1.2.3 O nazismo e fascismo no cinema.....	20
1.2.4 Cinema político nas democracias.....	22
2 DOCUMENTÁRIO E POLÍTICA NO BRASIL	25
2.1 Surgimento e Documentário Clássico.....	25
2.1.1 O DIP e a propaganda cinematográfica do Estado Novo.....	28
2.2 Documentário Moderno	29
2.3 Documentário Contemporâneo.....	32
2.4 Legislação	33
3 PEÕES E ENTREATOS: CONTEXTO DE PRODUÇÃO	36
3.1 O Projeto.....	38
3.2 Eduardo Coutinho.....	39
3.3 João Moreira Salles.....	41
3.4 2004: Lula Novamente nos Cinemas.....	42
4. A ANÁLISE DE PEÕES E ENTREATOS.....	44
4.1 A Construção do Líder.....	44
4.2 O Líder Político	50
4.3 A Transformação.....	55
4.4 Inimigos	57
4.5 A Centralização	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS	65
ANEXO A – Ficha técnica e crítica de “Entreatos”	67
ANEXO B - Ficha técnica e crítica de “Peões”	70
ANEXO C – Pôsters de “Entreatos” e “Peões”	74

INTRODUÇÃO

Em 1895, quando os irmãos Lumière apresentaram ao mundo a invenção do cinematógrafo, ninguém poderia imaginar o poder que a arte do cinema alcançaria no decorrer da história. Primeiramente a imagem e posteriormente a linguagem cinematográfica conquistaram de tal maneira o público que hoje é difícil mensurar o tamanho de sua influência.

Meu envolvimento com a temática do cinema começou com uma participação de seis meses no programa *Filmes e Trilhas*, veiculado na Rádio da Universidade sob o comando da jornalista Dr^a Fatimarlei Lunardelli. Apesar de me interessar por cinema, essa participação mostrou que existia espaço para aprofundar meus conhecimentos. Com o final do meu período no programa, fiquei estimulado a pesquisar e a assistir mais filmes. Ao pensar no tema para o trabalho de conclusão do curso de jornalismo, logo o assunto surgiu entre as possibilidades. No entanto, precisava ser complementado e foi aí que cheguei até a política.

A política fascina por estar presente em todos os âmbitos da vida, por isso, nada mais natural do que ela ser uma temática recorrente em diversos filmes. Muitas nações ao longo do século XX, principalmente na sua primeira metade, período histórico de disputas marcado por guerras e instabilidade nos regimes de comando, precisaram difundir suas idéias e o cinema foi um dos meios mais eficientes para a tarefa. Como departamento vinculado aos governos, a propaganda tinha papel estratégico nos planos de dominação dos países. Sendo o cinema a única mídia capaz de reproduzir com imagens as histórias e características do povo e de seus comandantes, logo adquiriu a função de propagá-las para auxiliar no convencimento do público com as questões nacionais.

Em alguns países, como na União Soviética, a relação entre cinema e política era forte, mas, apesar do comprometimento ideológico das obras com o poder dominante, não se pode negar o valor artístico de muitas delas. *O Encouraçado Potenkim*, de Sergei Eisenstein, talvez seja o exemplo maior, pois foi realizado sob a tutela do governo soviético e até hoje é aclamado pelos críticos como um dos filmes mais importantes de todos os tempos. Conhecendo a magia exercida pela mídia, nações como Inglaterra, França, Estados Unidos e Alemanha também produziram obras que misturaram arte e propaganda, nem sempre em

doses equivalentes. Por essa característica que muitos filmes tinham, de difundir idéias favoráveis aos governos visando a um grande público, os autores alemães Furhammar e Isaksson cunharam para eles a expressão *cinema de propaganda*.

Dentro dessa faixa do cinema político, muitos países, principalmente os de governos autoritários, usaram da arte como meio para auxiliar no reforço e na construção da imagem dos seus líderes. Na União Soviética, figuras como Vladimir Lênin e Joseph Stalin foram os mais retratados pelos cineastas. Quando se fala de cinema e política, os soviéticos são sempre os maiores exemplos, mas nomes como Adolph Hitler, Benito Mussolini e até presidentes de países democráticos, como os Estados Unidos, foram e ainda são personagens muito representados.

Na segunda metade do século XX, período caracterizado pela Guerra Fria protagonizada por russos e americanos e pela ascensão de governos militares ditatoriais em diversos países, o contexto político também esteve muito presente nos filmes. Apesar disso, com o surgimento de novas mídias, o cinema perdeu força na construção de imaginários. As facilidades proporcionadas pelo rádio e pela televisão tiraram da sétima arte o papel de destaque que tinha, transferindo para as suas reportagens a dianteira na função de informar e por conseqüência formar o imaginário da população. Mas, mesmo com essa queda de popularidade, o cinema não pode ser desprezado.

O caráter efêmero das novas mídias e a forte característica de registro, intrínseca ao cinema, o faz, muitas vezes, a principal fonte para pesquisas históricas. Segundo Ferro (1992), com o passar do tempo, a memória coletiva da sociedade tem a tendência de se aproximar da memória filmica, o que confere importância ao seu estudo.

No Brasil, a relação entre Estado e cinema é historicamente muito estreita, tanto pela temática apresentada em tela como pelo apoio governamental na produção e distribuição dos filmes. Nossos principais líderes e períodos históricos também foram retratados em obras cinematográficas, especialmente em documentários retrospectivos. São exemplos os filmes *Os anos JK – Uma trajetória política* (1980), de Silvio Tendler e a ficção histórica *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra.

Pensando na imagem de líderes políticos atuais, um importante personagem a ser estudado se chama Luiz Inácio Lula da Silva. Sindicalista que comandou greves históricas na

região do ABC paulista durante o período de ditadura militar, nas décadas de 70 e 80, Lula é uma figura presente na mídia há cerca de 30 anos. Após restituição do regime democrático, em 1988, o político foi candidato à presidência da República em todos os pleitos, sendo que em 2002 foi eleito e em 2006 reeleito para o cargo. Lula já é uma líder do tempo em que a televisão dominou a tarefa de construir a imagem dos políticos, mas, ainda assim, inspirou a realização de algumas obras cinematográficas. Documentários como *ABC da Greve* (1979), de Leo Hirszman e *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós (1982) retrataram a ação do então líder sindical nas greves aqui já citadas.

Diferente de outros políticos representados no cinema, Lula detém a peculiaridade de estar sendo tema para filmes ainda em vida, em plena atividade pública. Sendo assim, se torna um personagem singular da história política e cinematográfica nacional e, porque não, mundial. Em 2004, dois documentários lançados nos cinemas buscaram mostrar um pouco da carreira de Lula. *Entreatos*, de João Moreira Salles, e *Peões*, de Eduardo Coutinho, fazem parte de um projeto estimulado pela eleição do ex-sindicalista à presidência da república brasileira, em 2002. Em *Entreatos*, o diretor João Moreira Salles acompanhou Lula e os bastidores da campanha durante o mês que antecedeu sua eleição. Já em *Peões*, Eduardo Coutinho reuniu depoimentos de 21 operários que participaram das greves comandadas por Lula em 1979 e 1980 no ABC paulista, ou seja, períodos em que ele sequer estava no exercício de cargos públicos.

Pelo diferencial em relação aos seus pares no cinema, escolhi Lula e os dois filmes já citados como objetos de estudo para este trabalho. Para eles elaborei as seguintes questões: Como se dá a representação de Lula nos documentários? O que diferencia Lula dos outros para ser tema de obras cinematográficas ainda em vida? Como essa diferença é mostrada nos filmes? Como podemos pensá-los dentro da tradição política do documentário brasileiro?

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é analisar como é representada a figura do personagem Lula nos documentários *Entreatos* e *Peões*. Os objetivos específicos do estudo são mapear a produção cinematográfica que aborda líderes políticos nos países de maior destaque e no Brasil; investigar o contexto de produção dos documentários, bem como a trajetória do político Lula; e analisar como os discursos imagético e verbal apresentados nas produções articulam a representação do líder.

Como metodologia serão utilizadas a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica. Para a análise dos filmes serão usados os conceitos dos alemães Leif Furhammar e Folke Isaksson, autores do livro *Cinema e Política*. Na obra, os pesquisadores apresentam o cinema de temática política sob a ponto de vista da propaganda, sistematizando as características mais empregadas pelos diretores.

A monografia está estruturada em 4 capítulos. No primeiro são apresentadas as características do cinema político, desde a sua origem, bem como um mapeamento das principais produções do gênero no mundo. Neste capítulo foram utilizados os conceitos de Furhammar e Isaksson. O segundo é dedicado ao envolvimento da produção nacional com a temática da política, baseado especialmente em estudos dos autores Jean-Claude Bernardet e Fernão Ramos. No terceiro, apresento o contexto de realização dos documentários *Entreatos* e *Peões*, bem como seus diretores e uma pequena biografia do líder Lula. No quarto e último capítulo é realizada a análise dos filmes.

Considerações finais, referências e anexos complementam a monografia.

1 O CINEMA COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA POLÍTICA

A primeira metade do século XX é um período histórico caracterizado pela forte turbulência política. Duas grandes guerras mundiais e revoluções internas em alguns países movimentaram o cenário global, sendo que o cinema foi uma testemunha engajada dessas transformações. Por ter marcado a gênese de filmes com a temática política, neste capítulo será feito um breve mapeamento do cinema realizado nos países protagonistas dos episódios. Em especial, procuro enfatizar a produção de obras sobre seus principais líderes. As nações escolhidas, além do envolvimento nos conflitos, foram as que tiveram maior produção quantitativa e de relevância artística reconhecida.

A pesquisa está baseada nos aspectos de cinema e política contidos na obra dos alemães Furhammar e Isaksson (1976) e está dividida por sistema político. Assim, o capítulo contemplará as cinematografias dos principais países que adotaram os sistemas comunista, democrático e fascista.

1.1 Os Princípios do Cinema de Propaganda

A ação governamental no campo do cinema historicamente não se executou sem alguma intenção propagandística junto ao público. De acordo com conceitos atuais, podemos definir propaganda como a técnica usada para difundir “idéias, crenças, princípios e doutrinas”.¹ Para Gomes (2001), a propaganda constitui-se por três elementos: capacidade informativa, força persuasiva e caráter ideológico.

Segundo Cândido, “a propaganda ideológica está sempre ligada a interesses de grupos sociais, geralmente relacionados à economia, à política ou à religião. Para atingir seus objetivos, os grupos necessitam de uma base de apoio que acredite em suas idéias” (2006, p.42). Com base nesses aspectos, é possível afirmar que a propagação ideológica no cinema também é realizada para um determinado tipo de público:

Estamos muito inclinados a encarar a propaganda apenas em termos da psicologia da conversão. Provavelmente deveríamos, ao menos no contexto do cinema, falar com mais frequência sobre edificação do que sobre conversão e sobre esforço de

¹MUNIZ, Eloá. **Publicidade e propaganda: origens históricas.** Disponível em: <<http://www.eloamuniz.com.br/arquivos/1188171156.pdf>>. Acesso em 12/04/2008.

defesa psicológica e não ataque psicológico (FURHAMMAR; ISAKSSON,1976, p. 199).

Propagar conceitos políticos através de filmes foi uma das maneiras de manter a população informada ao mesmo tempo em que alimentava a necessidade de inflamar ideologias.

Na história recente, os períodos de maior intranqüilidade foram também os de maior produção de filmes com viés político. Os grandes conflitos do século XX estão devidamente registrados na memória cinematográficas dos países protagonistas dos eventos. Essas produções realizadas no calor da hora, que poderiam ser vistas como uma arma de persuasão durante o conflito, tinham algumas características semelhantes, independente do local onde eram feitas. As aparências e os dramas dos personagens mudaram de acordo com a cultura da época, mas o modelo das histórias variou pouco. Claramente, não são todos os filmes que apresentam todas as características defendidas por Furhammar e Isaksson (1976), mas como as intenções dos governos eram muito parecidas foi possível resumir algumas dessas definições.

De acordo com Furhammar e Isaksson (1976), o uso do cinema como instrumento de propaganda política permite afirmar que este não tem compromisso com a pluralidade de idéias, qualquer questionamento ou ambivalência. Os filmes políticos tinham por objetivo forçar ou reforçar o envolvimento com as causas defendidas pelos governos. O desenvolvimento da linguagem cinematográfica se deu também para que as obras pudessem ir além do teor didático explícito para a conversão, fazendo o processo ser encarado com naturalidade pelo espectador. A montagem cinematográfica, instituída pelos soviéticos, beneficiou esta característica da arte, uma vez que com a justaposição de imagens o diretor poderia modelar o filme de modo a ter um maior controle sobre os seus sentidos e sobre as reações do público. Deve-se levar em consideração que, no início do século XX, a cultura visual ainda estava sendo estabelecida e o contexto político interno dos países envolvidos em conflitos mobilizava a população para as suas causas. Esses conceitos praticamente desconsideraram o espectador como elemento pensante e também construtor de significação.

Como toda obra cinematográfica, os filmes de propaganda política são marcados pela seleção. Um ponto de vista é escolhido, o do governo, e sobre ele se desenvolve a história, sem qualquer tipo de concessão. Logo, em períodos de turbulências os filmes com a temática política foram, em sua maioria, a produção das verdades dos governos. Neste quesito,

os documentários levavam vantagem sobre as ficções, pois retratavam uma “realidade” vivenciada pelo público. O universo produzido nas ficções necessitava um maior esforço e desenvolvimento da história para transmitir seus conceitos.

Independente do gênero do filme, algumas características da propaganda política podiam ser vistas em ambos. Os sentimentos são sempre claramente expostos. O bem e o mal nunca se confundem, ambos seguem por caminhos bem definidos, sem uma maior complexidade de ação. A propaganda política deve mobilizar o público, despertar emoções e não qualquer tipo de questionamento ético ou intelectual. Segundo Furhammar e Isaksson (1976), a emoção preferida pelos filmes é a indignação. Somente a indignação do povo poderia mantê-lo mobilizado em detrimento de qualquer outro tipo de questão nacional.

Para provocar essa reação emocional na platéia, outros elementos foram utilizados nos filmes políticos do início do século XX. Nas ficções, o amor é uma arma muito usada para unir personagens em torno de uma causa benéfica ao país. Essa característica aparece em diversas obras cinematográficas, em especial nas norte-americanas. Idéias relacionadas à religião e ao heroísmo também são mostradas com frequência. O uso da multidão, principalmente nos países de governos autoritários, também funciona como força emotiva. Pode ser visto nos filmes soviéticos *O Encouraçado Potenkim*, de Sergei Eisenstein (1925) e *A Mãe*, de Vsevolod Pudovkin (1926).

No entanto, não há elemento que resulte em mais respeito que o uso, em filmes políticos, de símbolos nacionais:

Os mais importantes objetos na propaganda já possuem entretanto uma carga emocional firmemente estabelecida e mesmo uma certa significação mágica: emblemas, estandartes e bandeiras – símbolos patrióticos. Durante a Primeira Guerra Mundial, a dignidade da Bandeira de Listras e Estrelas foi explorada com tal cinismo pelo cinema americano que mesmo o patriota mais fanático via nisso um insulto à sacralidade da bandeira. Mas as bandeiras são usadas como fetiches em todo tipo de filme de propaganda, mesmo que sua magia visual varie nos diferentes países (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 157).

A utilização de algumas dessas características atenuavam a possibilidade de erros, visto que cada obra tinha como objetivo manter acesa a empolgação do povo para as causas patrióticas.

1.1.1 O culto à personalidade

A cultura do cinema de propaganda desde cedo esteve ligada à imagem de figuras políticas. Segundo Furhammar e Isaksson (1976), é comum que em épocas de crise, quando se torna complexa a descoberta de soluções para os problemas da nação, se simplifique na imagem de um líder o caminho para uma saída satisfatória. Apesar de o cinema não atuar de forma isolada, ele é um poderoso meio para a construção dessa personalidade:

A imagem do ídolo e o seu relacionamento com o público não pode simplesmente ser fabricado por especialistas altamente remunerados: em certas situações eles parecem conseguir isso sem nenhuma ajuda. Em épocas de crises políticas, as pessoas sentem mais necessidade de serem tranquilizadas. Nessas condições um líder político pode se tornar uma espécie de substituto do pai. Um Churchill ou um Stalin inspiram confiança por sua própria segurança, seu senso comum, sua solidez maciça, ou principalmente pelas projeções dessas qualidades para o público, sejam elas reais ou imaginárias (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 160).

Essa tentativa é realizada de maneira mais eficiente quanto maior a distância temporal da morte da personalidade retratada. Obviamente, a sua representação filmica terá alguma serventia no momento político em que for produzido. O exemplo mais conhecido desse tipo de representação foi a feita para Lênin após sua morte na União Soviética. A figura do político em filmes como *Geração de Conquistadores*, de Vera Stroyeva (1936) e *Lênin em Outubro*, de Mikhail Romm (1937), era utilizada para abençoar Stalin, sendo retratado como uma espécie de mentor intelectual do governo de seu sucessor.

