

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA
PUBLICIDADE E PROPAGANDA
GUILHERME BRAZ ESPÍNDULA GONZAGA

LULA, O FILHO DO BRASIL:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE UM HERÓI POLITICO

Goiânia
2010

GUILHERME BRAZ ESPÍNDULA GONZAGA

LULA, O FILHO DO BRASIL:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE UM HERÓI POLITICO

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^a. Ms. Thalita Sasse Fróes.

Goiânia
2010

GUILHERME BRAZ ESPÍNDULA GONZAGA

LULA, O FILHO DO BRASIL:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE UM HERÓI POLITICO

Monografia defendida no Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Publicidade e Propaganda, em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Ms. Thalita Sasse Fróes
(orientadora)

Mestrando Murilo Luiz Ferreira

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, homem de diversas profissões, exemplo de superação e coragem. Meu melhor amigo e maior incentivador dos meus planos.

À minha mãe, por seu carinho imensurável e amor insubstituível, pelo seu pulso firme e pelos bons conselhos.

À minha irmã, Mariana, por acreditar em tudo o que faço, por sempre estar do meu lado e por cuidar dos meus dentes no futuro.

À minha namorada, Ana Patrícia, minha grande companheira, pela compreensão e paciência, pela superação e determinação, por todos os momentos que passamos juntos e por aqueles que ainda vamos passar.

AGRADECIMENTOS

Felizmente, a vida sempre me reservou pessoas e conquistas maravilhosas. Meus pais foram o primeiro presente de DEUS. No começo da vida deles, as dificuldades eram pequenas perto do esforço para oferecer amor, carinho, segurança e educação para seus filhos. A eles, portanto, agradeço por tudo. Quando a distância nos separou em diversos momentos da vida, estivemos sempre ligados em espírito. Ter com quem contar, talvez, seja o que há de mais importante na vida. Agradeço também pelo carinho e companheirismo da minha irmã, sempre pronta para me ajudar no que for preciso. Sempre fomos muito unidos e amigos. Quero agradecer em especial à minha eterna companheira, Ana. Sua história de vida me inspira e me admira. Quando a vida deu inúmeros motivos para ela se rebelar e deixar de acreditar em muitas coisas, ela estava ali forte, persistente, teimando sempre, acreditando em DEUS e com uma personalidade fortíssima que só ela tem e é muito importante para todos ao seu lado. Obrigado pelo seu amor, exemplo e paciência. Meus avós paternos, minha avó materna e meu avô Teófilo, já falecido, ensinaram-me valores preciosos como honestidade, resignação, amor ao próximo, perdão, solidariedade, humildade e perseverança. Com cada história, cada parte da vida deles, aprendi muito. Agradeço a eles eternamente. Agradeço a DEUS também pelos amigos maravilhosos que fiz durante a minha vida. Preservo ainda as amizades de infância, de Goiânia e os amigos de Luziânia, minha querida cidade natal. Nasci em Luziânia, mudei para Goiânia recém-nascido e este foi o meu cenário durante 12 anos. Voltei para Luziânia com a minha família, pois a vida em Goiânia havia ficado complicada. Sempre com a vontade de voltar à capital, ingressei na Universidade Federal de Goiás em 2007 e voltei para recuperar parte da minha história interrompida. Fiz novos amigos, encontrei amigos de infância e reencontrei parte da minha identidade. Agradeço pela amizade e companheirismo dos meus amigos de faculdade, meus amigos da ASCOM e minha orientadora, em todos os sentidos. Obrigado Thalita por me oferecer a oportunidade de vislumbrar novos caminhos. Te admiro pelo carinho que tem ao próximo e pela capacidade de se envolver com os problemas das pessoas, fazendo da parte profissional ou acadêmica, apenas um acessório para a construção de amizades. Você é minha orientadora pessoal, acadêmica e profissional. Hoje, considero minha vida completa. Estou realizado pelas escolhas e pelos presentes que a vida me deu. Obrigado, DEUS, por todas estas maravilhosas dádivas.

