



“Lula, filho do Brasil”: de retirante da seca à presidência da república – uma história, muitos sentidos

Aline Torres Sousa Carvalho*
Guilherme Jorge De Rezende**

Resumo: O presente trabalho tem como proposta analisar alguns elementos do percurso narrativo no filme “Lula, filho do Brasil”, de Fábio Barreto. O filme narra a trajetória do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva desde o seu nascimento, no sertão pernambucano, até a morte de sua mãe, Dona Lindu, e termina com as imagens reais da posse do presidente. O objetivo é mostrar como a teoria da narrativa (Greimas, 1966, 2011; Balogh, 2002) e o roteiro dos acontecimentos midiáticos: competição, conquista e coroação (Dayan&Katz 1999) articulam a “saga heróica” de um nordestino até a presidência do país. Tendo como metodologia a revisão de alguns conceitos teóricos e a observação destes conceitos no filme, o trabalho também analisa outros aspectos relevantes da comunicação midiática, tais como a estrutura da narrativa a partir do ambiente familiar (Sodré, 1977) e o sincretismo realidade e ficção (Rezende, 1997). A partir da articulação entre os fundamentos teóricos e as reflexões resultantes da leitura do filme, verifica-se que a trajetória do ex-presidente, apresentada como uma “saga”, é construída a partir das dificuldades pelas quais ele e sua família passaram e as quais venceram, de modo que o personagem é representado como um herói.

Palavras-chave: estrutura narrativa, roteiro, sincretismo realidade-ficção

Introdução

Há uma máxima no imaginário social que diz que uma imagem vale mais do que mil palavras. Essa postura fica cada vez mais evidente na sociedade contemporânea. Homens e mulheres tornaram-se seres imagéticos e seletivos mergulhados em um oceano de linguagens híbridas que produzem determinados significados. Nessa nova arena cultural, a imagem adquiriu um papel de relevância na mediação entre olhares e objetos de desejo.

Este artigo tem como proposta analisar alguns elementos do percurso narrativo do filme “Lula, filho do Brasil”, que estreou em 1º de janeiro de 2010. Dirigido por Fábio Barreto e “estrelado” por Glória Pires (Dona Lindu) e Rui Ricardo Dias (Lula), o filme narra a trajetória do ex-presidente desde seu nascimento, no sertão pernambucano, até a morte de sua mãe, Dona Lindu, terminando com a posse do presidente.

Na época de seu lançamento, o filme gerou algumas polêmicas, sobretudo por ter sido estreado em ano de eleições presidenciais. Não é objetivo deste trabalho

adentrar às questões ideológicas e políticas que concernem ao filme, assunto que merece ser analisado, em pormenores, em outro momento.

O objetivo é mostrar como a teoria da narrativa apresentada por Greimas (2011) e Balogh (2002) e o roteiro dos acontecimentos midiáticos, competição, conquista e coroação, desenvolvido por Dayan e Katz (1999) explicam a “saga heroica” de um nordestino até a presidência do país; e como a sua imagem tornou-se um produto da indústria cultural, exposto à visibilidade midiática na espetacularização da cultura. Nesse ínterim, outros aspectos típicos da comunicação midiática podem ser observados no filme, tais como a estrutura da narrativa a partir do ambiente familiar e o sincretismo realidade e ficção.

Para tanto, este trabalho tem como metodologia a revisão de conceitos teóricos e a observação e descrição de alguns aspectos do filme proposto, a fim de verificar neste, a aplicação de tais conceitos. Para tanto, está dividido em mais quatro seções: Aspectos da narrativa na história de Lula; Competição, conquista e coroação de um herói; Lula, o filho de Dona Lindu;

* Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Endereço para correspondência: (alinetorres_letras@yahoo.com.br).

** Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Endereço para correspondência: (jresende@ufs.edu.br).

Sincretismo ficção e realidade: emoção e credibilidade. Essas seções conduzem às considerações finais.

1. Aspectos da narrativa na história de Lula

Os espetáculos da indústria cultural ¹, guiados pela lógica do mercado, têm como premissa cativar o maior número possível de consumidores. Para tanto, seus produtos seguem tipos de representações mais ou menos padronizadas, de modo a agradar a diversos gostos. Nesse contexto, as representações produzidas e veiculadas pela mídia, na contemporaneidade, tomam a vida como espetáculo. Os Reality Shows, os programas como “Estrelas” ² e “Vídeo Show” ³ são exemplos de produções que objetivam abordar as celebridades – as vedetes dessa sociedade – não em suas atuações, sejam elas cantores/cantoras, atores/atrizes, mas em sua vida privada.