O maior desafio do cinema, no entanto, é a representação de líderes ainda em vida. Para André Bazin (1985), essa é uma tarefa árdua, pois somente políticos de indubitável grandeza, que já possuam uma imagem consolidada com o público, resistem à investida. Essa representação foi mais comum historicamente em países com regime político fechado, onde os departamentos cinematográficos estavam nas mãos dos governos. Stalin, nos filmes de ficção da União Soviética; Hitler, na Alemanha, e Mussolini, na Itália, nos documentários e jornais de tela, foram os governantes vivos mais retratados em obras cinematográficas. Mesmo países democráticos fizeram suas tentativas. Para Furhammar e Isaksson (1976), a diferença encontrada nesses países era que a celebração não ocorria para um líder especificamente, mas sim em torno de cargos considerados unificadores da nação, como a presidência da República ou os comandos militares. Essa característica é encontrada no filme *A Ilha de Churchill* (1941) ou nos documentários, realizados por vários diretores, da série *Porque lutamos* (1942).

As maneiras utilizadas para representar a grandeza de um político podem ser vistas de inúmeras formas. Afinal, o que diferencia o líder do cidadão comum? Evidente que o cinema é apenas um dos suportes válidos para a construção dessa imagem, que dependendo do período histórico e da cultura em que está inserido pode ter maior ou menor influência. Em filmes russos, por exemplo, Stalin era retratado dentro do seu escritório para simbolizar empenho em acabar com as mazelas do país ou realizando atos comuns, dando atenção ao povo. Logicamente, não é somente a ação que contribui para a sua imagem. Dentro do espaço fílmico, o plano, a montagem, a trilha sonora, o figurino ou qualquer outro elemento oferece uma significação que precisa ser estudada.

1.1.2 Sentimento coletivo e o inimigo

Os filmes políticos de propaganda costumavam cultivar, em geral, os sentimentos e as necessidades de um grupo de pessoas. Retratar as verdades de uma coletividade era uma forma de atingir diretamente a população, de modo a tentar refletir exatamente os preconceitos e as verdades do público-alvo. Segundo Furhammar e Isaksson (1976), a grande função do cinema como instrumento de propaganda, além de angariar novos adeptos às idéias políticas do momento, era fomentar o espírito de luta das pessoas. A ida ao cinema, mais do que uma simples diversão, deveria ser o momento em que todos extravasassem seus sentimentos vendo na tela uma história na qual a identificação fosse completa:

O estabelecimento de uma perspectiva comum pode ser descrito como um pré-requisito para todo filme de propaganda que não queira provocar antagonismos na platéia. Cada diferença tangível na atitude traz consigo uma distância psicológica crescente entre o filme e a platéia, e termina provocando uma resistência que pode funcionar ao contrário (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 177).

A característica desses filmes políticos acaba sendo até certo ponto xenófoba, já que há a exaltação de um povo e a desconsideração de qualquer aspecto humano que possa existir no outro lado da história. Em tempos de conflitos, a caracterização do inimigo tende à simplificação. Como nos filmes de propaganda o apelo emocional era maior que qualquer discussão intelectual, grande parte da produção foi permeada por clichês. Algumas das formas de apresentar o outro lado eram próprias da linguagem cinematográfica, já outras derivavam de características culturais de cada país. De acordo com Furhammar e Isaksson (1976), nos filmes russos, por exemplo, os capitalistas eram identificados por sua obesidade, guarda-chuvas, luvas, piteiras e chapéus cocos. Os alemães ligavam os judeus a idéias como capitalismo, guerra, sexualidade e arte moderna, todos elementos considerados negativos pela

moral dos países à época. Já para os americanos, a simples citação da palavra comunismo em filmes era suficiente para a identificação do inimigo.

Para melhor exemplificar esses aspectos, apresento um breve mapeamento das principais cinematografias que estiveram ligadas ao surgimento da temática política em filmes, em especial no contexto da Primeira e da Segunda Guerras Mundiais.

1.2 A Produção Cinematográfica e a Propaganda

1.2.1 O início

As décadas iniciais do século XX foram o momento histórico onde o cinema se mostrou um ótimo instrumento para a propaganda política. Ele foi utilizado pela primeira vez pelos ingleses em 1901, durante a Guerra dos Bôeres (FERRO, 1992), mas foi justamente com a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) que essa prática se aplicou em larga escala.

Apesar de as técnicas de cinema e propaganda ainda estarem em aperfeiçoamento na época, o produto final já se fazia eficiente junto ao público. Segundo Furhammar e Isaksson, “Não é só a qualidade da propaganda que determina a eficiência da agitação, mas também as qualidades de quem recebe” (1976, p. 7). Pela falta de uma cultura visual, que ainda era incipiente no período, a qualidade duvidosa das produções era relativizada pelos espectadores, que faziam importar o seu conteúdo. Mesmo primitivos na técnica, as linhas temáticas dos filmes dessa década foram a base e os melhores exemplos para as produções que vieram a seguir. De acordo com Furhammar e Isaksson (1976), os títulos das primeiras obras denotam a simplificação dos roteiros, como nos alemães *No Campo da honra* e *O chamado da Pátria*, e no britânico *Corações do Mundo*. Os filmes, em geral, tinham forte apelo nacionalista, mostrando a superioridade moral do país produtor, com apelos ao heroísmo e à ridicularização do lado inimigo. O aprimoramento em termos de linguagem cinematográfica teve como marco o filme *O Nascimento de uma nação* (1915), de David W. Griffith. Na obra, o diretor empregou técnicas que exaltam o caráter narrativo da arte. Além disso, seu conteúdo, sobre a Guerra de Secessão Americana, também foi usado de forma política durante a Primeira Guerra.

À época, além do filme propriamente dito, era forte a produção dos *jornais de tela*, pequenos noticiários apresentados no início das sessões. Os *jornais de tela* foram importantes, pois eram um dos principais meios de informação do povo. Esses programas influenciaram a

linguagem jornalística que assistimos hoje. Pode-se dizer que neles havia uma intrincada relação entre cinema, jornalismo, política e propaganda, tudo a serviço dos governos. Os jornais levavam vantagem sobre a produção ficcional, já que mantinham uma maior correspondência com a “realidade” da guerra enfrentada pelos militares. Os noticiários foram utilizados de maneira tendenciosa de modo a manter as populações engajadas para as causas dos conflitos.

O desenvolvimento ocorrido durante a Primeira Guerra Mundial proporcionou o aprimoramento na definição dos gêneros cinematográficos. O documentário se instituiu como tal no início da década de 20 e tinha como principal característica tentar ir além do simples informativo contido nos *jornais de tela*. A intenção do gênero nascente era buscar compreender algum universo específico, mostrar histórias e personagens dentro de um contexto. Segundo Da-Rin (2006), um filme que sinaliza a gênese do documentário é *Nanook of the North* (1922), do americano Roberto Flaherty, onde são mostrados os hábitos de vida de uma família esquimó do Pólo Norte. Apesar de ter sido lançado em 1922, as filmagens de *Nanook* começaram em 1916, contemporâneo aos esforços documentais dos países em guerra.

O cinema de propaganda na Primeira Guerra Mundial foi especialmente forte nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha, ou seja, nas nações mais envolvidas com o combate. O entendimento, pelos governos destes países, de que a sétima arte era uma poderosa arma política fez crescer os investimentos nessa indústria, beneficiando toda a cadeia cinematográfica.

1.2.2 A força do cinema soviético

Os principais estudiosos em cinema são unânimes ao declarar a relevância artística conquistada pelo cinema soviético. Furhammar e Isaksson afirmam que “A história do cinema soviético foi desde o princípio, em maior extensão, a história do relacionamento entre cinema e política” (1976, p 13). No período que segue a Revolução Russa, em 1917, o cinema foi um importante meio para a propagação das idéias revolucionárias, principalmente pelo fato de a população da União Soviética ser majoritariamente analfabeta. Lênin já afirmava que o cinema era a arte mais importante e que levaria a população ao pensamento comunista. Logo, em 1919, a indústria cinematográfica soviética foi nacionalizada e serviu como poderoso instrumento de propaganda política (BONED; FERNÁNDEZ, 1995, p.73).

A revolução em curso foi uma temática importante nas produções soviéticas do período. A utilização de filmes no convencimento da população fez surgir no País os conceitos sobre montagem cinematográfica. Os filmes políticos precisavam ser certos em seus objetivos junto ao público, portanto a combinação precisa de imagens garantiria que o efeito da obra fosse exatamente aquele pretendido pelo diretor. Essa foi a principal contribuição dos filmes políticos à teoria e linguagem cinematográfica:

A idéia principal por trás da montagem era a de que a visão de um filme pelo espectador dependia não do conteúdo de suas várias imagens, mas principalmente da maneira como elas eram combinadas. A realidade ilusória da tela não estava amarrada à realidade, mas podia ser construída na mesa de montagem com o diretor juntando cuidadosamente fragmentos escolhidos para fazer um assalto combinado à sensibilidade das platéias que provocaria o efeito psicológico desejado (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 14).

A cinematografia russa é composta por filmes impregnados pelas idéias do poder dominante. Com as mudanças em curso, o cinema do país pode ser dividido em duas fases. Na primeira, conhecida como Período Clássico, época em que Lênin esteve no poder, as obras tinham o político como figura central e a principal temática era a do “sonho da revolução”. O povo era protagonista em filmes que indicavam as benesses do novo regime. Diretores como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin foram seus principais nomes, pois realizaram obras documentais e ficcionais que são referência no estudo da arte até hoje. São desse período filmes como *Greve* (1924) e *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, *A Mãe* (1926) e *O Fim de São Petersburgo* (1927), de Pudovkin e os noticiários oficiais *Kino-Pravda* (1922), de Vertov. Eles foram referência, pois conseguiram introduzir novos elementos de linguagem, combinando idéias revolucionárias, arte e propaganda de maneira não-simplista.

Com a morte de Lênin e a ascensão de Stalin ao governo soviético, na segunda metade da década de 20, as obras foram aos poucos mudando seu foco. Além de o controle sobre a produção ter se tornado mais rígido, o povo deixou de ter papel de destaque. De acordo com Furhammar e Isaksson (1976), o chamado “Realismo Socialista” era o estilo a ser seguido pelos cineastas e consistia basicamente em tornar as histórias dos filmes mais simples e assimiláveis pelo público. Como a perfeição pregada na revolução ainda não tinha significado mudanças concretas no estilo de vida do povo, a “realidade” não podia ser mostrada na tela. O cinema russo acabou perdendo a força artística conquistada no período clássico. Com o realismo social, os filmes adquiriram um teor didático, educativo, que agradou mais aos membros do partido que ao público. Entre os diretores que conseguiram

algum destaque nesse período estavam Friedrich Ermler, realizador de *O Grande Cidadão* (1938) e Sergei e Georgi Vassiliev, responsáveis pelo sucesso *Tchapaiev* (1934). Apesar de fraco artisticamente, também podem se destacar do período obras em que a genialidade estava na capacidade dos diretores em burlar o controle estatal e realizar filmes críticos ao regime, tudo pelo uso qualificado da linguagem, como em *Po Zakonu* (1926), de Lev Kulechov e *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein (1938).

No “Realismo Socialista”, houve maior tendência de focar no indivíduo, em detrimento da multidão, os conflitos das histórias. A partir dessa época, identifica-se na cinematografia soviética uma maior representação dos líderes políticos. Além da importante produção documental, onde Lênin e Stalin estiveram presentes para apresentar suas realizações, foi nas ficções que o cinema soviético se diferenciou dos demais. Lênin foi mostrado em obras ficcionais realizadas um tempo após sua morte. Já com Stalin essa representação se deu ainda em vida, como nos filmes *Lênin em Outubro* (1937), *A Batalha de Stalingrado* (1949) e *A queda de Berlim* (1950). O volume da produção de filmes em que aparece como personagem configura um caso singular na história do cinema político mundial.

1.2.3 O nazismo e fascismo no cinema

O forte caráter de registro que, em geral, a imagem técnica possui, confere ao cinema um importante papel no estudo da história política. Na Alemanha, essa função não foi diferente. Em um país cuja presença foi constante nos conflitos do século XX, a análise dos filmes pode fornecer dados importantes sobre como a política esteve presente na sociedade do período.

Os governantes alemães foram dos primeiros a identificar no cinema uma poderosa arma para atingir seus objetivos políticos. Assim, a cinematografia do país é muito rica em exemplos. Logo na Primeira Guerra Mundial, os germânicos despontaram na frente na produção dos jornais de tela, onde foram pioneiros ao autorizar o envio de equipes para o registro do front de batalha. As imagens captadas foram amplamente usadas na realização de documentários propagandísticos, destinados a manter a população engajada, e na obtenção de novos aliados externos para o combate. Logo os alemães foram copiados e superados por ingleses e franceses, que possuíam um melhor sistema de distribuição dos filmes, atitude que só reforçou a importância da inovação.

Com a derrota na Primeira Guerra Mundial, os filmes expressionistas² procuravam refletir a desolação da nação e todas as agruras econômicas que foram enfrentadas. No entanto, as obras faziam isso sem jamais desmoralizar o país ou demonstrar sinais de fraqueza. *A Rua sem Alegria* (1926) e *A Ópera dos Três Vinténs* (1931) são exemplos de produções desse período.

Apesar desses cuidados, esses filmes foram duramente criticados pelo novo regime em ascensão na Alemanha. Os nazistas consideravam o expressionismo cinematográfico degenerado e degradante para o povo alemão. Seu líder máximo, Adolf Hitler, tinha uma visão artística clássica, que passaria a impregnar os filmes feitos durante o nazismo. Além disso, ele tinha uma visão da massa, a quem considerava “burra, acrítica e esquecida” (FURHAMMAR; ISAKSSON; 1976, p.39), que acabava se refletindo em sua propaganda política nos filmes. Apesar de não ser entusiasta da sétima arte, o governo nazista reconhecia o cinema como fundamental para as intenções do regime. Segundo Furhammar e Isaksson (1976), a produção cinematográfica nazista tinha como característica uma forte temática nacionalista e procurava artisticamente se espelhar nas obras soviéticas do período. Alguns filmes atingiram um maior reconhecimento de crítica e de público, como os documentários *A vitória da fé* (1933) e *O Triunfo da Vontade* (1934), ambos de Leni Riefenstahl, mas a grande maioria fracassou em suas tentativas, principalmente as ficções, justamente pela visão excessivamente simplista e pela falta de diálogo com o público.

Líder presente nos documentários alemães, Hitler foi um personagem histórico mais lembrado pela sua representação a partir dos inimigos que nos filmes nacionais produzidos pelo próprio regime que criou. O medo de que a figura do líder parecesse ridícula fez com que se proibisse na Alemanha a realização de ficções tendo Hitler como personagem. Já em filmes antinazistas, principalmente americanos e ingleses, o personagem era retratado e tinha sua figura ridicularizada, como em *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin (1938), *Tempestades d'alma*, de Frank Borzage (1940) e *A cara do Führer* (1943), animação dos Estúdios Walt Disney³

Na Itália, o fascismo também atuou de forma pesada no direcionamento do seu cinema para o apoio do regime de Benito Mussolini. Conforme o processo de centralização de

² Estética cinematográfica surgida na Alemanha em 1919, com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene.

³ Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=8wwulYlpKLY>>. Acesso em 14/06/2008.

governo avançava, seu reflexo podia ser acompanhado na evolução da indústria cinematográfica no país. O início da década de 20, período de dificuldades decorrentes da crise econômica européia no pós-Primeira Guerra, facilitou a difusão de filmes americanos em detrimento da produção nacional. Os longas italianos ficaram restritos a poucas obras de ficção, em sua maioria de ambientação histórica. A ascensão do regime fascista, no final da década, passa a fazer com que a produção cinematográfica do país incite a população a aderir ao novo regime proposto e à glorificação do seu líder. A partir de 1929, com a possibilidade de incorporar o som aos filmes, combinada à nacionalização de algumas empresas cinematográficas, houve uma escolha intencional dos governantes para a produção dos jornais de tela e dos documentários em detrimento das ficções, que permaneciam com um papel secundário na propagação de idéias. Através dos informativos, os fascistas acreditavam que poderiam atingir de forma eficiente uma maior parcela da população, principalmente no interior do país. Em 1929, Mussolini tornou obrigatória a exibição do jornal de tela *LUCE* em todas as salas de cinema. Nos jornais, a figura do líder e as qualidades do novo regime eram exaltadas.

A tensão existente na Europa com o avançar da década de 30 e o clima pré-Segunda Guerra fez com que Mussolini nacionalizasse por completo a indústria cinematográfica italiana em 1938. Com isso e com a comprovação de que os documentários propagandísticos surtiam um efeito limitado entre a massa, a produção política também alcançou as ficções, o estilo preferido do público. Nos filmes, personagens buscavam afirmar a necessidade da continuação do progresso trazido pelo regime fascista e a necessidade de um novo envolvimento em guerras. Segundo os autores, duas obras podem ser destacadas no período: *Grande Apello*, de Mario Camerini (1936) e *Luciano serra pilota*, de Goffredo Alessandrini (1938).