“Os heróis são aqueles que tornam magnífica uma vida que já não
podem suportar”

Jean Giradoux

“A esperança é o sonho do homem acordado”

Aristóteles

RESUMO

A comunicação, o cinema e a política evocam para si, cada um com suas características, o poder da produção e difusão de valores simbólicos. As narrativas são parte da condição humana, capazes de transmitir valores e símbolos importantes na construção da identidade e da representação nos mais diversos contextos. O presente trabalho, por meio da análise estrutural da narrativa, apresentou como objetivo identificar elementos fílmicos presentes na obra cinematográfica *Lula, o filho do Brasil* capazes de contribuir para a associação de aspectos mitológicos ao protagonista, com intuito de avaliar a construção da imagem de um herói político na linguagem audiovisual.

Palavras-chave: Cinema, Política, Análise Estrutural da Narrativa, Aspectos Mitológicos, Herói.

ABSTRACT

The communication, cinema and politic evoke for them, each with its own characteristics, the power production and dissemination of symbolic values. The narratives are part of the human condition, capable of transmitting values and important symbols in the construction of identity and representation in various contexts. This monograph, through structural analysis of narrative, presented as objective to identify film elements present in cinematographic Lula, the son of Brazil (*Lula, o filho do Brasil*) can contribute to the association mythological aspects of the protagonist, with the intention of evaluating the construction of image a political hero in the audiovisual language.

Keywords: Cinema, Politics, Structural Analysis of Narrative; Mythological Aspects; Hero.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 Comunicação, Cinema e Política	12
1.1 A Comunicação e os Meios de Comunicação de Massa	12
1.2 O Cinema como Meio de Comunicação de Massa	14
1.3 Os Estudos Culturais: cultura, identidade e representação.	16
1.4 A Comunicação e a Política	19
2 A Narrativa – Teoria, Metodologia e Análise	22
2.1 Narratologia	22
2.2 Análise Estrutural da Narrativa	23
2.2.1 Narrativa Fílmica	26
2.2.2 Sinopse do Filme	27
2.2.3 O Narrador	27
2.2.4 A Personagem	28
2.2.5 O Tempo Narrativo	32
2.2.6 O Espaço Narrativo	33
2.2.7 A Ação Narrativa	36
2.2.8 A Intriga	37
2.2.8.1 O Equilíbrio Inicial	37
2.2.8.2 O Desequilíbrio	38
2.2.8.3 Um Novo Equilíbrio	39
3 O Símbolo, O Mito, o Herói – Mil Faces e Dois Mundos do Predestinado Lula	40
3.1 O Símbolo e o Simbólico	40
3.2 O Mito	41
3.3 O Herói de Mil Faces	42
3.4 A Jornada do Herói de Mil Faces	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

INTRODUÇÃO

Lula, considerado por muitos como o filho da classe trabalhadora do Brasil, e por outros como o pai desta classe, é uma figura indubitavelmente interessante. Sua crescente popularidade não só no Brasil, como em toda América Latina e por grande parte do globo, nos últimos anos, desperta os mais variados interesses sobre a sua trajetória de vida até alcançar o mais alto posto da hierarquia política brasileira.

Destaca-se nestes fatos a importância da política, da comunicação e da cultura no desenho deste homem público, apontado por muitos como original. A estes mesmos campos capazes de desenhá-lo com esta aparente singularidade, pode-se oferecer um questionamento: seria este desenho realmente original ou uma versão de outros desenhos realizados em tempos primordiais?

Não tão perto das questões políticas inerentes a esta pergunta, mas por outro lado, não tão distante; o presente trabalho pretende concentrar esforços na análise do produto midiático sobre a trajetória de vida do popular líder brasileiro. Lula, o filho do Brasil, apresentado ao grande público no primeiro dia do ano de 2010, representa um marco na discussão sobre a crescente popularidade do presidente, sobretudo, por ter sido lançado no preciso momento no qual Lula tenta fazer sua sucessora.

As críticas qualificadas sobre esta obra cinematográfica estão concentradas, majoritariamente, na discussão deste produto midiático como uma tentativa de transformar a figura de Lula em um mito. A fim de verificar a possibilidade de êxito desta discussão no campo da comunicação, da política e da cultura; esta monografia visou identificar a presença de aspectos míticos na narrativa fílmica Lula, o filho do Brasil.

Dentro deste quadro de análise, pretendeu-se inferir como pode ocorrer o processo de identificação do indivíduo com o conjunto de valores simbólicos associados ao protagonista na narrativa; se a história de vida de Lula, apresentada na narrativa, pode reforçar a construção da imagem do presidente Lula como herói e, finalmente, se a popularidade política do presidente implica em aumento da simpatia do protagonista na narrativa.