Esse fenômeno pode ser observado no filme “Lula, filho do Brasil”, que se propõe a contar a vida do ex-presidente desde sua infância até a posse, em sua primeira eleição. Sua infância pobre, seu pai violento, a forte presença de sua mãe, enfim, todo o sofrimento pelo qual passou constitui um elemento para a representação do presidente como vedete de uma sociedade na qual a visibilidade se tornou um grande valor.

Balogh (2002), em seu texto “Narrativa e ficção televisual”, realiza uma análise detalhada da estrutura da narrativa na TV e no cinema. A autora afirma que nessas produções audiovisuais, a narrativa mescla elementos tradicionais, clássicos das estruturas de narrativas literárias, com elementos inovadores, próprios da veiculação midiática, fato esse que pode ser observado no filme “Lula, filho do Brasil”.

Para que um objeto cultural seja considerado uma narrativa, Balogh (2002)⁴ aponta que ele deve conter as seguintes características: deve ser finito, deve apresentar um esquema de personagens contraditórios, os personagens devem possuir qualificações para realizar suas ações, eles devem realizar ações que desenrolarão a história, deve haver uma temporalização no enredo e a transformação dos conteúdos da história.

Analisando o filme “Lula, filho do Brasil” a partir

dessas considerações, é possível identificar os elementos da narrativa nessa produção. O filme é finito: tem início com a cena em que o pai de Lula abandona sua família, seguindo para o *flashback* do nascimento do menino, e termina na posse do ex-presidente. Os personagens são criados no esquema de protagonista (Lula) e antagonistas que surgem ao longo do enredo (seu pai, a polícia, o patrão/ a burguesia, o governo). Esses personagens possuem qualificações que lhes possibilitam a realização das ações: Luiz é um menino prodígio, um rapaz estudioso, um homem trabalhador. Seu pai é um homem violento, o patrão é explorador, o governo é repressor. A história se desenvolve a partir das ações: estudar, trabalhar, discursar. E quanto à temporalização e a mudança dos conteúdos da história, o filme parte de uma situação inicial de pobreza de Lula e de sua família (Figura 1), apresentando uma gradação da penúria extrema até uma situação que pode ser chamada de “pobreza televisiva”, de classe média baixa (Figura 2).



Figura 1

Cena que ilustra a pobreza de Luiz (sentado no banco, com camisa amarela) e seus irmãos, no início do filme. Fonte: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/foto/0,,16915211-EX,00.jpg>.

¹O termo “indústria cultural” foi cunhado por Adorno e Horkheimer, em 1947, na obra “Dialética do Esclarecimento” e, conforme os autores, esse termo corresponde à transformação da cultura (música, dança, arte) e das próprias subjetividades humanas em mercadorias pelos meios de comunicação de massa. Esse processo também é objeto de estudo de Edgar Morin (1987) que, embora apresente algumas divergências em relação à concepção original do termo, concorda com os autores quanto à reprodução dos bens culturais pelo que ele prefere denominar “cultura de massa”. Uma maior discussão sobre o termo foge aos propósitos e ao espaço deste trabalho, no qual é suficiente esclarecer que o termo “indústria cultural” é utilizado para fazer referência às indústrias da mídia (TV, internet, revistas, música, entre outros).

²Programa exibido aos sábados pela Rede Globo, apresentado pela apresentadora Angélica.

³Programa exibido de segunda a sábado pela Rede Globo, apresentado por Geovanna Tominaga, Fiorella Mattheis, Ana Furtado, André Marques e Luigi Barricelli.

⁴Apesar de a Teoria Semiótica ter como fundadora a obra de Greimas (1966) e de haver, em português, o Dicionário de Semiótica (2011), obra elementar, este trabalho opta por se fundamentar nos estudos de Anna Maria Balogh (2002), pelo fato de a autora se referir especificamente à estrutura da narrativa na TV e no cinema, o que a torna mais condizente a este estudo. Em sua obra, a autora apresenta um elucidativo esquema narrativo utilizando Greimas (1966), Barthes (1970), Propp (1971), Bremond (1970) e o Groupe d'Entrevignes (1979), além da tese de livre-docência do professor Edward Lopes (1974), da Unesp.