1.2.4 Cinema político nas democracias

Propaganda e indústria cinematográfica são conceitos que andam em sintonia nas democracias capitalistas. O cinema de propaganda política também existiu e teve papel de fundamental importância em nações democráticas, onde a indústria audiovisual se desenvolveu de forma mais eficiente. Países como Estados Unidos e Grã-Bretanha foram os que mais se destacaram no papel de realizadores e por isso as enfocaremos aqui.

Apesar de não estarem majoritariamente vinculadas a departamentos estatais de produção, as cinematografias desses dois países foram leais aos ideais políticos de seus governos nos períodos de tensão mundial ao longo do século XX. Não havia maiores questionamentos de valores nos filmes justamente pelo receio de perda de recursos, o que na indústria é vital para sua sobrevivência. Por isso, Grã-Bretanha e, principalmente, Estados Unidos foram tão rígidos em suas ideologias no cinema quanto União Soviética, Alemanha ou Itália:

Uma indústria de diversão tão firmemente voltada para a satisfação de todos, está eventualmente limitada a desenvolver um mundo imaginário completo que tanto modela como é modelado pelos juízos de valores coletivos do público. Isso não apresenta obrigatoriamente teses políticas, mas reflete e preserva as metas imaginadas e os mitos favoritos da sociedade ao mostrá-los sob formas atraentes. Seja por causa ou apesar de sua intenção, tal indústria se torna política (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 52).

O cinema americano, assim como a produção dos demais países, sempre ajustou seus modelos à situação política vigente. Desde a Primeira Guerra Mundial, os filmes serviam para que a população extravasasse seus sentimentos e reafirmassem suas posições. Os métodos também tinham muita semelhança com os usados em países de regime fechado, com o apelo ao heroísmo, ao amor e sacrifício em favor da nação, comum em ficções, ou o olhar parcial na realização de documentários. No entanto, o cinema americano realizou como ninguém a tarefa de retratar seu inimigo de maneira pejorativa, ridícula ou demoníaca, fazendo das comédias e até do desenho animado novos gêneros explorados pela propaganda.

Segundo Furhammar e Isaksson (1976), já nos anos 10 do século XX, o cinema americano tomou proporções mundiais, sendo predominante em um grande número de países. O gigantismo dessa produção nos dá a possibilidade de aplicar inúmeros exemplos de filmes políticos. No gênero documentário, a série *Por que lutamos* (1942), foi concebida durante a Segunda Guerra Mundial para explicar ao público os motivos do envolvimento dos americanos e de seus aliados na batalha. O já citado *A cara do Führer* (1943), dos Estúdios Disney, mostrou o personagem Pato Donald enfrentando os terrores do nazismo. Mesmo filmes do famoso personagem literário Sherlock Holmes foram adaptados na década de 40 de modo a favorecer o país no cenário internacional. Uma das poucas diferenças dos filmes americanos em relação aos produzidos em países de regime fechado é que não há uma apologia a líderes políticos específicos. Conforme apontamos na primeira parte deste capítulo, as produções americanas procuraram reforçar a imagem institucional, na representação de

cargos como do Presidente da República ou de comandantes militares, mas não individualizando a questão.

Como voz dissonante, a única expressão nos Estados Unidos que lançava olhares questionadores sobre a presença americana em conflitos internacionais foi a do cinema independente, mas que, sem o apoio de grandes distribuidoras, tinha alcance limitado e por consequência, pouca resposta de público e, portanto, pouca influência.

Na Inglaterra, a escola documental foi a de maior destaque. Desde a Primeira Guerra Mundial, com os jornais de tela, até os documentários das décadas de 30 e 40, a realização desse tipo de filme era estimulada no país, que propagava a liberdade de expressão. Essas obras seguiam uma orientação política local, mas em comparação aos seus similares alemães eram menos radicais nos relatos. Diretores como John Grierson, Basil Wright e Arthur Elton foram alguns dos mais destacados realizadores britânicos da época. A produção local de ficções era importante, mas pouco representativa no campo político.

Mesmo com uma escola documental forte, os filmes ingleses só tiveram um maior direcionamento para causas políticas com a chegada da Segunda Guerra Mundial. Os anos do conflito coincidiram com o período de maior produção cinematográfica no país, que junto com o aperfeiçoamento da linguagem deu início a uma maior complexidade na forma de representação. Os inimigos alemães eram assunto de grande parte dos filmes, tanto dos documentários quanto das ficções, pois era preciso manter a população instruída sobre os perigos e a situação do combate.

Conhecendo os principais conceitos de propaganda no cinema definidos por Furhammar e Isaksson (1976) e seus exemplos mais significativos na primeira metade do século XX, encerro o capítulo e dedico o próximo a uma investigação do contexto da produção de cinema no Brasil, e, em especial, na documentária, visto que ela foi a mais significativa ao longo da história no País.

2 DOCUMENTÁRIO E POLÍTICA NO BRASIL

Neste capítulo procuro demonstrar a relação que se construiu ao longo dos anos entre cinema e Estado no Brasil, dando especial ênfase para o mapeamento da produção de documentários. Essa escolha se deve ao fato de o gênero ter sido predominante durante boa parte do século XX na realização cinematográfica doméstica e onde melhor se refletiu a relação com a política. Como referências principais, utilizo os pesquisadores Jean-Claude Bernardet e Fernão Ramos, ambos autores com extensa bibliografia publicada sobre o assunto.

2.1 Surgimento e Documentário Clássico

Segundo Bernardet (1995), ao contrário do marco inicial do cinema mundial, que se caracterizou pela projeção “pública, paga e com êxito” na França, em 1895, no Brasil essa data ficou conhecida pela filmagem de uma tomada da Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, pelo cineasta Afonso Segreto, em 19 de julho de 1898. A partir de então, a empresa de Segreto passou a “registrar regularmente os acontecimentos cívicos e os personagens do poder” (MOURA, 1987, p.18), principalmente as com participação do então Presidente da República, Prudente de Moraes. O registro documental e “jornalístico” dos fatos passa a ser predominante na produção cinematográfica brasileira.

De forma não diferente aos países hegemônicos no início do século XX, o desenvolvimento da sétima arte no Brasil, no período entre 1900 até 1940, se dá primordialmente através dos jornais de tela e dos documentários em curta-metragem. Esses documentários e jornais de tela realizados no Brasil seguiam o modelo de linguagem clássica utilizados na época, com as imagens sendo comentadas por um narrador. O estilo, predominante até a década de 50, “como convém a uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante” (NICHOLS, 2004, p.48). Entre 1900 e 1935, cinquenta e um jornais de tela foram exibidos com regularidade somente no Estado de São Paulo, um indicativo dessa produção (CATANI, 1987, p.191). A força demonstrada pela linguagem vinculada ao registro de atualidades não é fruto de opção estética sem algum tipo de intenção. A predominância da produção de documentários no cinema brasileiro nasceu pela absoluta necessidade de sua sobrevivência, visto que a produção estrangeira, em especial a ficcional norte-americana, dá início a um processo de dominação dos mercados internacionais a partir da década de 10. A Primeira

Guerra Mundial foi um marco para essa expansão americana, que nos anos 20 já registrava o domínio de 80% das salas de exibição nacionais. (MAURO apud ALTAFINI, [S.d]).

As dificuldades geradas pelo sistema de distribuição dos filmes forçaram os cineastas a descobrirem alguma forma de chamar a atenção do público e a demarcar um espaço para o produto nacional. Uma dessas formas foi encampar algo que só pudesse ser realizado no Brasil, sem possibilidade de concorrência com a produção estrangeira, e que atraísse a população para os cinemas. Assim, os jornais de tela e os documentários em curta-metragem abriram uma faixa de mercado que marca até hoje a filmografia brasileira.

O apelo político dos jornais de tela e dos documentários era inevitável, já que os governantes patrocinavam a realização de muitos desses produtos. Apesar da parca qualidade técnica apresentada pelos filmes da época, os jornais de tela se tornaram atraentes, pois eram os únicos produtos do período a oferecer o registro com imagens e movimento dos acontecimentos cotidianos ao público. Além disso, o valor reduzido para a produção de noticiários cinematográficos em comparação com os “filmes posados” impulsionou a sua realização. Visto que os filmes estrangeiros supriam a “necessidade ficcional” do público, com qualidade superior à nacional, os realizadores se dedicaram ao mercado noticioso.

Bernardet (1995) afirma que nos primeiros 20 anos do século XX, a câmera do documentarista era “a câmera do poder”, tal era a ligação com a elite econômica e política do Brasil. A relação era exitosa para o governo, mesmo sem a existência de um controle efetivo da produção por sua parte. As intervenções estatais no campo do cinema ficavam restritas “às censuras de cunho moral, às taxas e impostos” (TOMAIN, 2006, p. 3), mas criou uma cultura psicológica que permeou a relação entre cineastas e governo no decorrer do século.

A predominância do documentário não era um motivo de protesto, mas a classe cinematográfica também buscava adentrar o espaço da produção ficcional. As empresas estrangeiras de exibição não demonstravam interesse em exibir filmes nacionais, o que bloqueava um pedaço fundamental da cadeia cinematográfica. Os problemas advindos dessa relação conflituosa e dos altos custos para produção fizeram a classe dos cineastas reivindicar uma maior ação do Estado dentro da política cultural do País.

As marcas desse discurso foram atendidas pela primeira vez na década de 30 no governo de Getúlio Vargas (VIEIRA, 1987, p.131). A classe queria o apoio do Estado para

que o cinema atingisse um status sustentável e industrial e, assim, tomasse conta de um mercado que considerava seu, mas com o qual não conseguia dialogar. A ação getulista caminha num primeiro momento para atender parte dessas reivindicações, mas logo ao perceber o potencial do cinema dentro de sua política, vincula a realização de filmes ao campo da educação. Então, a partir da década de 30, os jornais de tela ganham a companhia dos documentários educativos na dianteira da produção nacional.

No campo do documentário, o aspecto educacional encontra guarida dentro da propaganda política. Na Inglaterra do período Entre guerras (1918 – 1935), a educação era tema de parte da produção documental, tendo à frente nomes importantes como do diretor John Grierson. Existiam justificativas para a necessidade dessa produção:

Para que o público fosse capaz de aprender a complexidade do mundo moderno, era necessário recorrer a novas técnicas de comunicação e persuasão. E o cinema, com seus padrões dramáticos e sua capacidade de capturar a imaginação das platéias, possuía grande potencial a ser explorado no campo da difusão de valores cívicos e na formação da cidadania (DA-RIN, 2006, p. 56).

Vargas utilizou conceitos parecidos no Brasil. Em 1936, criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão voltado para a produção de filmes educativos, sempre no campo do documentário. Segundo Schvarzman (2004), “os incentivos à exibição de filmes curtos de caráter educativo, tornam essa produção atraente e de exibição certa”, o que incentivava inclusive a ida de cineastas da iniciativa privada para os órgãos do governo. A garantia do suporte econômico para a realização e distribuição dos filmes era atrativa, pois muitas vezes cineastas ficavam parados em produtoras à espera de recursos.

A criação do instituto, em conjunto com medidas que centralizaram para o governo a expedição dos conceitos de censura, na década de 30, uniformizou grande parte da produção cinematográfica brasileira. A censura só autorizava a exibição de documentários em curta-metragem educativos que contivessem as idéias de nacionalismo e modernidade pregadas por Vargas, tendo assim influência fundamental na política cultural do país (SCHVARZMAN, 2004, p.268):

Por estes mecanismos postos em ação pelo decreto 21.240, pode-se perceber o desejo deliberado de controlar e ordenar a produção filmica nacional, ao mesmo tempo em que são oferecidos incentivos à produção em geral. Entretanto, o mesmo decreto, ao baixar o custo da importação dos filmes, beneficiou a importação de filmes estrangeiros, tornando a realização dos naturais a única saída plausível para os produtores brasileiros (SCHVARZMAN, 2004, p. 268).

Dentre os cineastas que migraram para a produção estatal, devemos destacar o mineiro Humberto Mauro. O diretor realizou 357 filmes no INCE de 1936 a 1964, sendo o maior expoente do documentário educativo brasileiro. Entre suas principais realizações estão os filmes da série *Brasilianas* (1945), onde fala sobre temas da cultura nacional (SCHVARZMAN, 2004, p.271).

2.1.1 O DIP e a propaganda cinematográfica do Estado Novo

Os filmes educativos realizados pelo INCE continham claramente os ideais nacionalistas defendidos por Vargas, mas não executavam uma propaganda direta do presidente ou da situação política do país. Com o golpe que resultou no Estado Novo¹, em 1937, o governo atentou para a necessidade de controlar e propagar melhor sua imagem através do cinema (TOMAIN, 2006, p.5). O conturbado momento político necessitava de uma propaganda eficiente para legitimar o regime à população. A escolha do modelo documental para essa tarefa foi natural, já que o gênero era predominante e possuía identificação do público.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão criado em 1939, centralizou a realização de propaganda do governo Vargas. Era tão poderoso que se subordinava apenas ao presidente da República (TOMAIN, 2006, p.7). Durante o Estado Novo, a censura influenciou definitivamente o teor ideológico da produção cinematográfica, em especial a documentária. O absoluto controle imposto pelo governo cobrava apoio às suas idéias em troca das oportunidades de continuar realizando cinema no país, já que as produtoras privadas passavam por um tempo de dificuldade com o predomínio estatal (CATANI, 1987, p.191). Não diferente das investidas propagandísticas soviéticas e de Hitler no cinema, a ação de Vargas apostava nas idéias de nação e, ao mesmo tempo, promovia a valorização do Estado e de sua figura junto ao público. Dentre os jornais de tela, o *Cine Jornal Brasileiro* (1938-1946) foi a principal produção do governo:

O cinema atualizava o mito político da Unidade, em que a força mobilizadora desta imagem estava concentrada na sua capacidade de negar o 'Eu', substituindo-o pelo 'Nós'. Sejam concentradas nos estádios de futebol ou em meio ao cenário fabril, ou convocadas à guerra, as imagens de multidões de trabalhadores forjavam nas telas o corpo uno da Nação. Portanto, as significações postas pelo Cine Jornal Brasileiro, compreendendo os seus diversos assuntos, além de indicar uma personificação do

¹Para evitar a eleição presidencial de 1938, Getúlio Vargas aplicou um golpe de Estado em 1937. O período ditatorial que se seguiu até 1945 ficou conhecido como Estado Novo.

Estado na figura do seu líder Getúlio Vargas, também foram compostas para que fossem reconhecidas como representações de uma totalidade (TOMAIN, 2006, p. 14).

Nos Estados, a propaganda cinematográfica também ficava a cargo dos governos. Segundo Catani (1987), em São Paulo, o Departamento Estadual de Informação de Propaganda (DEIP) produziu vários jornais de tela no período, entre eles o *DEIP Documentário* (1942-1946), o *DEIP Jornal* (1941-1945) e o *Jornal Cinematográfico* (1945-1946).

2.2 Documentário Moderno

As possibilidades técnicas surgidas com o aprimoramento da tecnologia nos anos 60 proporcionaram o nascimento de novos estilos na produção de cinema, em especial, nos documentários. Além disso, segundo Bernardet (2003), os anos 60 e 70 marcaram uma mudança fundamental no documentário brasileiro:

Até os anos 50, o curta-metragem brasileiro, embora importante – cinejornal, filmes turísticos ou oficiais, números musicais, etc – e revelador de diversos aspectos da sociedade e da produção cinematográfica, não é um cinema crítico. É no decorrer da década de 50 e com os primeiros filmes de curta-metragem do Cinema Novo que essa forma de cinema deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem consegue produções mais importantes. Nele se cruzam problemas da sociedade e da linguagem cinematográfica (BERNARDET, 2003, p.11).

Um movimento cinematográfico onde pode se identificar marcas dessas duas passagens foi o Cinema Novo. As características do gênero documental estiveram muito presentes nos filmes dessa vanguarda.

Os grandes movimentos artísticos do século XX no cinema surgiram, em geral, de situações sociais extremas, onde os diretores se propuseram a mostrar e dialogar com o público um pouco da sua realidade. O expressionismo alemão, o neo-realismo italiano e o cinema revolucionário soviético empregaram mudanças estéticas, mas suas temáticas estiveram ligadas à situação social do período. No Brasil, o Cinema Novo tornou possível a introdução de novos conceitos artísticos, além de mostrar ao público a “realidade” do País, contrapondo o universo político dominante nas obras do período:

Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem própria ao modelo industrial dominante (...) A ‘estética da fome’ faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a

realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática (XAVIER, 1983, p. 9).