Para tanto; far-se-á necessária a identificação de elementos capazes de sustentar a construção da popularidade política do protagonista, na narrativa; a discussão da eficácia da narrativa fílmica como uma estratégia não convencional de comunicação política para a construção da imagem de um homem público, e o estabelecimento de comparação entre as estratégias racionais e emocionais na comunicação política.

Entre os campos teóricos explorados, destacaram-se as Teorias da Comunicação, a Teoria do Cinema, os Estudos Culturais, e o *Marketing* Político.

A metodologia utilizada foi a Análise Estrutural da Narrativa. Este método possibilitou o isolamento dos elementos da narrativa de tal modo que as partes submetidas à análise formaram uma totalidade maior em relação à obra original. Ao utilizar este método foi possível organizar uma estrutura acessível à análise e a inferência de boa parte das hipóteses e objetivos elencados, além das lacunas de significados apresentados pela história.

A narrativa trata da história de um homem comum e habitante de um mundo trivial, transformado em um homem especial e parte de um mundo acessível somente àqueles dignos de veneração. *Lula, o filho do Brasil: A Construção da Imagem de um Herói Político* é uma resposta ao questionamento recorrente sobre a construção da imagem de um homem público, a partir de uma narrativa fílmica rica em elementos simbólicos.

Normalmente, em estudos envolvendo os campos da comunicação e da política, os objetos são campanhas eleitorais, análise de discursos e dos meios de comunicação de massa; todos interligados ao padrão convencional de estratégias de comunicação política.

Esta análise apresentou o cinema como um meio de comunicação rico na produção de sentidos, capaz de apresentar modelos funcionais para a construção da imagem de um homem público no âmbito da comunicação política.

O interesse na obra e no estudo deste meio de comunicação partiu da observação da obra cinematográfica como um campo repleto de expressões políticas, sociais e culturais. O olhar científico sobre estas questões fez-se, então, necessário no interesse de compreender e explorar o universo de elementos significativos disponíveis no filme.

1 Comunicação, Cinema e Política

1.1 A Comunicação e os Meios de Comunicação de Massa

A história da comunicação aponta para o início dos processos comunicacionais a partir da necessidade do homem em expressar fatos, sentimentos e situações cotidianas; não mais apenas por meio de gestos e expressões faciais desconexas, mas por um sistema de códigos minimamente combinado.

Em todas as sociedades os seres humanos se ocupam da produção e do intercâmbio de informações e de conteúdo simbólico. Desde as mais antigas formas de comunicação gestual e de uso da linguagem até os mais recentes [...]. (THOMPSON, 2009, p.19).

Segundo Thompson (2009), a diferença ao longo do tempo, consistiu-se na institucionalização da comunicação, transformando os processos de produção, armazenamento e circulação em processos cada vez mais complexos, não apenas em sua dimensão produtiva, mas por estarem associados diretamente com a complexidade das condições sociais capazes de viabilizar a formação do conteúdo simbólico.

Há, de acordo com Thompson, a reelaboração constante do caráter simbólico da vida social. Ou seja, o homem altera constantemente os meios pelos quais se relaciona e por isso “é fácil focalizar o conteúdo simbólico das mensagens da mídia e ignorar a complexa mobilização das condições sociais que subjazem à produção e circulação destas mensagens” (THOMPSON, 2009, p.20).

O princípio básico da troca de significados simbólicos é um ponto comum nas tentativas de definição de comunicação. Embora o conceito de comunicação seja complexo, polissêmico e seja capaz de abarcar uma pluralidade de fenômenos, pode-se encontrar a partir de várias definições, segundo Santaella (2002, p.22) “uma definição ampla e geral de comunicação que assim se expressa: a transmissão de qualquer influência de uma parte de um sistema vivo ou maquinal para uma outra parte, de modo a produzir mudança”.

Esta definição ressalta a capacidade da comunicação em gerar e consumir mensagens, mas por ser uma definição ampla, valores importantes intrínsecos aos processos comunicacionais talvez deixem de ser evidenciados, principalmente àqueles relacionados à troca de informações e valores simbólicos. No entanto, é válido perceber nesta definição como a comunicação produz algum tipo de transformação nas partes envolvidas em seu processo de produção e recepção.