Figura 2

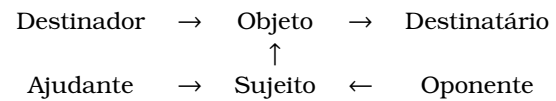
Cena que ilustra a casa de Lula e de sua família em São Paulo, em momento posterior no filme. Fonte: Filme “Lula, filho do Brasil”

Os elementos identificados acima constituem, juntos, um todo dotado de sentido que caracteriza a narrativa. Na semiótica greimasiana, o sentido ocorre a partir do momento em que um sujeito parte em busca de um objeto, ou seja, a partir da quebra de uma situação inicial de conforto, de harmonia e da necessidade da retomada dessa situação.

Os sujeitos que participam da narrativa são denominados, na semiótica, de actantes⁵. Os actantes são aqueles que realizam ou sofrem o ato, podendo ser pessoas, animais ou mesmo objetos. Dependendo do papel que desempenham semanticamente na narrativa, os actantes podem ser de três tipos: individual, representado por um só sujeito; coletivo, composto por vários sujeitos que agem da mesma forma; e dual, quando há um sujeito que age de forma única, apesar de ser figurativizado por dois atores semióticos. Em “Lula, filho do Brasil”, há um actante individual, que é o protagonista, Lula, e um actante coletivo, formado pelo pai, pela polícia, pelo patrão/pela burguesia e pelo governo que, juntos, constituem o antagonista.

Em semiótica, o elemento fundamental da narrativa são as ações do actante, o qual, a partir de um desejo, se torna sujeito de uma série de realizações, que podem levá-lo ou não à conquista de seu objeto de

desejo. Greimas (1966) elabora um modelo atuacional composto por seis atuantes, organizados por Balogh (2002, p. 58), no esquema:



Assim,

A base do esquema atuacional está na relação central sujeito/objeto, ou seja, no eixo do querer. Somente a partir do momento em que um objeto se torna, de fato, valor desejado e que o sujeito se vê impulsionado a buscá-lo, é que temos uma trajetória narrativa (Balogh, 2002, p. 58).

Nesse sentido, a história do ex-presidente é reconstruída a partir de uma série de desejos e ações que culminariam com sua chegada à presidência do país. O objeto de desejo do sujeito Luiz Inácio da Silva é uma melhor condição de vida para ele e sua família e, a partir do momento em que se envolve com o sindicato dos trabalhadores, para seus companheiros. Para atingir esse fim, uma série de ações é desencadeada: ele começa a estudar quando criança, mesmo escondido do pai; faz um curso de torneiro mecânico, torna-se um operário, envolve-se no sindicato dos trabalhadores até chegar à diretoria deste, lidera greves, discursa para milhares de pessoas e, por fim, torna-se presidente do Brasil.

A partir dessas ações e das relações entre o sujeito e seu objeto de desejo, cria-se uma série de estados e transformações na narrativa, que constituem o programa narrativo (PN) (Greimas, 1966). Há dois tipos de enunciados: os de estado (que estabelecem uma relação de conjunção ou de disjunção do sujeito com o objeto) e os de fazer (que correspondem às ações do sujeito). Em um PN, O sujeito parte de uma situação de desejo de um objeto e, no final desse programa, o sujeito pode estar de posse de seu objeto (estado de conjunção $S \cap O$) ou não (estado de disjunção $S \cup O$). A tabela 1 exemplifica essa questão.

Na narrativa cinematográfica analisada, temos: Lula quer uma melhor condição de vida para sua família como enunciado de estado disjuntivo (EED); Lula luta, trabalha, para uma melhor condição de vida como enunciado de fazer (EF); e Lula tem uma melhor condição de vida como enunciado de estado conjuntivo (EC).

Uma narrativa mínima corresponde a uma transfor-

mação de estados – do disjuntivo para o conjuntivo, ou vice-versa, entre um sujeito e seu objeto de desejo. Essa transformação ocorre a partir de quatro fases (Greimas, 1966):

- (a) Manipulação: a trajetória do personagem é iniciada a partir do momento em que ele tem um desejo (querer) ou o dever de fazer alguma coisa. Nessa fase, o sujeito precisa ser estimulado à ação por

⁵Conforme Greimas (2011), o termo “actante” difere-se do termo “personagem”, pois compreende não só seres humanos, mas também animais, objetos e conceitos. O que define um actante é a esfera das ações que o envolve. Este trabalho, em conformidade com as concepções de Balogh (2002) utiliza o termo actante como sinônimo de personagem.

João quer uma casa	→ João economiza e compra uma casa	→ João tem uma casa
Enunciado de Estado Disjuntivo EED (Balogh, 2002, p. 59)	→ Enunciado de Fazer (transformador) EF	→ Enunciado de Estado Conjun- tivo EEC

Tabela 1

Enunciados de estado e de fazer

um destinador manipulador, que pode ser outro sujeito, uma instituição, ou mesmo o próprio sujeito da ação.