A temática social presente nos filmes do Cinema Novo emprega ao movimento um elemento destoante do restante da produção documental brasileira até então: o não alinhamento às idéias do governo. Esse fato abriu novas possibilidades para o registro cinematográfico no País:

A atitude crítica do cinema Novo em relação às autoridades não pode ser seriamente posta em dúvida. Quando aparece uma sucessão de filmes em que um grupo de diretores apresenta uma invariável imagem de miséria e opressão que evidentemente compromete o regime e são explícitos a respeito da injusta distribuição de renda e dos privilégios econômicos, têm logicamente que ser encarados como subversivos pelas autoridades (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.88).

De caráter nacionalista, os filmes cinemanovistas tinham como principal temática a pobreza e as dificuldades vividas pelo povo. O lema “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, era defendido pelo diretor Glauber Rocha, principal expoente do grupo.

Por pregar essa “aproximação com o real”, a estética do Cinema Novo esteve muito vinculada ao documentário, mas não a de um documentário comprometido, como os que o público brasileiro estava acostumado. Apesar de serem desse período obras documentais como *Arraial do Cabo* (1959) e *Arruanda* (1960), essa influência pode ser vista em diversos longas de ficção, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), ambos de Glauber Rocha.

A vigência de uma nova ditadura na segunda metade dos anos 60² tornou a censura mais rígida e interrompeu a produção de diversos filmes. Segundo Furhammar e Isaksson (1976), a censura só não era maior, pois o governo militar brasileiro decidiu não alimentar a opinião pública internacional com uma impressão de tirania. Mesmo assim, a pequena repercussão das obras cinemanovistas entre o público brasileiro enfraqueceu o movimento. A estética distante do habitual da produção da época não transformou o Cinema Novo em um movimento popular, e sim de uma elite intelectual.

Porém, ao mesmo tempo em que censura os filmes, o regime civil-militar empreende ações para melhorar a produção cinematográfica no País. As medidas estatais para o incentivo da produção e exibição de filmes mostram seus primeiros resultados na década de 70, mas de

² Em 1964, os militares foram protagonista de um golpe que tomou o poder. Com apoio civil, os militares mantiveram no Brasil um regime ditatorial durante mais de 20 anos.

forma concomitante à emergência de uma indústria para os produtos culturais também passa a influenciar a temática de filmes no Brasil:

Há uma tendência, nas reflexões sobre o período, de se enfatizar o lado repressivo do Estado, direcionando todas as luzes para a censura, que passa a ser a chave explicativa do processo cultural. A censura foi sem dúvida brutal, mas sua ação deve ser articulada com determinantes mais abrangentes. O desenrolar da cultura brasileira pós-68 está assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural. Neste sombrio panorama, também o Estado acionará mecanismos mais sofisticados, ultrapassando a simples utilização da força repressiva (RAMOS, 1987, p. 401).

O período é marcado por novas formas do cinema documentário. O Estado age para incentivar o registro de momentos e de nomes importantes da história brasileira. Como visto no capítulo 1, o registro de fatos históricos esconde algum interesse inerente ao momento político. A distância temporal dos fatos retratados facilita a dissipação de maiores questionamentos em benefício da memória positiva da história. Essa temática pode ser vista em filmes como *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra, ficção histórica aprovada pelos militares, *República Guarani* (1982), de Sylvio Back e *Canudos* (1978), de Ipojuca Pontes. Segundo Bernardet (1988), a tendência a uma lembrança positiva de fatos históricos se repete em obras sobre políticos como nos documentários *Os anos JK – Uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1981), ambos de Silvio Tendler, e *Jânio a 24 Quadros* (1981), de Luiz Alberto Pereira. Os filmes, produzidos com larga distância temporal para o período dos mandatos dos ex-presidentes, são unânimes no respeito às suas imagens.

No entanto, a influência do Cinema Novo pode ser vista em documentários como *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O projeto, que originariamente era uma ficção, foi o único a ser interrompido com a chegada da ditadura de 64 (LINS, 2004, p.30). Vinte anos depois, Coutinho retomou o filme, mas desta vez sob a forma de um documentário, que inovou por assumir o lado dos oprimidos pelo regime militar e não o dos detentores do poder.

Os dados pesquisados permitem concluir que o documentário moderno é marcado no Brasil por uma expansão nas possibilidades temáticas, mas ainda muito amarrado pela influência do governo. A independência do Cinema Novo abriu novos caminhos, mas não representou uma evolução no relacionamento com o público, lembrando as dificuldades históricas do cinema nacional e o seu privilégio ao campo da produção.

2.3 Documentário Contemporâneo

O início dos anos 90 foi um período de dificuldades para a classe cinematográfica. Com a extinção da principal empresa estatal financiadora da produção, a Embrafilme, o cinema carecia de apoiadores. No ano de 1992, por exemplo, apenas um filme em longa-metragem foi lançado no País. Sendo assim, os curtas-metragem sustentaram a produção no Brasil. A partir de 1995, já com o apoio das novas leis de incentivo criadas para substituir o papel da Embrafilme, o cinema nacional começou um período conhecido como “Retomada”.

As facilidades proporcionadas pelas novas tecnologias marcaram um aumento considerável na produção de documentários no Brasil a partir da segunda metade da década de 90. Como já vimos neste capítulo, o custo mais acessível dos documentários foi historicamente um fator importante para a sua realização no país. Os anos 90 e 2000 retomam esse aspecto com força, aliados a abertura de novas janelas de exibição, como a internet e os canais fechados de TV, que ampliou o leque de opções para o gênero. Pelos motivos apresentados, fica difícil fazer qualquer generalização sobre formas ou temáticas dominantes nos documentários nacionais contemporâneos.

Uma observação pertinente sobre a produção do período está na incorporação pelo cinema de elementos característicos da televisão, em virtude da convergência de mídias:

Esse diálogo entre os dois meios audiovisuais, além de possibilitar a produção de novos produtos audiovisuais compartilhados, que mesclam também suas formas estéticas e narrativas, permite abrir outras frentes de debates. Uma é sobre a distância entre os dois meios e sobre o que é próprio de cada um. A convergência tecnológica nos possibilita falar simplesmente numa linguagem audiovisual, que se adapta aos diferentes espaços de recepção (ROSSINI, 2006, p.249).

Alguns dos principais documentaristas do País já podem ser enquadrados dentro do novo rumo que tomou a produção cinematográfica em geral e, em especial, a documental. Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, por exemplo, tiveram forte influência da televisão em seu modo de fazer cinema. Os primeiros trabalhos de ambos foram feitos para a TV. Coutinho dirigiu programas para o Globo Repórter, da Rede Globo, na década de 70 e Salles foi roteirista de documentários veiculados na Rede Manchete nos anos 80. Falarei mais sobre essa influência nas obras dos diretores no capítulo 3.

2.4 Legislação

Como já citado no início do capítulo, a partir dos anos 30 o Estado foi um membro importante da cadeia cinematográfica brasileira. Sua participação ainda hoje viabiliza grande parte dos filmes nacionais. É importante perceber como as legislações criadas pelo poder central influenciaram o desenvolvimento da arte no País.

Segundo Catani (1987), o primeiro decreto presidencial com medidas para o setor foi publicado em 1932 e obrigava a exibição dos jornais de tela no início das sessões de cinema. A partir de então, a ação do governo se deu de maneira sucessiva. Em 1934, dentro da política educacional que Getúlio Vargas impôs ao cinema, foi assinado o decreto 21.651, que estimulava a produção de filmes educativos e documentários curtos. Posteriormente à criação do INCE, Vargas assinou, em 1939, o decreto-lei 1.949 que obrigava a exibição de um curta-metragem nacional, considerado pela censura de “boa qualidade”, antes de cada sessão e que ainda tornava real a exigência para que cada sala exibisse pelo menos um filme em longa-metragem de ficção brasileiro por ano. Em 1951, outra ação ampliou a exigência. De acordo com o Decreto 30.179, a exibição de filmes nacionais passou a obedecer a proporção de oito por um, ou seja, para cada oito filmes estrangeiros uma produção nacional ocuparia os cinemas:

Foi apenas graças a este mecanismo que os filmes nacionais atingiram os circuitos exibidores, possibilitando certa continuidade na produção. Apesar disso, a reserva de mercado sempre esteve aquém das possibilidades de produção, quando deveria ficar além, um pouco além, das possibilidades de cada momento, com a finalidade de estimulá-la (CATANI, 1987, p. 285).

Apesar da intenção de proteger a produção doméstica, a parca fiscalização no cumprimento das leis acabou não servindo de estímulo para a classe, que ainda enfrentava dificuldades frente ao domínio estrangeiro (CATANI, 1987, p.285).

Além das novas leis, outra reivindicação da categoria era a criação de órgãos federais que regulamentassem e estimulassem a produção de filmes. O movimento inicial do Estado para atender a solicitação se deu em 1956, no governo do presidente Juscelino Kubitschek com a Comissão Federal de Cinema, integrada por importantes realizadores e críticos de cinema, como Paulo Emílio Salles Gomes e Lima Barreto (CATANI, 1987, p.286). Esse órgão foi substituído em 1958 pelo Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC). Por não ser um foco de atenção principal do Estado, o GEIC teve atuação modesta, tendo como principal realização a modificação da lei de exibição, que acabava com a proporção de

oito por um e estipulava uma cota fixa de 42 dias para a exibição de filmes nacionais nas salas. Para Ortiz Ramos (1983), a sinalização pelo governo, através do GEIC, em aplicar uma possível limitação na importação de filmes fez com que, pela primeira vez, as empresas estrangeiras dominantes no mercado exibidor manifestassem reações contrárias.

Em 1961, o GEIC é substituído pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE). O grupo nasceu na esperança de estreitar a relação do cinema com o Estado para que esse estimulasse o apoio de todos os ministérios na produção. A sinalização de que seria dado um viés industrial veio com a vinculação do órgão ao Ministério da Indústria e Comércio, mas que no fim acabou em poucos resultados, principalmente pela falta de vontade política em enfrentar os interesses das empresas estrangeiras.

As dificuldades do cinema nacional persistem com a chegada do período de comando militar, em 1964. O engajamento do Estado se dá novamente com a criação, em 1966, do Instituto Nacional de Cinema (INC). O órgão recebe críticas de cineastas identificados com o movimento do Cinema Novo pelo rumo ideológico que poderia imprimir, sendo vinculado ao governo da ditadura. Uma medida ampla que auxiliou o campo da produção foi a “Lei da Remessa”, de 1962. Apesar de ter sido criada antes, seu resultado pôde ser visto no período militar. Segundo Ortiz Ramos (1983), a lei tornava “... obrigatório o recolhimento de parte do desconto do Imposto de Renda relativo à exploração de filmes estrangeiros para a produção de filmes nacionais”. Essa articulação com a indústria privada estrangeira proporcionou, em sete anos, a produção de 38 filmes brasileiros. Filmes de ficção como *Até que o casamento nos separe* (1968), de Flávio Tambellini, *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, e *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor, foram alguns dos produzidos com recursos dessa lei (ORTIZ RAMOS, 1983, p.62).

Em 1969, com a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o governo centralizou grande parte da produção e distribuição de filmes nacionais. A Embrafilme teve inegável importância no crescimento da produção nacional vista a partir da década de 70. Claramente com viés estatal, a empresa, capitalizada pelas verbas oriundas da “Lei da Remessa”, produziu diversos filmes, dando maior ênfase aos projetos com sustentabilidade econômica. Por viver um período militar, o governo também utilizava a empresa como arma de propaganda brasileira no exterior. Com o financiamento de alguns filmes que não seguiam fielmente as diretrizes estatais, os militares passavam a imagem de apoiadores da cultura,

posição combatida por diretores oriundo do Cinema Novo, como Glauber Rocha (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 89).

Apesar de enfrentar muitos altos e baixos, a Embrafilme seguiu como principal mantenedora do cinema nacional até 1991, quando foi extinta pelo presidente Fernando Collor de Mello. Para compensar o fim da entidade, foram gestadas leis de incentivo, que tomaram seu lugar no papel de apoio do Estado ao cinema nacional. As leis do Audiovisual (1991) e Rouanet (1993) foram criadas para estimular o apoio da iniciativa privada a projetos culturais, no qual o cinema está incluso. Seu princípio está no desconto do imposto de renda devido por pessoas físicas e jurídicas ao governo, sendo aplicado àqueles que investirem em projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura³. O processo é visto como vantajoso para as empresas, pois acaba revertendo em publicidade para as mesmas. Essas leis federais foram adaptadas em vários estados e municípios brasileiros, constituindo hoje a principal forma de financiamento da produção cinematográfica nacional.

A recapitulação histórica permite afirmar que o Estado teve, e ainda tem, um papel importante na realização cinematográfica nacional e que suas marcas, além da regulação legal, se apresentam na temática dos documentários. O caráter oficialista foi predominante nas obras. O respeito à imagem dos líderes políticos foi unânime. Uma produção de teor crítico maior só foi vista em filmes a partir da década de 60, mas mesmo assim em produções majoritariamente independentes e de repercussão limitada junto ao público.

Sabendo isso, no próximo capítulo busco uma aproximação com os dois filmes que escolhi como objetos de estudo para este trabalho: *Entreatos*, de João Moreira Salles e *Peões*, de Eduardo Coutinho, ambos lançados nos cinemas em 2004. Nele, investigo o contexto de produção dos documentários, apresento os diretores, bem como o personagem principal de ambos: Luiz Inácio Lula da Silva.

³ Documento eletrônico disponível em <<http://www.cultura.gov.br/site/categoria/apoio-a-projetos/mecanismos-de-apoio-do-minc/lei-do-audiovisual/>>. Acesso em 02/06/2008.

3 PEÕES E ENTREATOS: CONTEXTO DE PRODUÇÃO

A eleição presidencial de 2002 apresentou um contexto histórico diferente dos pleitos que o antecederam. Desde a volta do regime democrático, em 1988, seria a quarta oportunidade que o candidato Luiz Inácio Lula da Silva teria para conquistar o cargo de Presidente da República. No entanto, a situação agora era diferente: Lula estava em primeiro lugar nas pesquisas de intenção de voto, com larga vantagem para o segundo colocado, com possibilidade até de vencer a eleição no primeiro turno¹. A vitória no pleito seria a consagração do candidato Lula, líder presente com grande frequência no noticiário político desde a década de 1970. Sua figura já serviu como tema de inúmeros estudos acadêmicos, na área das ciências sócias e da comunicação, e para documentários cinematográficos.

A presença de Lula no cinema sempre gravitou em torno do gênero documentário. A temática do operário que aparece na história cinematográfica brasileira está fortemente concentrada em torno do seu personagem. Segundo Lins (2004), *Viramundo* (1965) é um dos poucos filmes a focar o operariado sem a presença do líder, mas mesmo assim, apresenta coincidência com sua história de vida, ao falar sobre a situação de migrantes nordestinos nas indústrias de São Paulo. Contudo, nada se compara ao movimento gerado pelas greves do ABC comandadas por Lula. Curtas e longas-metragens independentes foram realizados no calor dos acontecimentos e serviram como força mobilizadora para os trabalhadores. *ABC da Greve* (1979), de Leo Hirszman; *Greve* (1979), de João Batista de Andrade; *ABC Brasil* (1980), de Sérgio Péo, José Carlos Asbeg e Luiz Arnaldo Campos; e *Greves de Março* (1979) e *Linha de Montagem* (1982), ambos de Renato Tapajós. Neles, se destaca a presença necessária de um líder:

A importância de Lula para a mobilização da categoria é uma questão que atravessa todos eles, com abordagens diferenciadas. Embora muitos operários e o próprio Lula afirmem, depois da intervenção do sindicato, que a greve continuaria com ou sem ele, a força de Lula junto aos trabalhadores para manter a paralisação e imprimir diretrizes ao movimento é nítida em várias seqüências (LINS, 2004, p.171).

O tema só é retomado em longa-metragem com *Peões*, em 2002, no mesmo momento em que o líder dos trabalhadores da década de 70 está na iminência de conquistar o cargo político mais importante do país.

¹ Documento eletrônico disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/eleicoes/pesquisas-presidente.shtml>>. Acesso em 27/04/2008.

Luiz Inácio Lula da Silva² nasceu em 27 de outubro de 1945, na cidade de Garanhuns, em Pernambuco. Aos sete anos, migrou para Santos, em São Paulo, na companhia da mãe e dos sete irmãos. A viagem durou 13 dias em um caminhão “pau-de-arara”. Em 1956, se mudou novamente, desta vez para a cidade de São Paulo. Aos 12 anos, conquistou seu primeiro emprego, numa tinturaria e, aos 14, o primeiro com carteira assinada, nos Armazéns Gerais Columbia. Em seguida, conseguiu vaga no curso de torneiro mecânico do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) e se tornou metalúrgico.

Em 1966, Lula ingressou nas Indústrias Villares, localizada em São Bernardo do Campo, na região do ABC paulista. A partir desse período, o então metalúrgico passou a ter contato com o movimento sindical. Em 1975, foi eleito presidente do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, entidade que representava cerca de 100 mil trabalhadores.