Luhmann (2005) apresenta os meios de comunicação como sistemas complexos de comunicação, fornecedores e recebedores de significados em relação ao sistema social. Para o autor, interna e externamente à esse sistema complexo, existem realidades de mundo pelas quais a sociedade moderna se orienta. Nesta perspectiva, “a função dos meios de comunicação consiste [...] em orquestrar a auto-observação do sistema social” (LUHMANN, 2005, p.158)

Além da simples transmissão da influência de uma parte a outra de modo a produzir mudança, a comunicação esta relacionada à produção e ao intercâmbio de informações e conteúdo simbólico pelas sociedades. Os meios de comunicação foram criados, posteriormente, para conduzir a auto-observação destes sistemas sociais, de acordo com Luhmann (2005).

Faz-se necessário, portanto, a partir desta perspectiva destacar na análise de conteúdo simbólico das mensagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa, a observação das condições sociais nas quais estas mensagens foram produzidas e circularam.

Matterlart e Matterlart (2001) revelam na obra “História das Teorias da Comunicação”, como a observação do contexto e das condições sociais foi importante para os estudos sobre as Teorias da Comunicação. Desde a descoberta das trocas e dos fluxos de informação e comunicação, desde a divisão do trabalho, a gestão das multidões, a estatística moral, o homem médio, até a formação da psicologia das massas; sempre o contexto da época foi muito significativo para delinear novos paradigmas. Matterlart e Matterlart (2001, p.13) atribuem ao século XIX o nascimento das “noções fundadoras de uma visão da comunicação como fator de integração das sociedades humanas”.

Quando as multidões se agruparam nas cidades, a problemática da sociedade de massa e dos meios de difusão de massa se instalou. Desde seu início, esta problemática despertava receio: “a massa apresenta-se como ameaça real ou potencial para a sociedade como um todo”. (Matterlart e Matterlart, 2001, p.20).

Esta ameaça inicial, posteriormente deu corpo as Teorias da Comunicação e, conseqüentemente, a tentativas sucessivas de identificar o comportamento da massa. Segundo Wolf (1995, p.22) “A massa é constituída por um conjunto homogêneo de indivíduos que, enquanto seus membros, são essencialmente iguais, indiferenciáveis, mesmo que provenham de ambientes diferentes, heterogêneos, e de todos os grupos sociais”. Sob este prisma, Wolf destaca a concepção de uma audiência indefesa e passiva, parte da primeira fase da teoria sobre os meios de comunicação de massa.

Esta primeira fase tem uma contribuição notória no sentido de promover a reflexão sobre a produção e difusão generalizada e institucionalizada de bens simbólicos, no entanto,

os estudos posteriores mostram o comportamento da massa não tão indiferente como apresentaram os estudos iniciais. Os estudos culturais¹ são um exemplo ao apresentarem o espectador como um agente ativo no processo de recepção dos produtos midiáticos.

Todavia, torna-se pertinente acrescentar, segundo Thompson (2009), as cinco características intrínsecas à comunicação voltada à massa, parte das condições para a categorizar um meio de comunicação de massa²:

[...]os meios técnicos e institucionais de produção e difusão; a mercantilização das formas simbólicas; a dissociação estruturada entre produção e a recepção; o prolongamento da disponibilidade dos produtos da mídia no tempo e no espaço; e a circulação pública das formas simbólicas mediadas. (THOMPSON, 2009, p.32)

Neste sentido, os bens simbólicos só tem valor se forem institucionalizados; se claramente forem direcionados ao público; se os bens simbólicos também estiverem bem distribuídos por todo lugar, em qualquer tempo; e se o conteúdo das mensagens de mídia for visível e verificável a indivíduos nos mais diversos contextos.

1.2 O Cinema como Meio de Comunicação de Massa

Com base nas características supracitadas, o cinema pode ser considerado um meio de comunicação de massa por ser uma instituição produtora e difusora de conteúdo simbólico, mercantilizada, perfeitamente estruturada no âmbito da produção e recepção. E, ainda, propagadora da disponibilidade dos produtos midiáticos no tempo e no espaço, além do seu potencial de circulação pública das formas simbólicas.

Segundo Canevacci (1990), quando o cinema precisou se firmar como um meio de comunicação de massa, primeiramente, o conceito cinematográfico de identificação foi substituído pelo conceito de contraposição. No primeiro conceito, o espectador se vê retratado e representado. No segundo, o espectador se vê contraposto por ideologias utópicas, com finais felizes, apenas com apelo publicitário e atreladas às necessidade do cinema em compor simbolicamente valores comuns e de se firmar como um meio de comunicação de massa.