- (b) Competência: é necessário que o sujeito tenha competência, habilidade, para desenvolver suas ações. Ele deve adquirir um saber-fazer ou um poder-fazer para desenvolver a próxima fase.
- (c) Performance: se o sujeito possui competência para realizar suas ações, ele parte para o fazer. As ações constituem o elemento principal das narrativas, sendo responsáveis pelas transformações que ocorrerão ao longo da história.
- (d) Sanção: há, por fim, o julgamento do contrato estipulado na manipulação e eventualmente sobre as fases subsequentes. Esse julgamento é feito por outro sujeito (o destinador-julgador), de modo que o sujeito realizador das ações pode ser premiado ou castigado ao final do percurso narrativo.

Assim, em uma narrativa, para a realização de uma ação, é necessário que o sujeito tenha condições para tanto. Só realiza uma ação o sujeito que quer e/ou deve, sabe e pode fazer, o que é denominado competência modal do sujeito. Podem existir sujeitos coagidos, que têm o dever, mas não o querer da realização da ação; sujeitos impotentes, que têm o querer, mas não o saber e/ou o poder, entre outros. A modalização do sujeito postula diferentes modos de existência do sujeito: os virtuais, que querem e/ou devem fazer; os atualizados, que sabem e podem fazer; e os realizados, que são aqueles que fazem. As modalizações supracitadas referem-se ao fazer (querer fazer, dever fazer, saber fazer e poder fazer. Há, também, as modalizações do ser (querer ser, dever ser, saber ser e poder ser), que correspondem à modalização do sujeito de estado. O sujeito de estado pode querer estar em conjunção com um objeto, de modo que se torna um sujeito desejante e faz do objeto, um objeto desejável (Fiorin, 1999).

Na história do ex-presidente, as ações que compõem o enredo do filme correspondem as quatro fases supracitadas. A manipulação ocorre pela mãe de Lula, Dona Lindu, que encoraja o menino desde o seu nascimento. E, também, pelo próprio sujeito, ou seja, pelo menino Luiz. Quando criança, o garoto era impedido de brincar e obrigado a trabalhar como vendedor de laranjas, como engraxate, levava constantes surras do pai. Diante da violência do marido, Dona Lindu deixa o porto,

levando consigo os meninos e Luiz vê-se estimulado a ajudar a mãe e os irmãos. Nesse caso, o querer que move a narrativa parte do próprio sujeito que realizará as ações. Luiz encontra-se, então, como um sujeito virtual, pois, diante de um objeto de valor, tem o desejo e a necessidade de praticar as ações para passar do estado de disjunção para o estado de conjunção com este objeto. Para realizá-las, Luiz precisa adquirir a competência necessária e passa a existir enquanto sujeito atualizado, que sabe e pode realizar as ações necessárias.

Há uma cena na qual uma enchente inunda a casa da família de Lula e ele, a mãe e os irmãos tentam, desesperadamente, salvar as irmãs mais novas, os objetos, o terno de um cliente (a mãe trabalhava como lavadeira e Luiz transportava as roupas, de bicicleta). Essa cena pode ser considerada crucial para a transformação do personagem em um menino corajoso, que sabe-fazer e pode-fazer a diferença em sua vida e na de sua família. Ele inicia, então, sua performance, tornando-se um sujeito realizado, que faz. Na cena seguinte, procura o SENAI, faz uma prova e é aprovado no curso de torneiro mecânico. Faz o curso, forma-se e começa a trabalhar. No contexto histórico da ditadura militar, entra para o Sindicato dos Trabalhadores, e chega a presidi-lo. Lidera a greve do ABC e profere um discurso para um grande número de metalúrgicos. É preso pelo DOPS e idolatrado pelos trabalhadores. Torna-se um líder político. Ao final do percurso, a sanção positiva ocorre com o desfile do então presidente Lula de *Rolls-Royce*, junto de sua esposa, na data da posse, o que deixa subtendido o tão esperado “felizes para sempre”.

Balogh (2002), retomando Greimas (1966), ainda aponta que cada PN tem seu anti-PN, ou seja, cada sujeito tem seu anti-sujeito, ou antagonista. Assim, a narrativa desenvolve-se a partir da oposição entre protagonista e antagonista, de forma que no final da história apenas um deles estará de posse do objeto. O final da narrativa é “[...] aquele em que o estado no qual o sujeito se encontra não é seguido de nenhum outro” (Balogh, 2002, p. 59). Dessa forma, o final do filme ocorre no momento em que o estado de Lula é o estado de conjunção do seu objeto de desejo. Após ser preso, lutar e sofrer, ele assume a presidência da república, estado depois do qual não há nenhum outro

no filme.