Em 1978, Lula foi reeleito para o cargo. Um ano depois, o sindicalista liderava uma greve, onde 170 mil metalúrgicos reivindicavam melhores salários e condições de trabalho. A paralisação de 1979 foi significativa, pois foi a primeira grande mobilização desde o início do governo militar, em 1964.

Em 1980, Lula foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT) e comandou uma nova greve dos metalúrgicos. Desta vez, o movimento provocou uma reação maior do Governo Federal, que ordenou a prisão de Lula e de outros dirigentes sindicais. O líder ficou preso durante 31 dias.

Em 1982, Lula disputou sem sucesso a eleição para o cargo de governador de São Paulo. Em 1984, participou da campanha “Diretas-já”, que reivindicava eleições diretas para a Presidência da República. Em 1986, foi eleito o deputado federal mais votado do País, para a Assembléia Constituinte.

Disputou pelo PT, sem sucesso, as eleições para Presidente em 1989, quando foi derrotado no segundo turno por Fernando Collor de Mello (PRN); em 1994 e 1998, perdeu ainda no primeiro turno para o candidato Fernando Henrique Cardoso (PSDB).

² Documento eletrônico disponível em: <<http://www.presidencia.gov.br/presidente/>>. Acesso em 21/04/2008.

Em 2002, na sua quarta tentativa, venceu a eleição presidencial no segundo turno, derrotando o candidato do PSDB, José Serra. Lula foi eleito para o cargo com mais de 52 milhões de votos, um recorde na democracia brasileira. Em 2006, conquistou a reeleição com quase 59 milhões de votos. Venceu, também em segundo turno, o candidato Geraldo Alckmin (PSDB).

3.1 O Projeto

O contexto político apresentado em 2002 ofereceu as pistas para o desenvolvimento do projeto de *Entreatos e Peões*. Após oito anos de governo, a gestão do então presidente Fernando Henrique Cardoso (PSDB) estava desgastada. Esse processo se viu de maneira mais acentuada logo após a sua reeleição para o cargo, em 1998. A desvalorização da moeda brasileira em relação ao dólar e os sucessivos pedidos de ajuda a instituições financeiras internacionais não ajudaram a sustentar sua boa imagem obtida após o primeiro mandato. Em 2002, FHC possuía baixos índices de aprovação³.

A emergência do PT já era sentida após as eleições presidenciais, de 1998, e municipais de 2000, quando o partido, o principal na oposição ao governo do PSDB, aumentou consideravelmente o número de parlamentares e prefeitos eleitos⁴. Em 2001, as pesquisas já indicavam que Lula estaria em posição vantajosa nas eleições do ano seguinte, caso nenhum fato novo de grande repercussão atingisse o país. Beneficiado pela falta de um candidato em evidência no PSDB apto à sucessão de FHC, o PT articula com força sua participação no pleito de 2002, tendo Lula, novamente, como presidenciável.

Um trabalho de imagem é realizado para que Lula e o PT não fossem mais associados, como nas três eleições anteriores, a traços “radicais de esquerda”, mas tudo sem abandonar propostas históricas do partido. Foi comum, durante a campanha presidencial, os meios de comunicação se referirem ao candidato do PT como “Lulinha paz e amor”.⁵

Após três candidaturas derrotadas, 2002 poderia ser a última tentativa de Lula à Presidência, caso não tivesse sucesso (LINS, 2004, p.169). Inspirado no filme *Primárias* (1960), realizado pelo diretor americano Robert Drew com dois candidatos na convenção do

³ Documento eletrônico disponível em: <http://datafolha.folha.uol.com.br/po/aval_pres_15122002a.shtml>. Acesso em 27/04/2008.

⁴ Disponível em: <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=1498>>. Acesso em 27/04/2008.

⁵ Disponível em: <http://www.midiamax.com/view.php?mat_id=219120> - Acesso em 27/04/2008.

partido democrata que escolheria o representante para a eleição presidencial dos Estados Unidos, João Moreira Salles propôs, então, a realização de um documentário sobre o pleito de 2002. Nele, Salles acompanharia um candidato e Eduardo Coutinho, o adversário. Inicialmente, a projeto seria realizado em uma co-produção entre a Videofilmes (produtora de Salles) e a Rede Globo. No entanto, a pressão da emissora em transmitir o filme antes da posse do novo presidente fez com que Salles seguisse sozinho no projeto⁶.

Outra mudança na proposta inicial veio pela intervenção de Eduardo Coutinho. Uma antiga vontade do diretor em filmar a história de pessoas que participaram das greves comandadas por Lula nos anos 70 e 80 fez com que, após muitos debates, o projeto fosse novamente alterado (LINS, 2004, p.169). Sendo assim, em duas equipes, Salles acompanhou a rotina da campanha de Lula pelo Brasil, enquanto Coutinho se dedicou a uma árdua pesquisa para identificar personagens que estiveram nas paralisações de 1979 e 1980, mas que não ascenderam em termos políticos. De acordo com Lins (2004), as filmagens começaram ainda antes do primeiro turno e se desenrolaram de maneira independente durante dois meses.

O excesso de material produzido resultou na realização de dois filmes, e não somente um como estava previsto no projeto original. Os resultados dos projetos são os documentários *Entreatos* (2004), de Salles, e *Peões* (2004), dirigido por Coutinho. Cada filme tem sua independência narrativa, mas, vistos em conjunto, desenvolvem uma amostra interessante do que representa a figura de um líder político.

3.2 Eduardo Coutinho

A história de Eduardo Coutinho no cinema começa antes de sua participação em documentários. Ainda nos anos 60, contemporâneo ao movimento do Cinema Novo, dirigiu alguns filmes de ficção, como *O Pacto* (1966), *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), *Faustão* (1970) e o inacabado *Cabra Marcado Para Morrer* (1964) (LINS, 2004, p.17).

A metodologia usada por Coutinho na realização dos filmes possui várias características atribuídas ao “cinema verdade”, estilo surgido nos anos 60, muito em virtude da tecnologia que possibilitou a produção de câmeras com captação do som direto. Nele, além de deixar claro ao espectador as condições de realização do filme, o diretor se faz presente durante as entrevistas, constituindo um personagem essencial para o documentário. Lins

⁶ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55533.shtml>>. Acesso em 26/02/2008.

(2004) define os filmes de Coutinho como a “produção de um acontecimento fílmico, que não preexiste à filmagem”, ou seja, o documentário ganha vida através da provocação do diretor e não pelo acontecimento em si. A obra do cineasta indica uma produção ligada à experiência e às memórias dos seus entrevistados que vivem determinada realidade.

O início do envolvimento do diretor com o gênero documental se deu através da televisão, em 1975, quando passou a trabalhar no programa Globo Repórter, da Rede Globo. Do período em que permaneceu na emissora, até 1984, Lins (2004) destaca a produção de seis documentários em média-metragem dirigidos por Coutinho: *Seis Dias em Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *O Menino de Brodósqui* (1980).

Após esse período na televisão, que, segundo Lins (2004), foi essencial na carreira de Coutinho e influenciou o restante de sua obra, o diretor retomou o projeto de *Cabra Marcado para Morrer*, filme de ficção iniciado em 1964, interrompido pela ditadura militar, mas desta vez sob a forma de um documentário. Na obra, Coutinho voltou ao Nordeste para mostrar aos atores da primeira versão trechos do filme inacabado e colheu histórias marcantes de personagem à margem da história. Para Bernardet (1988), o novo *Cabra* foi um marco no cinema nacional, pois rompeu a trajetória habitual do documentário brasileiro, ao dar voz aos oprimidos pela história e não aos vencedores. Já Lins (2004) avalia que o filme “imprime mudanças decisivas nas relações entre o documentário, a política e a história do Brasil, retomando uma certa visão de cinema político, que busca mudar o mundo, típica da década de 1960, para deslocá-la e apontar outros caminhos”. Explica a autora:

Cabra Marcado estrutura a matéria da história de modo diferente daquele encontrado em documentários históricos das décadas de 1970 e especialmente de 1980: em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de acontecimentos e homens exemplares, o filme se ocupa de acontecimentos fragmentários, personagens parciais e anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia (LINS, 2004, p.32).

Depois de *Cabra Marcado Para Morrer*, Coutinho embarcou em projetos com temáticas distintas, geralmente envolvendo as classes mais humildes, como em *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987), *Boca de Lixo* (1992), *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2001). Esse olhar para as camadas mais desprivilegiadas da população se vincula diretamente à tradição documental brasileira, em especial à iniciada com o Cinema Novo na década de 50. O rompimento com essa temática se deu em *Edifício Master* (2002), no qual o diretor dialoga

com a classe média, no próprio *Peões* (2004) e em *Jogo de Cena* (2007), onde Coutinho trabalha com os limites entre ficção e realidade no cinema.

3.3 João Moreira Salles

A década de 80 marcou o início da carreira do cineasta João Moreira Salles, mas, assim como Eduardo Coutinho, o diretor também é oriundo da televisão. Seus primeiros trabalhos foram os roteiros dos documentários *Japão*, *Uma Viagem no Tempo* (1986) e *China*, *O Império do Centro* (1987), ambos veiculados na extinta Rede Manchete e dirigidos pelo irmão Walter Salles. Desde o princípio de sua obra, se pode identificar nos documentários uma predileção por retratar personalidades de diversas áreas, mesmo que em filmes realizados sob encomenda. *Franz Krajcberg: O Poeta dos Vestígios* (1987) e *Jorge Amado* (1992) foram filmes ainda feitos para televisão, mas que apresentam essas marcas (PINTO, 2006, p.26).

No aspecto narrativo, a obra de Salles “é nitidamente debitária do direto” (RAMOS, 2004, p.95). Segundo Ramos (2004), quando surgiu na década de 60, o cinema direto “queria ser ‘a mosca na parede’, mostrando sem ser mostrado, construindo assim uma ética da não-intervenção”. Pode-se dizer que grande parte da produção de Salles está filiada ao documentário de observação, para o qual o aprimoramento técnico dos instrumentos de filmagem se mostrou essencial.

No cinema, Salles fez sua estréia com o documentário *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999). Produzido originariamente para a televisão, o filme acabou sendo lançado também nos cinemas e apresenta um painel sobre a criminalidade urbana. À época, a produção teve repercussão, nem tanto por suas qualidades, mas pela amizade entre o diretor e o traficante conhecido como Marcinho VP, que teria autorizado as filmagens em favelas cariocas⁷.

Antes de lançar *Entreatos*, Salles ainda dirigiu o documentário *Nelson Freire* (2003), onde faz um retrato da vida do famoso pianista brasileiro.

⁷ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55533.shtml>> Acesso em 26/02/2008.

3.4 2004: Lula Novamente nos Cinemas

As filmagens dos documentários *Peões* e *Entreatos* aconteceram de forma simultânea e se estenderam por um mês, entre setembro e outubro de 2002. De forma independente, os diretores se encontraram apenas uma vez, durante uma visita da campanha de Lula a São Bernardo do Campo. O uso de câmeras digitais nas filmagens proporcionou a coleta de um vasto material. Em *Entreatos*, foram 240 horas de gravações. Já em *Peões*, Coutinho entrevistou 50 pessoas, sendo que somente 21 dessas conversas foram utilizadas no filme.

O lançamento dos documentários *Entreatos* e *Peões* nos cinemas se deu em 26 de novembro de 2004, dois anos após a campanha presidencial que elegeu Lula e um mês após as eleições municipais. O contexto histórico desse período era bem diferente do registrado em 2002. Lula já cumpria quase metade do mandato presidencial e, naturalmente, era figura presente de maneira maciça diariamente na mídia, em virtude do cargo que ocupava. No campo político, 2004 foi marcado pela primeira crise do governo do petista⁸, mas sem que ela respingasse na popularidade do presidente, que, em geral, passava por um bom momento.

O primeiro grande teste para a influência de Lula como Presidente da República veio com as eleições municipais de 2004, realizada no mês que antecedeu o lançamento de *Entreatos* e *Peões* nos cinemas. O primeiro turno da eleição favoreceu o PT, que obteve o maior crescimento em número de prefeitos e quantidade de votos entre todos os partidos. No segundo turno, ao mesmo tempo em que perdeu redutos importantes, como a prefeitura de São Paulo e de Porto Alegre, também avançou no Norte e no Nordeste, regiões com que Lula mantém grande identificação⁹.

A produção em cinema sobre líderes políticos, como visto no capítulo 1, historicamente sempre teve algum interesse para o período do seu lançamento. Em 2005, com os documentários já fora do circuito de exibição, líderes da oposição ao Governo Lula tentaram relançar os filmes, aproveitando-se do surgimento da mais grave crise do primeiro

⁸ Em 2004, Waldomiro Diniz, então assessor do chefe da Casa Civil, José Dirceu, foi flagrado, em gravação, negociando com bicheiros favorecimentos em concorrências públicas em troca de propina e contribuições para campanhas eleitorais. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/100304/p_042.html> e <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u58216.shtml>>. Acesso em 25/04/2008.

⁹ Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/eleicoes2004/interna/0,,OI413467-EI2542,00.html>>. Acesso em 25/04/2008.

mandato¹⁰. A medida foi pensada para conceituar negativamente o presidente, visto que inúmeros integrantes da campanha de Lula ocupavam cargos no governo e foram retratados em *Entreatos*. A tentativa foi abortada por Salles, produtor dos dois filmes, que não quis “fazer um lance de oportunismo”.¹¹

Peões e *Entreatos* foram lançados em DVD dois anos após a exibição nos cinemas, em 2006. Os filmes tiveram repercussão positiva da crítica e fizeram em torno de 100 mil espectadores nas salas. *Peões* foi escolhido o melhor filme no tradicional Festival de Cinema de Brasília, em 2004, e *Entreatos* obteve duas indicações ao Grande Prêmio Brasil de Cinema.

Conhecendo o contexto de produção dos filmes, bem como seus diretores e um pouco sobre o personagem principal, o próximo capítulo será dedicado à análise dos mesmos.

¹⁰ A crise do “mensalão” foi deflagrada após entrevista do então deputado federal Roberto Jefferson (PTB-RJ) ao jornal Folha de São Paulo, na qual denunciava a existência de pagamentos em dinheiro para que deputados votassem de forma favorável a projetos do governo no Congresso.

¹¹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55533.shtml>>. Acesso em 26/02/2008.

4 A ANÁLISE DE PEÕES E ENTREATOS

Neste capítulo será realizada a análise dos filmes *Entreatos* e *Peões*. Por serem centrais na temática dos documentários, questões voltadas ao personagem Lula terão destaque no trabalho. Parece uma obviedade, mas em diversos momentos aspectos pessoais dos entrevistados ou de outros personagens ganham ênfase. O estudo terá por objetivo identificar e interpretar nos documentários conceitos definidos por Furhammar e Isaksson no livro *Cinema e Política*, e apresentados no capítulo 1. São eles: o culto à personalidade, o sentimento coletivo e a representação do inimigo. Esses elementos vão ser observados nos discursos verbal e imagético do filme, através das imagens, falas e elementos de linguagem cinematográfica.

As pesquisas que definiram os conceitos para o cinema de propaganda foram realizadas com a observação de diversos filmes, sendo que dificilmente a totalidade dessas características é encontrada em todas as obras.

Em entrevistas concedidas pelos diretores Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, ambos orientaram os espectadores a assistir os filmes na seguinte ordem: primeiro *Peões* e na seqüência *Entreatos*, respeitando a cronologia dos fatos que basearam os documentários. Nesta análise, acato a sugestão. Os trechos selecionados aqui são frutos de uma escolha pessoal ao fazer um tipo de interpretação dos filmes.

4.1 A Construção do Líder

De forma coincidente à história de Lula, as primeiras entrevistas selecionadas por Eduardo Coutinho em *Peões* foram feitas no Nordeste, mais precisamente na cidade de Várzea Alegre, no Ceará (Ilustração 1). Lá, o diretor encontrou algumas pessoas que, assim como os familiares de Lula, migraram para São Paulo para tentar uma vida melhor, mas, que depois de algum tempo retornaram à terra de origem. São nitidamente personagens de vida simples, possivelmente com origens muito semelhantes às do futuro presidente, mas que não ascenderam politicamente. Como gosta de frisar, Coutinho tem uma preferência em seus filmes pelos “anônimos”. No caso de *Peões*, todos os entrevistados do filme estiveram envolvidos nas greves do ABC, “escondidos” na multidão ou relativizados diante da força de

comando empregada por Lula. Mesmo assim, em nenhum momento suas participações são questionadas ou esnobadas.

Já nas primeiras cinco entrevistas surge o questionamento: como uma figura de origem semelhante àqueles nordestinos conseguiu se destacar a ponto de estar na iminência de conquistar um mandato presidencial? A simples comparação entre os antigos colegas e Lula já conota uma valoração positiva à imagem do líder, visto que ele passou pelas mesmas dificuldades e conseguiu se sobressair. No entanto, as falas desses personagens também apresentam muitos significados. Além da imagem, o que é dito representa elemento importante a ser estudado nos filmes, visto que em *Peões* a maior parte das referências feitas a Lula foram realizadas durante as entrevistas.