O cinema sempre foi interpretado como duplicação da realidade, e, com efeito, essa é sua origem. Mas, a partir de sua ascensão ao vértice dos mass media [...] assiste-se a uma inversão da relação: é a realidade que aparece cada vez mais como uma duplicação do cinema (CANEVACCI, 1990, p.155).

¹ Os estudos culturais estão contemplados no item 1.3 do presente trabalho.

² Thompson (2009, p.32), ao propor a expressão comunicação de massa, a considera como “produção institucionalizada e difusão generalizada de bens simbólicos através da fixação e transmissão de informação ou conteúdo simbólico”.

Ao reproduzir o comum, alterando apenas a forma de apresentação de determinada ideologia ou condição essencialmente humana, o cinema acabou conduzindo o processo de recepção tanto para a característica de identificação, quanto para a de contraposição. Posto que ao mesmo tempo em que oferece uma ideologia utópica, também é possível, a partir dessa ideologia voltada às massas, a identificação do espectador com o sempre igual, com condições próprias e comuns da essência humana.

O cinema é, portanto, ora pautado pela identificação, ora pela contraposição. Este último conceito está cada vez mais presente e, em muitos casos, até substituindo o primeiro. No entanto, para o autor, os dois conceitos continuarão sempre coexistindo.

De acordo com Metz (2010), o sentimento de estar diante de um espetáculo quase real, desencadeia no espectador um processo perceptivo e afetivo de participação. Assim, o cinema conquistaria imediata credibilidade perante o espectador.

A compreensão de Metz corrobora a concepção de Canevacci, pois além da reprodução ampliada do sempre igual, proposta por Canevacci (1990), o cinema também tem credibilidade perante o espectador de um meio capaz de retratar a realidade e promover a participação do público. Enquanto a imagem em si é irreal, o seu movimento pode traçar elementos de realidade. Segundo Metz (2010, p.28), este é o segredo do cinema. “[...] injetar na irrealidade da imagem, a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado”.

Na fotografia, por exemplo, de acordo com o referido, o público apreende um ter-sido-aqui, enquanto no cinema apreende um ser-aqui vivo. O cinema, neste sentido, possui um grande poder projetivo, pois apresenta o movimento claro de uma história. A trama se desenvolve às vistas do espectador, ao contrário da fotografia.

O processo de identificação do espectador é um elemento interessante para a compreensão da obra cinematográfica. Para Metz (2010) a não presença física do ator, como ocorre no teatro, e o movimento do cinema direcionam o espectador a investir de realidade as personagens. Segundo o autor, esta realidade provém do próprio espectador, são projeções e identificações misturadas à percepção da obra. O cinema, portanto, precisa ser estudado como um todo complexo, e o espectador, como um importante elo, e agente ativo do processo produção-recepção.

Canevacci (1990) aponta, ainda, para o potencial das aparências universalizadoras das ideologias no cinema como um processo de identificação mais significativo no cinema quando comparado a outros meios, como a televisão. O comportamento do telespectador, para este autor, é apenas de observador de um conteúdo privado. No cinema, entretanto, predomina

a noção do conteúdo público. Ou seja, enquanto a TV apenas retrata, apresentando um conteúdo particular de sua linguagem, sem espaço para a interpretação do telespectador; o cinema retrata e insere o público em determinado contexto, apresentando um conteúdo com lacunas de interpretação e de significados, com objetivo de gerar identificação.

O espectador, portanto, mesmo sendo o cinema um meio de comunicação de massa, é um ente ativo no processo de recepção. Invertendo a lógica do próprio termo recepção, o espectador não é só um receptor passivo: tem experiências, possui um olhar único sobre a obra, e está ao mesmo tempo inserido no universo das regras e modelos de comportamento propostos pelo autor.

1.3 Os Estudos Culturais: cultura, identidade e representação.

Para compreender o cinema como um todo complexo e o espectador como agente ativo do processo comunicacional, os Estudos Culturais aparecem como suporte teórico imprescindível. Em um movimento paralelo e crítico aos estudos iniciais das teorias da comunicação, emerge os Estudos Culturais com uma visão mais democrática em relação aos estudos de fenômenos culturais.