O filme obedece, então, a estrutura típica das narrativas de realização⁶, presentes, sobretudo, no cinema hollywoodiano. Essas narrativas enfatizam o fazer, as lutas e as conquistas, e possuem o tão esperado final feliz.

2. Competição, conquista e coroação de um herói

Na análise do processo de criação da biografia do presidente como espetáculo, outra metodologia pode ainda ser utilizada. Trata-se das considerações de Dayan e Katz (1999), que propõem que a televisão utiliza guiões (ou roteiros) específicos para narrar os acontecimentos midiáticos.

Acontecimentos midiáticos são os grandes eventos transmitidos ao vivo pela televisão e que mobilizam a nação ou o mundo (Dayan&Katz, 1999). Esses acontecimentos são transmitidos através de “formas de narrativa, ou guiões [...] que determinam a distribuição dos papéis dentro de cada tipo de acontecimento e o modo como são encenados” (Dayan&Katz, 1999, p. 37).

Os roteiros propostos pelos autores são: competição, conquista e coroação, os quais podem se excluir ou se combinar de modos distintos nas narrativas. Embora o objeto de estudo deste artigo não seja um evento transmitido ao vivo pela televisão, a mesma metodologia pode ser utilizada, à medida que pode ser observada a presença desses roteiros na narrativa da história de Lula.

Nas competições são enfatizadas as disputas entre indivíduos ou equipes, a partir de regras pré-determinadas. As Olimpíadas e as eleições presidenciais são exemplos típicos. Nessas disputas, é essencial a presença do público, que domina suas regras tal como os competidores. As competições são, nesse sentido, espetaculares (Dayan&Katz, 1999). Em “Lula, filho do Brasil”, o momento em que o futuro presidente disputa a diretoria do sindicato dos trabalhadores é um exemplo de competição.

As conquistas estão presentes no filme em larga escala. Elas dizem respeito aos desafios que o personagem enfrenta. Nelas,

O grande homem desafia as restrições aceites (sic) até o momento, propõe-se a visitar o território do inimigo hostil; ultrapassa as limitações humanas conhecidas [...]. A mensagem da Conquista é a de que ainda existem

entre nós grandes homens e mulheres e que a história está nas mãos deles (Dayan&Katz, 1999, p. 48).

A história de Lula, “o grande homem”, é narrada a partir das adversidades que ele enfrenta ao longo de sua vida. Quando menino, Luiz desafia o pai, defendendo sua mãe: “Homem não bate em mulher!”⁷ (Figura 3). Quando estava no sindicato, descobriu a corrupção do presidente e exigiu que ele fosse afastado do cargo. Também nessa época, enfrentou o regime militar, liderando a greve dos metalúrgicos do ABC: “Nós vamos negociar parados”⁸; “Não estou do lado dos que fazem as leis, estou do lado dos trabalhadores.”⁹. O filme representa Luiz Inácio como aquele que invade o território inimigo em prol da história dos trabalhadores, e quiçá, do povo brasileiro.



Figura 3

Cena do menino Luiz defendendo sua mãe. Fonte: <http://i.ytimg.com/vi/lirYI2OcKYM/0.jpg>

Finalmente, a coroação, que diz respeito às tradições e aos rituais das sociedades. Funerais, casamentos, entregas de Oscars são exemplos de coroações. “As coroações são só o cerimonial” (Dayan&Katz, 1999, p. 38). A coroação de Lula é representada pela utilização de arquivos de cenas reais da posse de seu primeiro mandato. Após competições e conquistas, o personagem finalmente chega à Presidência da República, desfilando de Rolls-Royce com a primeira dama, Marisa Letícia.

As competições, conquistas e coroações correspondem à estrutura narrativa greimasiana, conforme Dayan e Katz (Dayan&Katz, 1999, p. 40):

Reformulando Propp, Greimas identifica três

⁶Conforme Balogh (2002), as narrativas de realização são aquelas que enfatizam as transformações sucessivas dos personagens, os enunciados de fazer. Essas narrativas estão presentes, sobretudo, no cinema norte americano. Em contrapartida, há as narrativas de virtualização, nas quais os enunciados de estado, sobretudo de disjunção, são mais importantes. Esse tipo de narrativa, conforme a autora, prevalece no cinema europeu.