Os trechos escolhidos dos cinco primeiros entrevistados no filme de Coutinho mostram essa importância: Dona Socorro, a primeira, se disse emocionada por ter participado das greves, pois achava bonito ver as pessoas lutando por seus direitos. Bezerra, o segundo, cita como maior legado dos tempos em São Paulo a liberdade na escolha dos representantes nas eleições. Zacarias, o terceiro, apresenta as dificuldades decorrentes da diferença de temperatura entre o Nordeste e São Paulo e as péssimas condições de trabalho a que eram submetidos nas grandes empresas do ABC. Zé Pretinho, o quarto, é o primeiro a citar Lula nominalmente e sai em defesa do antigo líder sindical ao dizer que ele vai saber governar o país (Ilustração 2). A imagem de Lula como representante dos trabalhadores fica evidente na fala de Zé Pretinho que, ao desaprovar uma declaração do candidato durante a campanha, diz “... vai ficar mais difícil para NÓS governar (sic)...”.¹ Ou seja, Lula será o trabalhador operário no comando do país. A leva de entrevistados no Nordeste encerra com o depoimento de Joaquim, que caracteriza Lula como um “segundo pai”, que orientava os metalúrgicos.



¹ “É que na quinta-feira, Lula disse (...) que não ia governar pra meia dúzia de banqueiro. Eu tava falando pra Bezerra que não era bom ter falado isso aí, que a turma pode destrambelhar (sic) alguma coisa e vai ficar (...)”.

Ilustração 1: Equipe de filmagem de *Peões* chega ao Ceará para realizar algumas entrevistas.



Ilustração 2: Zê Pretinho é o primeiro a citar o nome de Lula.

Somente nesse trecho inicial, a partir dos depoimentos, podemos perceber que Lula: representa os trabalhadores, lutou por direitos civis, passou por dificuldades durante sua vida, era um segundo pai e terá condições de governar o país.

Na seqüência dessas entrevistas, é utilizado um trecho do filme *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós, que mostra Lula sendo carregado por uma multidão de trabalhadores durante uma Assembléia de greve (Ilustração 3).



Ilustração 3: Lula é carregado pela multidão.

Em outro trecho antigo, do documentário *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, o plano acentua a centralidade de Lula, que discursa para uma platéia localizada espacialmente abaixo de um palco (Ilustração 4). O absoluto silêncio dos trabalhadores no momento da fala do líder revela o poder norteador que aquelas palavras terão. A montagem feita demonstra a qualidade do líder, que faz os trabalhadores aguardarem ansiosamente pelo seu discurso.

O filme segue com a única cena de Lula realizada durante a campanha de 2002, onde, envolto na bandeira do Brasil, o candidato realiza caminhada em São Bernardo do Campo, acompanhado por milhares de simpatizantes e profissionais da imprensa (Ilustração 5). A montagem feita permite interpretar que a seqüência natural da liderança de Lula era se estender pelo País. Aqui, dois elementos expressivos citados na obra *Cinema e Política* foram utilizados de forma vinculada ao líder: a multidão e os símbolos nacionais. Os autores afirmam que “um tema propagandístico favorito e que parece funcionar com a mesma força emotiva cada vez que reaparece, tem sua origem no eficiente uso que o cinema russo faz da multidão” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.152). O tema do operário no cinema tem muito de suas raízes vinculadas a um contexto histórico vivenciado pela União Soviética e que, de certa maneira, o Brasil passava nos anos 70 e 80.



Ilustração 4: Multidão aguarda discurso de Lula.



Ilustração 5: Lula envolto na bandeira nacional durante a campanha de 2002.

Assim, as imagens do líder ratificam aquilo que dele dizem seus antigos companheiros de greve.

O teor das entrevistas de *Peões* apresenta conteúdo unanimemente positivo, seguindo de maneira geral um roteiro em que se mostra a satisfação por ter feito parte daquele acontecimento (greve), seguido de comentários sobre as dificuldades enfrentadas e uma confirmação de que tudo valeu a pena. As afirmações diretas sobre Lula têm a seguinte seqüência: João Chapéu, o oitavo entrevistado, diz desejar que Lula ganhe a eleição, pois sabe que ele sofreu muito na vida. Antônio, o décimo a falar, afirma que o líder enfrentou condições insalubres de trabalho. Henok, o décimo terceiro, procurava durante as greves os espiões que deduravam Lula. Queria bater neles. Januário, o décimo quarto, comenta que Lula era bem humorado, um “grande mestre” e, ao contar um caso onde presenciou o líder recusar oferta de suborno, enfatiza que ele é incorruptível. Tê, a seguinte, diz gostar de Lula, pois ele “é muito inteligente”. Luiza, a décima sexta, era cozinheira da metalúrgica onde Lula trabalhava e afirma que ele era um grande companheiro e devia ser motivo de orgulho para a sua mãe. Após tantos elogios seguidos, imagens antigas do documentário *Linha de Montagem* são recuperadas e mostram Lula chorar e ser ovacionado por uma multidão de trabalhadores (Ilustração 6). Essa demonstração de simplicidade e de humanização enfatizada em *Peões* é conceituada por Furhammar e Isaksson (1976) como elemento pertencente a uma estética de propaganda no cinema:

Uma demonstração de naturalidade do ídolo, e mesmo de sua qualidade de ser comum, torna-se uma parte importante da apoteose; ele pode ser qualquer um, mas ao mesmo tempo é algo mais. O presidente se inclina para agradar a cabeça de uma criança, e a câmera apanha o gesto. O campeão de boxe tem um coração mole e ama a mãe – ou é o que diz o tablóide. Através desses retalhos de informação ou pseudo-informação a pessoa logo chega ao nosso nível. Para que uma personalidade se transforme num ídolo, tem que se estabelecer um elemento de identificação com ela nas respostas emocionais de um amplo público (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 160).

A continuidade das referências diretas a Lula em *Peões* se dá com a décima nona entrevista, realizada com Zélia, servente do sindicato que Lula presidia em Diadema. Ela afirma ter uma relação muito boa com o líder e que ele era como um “pai” e “irmão” para ela. No vigésimo depoimento, Elza diz que Lula não fugiu à luta e passou por diversas dificuldades, por isso pode ser comparado ao hino nacional, no trecho que ela mais gosta quando o mesmo diz: “verás que um filho teu não foge à luta”. A última menção a Lula vem justamente com o último entrevistado. O diferencial da conversa em comparação às outras é a questão de Coutinho frisar a marca temporal do depoimento. Ele foi colhido no dia da eleição para o primeiro turno em 2002. Geraldo afirma ter votado em Lula e diz que ele foi um herói da época das greves. O filme encerra com uma mensagem informando o espectador sobre a

vitória de Lula no pleito e a conseqüente conquista do cargo mais importante do país, a presidência da República.



Ilustração 6: Após a seqüência de elogios, Lula chora, em uma demonstração de simplicidade.

Além das afirmações diretas ao nome de Lula, outras formas de apresentação também conferem um valor respeitoso ao então candidato. Unanimemente, os entrevistados em *Peões* afirmaram que participar da greve foi um ato positivo em suas vidas. A dimensão dessa importância é vista de diferentes formas: alguns dizem ter apanhado muito dos repressores; outros enfrentaram resistência familiar e, não raro, foram selecionados trechos em que os trabalhadores afirmam ter dedicado maior tempo de vida ao trabalho que à própria família. Diante de tamanho esforço e dedicação, o que poderia fazer valer a pena em um cenário tão adverso? *Peões* faz crer que Lula é a redenção dos trabalhadores. O aspecto positivo é confirmado com a utilização de imagens antigas dos documentários realizados no período da greve. Nelas, fica mais evidente a escolha de Lula como representante de uma coletividade.

É interessante perceber também as escolhas das cenas de documentários antigos feita por Eduardo Coutinho em *Peões*. Há uma absoluta prioridade àquelas em que Lula está acompanhado da multidão de trabalhadores, que reforçam a centralidade do líder. Quem assiste a *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, por exemplo, percebe que outras seqüências, como as que mostram as condições de moradia dos migrantes nordestinos ou do próprio Lula negociando com os “patrões”, apresentam importância para a história. Isso nos permite entrever que não foi uma escolha ingênua, sem algum tipo de intenção narrativa, a realizada por Coutinho ao recortar o filme de Leon.

Com os elementos vistos no documentário, a imagem de Lula criada em *Peões* segue a seguinte rota: Lula teve origem humilde, enfrentou dificuldades, mas tem preparo e é considerado um segundo pai, irmão, orientador do povo, grande mestre, inteligente, companheiro e incorruptível. Mesmo com tantas qualidades permanece simples, não foge à luta e se tornou um herói. Logo, é um líder confiável.

4.2 O Líder Político

Ao assistir *Entreatos* na seqüência de *Peões* já temos ciência de algumas características fornecidas a respeito de Lula: é um ex-sindicalista, líder, representante dos trabalhadores, com inúmeras qualidades. No trecho inicial do documentário de Salles, é realizada uma pequena apresentação das motivações do diretor em acompanhar o candidato durante o período de campanha. O favoritismo de Lula nas eleições de 2002 faz o diretor adiantar o começo das gravações para antes do primeiro turno. A apresentação de Salles é o único momento de *Entreatos* a fazer uso da voz em *off* e já dá uma pequena mostra do que veremos a seguir: as cenas que ilustram a narração mostram um Lula em campanha.

Uma das primeiras seqüências do filme relembra o passado de Lula. O encontro com representantes sindicais reforça os laços com a origem política do candidato, em uma espécie de benção necessária para a campanha (Ilustração 7). A inclusão desse momento em uma fase inicial do documentário é significativa, visto que o espectador já pode notar algumas mudanças no líder. Visualmente, Lula está muito diferente do metalúrgico de 20 anos antes. A aparência, impecável, com o uso do terno, gravata e maquiagem contrasta com o sindicalista de calças simples, camisa desabotoada e barba mal-feita.



Ilustração 7: O encontro de Lula com líderes sindicais do ABC em 2002.

No lugar das multidões, poucos assessores. Ao inserir no documentário o trecho da fala de Lula no encontro, onde diz ser “fruto da consciência política da classe trabalhadora”, Salles reafirma um compromisso do líder que já conhecíamos, mas que parecia esquecido. Lula continua o representante do povo.

A recordação da origem do candidato prossegue em *Entreatos*. A montagem do documentário evidencia primeiramente as suas características de simplicidade. Após o encontro com os sindicalistas, Lula é filmado em uma barbearia (Ilustração 8). A cena ganha contornos inusitados, pois o líder chega ao local concedendo entrevista a uma emissora de rádio por telefone. Após esse ato comum, o diretor indica que num intervalo de 50 minutos o candidato já está concedendo entrevista para dezenas de repórteres (Ilustração 9), ou seja, a sucessão das ações lembra duas características do novo Lula: é um homem simples, mas ao mesmo tempo apto para grandes responsabilidades.



Ilustração 8: Lula faz a barba enquanto concede entrevista por telefone.



Ilustração 9: Na seqüência, Lula já está apto para os compromissos oficiais.

O trecho inicial de *Entreatos* parece construído para exaltar o lado comum de Lula. A cena inserida a seguir foi realizada dentro do jato particular da campanha. Nele, o candidato e grande parte de sua equipe política está presente. Apesar de um avião particular não conotar, na seqüência, os assuntos discutidos continuam exaltando sua simplicidade: primeiro, Lula comenta sobre um problema de saúde (gripe), seguido de falas sobre a sua preocupação com os atos oficiais que um presidente precisa participar (diz não gostar) e pede algo para comer. Atos que podemos chamar de corriqueiros.

A montagem indica então outra característica básica para um líder: Lula, em meio a toda correria de uma campanha eleitoral, ajuda um homem que estava no aeroporto de Florianópolis no mesmo momento que ele e que tinha perdido o voo para Porto Alegre. O auxílio ao eleitor desconhecido vem na forma de uma “carona” no jatinho particular (Ilustração 10). Não bastasse a palavra de Lula, a confirmação da benevolência vem pelas palavras do próprio beneficiado a bordo do avião (Ilustração 11). O líder pratica a bondade.



Ilustrações 10 e 11: Lula comenta o caso de ajuda no aeroporto, confirmado pelo beneficiado.

Mas essas características não bastam para um líder ser presidente. Após uma fase em que se reafirmam as qualidades morais de Lula, Salles ressalta o seu preparo. A seqüência do documentário se dá em plena sala onde se discutem estratégias para o último debate do primeiro turno da eleição. Em uma mesa redonda, Lula está na cabeceira, cercado de assessores. Nesse momento, o debate concentra as conversas, mas já há uma tentativa de ir além, de pensar no futuro governo, em ações de um mandato que parece certo. A centralização na imagem do líder já é vista nessa cena (Ilustrações 12 e 13).



Ilustrações 12 e 13: Duda Mendonça orienta o candidato Lula, que observa atentamente as instruções para o debate.

Nos momentos que seguem a votação do primeiro turno, Lula é apresentado em uma nova face: o líder na privacidade da sua casa. Nesse trecho do filme, o elemento religião aparece pela primeira vez. A cena é construída da seguinte forma: logo após a votação, Lula se reúne em casa com familiares e amigos. De lá, recebe manifestações de carinho do público pelo fato de o dia coincidir com o do seu aniversário. Pessoas na rua são mostradas cantando parabéns para o candidato que, da sua casa, localizada nos últimos andares de um alto edifício em São Bernardo do Campo, acena para os simpatizantes. Na celebração em família, um religioso (Frei Betto) reúne em torno da mesa todos os presentes para a leitura de uma passagem bíblica (Ilustração 14). Ele anuncia o salmo número 72, chamado “A autoridade que Deus quer”. O salmo, cuja leitura chega a ser em parte inserida no filme começa da seguinte forma: “Concede, ó Deus, a teu governante, a tua sabedoria. Tua integridade esteja com ele. Que ele governe o teu povo com Justiça. E que seja um juiz justo para os teus pobres. Então, haverá paz estável como as montanhas. Vivemos na Justiça, sobre as colinas de nossa terra. Que o teu governo defenda os direitos dos pobres e promova os miseráveis”.



Ilustrações 14: Frei Betto concede a autorização divina ao candidato.

Furhammar e Isaksson (1976) citam a religião como um elemento muito usado em filmes de propaganda política. A autorização divina se mostrou importante ao longo da história para a confirmação de líderes:

A propaganda cinematográfica procura meios de transcender as limitações profanas da mensagem e se ligar firmemente com valores, forças e leis mais poderosas que as da existência humana (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 214).

Está claro que após conquistar a confiança dos metalúrgicos, dos trabalhadores e dos eleitores brasileiros, a autorização divina era a última a ser obtida, mesmo para um candidato que no passado foi comunista. Não há nada mais que possa impedir a vitória completa de Lula. A multidão já pode correr atrás do seu líder, fato que acontece em uma das cenas seguintes (Ilustrações 15 e 16).



Ilustrações 15 e 16: Na saída de casa, simpatizantes aguardam por Lula. Alguns perseguem o carro do candidato.

Em certos momentos de *Entreatos*, Salles privilegiou gravações com as conversas de Lula. O líder é visto em muitos diálogos, alguns com aspectos de informalidade, que falam muito sobre a sua trajetória de dificuldades. Dois momentos chamam atenção, pois, em palavras do próprio, Lula dá voz a características imputadas a ele pelos personagens de *Peões*. Em um dos primeiros trechos que mostram a campanha no segundo turno, Lula detalha aspectos do trabalho do metalúrgico na fábrica. Após a explanação sobre a dificuldade do serviço, Lula culmina com a afirmação de que não tem saudade do trabalho na fábrica, só dos amigos que lá fez. Em outro momento, num vôo para Florianópolis, Lula fala sobre coisas que gosta de fazer em momentos de privacidade. A conversa termina quando ele diz não ter tempo para elas e vai ficar cada vez mais difícil realizá-las. As cenas mostram que temos um líder

que venceu dificuldades e abdica das próprias vontades para beneficiar o povo. Outro dado perceptível no documentário é a ausência de trilha sonora. Em *Peões*, Coutinho ainda a utiliza, mas de maneira diegética², executada pelos próprios participantes. *Entreatos* não faz uso em nenhum momento de tal artifício, o que provoca um aumento na verossimilhança.

Os elementos de *Entreatos* nos mostram um líder simples, bondoso, que passou por dificuldades, abdica das vontades pessoais pelo bem da população, com apoio popular e autorização divina, e que tem como caminho natural a consagração da vitória. Ou seja, reforça e atualiza a imagem apresentada em *Peões*.