⁷Fala do personagem Luiz Inácio da Silva, retirada do filme *Lula, o filho do Brasil*.

⁸*idem*

⁹*idem*

pontos de viragem no percurso do herói que correspondem aos nossos três tipos de acontecimentos. Um serve para <qualificar> o herói (a Competição); a segunda mostra o herói a ultrapassar os limites humanos (Conquista); o terceiro encena o reconhecimento e a <glorificação> do herói (Coroação).

Assim, o ex-presidente é representado, na narrativa fílmica, como um herói: um homem de valores, que enfrenta seus inimigos a fim de cumprir uma missão. Um homem que faz a sua própria história e muda a história de sua família, dos trabalhadores e até mesmo do Brasil.

3. Lula, o filho de Dona Lindu

Representada como uma heroína, a mãe de Lula muitas vezes rouba-lhe a cena, podendo até ser considerada a personagem principal do filme. Ela está presente nas primeiras e na última cena fictícia da produção, de modo que ela parece ser o fio condutor da história.

No início do filme, Dona Lindu dá a luz a Luiz, em situação de extrema pobreza, no sertão pernambucano. Logo após o parto, ela levanta o menino e diz: “Seu nome vai ser Luiz Inácio!”¹⁰. Desde então, empenha-se em transformar o menino em herói. O desejo do personagem, num programa narrativo, pode nascer dele mesmo ou pode vir de outro personagem (Balogh, 2002). Nesse caso, muito do desejo de Luiz parece ter vindo de sua mãe, que em todo o tempo incentiva-o a estudar, a trabalhar, a ser honesto, a lutar por seus objetivos. Isso pode ser exemplificado pela frase: “Este aqui vai ser gente. Vai ter uma profissão.”¹¹. Ou ainda por: “Teima, é só teimar”¹², “chavão” que Dona Lindu dizia a Lula quando a situação estava difícil.

A aproximação de Lula com sua mãe é uma forma de cativar o público e estreitar os laços com ele.

Na tevê, para simular um contato íntimo com o espectador, a função fática tem de se apoiar na família como grupo-receptor necessário [...] a família como idéia (sic), em seu caráter de instituição onde predominam as relações primárias do tipo cara-a-cara (terminologia de Cooley) e princípios morais específicos (Sodré, 1977, p. 57).

Nesse sentido, a história de Lula é contada a partir de seu núcleo familiar, a partir da “saga da família Silva, uma saga igual à de tantas outras famílias Silva do Brasil”.¹³

Uma família que tem a mãe como principal ponto de referência. Logo no início do filme, o pai abandona

esposa e filhos, indo trabalhar em São Paulo e levando consigo a amante grávida. Alguns anos depois, Dona Lindu recebe uma carta do marido (cuja mensagem fora forjada por um de seus filhos, que estava com o pai) pedindo que ela vendesse tudo e fosse para São Paulo. E ela parte de Pernambuco, levando consigo os filhos, em uma viagem que dura 13 dias e 13 noites, na carroceria de um caminhão (Figura 4). Passam a morar em Santos, trabalhando no porto. Com a violência do pai, Dona Lindu deixa o marido e passa a morar sozinha com os filhos. E, na narrativa, as peripécias da mãe em prol da sobrevivência e do crescimento moral, intelectual e econômico dos filhos, tem grande importância.



Figura 4

Cena do filme que ilustra Dona Lindu e seus filhos na viagem de Pernambuco para São Paulo. Fonte: http://mmimg.meioemensagem.com.br/galeria/gr_Lula_1g.jpg

4. Sincretismo ficção e realidade: emoção e credibilidade

A cinebiografia de Lula não é realizada apenas pela ficção. O diretor utiliza, em diferentes e não poucos momentos, arquivos de reportagens exibidas ao longo do tempo. Esse sincretismo de realidade e ficção é uma das características estruturais da comunicação midiática atual.

A indústria cultural mescla ficção e realismo em suas produções, de forma que a fronteira entre o real e o imaginário é diluída e os telespectadores envolvem-se em emoções, típicas do espetáculo, da contemplação (Rezende, 1997). No filme em questão, a ficção, o romanesco, é produto do diretor e dos atores globais, como “Glória Pires” e “Mel Lisboa”, enquanto a reali-

¹⁰Fala de Dona Lindu, mãe de Lula, retirada do filme *Lula, o filho do Brasil*.

¹¹*idem*

¹²*idem*

¹³Disponível em: <http://www.lulaofilhodobrasil.com.br/sinopse>. Acesso em: 15 jan. 2010.

dade é explorada por imagens provenientes do telejornalismo, que por sinal também é da Rede Globo (há uma cena no filme em que Luiz e sua família estão sentados no sofá da sala, assistindo ao Jornal Nacional).

Greimas (2011) denomina efeito de sentido a “[...] a impressão de “realidade” produzida pelos nossos sentidos, quando entram em contato com o sentido, isto é, com uma semiótica subjacente” (Greimas, 2011, p. 155). Assim, os telespectadores, ao assistirem ao filme, tendem a atribuir-lhe um sentido de realidade. E, um dos modos de criação desse sentido, é a ancoragem histórica que, conforme Greimas (2011) pode ser compreendida pela existência de conjunto de índices espaço-temporais que têm como objetivo constituir o simulacro de um referente externo, gerando o efeito de sentido de realidade. No filme, as reportagens jornalísticas constituem tais índices, pois remetem a um espaço e a um tempo externos ao filme, reais, mas, ao mesmo tempo, internos à história, representando um simulacro da vida do ex-presidente Lula.

No momento em que Lula discursa para milhões de trabalhadores, no Estádio da Vila Euclides, em 1979, ele diz: “Tá cheio de polícia aí fora”.¹⁴ E são mostradas cenas reais da cobertura do acontecimento. A polícia, nessa cena, não é representada por atores ou figurantes, mas por imagens de policiais reais, que agiram na época. Em seguida, voltam as cenas cinematográficas dos trabalhadores deixando o estádio e enfrentando os policiais. Essas cenas são intercaladas com cenas reais, arquivadas, dos trabalhadores apanhando da polícia, sendo presos. Há momentos em que o telespectador pergunta-se se aquela cena é real ou fictícia, tão eficaz é o sincretismo realidade e ficção no filme. Também no discurso da greve do ABC, são mostradas imagens reais de Lula, intercaladas com as imagens do filme (figuras 5 e 6).



Figura 5

Discurso de Lula para os metalúrgicos do ABC, em 1979. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/images/n2711200901.jpg>.



Figura 6

Imagem real do discurso de Lula para os metalúrgicos do ABC, em 1979, utilizada no filme. Fonte:

<http://www.blogdovalente.com.br/novoblog/wp-content/uploads/LULA999%5B1%5D.jpg>.

Inúmeras outras cenas e características do filme poderiam ser descritas para exemplificar esse sincretismo. Quando Lula é preso no DOPS, o sepultamento de sua mãe, a semelhança aparente entre os atores e os personagens reais, a tentativa de ?Rui Ricardo Dias? de imitar a voz do presidente.

Enfim, se o telejornalismo utiliza elementos da ficção para dar emoção às suas reportagens e notícias, o filme parece fazer o movimento contrário, fazendo-se valer de imagens reais para dar realismo à sua ficção, com o objetivo maior de cativar o público e influenciar em seu modo de pensar.

Considerações finais

Embora não tenha sido objetivo deste trabalho discutir questões ideológicas, as metodologias aqui utilizadas não permitem negligenciar a representação de Lula como um herói. Sua trajetória, apresentada como uma “saga”, é construída a partir das dificuldades pelas quais ele e sua família passaram e as quais venceram. Essa vitória implica a atribuição de valores morais à Dona Lindu, e, é claro, a Lula.

O filme constrói a imagem de um homem guerreiro, trabalhador, honesto, que aprendeu a lutar na vida com sua mãe; o que reforça seu populismo. Essa questão, no entanto, parece não estar explícita na ideologia do filme, que propõe narrar “A história de um homem comum, sua família e a extraordinária capacidade de superar dificuldades” (grifo nosso)¹⁵.

O telespectador vai ao cinema não para ver a história de um homem comum, mas do então presidente do Brasil, seja ele um herói, um político carismático ou uma celebridade. No entanto, seu percurso político não é narrado. O filme deixa de mostrar um grande período de sua vida. Não há nenhuma menção ao

¹⁴Fala de Lula, retirada do filme *Lula, o filho do Brasil*.

¹⁵Este trecho foi extraído da sinopse do filme, que se encontra no site: <http://www.lulaofilhodoBrasil.com.br/sinopse>. Acesso em: 15 jan. 2010.

PT, não há candidaturas fracassadas, apenas a imagem de um líder sindical que deixa a prisão e chega à presidência do país.