4.3 A Transformação

Como já citado anteriormente, fica evidente nos documentários a mudança sofrida por Lula. O caminho de expansão da influência do líder (sindicato – País) não veio sem algumas transformações, perceptíveis nas narrativas dos filmes. Em *Peões*, chama atenção a simplicidade e a origem humilde dos entrevistados. Imagens antigas mostram um líder sindical igual aos seus comandados em termos de comportamento e de vestimenta (Ilustração 17). Quase sempre de cigarro na mão, calça comum, camisa com vários botões abertos e barba mal-feita, Lula destoa da figura que veremos em *Entreatos* 20 anos depois. No documentário de Salles, Lula é quase sempre visto de terno e gravata e tratamento visual impecável (Ilustração 18). Por diversas vezes, o candidato está sendo maquiado e fazendo comentários sobre a aparência. Uma vestimenta tem significação especial nessa transformação: a gravata. Ela não aparece em *Peões*, mas em pelo menos três seqüências de *Entreatos* a peça é tema central das conversas. Em duas delas, inclusive, Lula fala sobre a sua preferência por estar “bem vestido” em detrimento do uniforme da fábrica:

1^a: “Sempre gostei de estar bem vestido. Sempre. É que peão não pode comprar muita roupa, né? Mas eu sempre achei bonito um cara de terno e gravata. Sempre achei muito elegante (...) Passei trinta anos numa fábrica e não me acostumei de macacão, mas três dias de gravata...”

2^a: “... tem um companheiro aqui que disse que prefere o Lula de macacão. Vamos fazer o seguinte: eu dou o meu macacão de graça pelo terno e gravata dele. E ele vai trabalhar

² O universo de significados demandados pela narrativa criada pelo autor é chamado de diegético.

numa fábrica pra saber se é bom trabalhar num fábrica. Só fala isso quem não sabe o que é trabalhar de macacão...”



Ilustrações 17 e 18: O Lula simples de *Peões* contrasta com a sofisticação de *Entreatos*.

O contraste entre a figura de Lula nos filmes pode ser interpretado como uma concessão ao sistema. Ao mesmo tempo em que ele é o líder popular, também é o candidato que assusta outra parcela do eleitorado, mais conservadora, que o considera “radical”. Em *Entreatos*, esse fato é citado por Duda Mendonça, marqueteiro de sua campanha, durante uma reunião.

Duda Mendonça, aliás, é um personagem interessante do documentário *Entreatos*. Ele, como principal estrategista da campanha de Lula, aparece orientando o candidato em diversos momentos, uma mudança em relação ao sindicalista independente de fala não programada de *Peões*. Na composição do quadro, Lula é mostrado, na maior parte das vezes, em segundo plano, câmera alta, sentado, inferiorizado, recebendo instruções de um Duda em pé, em primeiro plano (Ilustração 19).



Ilustração 19: Lula e as orientações de Duda Mendonça.

Com isso, outro elemento vinculado à estética da propaganda e comentado no primeiro capítulo pode ser aplicado aqui. Quando diz que “a imagem do ídolo e o seu relacionamento com o público não pode simplesmente ser fabricado por especialistas altamente remunerado: em certas situações eles parecem conseguir isso sem ajuda” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 160), a transposição para o Lula de *Entreatos* é perfeita. Apesar de aparecer muitas vezes sendo orientado por Duda Mendonça, a ação do candidato aparenta naturalidade, forçando uma idéia de que as instruções recebidas são meramente acessórias.

4.4 Inimigos

Outro ponto destacado nos filmes políticos de propaganda é a visão simplória construída para os inimigos. Qualquer traço que puder levar à humanização do inimigo pelo público no cinema deve ser descartado:

A imagem que a propaganda constrói do outro lado pode ser de uma simplicidade estilizada. A sutileza e o realismo convidam a comparações: se o inimigo fosse representado sem distorções, era possível reconhecer sua força tanto quanto sua fraqueza: o espectador estaria exposto ao ponto de vista do inimigo, e descobriria os traços humanos por trás do exterior sem atrativos (FURHAMMAR E ISAKSSON, 1976, p.187).

Obviamente, os filmes analisados na obra utilizada como referência neste trabalho foram realizados em períodos de conflitos nacionais, distantes da realidade de 2002 no Brasil, que vivia uma época de embate democrático. Assim, em *Peões* e *Entreatos* essa característica se faz presente, porém com maior complexidade. Aqui, em vez de inimigo, é mais adequado usarmos o termo “opponente” para representar os adversários de Lula.

Começando por *Peões*, as entrevistas e imagens indicam duas possibilidades de oponentes: a primeira, os militares que governaram o país no período das greves, e, a segunda, os próprios empresários que estão à frente das indústrias na região do ABC. Ao utilizar imagens de filmes da época, Coutinho, logo após as primeiras entrevistas, enfatiza a forte repressão imposta por policiais nos dias de manifestação. As cenas mostram correria e o uso de bombas pelo poder estatal contra os trabalhadores (Ilustração 20). Em outro momento, o diretor utiliza letreiros para informar o espectador sobre a intervenção do governo no sindicato presidido por Lula.

O contexto que diz respeito às empresas é onde se tem uma maior complexidade de representação. Apesar da unanimidade no relato das dificuldades e das péssimas condições de trabalho e remuneração, alguns entrevistados chegam a agradecer às grandes indústrias, pois elas representaram uma melhoria na sua condição de vida em comparação ao Nordeste. Três trabalhadores ouvidos no documentário demonstram orgulho pelo fato de os filhos terem seguido a profissão. Pode-se valorar que, apesar do combate às condições deficientes e a consciência de que estavam sendo explorados, o trabalho proporcionou mudanças positivas aos metalúrgicos, ou seja, ao mesmo tempo em que parecem vilãs, as empresas também são redentoras.



Ilustração 20: Governo combate com bombas as manifestações de trabalhadores.

Em *Entreatos*, a figura do inimigo está centrada no principal adversário de Lula nas eleições: o candidato José Serra (PSDB). Ele é citado em vários momentos do filme. No primeiro, logo após as apresentações iniciais do documentário, Serra está na fala de Duda Mendonça. Naquele instante, é dito que a campanha do tucano passa por uma crise. No segundo, Lula comenta negativamente o nó da gravata do adversário durante um debate na televisão. O terceiro momento, e mais explícito, está quando Lula e integrantes de sua equipe assistem ao programa eleitoral do concorrente. Ali está uma passagem importante do documentário, pois a cena mostra a atenção absoluta e a face de preocupação dos apoiadores de Lula. Ouvem-se nitidamente os ataques feitos por Serra a Lula, carregando a imagem de tensão (Ilustração 21).



Ilustração 21: Tensão da equipe de Lula com os ataques do inimigo.

O quarto momento do oponente a ser destacado se dá já na véspera da eleição, no último debate antes do segundo turno. A equipe de campanha de Lula indica a inferioridade do adversário no programa. Por fim, nos instantes derradeiros, já diante da vitória, se aguarda a ligação do adversário para reconhecer a derrota. Um atestado à superioridade de Lula. Em todas essas passagens, nenhuma possível qualidade ou menção positiva a José Serra é citada no documentário, indo assim, apesar da maior complexidade, ao encontro dos conceitos expostos anteriormente.

4.5 A Centralização

Dentre todos os elementos do cinema político apresentados por Furhammar e Isaksson (1976), sem dúvida, se destaca em *Entreatos e Peões* a construção em torno do culto à personalidade do líder Lula. Apesar de Bazin (1985) indicar a dificuldade de representar figuras ainda em vida no cinema, Lula se mostra uma dupla exceção, pois ainda não estava no exercício do poder quando foi tema para essas obras. Todas as características até aqui já citadas dos filmes trabalham na perspectiva de mostrar o diferencial de um político apto e capaz de representar o povo.

A inserção de alguns planos indica a diferença desse líder em meio às outras pessoas. A composição mostra a centralidade da figura de Lula (Ilustrações 22 e 23). Na ilustração 22, inclusive, observa-se o candidato abraçado à bandeira nacional.



Ilustrações 22 e 23: Planos indicam a centralização na imagem de um líder.

O enquadramento de Lula apresenta variações no decorrer dos filmes, principalmente em *Entreatos*. Apesar de não utilizar uma estrutura de entrevistas, como no filme de Coutinho, em momentos de conversa no avião de campanha, Salles faz escolhas distintas. Em alguns planos, Lula é apresentado no mesmo nível do espectador, mas em outros com indicação de superioridade, com a câmera em leve contra-plongée³. Coincidentemente, os assuntos tratados nesses momentos são distintos: no primeiro momento são discutidos temas triviais. No segundo, a abordagem política se apresenta com reflexões do próprio líder sobre sua condição (Ilustrações 24 e 25).



Ilustrações 24 e 25: Lula em plano comum e em leve contra plongée.

Apesar de os filmes nos apresentarem elementos para considerar Lula o representante do povo e de um grande partido político, Tê, a décima quinta entrevistada de *Peões* faz uma declaração que alimenta mais essa centralidade, quando diz “Lula está chegando à presidência, não o PT”.

³ Movimento em que a câmera filma o personagem de baixo para cima, dando uma impressão de superioridade.



Ilustração 26 e 27: A consagração. Geraldo encerra *Peões* dizendo que votou em Lula. Em *Entreatos*, após a confirmação da vitória, o líder e a multidão de repórteres.

Apesar de Lula afirmar a importância histórica do PT, que, segundo ele, se configura em um caso único no mundo, é inegável a sua representatividade para que o partido estivesse chegando ao poder em 2002. *Peões* e *Entreatos* fazem reafirmar uma trajetória, que iniciou muito antes da criação do partido, do qual foi um dos fundadores, centrando nas suas características a justificativa para o sucesso. O resultado desse culto ao líder é a consagração final, a vitória do candidato, representada nos dois filmes (Ilustrações 26 e 27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já em 1976, quando foi lançado o livro *Cinema e Política*, que serviu de principal base teórico-metodológica para esta monografia, Furhammar e Isaksson alertaram para a transferência do poder de influência do cinema para a televisão, que ela se tornaria a mídia central na formação dos imaginários da população. A previsão se mostrou acertada. Mas então por que realizar um trabalho com a análise de dois filmes contemporâneos, que obtiveram público bastante acanhado?

A resposta vem pelas características do cinema. Seus produtos perpetuam visões sobre o momento registrado, tornando-se mais duradouros que os muitos registros televisivos. Hoje, qualquer brasileiro tem suas opiniões sobre as ações de Lula, que está em vigência do segundo mandato. Daqui a alguns anos, certamente os documentários *Peões* e *Entreatos*, lançados nos cinemas, serão uma ótima opção para lembrar um ponto de vista de como esse líder conquistou o cargo democrático mais importante do país.

Conhecer a história fornece elementos para perceber de forma mais lúcida o que se produz no presente. No caso do cinema, especial no Brasil, ao analisar o contexto político no decorrer do último século, se constata a estreita relação mantida entre os detentores do poder e a classe produtora. Como meio de comunicação de grande alcance, o cinema já é fruto do avançar da indústria cultural, ou seja, com claros objetivos econômicos, em busca da maior lucratividade. Como bem lembra Bernardet, o público teve seu papel relativizado em importância em muitos momentos no Brasil.

O passado recente de cerceamento da informação por parte dos governos atingiu todos os meios de comunicação, inclusive o cinema. De certa maneira, criou uma cultura, uma espécie de “pacto de não agressão”. Algo como “eu permito que vocês filmem, desde que não falem mal de mim”. Nos poucos momentos destoantes, e o Cinema Novo é um exemplo, a subversão do conteúdo era levada mais em conta que a preocupação em uma interação com o espectador. A união dessas duas formas de submissão (governo e indústria) é uma marca do cinema recente no Brasil.

O que é apresentado nos documentários *Entreatos* e *Peões* é reflexo dessas influências. A escolha de um personagem com grande popularidade atende a uma possível

necessidade de público, que o elegeu com mais de 50 milhões de votos, e a forma de apresentá-lo, com respeito unânime à sua imagem, vai ao encontro da tradição documental brasileira.

Peões recupera a época do surgimento político de Lula e afirma a sua qualidade de representante dos trabalhadores. Ele é igual, mas o único que pode representá-los junto aos “patrões”. O discurso retrospectivo dos entrevistados confirma sua aceitação, reafirmada por imagens das épocas de greve, não ingenuamente escolhidas, com multidões à espera de suas palavras.

Entreatos articula a imagem da qual carece *Peões*: a do líder junto ao sistema. Mas não a simples adequação de Lula. O filme faz questão de lembrar quem ele representa e as conexões com o seu passado. Obviamente, as considerações sobre os documentários são frutos de uma opção de análise. Não foram buscadas opiniões dos diretores, nem suas intenções com a realização dos produtos, a não ser aquelas disponíveis em grandes veículos de comunicação.

Os elementos teóricos, o estudo histórico da produção cinematográfica, em conjunto com a análise dos documentários, forneceram as pistas para responder às questões inicialmente propostas neste trabalho. As características da propaganda política estão vinculadas à figura do personagem Lula, que o diferencia dos companheiros de origem semelhante.

Lula é simples e passou dificuldades assim como eles. Os filmes ressaltam a sua qualidade de representante de uma coletividade (metalúrgicos) através de uma seleção criteriosa de imagens e menções na fala de entrevistados. Sendo assim, é o único apto a dialogar com os detentores do poder, um caminho até ele também se tornar um membro da elite política. Lula não é mostrado como um líder habitual e sim como a personificação dos trabalhadores. É a vitória do povo.

Os elementos que Furhammar e Isaksson caracterizaram como pertencentes a uma estética de propaganda política no cinema, como o culto ao líder, a simplificação do inimigo e representação da coletividade, estão presentes em muitos momentos dos documentários, mesmo tendo sido a obra publicada originalmente em 1976 e os filmes realizados quase trinta anos depois. Seus conceitos são atuais. Filmes políticos sobre personalidades ainda em vida

não são historicamente comuns. Nos últimos anos estão ainda mais raros, possivelmente em decorrência das mudanças verificadas no campo político, com a consolidação da democracia.

Lula é um líder contemporâneo, mas que teve a vida marcada no imaginário da população em um período anterior. Lideranças como ele estão em extinção. Os filmes retratam esse fato e fazem proveito de tal fenômeno.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. The Stalin Myth in Soviet Cinema. In: *Movies and Methods: An Anthology*. University of California Press. 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. ; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.
- BONED, Ana; FERNÁNDEZ, Maria Antonia. La revolucion Rusa y su proyeccion em el movimiento socialista norteamericano. In: PAZ, Maria Antônia; MONTERO, Julio (orgs.). **Historia y Cine: realidad, ficción y propaganda**. Madrid: Complutense, 1995.
- CANDIDO, Luciana da Silva. **Propaganda e cinema no cinema de Sergei Eisenstein**. Porto Alegre: UFRGS 2006.
- CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. 3 ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Traduzido por Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. São Paulo: Paz e Terra, 1976.
- GARCIA, Nelson Jahr. **O que é propaganda ideológica**. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- GOMES, Neusa Martins. **Publicidade ou propaganda? É isso aí!** Ver. FAMECOS. 2001; (16): 111-120.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1988.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: um zapping de Lumiere a Tarantino**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MOURA, Roberto. A bela época (primórdios-1912) cinema carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2004.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema Estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

_____. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

PEREIRA, Miguel. **A política no documentário brasileiro contemporâneo**. Rev. Alceu. 2005; 6 (11): 185-194.

PINTO, Rafael Spuldar. **Personagem e autoria no documentário de João Moreira Salles**. Porto Alegre: PUCRS, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

ROSSINI, Miriam de Souza. O gênero documentário no cinema e na tevê. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lilia Dias de. **Televisão entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TOMAIN, Cássio dos Santos. O cine jornal brasileiro do DIP, como Getúlio Vargas “adotou” o cinema. In: **SIMPÓSIO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE**, 11, 2006, Ribeirão Preto, SP. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/19470/1/C%C3%A1ssio+Tomaim.pdf>. Acesso em 28/02/2008.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANEXO A – Ficha técnica e crítica de “Entreatos”

Ficha Técnica

Título Original: Entreatos
Gênero: Documentário
Tempo de Duração: 117 minutos
Ano de Lançamento (Brasil): 2004
Estúdio: Videofilmes
Distribuição: Videofilmes
Direção: João Moreira Salles
Produção: Maurício Andrade Ramos
Fotografia: Walter Carvalho
Edição: Felipe Lacerda

Elenco

Luís Inácio Lula da Silva
Marisa Lula da Silva
Duda Mendonça
José Alencar
José Dirceu
Walter Carvalho
Antônio Palocci

Premiações

Recebeu duas indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil, nas categorias de Melhor Diretor e Melhor Documentário.

Fonte: Site *Adoro Cinema*. Disponível em: <http://www.adorocinema.com.br>. Acesso em 26/025/2008

Entreatos

por *Rodrigo Carreiro*

Logo no início de “Entreatos” (Brasil, 2004), um breve trecho narrado pelo diretor João Moreira Salles explica o tema e o foco do filme que será visto nas próximas duas horas. A idéia inicial era acompanhar as últimas semanas da campanha presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002, quando o PT chegou à Presidência da República após 20 anos. Com 240 horas gravadas de material bruto, o cineasta teve que se decidir por algum critério para cortar. Optou por desprezar os momentos oficiais da campanha – comícios, caminhadas, encontros públicos com autoridades e empresários – e concentrar-se na intimidade do candidato, durante aqueles 30 e poucos dias.