Desse modo, o filme não inclui, em sua narrativa, o processo de transformação pelo qual o personagem precisou passar para ser eleito presidente. Esse processo talvez signifique mesmo uma descaracterização do Lula sindicalizado, que luta pelos trabalhadores. Naquela condição, Lula estava interditado pelo meio social. Ele precisou de uma nova roupagem, sua imagem foi moldada para que ele pudesse ser aceito politicamente. Se antes Lula não tinha voz, foi preciso que se enquadrasse em uma determinada ordem discursiva para ser aceito.

Há, desse modo, uma lacuna que representa o silenciamento de um processo histórico marcado por fracassos, por mudanças e reestruturações na imagem (inclusive a do próprio rosto, que antes usava uma barba e agora não usa mais) e nas estratégias políticas do ex-presidente. Esse silenciamento ocorre à medida que os fracassos e as mudanças ocorridas não são condizentes com a imagem de herói que o filme objetiva criar. É transmitida a imagem de um homem honesto e trabalhador que, partir de princípios firmes, vence todas as dificuldades e alcança a presidência da República. Uma alteração em seus princípios e em suas ideologias significa um impasse a imagem do herói.

A principal crítica feita a essa cinebiografia, pela opinião pública, é a acusação de que ela é mais eficiente como uma propaganda política que como cinema. O que se pode afirmar, a princípio, é que ela é uma propaganda, até política de certa forma, mas, sobretudo, uma propaganda da indústria cultural. A história do ex-presidente do Brasil tornou-se um produto comercializável. Sua vida adquiriu status de imagem na sociedade da visibilidade. Resta ao telespectador decidir se compra ou não esse produto e com que moeda deve pagá-lo. ●

Referências

- Balogh, A. M.
2002. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP.
- Dayan, Daniel; Katz, E.
1999. *A história em directo*, chapter O guião dos acontecimentos mediáticos: competição, conquista e coroação, Pp. 36–61. Coimbra: Minerva.
- Fiorin, J. A. L.
1999. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, 15.
- Greimas, A. J.
1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Greimas, A. J.
2011. *Análise Estrutural da Narrativa*, chapter Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica, Pp. 63–113. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes. Tradução de Mariz Zélia Barbosa Pinto.
- Morin, E.
1987. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*, chapter Uma cultura de lazer, Pp. 67–76. Rio de Janeiro: Forense.
- Rezende, G. J.
1997. Adeus yasmin! o espetáculo de realidade ficção no noticiário sobre o assassinato da atriz daniela perez. *Vertentes*, v. 9:7–16. São João Del-Rei.
- Sodré, M.
1977. *O monopólio da fala*, chapter A linguagem da televisão. Petrópolis: Vozes. Disponível em:
{ <http://www.lulaofilhodobrasil.com.br/sinopse> }
Acesso em: 15 jan. 2010.

Dados para indexação em língua estrangeira

Carvalho, Aline Torres Sousa; Rezende, Guilherme Jorge de
Lula, o filho do Brasil (Lula, Brazil's son): from a drought migrant to the
presidency of the republic of Brazil – one story, several readings.

Estudos Semióticos, vol. 8, n. 2 (2012)

ISSN 1980-4016

Abstract: *This paper aims at analyzing some elements of the narrative path of the film Lula, o filho do Brasil, by Fábio Barreto. The film covers the life story of former President Luiz Inacio Lula da Silva from his birth in the countryside of Pernambuco until the death of his mother, Dona Lindu, and ends with actual images of the President's inauguration. The goal is to show how the French narrative theory (Greimas, 1966, 2011; Balogh, 2002) and the script media events - competition, conquest and coronation (Dayan; Katz, 1999) - articulate the "heroic saga" of a northeastern to the presidency the country. This paper reviews some theoretical concepts by their observation in the film and also examines relevant aspects of media communication, such as the narrative structure based on the family environment (Sodré, 1977) and the reality-fiction syncretism Rezende (1997). By combining the theoretical basis and the reflections resulting from the reading of the film, it is possible to identify that the former president's trajectory - pictured as a "saga" - is built from the difficulties he and his family went through and surmounted, resulting in the character's portrayal as a hero.*

Keywords: narrative structure;, script;, reality-fiction syncretism, ,

Como citar este artigo

Carvalho, Aline Torres Sousa; Rezende, Guilherme Jorge de. "Lula, filho do Brasil": de retirante da seca à presidência da república – uma história, muitos sentidos. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 8, Número 2, São Paulo, Novembro de 2012, p. 40-48. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 20/Dezembro/2011

Data de sua aprovação: 18/Julho/2012