Obviamente, Salles sabia muito bem que estava produzindo um filme histórico, fosse ele bom ou ruim do ponto de vista cinematográfico. Afinal de contas, era ele o cineasta privilegiado que estava acompanhando, tão de perto quanto possível, os bastidores da campanha que levaria, pela primeira vez em 500 anos, um trabalhador oriundo das classes populares ao posto político mais alto da República. Como o planeta reconheceria depois, era a primeira vez que o um representante legítimo do povão chegava ao poder diretamente, por vias eleitorais, no mundo ocidental. Goste-se ou não de Lula, o momento que ele protagonizou é histórico.

O próprio Lula sabia disso muito bem. Em um dos momentos mais lúcidos do documentário, durante uma viagem no avião de campanha, o candidato trava uma discussão política animada com correligionários, e faz uma análise histórica sem falsa modéstia de seu papel na história política brasileira. “O único político de prestígio nacional no Brasil de hoje sou eu”, avalia Lula. “E o PT é um partido que não tem paralelo no mundo inteiro, porque nasceu do um movimento operário legítimo, e não de um núcleo de intelectuais e estudantes engajados que se misturaram ao povo para doutriná-lo no que achavam correto”. Ele está certo.

A face política de Lula é um dos feixes de interesse de “Entreatos”, mas está longe de ser o único. Com acesso irrestrito aos bastidores da campanha, João Moreira Salles e o fotógrafo Walter Carvalho documentam tudo: reuniões sigilosas, viagens entediadas, encontros reservados, momentos familiares. É possível ver momentos curiosos (o vice José Alencar mandando um assessor comprar para ele os mesmos remédios para rinite que o futuro ministro da Fazenda, o médico Antônio Palocci, receita para Lula) e emocionantes (Lula e a esposa Marisa, chorando descalços e sentados no chão, assistindo pela TV a uma reportagem da Globo sobre a vitória, logo após sair o resultado da eleição).

É verdade que não foram necessários muitos anos para que as imagens gravadas ganhassem uma nova conotação, a partir do chamado “escândalo do mensalão”. Afinal, várias figuras que viraram persona non grata no governo petista (José Dirceu, Duda Mendonça, Sílvio Pereira) aparecem no documentário em doses generosas. O publicitário, por exemplo, aparece ensinando Lula a batucar numa mesa com uma frase que parecia apenas engraçada na época, mas depois se tornaria irônica e até cruel: “de batucada e briga de galo eu entendo”. Aqueles que estavam entre os melhores amigos do presidente, aqueles que ele chama a todo momento de companheiros, acabaram o primeiro mandato como vilões, sob acusações pesadas de corrupção.

De todo modo, quem se sobressai em “Entreatos” é o Lula homem. E o retrato que emerge daquelas imagens é a do sujeito simples e bem-humorado, que continua indo ao mesmo cabeleireiro vagabundo desde os tempos de operário, e que não perde uma oportunidade sequer de mergulhar nas memórias de sindicalista, contando histórias saborosas do tempo em que fazia política na porta da fábrica e nos intervalos para o almoço. Apesar de sempre risonho (mesmo no único momento de irritação, com os fotógrafos de jornais que não lhe deixam em paz, ele não perde a oportunidade de fazer piada), Lula deixa nas entrelinhas que sua época mais feliz acabou muito antes da Presidência. Isto fica mais do que claro quando, a certo momento, perguntado se não tem vontade de passar algum tempo sozinho, ele desabafa: “Sempre sonho em almoçar sozinho e depois fumar minha cigarrilha sem falar com ninguém, mas sei que não vai acontecer, e não reclamo. Essa vida fui eu que escolhi”.

O DVD da Videofilmes é espetacular, desde já um dos melhores lançamentos produzidos no Brasil. O motivo principal chama-se “Atos: A Campanha Pública de Lula”. O nome é auto-explicativo. Trata-se de um novo documentário de 140 minutos, colocado na íntegra no disco 2 do pacote, e destacando também o último mês da campanha presidencial, só que por outro ponto de vista. O material, editado por Eduardo Escorel com as sobras do material captado por Salles, é excepcional.

Aliás, falar em sobras não é apenas injusto, mas incorreto mesmo, já que o filme praticamente refaz toda a trajetória vista antes em “Entreatos”, só que com duas diferenças básicas: o critério de escolha do material (entram os atos públicos de campanha, não apenas os bastidores) e o estilo bem diferente. Ou seja, deixa-se de lado, aqui, a preocupação da equipe em “desaparecer” da frente das câmeras, o que torna “Atos” um filme metalingüístico, no sentido em que é autoconsciente de si mesmo enquanto peça cinematográfica. O resultado é um produto totalmente diferente, mas de igual qualidade, contando com grande número de momentos antológicos da campanha (o telefonema hilariante de George W. Bush congratulando Lula pela vitória).

Vale lembrar que o disco 1 traz o filme oficial com excelente qualidade técnica de som (Dolby Digital 2.0) e imagem (widescreen anamórfica), e que “Atos” também mereceu a mesma qualidade impecável. Para quem se interessa por cinema, história e política brasileiros, trata-se de um lançamento essencial.

Fonte: Site *Cinerepórter*. Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta_noticia.asp?nid=1659>. Acesso em 26/02/2008.

ANEXO B - Ficha técnica e crítica de “Peões”

Ficha Técnica

Título Original: Peões

Gênero: Documentário

Tempo de Duração: 85 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2004

Estúdio: Videofilmes

Distribuição: Videofilmes

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles

Fotografia: Jacques Cheuiche

Edição: Jordana Berg

Elenco

Maria Socorro Morais Alves

José Alves Bezerra

Zacarias Feitosa de Moraes

José Gonçalo Araripe "Zé Pretinho"

Joaquim de Souza Lima

Avestil C. Neto

Djalma Bom

João de Oliveira da Silva "João Chapéu"

Lenice Bezerra da Silva Azevedo "Nice"

Antônio José dos Santos

Raimundo Bitu de Brito

Henok Batista

Januário Fernandes da Silva

Maria José de Oliveira Xavier "Tê"

Luíza Maria de Farias "Tia"

Luíza de Souza da Silva

Conceição Maria da Silva

Antônio Ferrasoli

Maria Angélica Ferrasoli

Maria Elicélia Feitosa da Silva "Zélia"

Maria Elza Lourenço de Souza

Miguel Pereira dos Santos

Miguel Gonçalves da Silveira

Geraldo Aniceto de Souza

Duvílio Vicentini Filho "Sarrafo"

Juno Rodrigues Silva "Gijo"

Fidelcino Francisco Ramos

Manoel Anísio Gomes

Rubem Teodoro de Arruda

João Batista de Souza "Boca Rica"

Osmar Mendonça

George Santos

Raimundo Nonato Bitu
Luíza Felipe de Lima Bitu

Premiações

Recebeu duas indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil, nas categorias de Melhor Diretor e Melhor Documentário.

Ganhou o Candango de Ouro de Melhor Filme, no Festival de Brasília.

Fonte: Site *Adoro Cinema*. Disponível em: <http://www.adorocinema.com.br>. Acesso em 26/025/2008

Peões

por *Alexandre Werneck*

Uma cena de *Peões* é absolutamente determinante para o filme e para defini-lo como uma obra de Eduardo Coutinho. E talvez mais definidor ainda seja saber que ela não estava nos planos do diretor para a montagem final. Entrou depois de muita reflexão e discussão, segundo o próprio. O momento em questão é aquele que Coutinho apelidou de “As regras do jogo”. Nele, o diretor reúne-se em uma sala com alguns sindicalistas para que eles, diante de imagens de filmes antigos (*Linha de montagem*, de Renato Tapajós; *ABC da greve*, de Leon Hirszman; e *A greve*, de João Batista de Andrade) e fotografias de jornal e de arquivos pessoais/sindicais, apontem os possíveis outros personagens para o documentário. *Peões* é um típico filme de Coutinho, com seus personagens captados pela câmera em momentos de singularidade absoluta, em uma celebração da construção de si pela fala. Mas nele, habita uma tensão que o particulariza: essa procura pelos personagens (que deu à filmagem um certo ar de gincana tratada com seriedade) introduziu no filme a problemática de sua feitura.

Porque há um problema prático que lhe é próprio: ele tem um prazo muito curto para fazer o filme. Praticamente um mês. E nesse tempo, tem que achar mais e melhores personagens. E desta vez Coutinho não tem um sistema espacial/lógico que os uma, como em *Edifício Master* (os moradores de um prédio), *Babilônia 2000* (os habitantes de uma comunidade em um morro) ou mesmo *Cabra Marcado para Morrer* (os laços de família). Em vez disso, ele trabalha com a rede. Rede de relações. Alguém, que se lembra de alguém, que conhece alguém que possa saber de outrem. É assim que se constitui a pesquisa do filme.

Nesse sentido é que *Peões* traz impresso em si a marca de sua feitura, assim como *Cabra* (o filme que consagrou Coutinho e que, como se sabe, nasceu – a fórceps – documentário da morte – um assassinato – de sua feitura como ficção). Nas entrelinhas das entrevistas do filme estão marcados esses laços. O que de antemão reforça o desejo (de) manifesto de Coutinho, que é o de não criar uma categoria. A “classe operária” do filme, ainda que fosse uma generalidade, seria uma generalidade possível, aquela produzida pelas relações que se puderam manter ao longo do tempo. Os personagens só puderam ser encontrados porque, na diáspora, deixaram marcas para trás.

E é dessas marcas que fala o filme. Nele, pulsa uma forte tensão, rara no cinema do diretor: aquela entre a memória e a história. Isso porque Coutinho habitualmente capta os

personagens no momento de sua construção, na fala do entrevistado. Neste filme, diferente disso, ele tem um assunto, que o pressiona: seus personagens pertencem de fato a uma categoria, categoria que dialogou com a macro-história. Não são apenas pessoas, mas pessoas que tomaram parte do grande movimento operário que promoveu as grandes greves no ABC em 1979 e 1980.

Há uma tensão, então. E ela está marcada na montagem. Isso porque às falas dos personagens juntam-se imagens dos filmes usados para reavivar-lhes a memória, filmes que são, antes de tudo, documentos históricos. “Juntam-se”, entretanto, é uma ação que deve ser explicada. Isso porque um clichê habitual de documentário historiográfico é o uso do depoimento de testemunha para legendar uma imagem de época. Não é o que acontece. Coutinho foge da semiose como o diabo da cruz. Fazer isso seria criar um sentido de composição *a priori*. Em vez disso, edita em separada. Trecho de filme em um momento. Falas dos personagens em outro. Juntar, então, é pôr frente a frente, opor.

Essa oposição é, como se disse, o próprio sentido do filme. As falas dos personagens não servem para comprovar ou desmentir as cenas históricas e nem para testemunhas sua participação nelas. Em vez disso, servem para reconstituir particularidades onde a historiografia impõe noções como as de “classe”, “movimento” ou “partido”.

É a operação por excelência do cinema de Coutinho. Em *Cabra*, a família desmontada pela luta política e pelo assassinato do pai é retomada como uma série de pessoas quase sem ligação. Em *Theodorico, Imperador do Sertão*, a construção do real feita pelo próprio objeto o demarca não como coronel nordestino, mas como narrador. Em ambos os exemplos e em *Peões*, essa tensão entre particular e universal é ao mesmo tempo circunstancial e determinante. Veja-se o caso do *Globo Repórter* sobre o fazendeiro: Coutinho, em vez de apenas entrevistar Theodorico ou de fazer uma reportagem mostrando o seu poder, praticamente entrega a direção do filme nas mãos dele. A câmera de Dib Lutfi o acompanha e ele vai aonde quer e diz o que quer. Ora, Coutinho faz um filme sobre o poder em que o poder está inscrito na própria filmagem. O mesmo acontece em *Cabra*: a impossibilidade da família salta, decalcada, da própria estrutura do filme, que se move atrás de seus personagens.

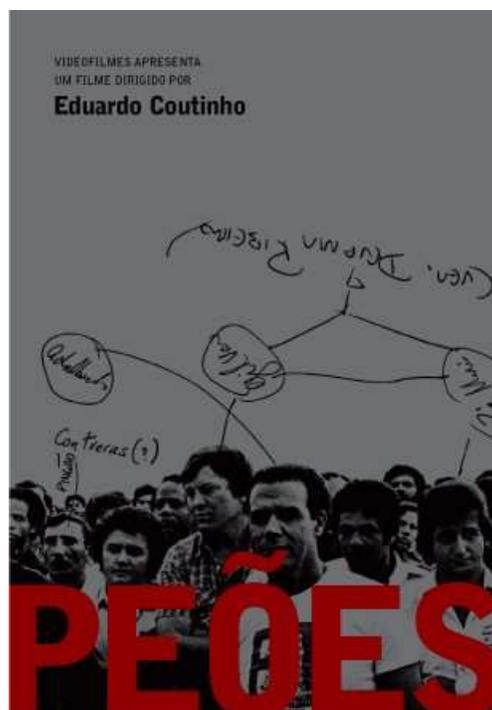
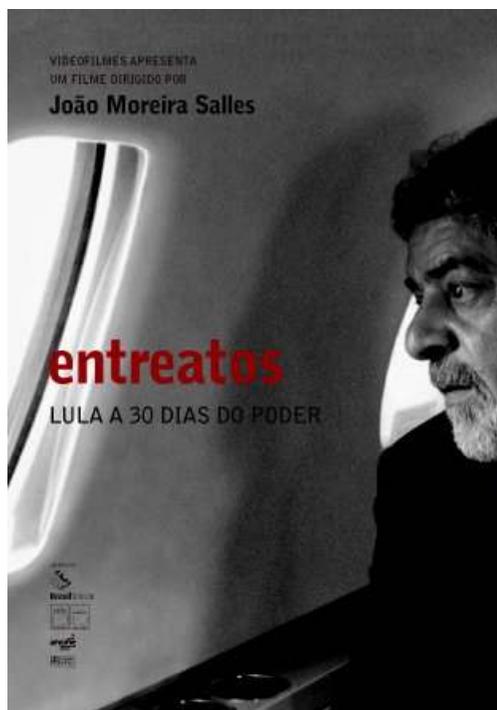
Peões começa no Ceará atual, um ponto de partida aparentemente improvável para um filme sobre as greves de São Bernardo do Campo no começo dos anos 80. E começa com um plano feito da janela de um carro, que anda, mostrando a rua e casas que passam. Curiosamente (Coutinho, claro, renegará o símbolo), a imagem flui da direita para a esquerda (e não da esquerda para a direita, o sentido eleito pelo mundo ocidental como o do fluxo normal da escrita e, portanto, do tempo). O jogo de presente-passado apresentado pela abertura é revelador: o filme não dá conta de uma diáspora apenas, mas de duas. Não se trata apenas de para onde foram os operários participantes do movimento sindical que “se perderam” depois de 1980. Trata-se de onde vieram os operários que constituíram a classe operária brasileira. Nesse sentido, vale a máxima de que São Paulo é o estado mais rico do Nordeste brasileiro.

E é onde *Peões* se toca com seu filme parceiro, *Entreatos*: Lula (que no filme de Coutinho é muito mais uma referência histórica, um antipersonagem) é um dos diaspóricos. Sua segunda saída é o contra-exemplo do filme, mas sua primeira, o abandono do Nordeste por São Bernardo, é a mesma. É peão, portanto.

Essa condição, aliás, é o ponto de encontro entre as duas forças em tensão na fita. A fala final assume um tom de síntese: define a categoria e ainda permite a Coutinho a *mea culpa* de não ser um deles. Ser peão é, em certo sentido, uma dualidade. É ser um soldado raso da industrialização brasileira, explorado e chamado à luta pela igualdade, mas é, ao mesmo tempo, fazer parte de uma elite intelectual e artística: o peão sabe seu ofício, conhece-o como poucos, executa-o como ninguém. É aquele sem o qual a fábrica (na época utópica dos filmes de arquivo) não funcionaria, mas é aquele que a fábrica (na época realista de hoje) não pode mais manter. Nesse sentido, enquanto problematiza o choque entre memória e história e a definição estanque de categorias limítrofes, *Peões* ainda se insere na filmografia de Coutinho como um filme de visão de mundo: toda nostalgia desconstrutiva que se poderia afirmar ao se olhar para trabalhadores saudosos da “era das revoluções” ou para a decadência de quem já foi outrora soldado da transformação e agora se acomoda na velhice doente se transforma – como em *Cabra*, *Theodorico* ou mesmo em *Santo Forte* – em índice de que a política é, no limite, uma moral. *Peões* não é um filme emocional, embora emocione. É um filme sobre as possibilidades do político como *ethos* cotidiano.

Fonte: Revista Contracampo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64//peoes.htm>>. Acesso em 26/02/2008

ANEXO C – Pôsters de “Entreatos” e “Peões”



Fonte: Site *Adoro Cinema*. Disponível em: <http://www.adorocinema.com.br>. Acesso em 26/025/2008