Podemos qualificar, portanto, a emergência dos *Cultural Studies* como a de um paradigma, de um questionamento teórico coerente. Trata-se de considerar a cultura num sentido amplo, antropológico, de passar de uma reflexão centrada sobre o vínculo cultura-nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais. Mesmo que ela permaneça fixada sobre uma dimensão política, a questão central é compreender em que a cultura de um grupo, e inicialmente a das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder. (MATTELART; NEVEU, 2006, pp.13-14).

Quando há a troca do objeto das reflexões sobre a cultura de um sentido restrito para a cultura de massa e as práticas culturais populares, os objetos nobres de pesquisa oferecem lugar às práticas e costumes populares. É neste contexto que está inserido o presente trabalho, por apresentar uma narrativa fílmica com características essencialmente populares e a análise de um produto midiático igualmente popular e com características de um produto dirigido à massa.

Lula, o filho do Brasil retrata a história de um “Silva”, retirante do semi-árido nordestino e sua trajetória até se tornar metalúrgico, sindicalista e presidente da república. O filme aborda a história de Lula desde o seu nascimento, até a morte de sua mãe, quando este já era sindicalista com 35 anos. Foi dirigido por Fábio Barreto em uma adaptação do livro homônimo, da autora Denise Paraná. O protagonista foi interpretado por Rui Ricardo Dias e a mãe de Lula por Glória Pires.

Esta característica popular do objeto de estudo conduziu o presente trabalho aos Estudos Culturais, pois, além de oferecer subsídios teóricos para a compreensão da relação desse com o meio de comunicação no qual está inserido, ofereceu, um novo paradigma e conceitos como: cultura, identidade e representação.

O conceito de cultura foi utilizado em um sentido mais democrático e próximo à visão ampliada proposta pela antropologia. Os conceitos de identidade e representação foram necessários para a compreensão destes processos em relação ao protagonista.

Um importante questionamento dos Estudos Culturais, apontado por Matterlart e Neveu (2006), sobre a compreensão de cultura apenas como um vínculo cultura-nação, encontra ressonância em Laraia (2006). O antropólogo defende a ligação do conceito de cultura com “a faculdade do homem de multiplicar infinitamente os signos, assegurá-los, e comunicá-los como uma herança sempre crescente, longe de determinações geográficas ou biológicas”. (LARAIA, 2006, p.27).

A cultura, portanto, no eixo de compreensão próximo aos Estudos Culturais está ligada à herança sempre crescente de uma comunicação de signos apreendidos pela experiência da vivência prática em sociedade. Esta concepção se encontra um pouco distante dos primeiros pressupostos tendenciosos em relacionar a cultura com o vínculo geográfico ou às características de determinados grupos ou pessoas. “A cultura ‘interpreta’ a experiência e, ao fazê-lo, simultaneamente contribui para mudá-la”. (RIBEIRO, 2004, p.13).

Para definir o conceito de cultura sob a perspectiva dos Estudos Culturais, fora do antigo paradigma cultura-nação é preciso recorrer a Stuart Hall e Homi K. Bhabha. Este último apresenta uma visão inovadora e democrática do conceito de cultura, defendendo a aplicação deste conceito não só para elementos considerados de arte nobre, mas também e sobretudo, à produção de sentidos de qualquer natureza, desde que produto de um processo social. Para tal, o autor propõe:

Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não-canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d’art* ou para além da canonização da “idéia” de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e de valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência social. (BHABHA, 1998, p.40).

Esta compreensão reflete uma mudança crescente e permanente do foco da cultura, antes tendencioso à crítica e dirigido à análise de produções culturais nobres para a valorização de qualquer tipo de produção, mesmo se incompleta de sentido como uma manifestação cultural.

O conceito de identidade, proposto por Stuart Hall na perspectiva dos Estudos Culturais, passa por uma reflexão sobre a instabilidade das velhas identidades, antes sustentadas sob o argumento do sujeito unificado e permitindo a compreensão do conceito de cultura. A proposta do autor está vinculada à descentralidade do conceito de identidade cultural na sociedade moderna, assim como do próprio sujeito.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia de que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes de deslocamento ou descentração do sujeito. (HALL, 2006, p.9).

No iluminismo, “O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 2006, p.11). Este caráter individualista do sujeito, na concepção iluminista, difere da noção do sujeito sociológico. O autor apresenta o sujeito sociológico não como um sujeito autônomo, mas formado pelas relações de mediação, das quais o sujeito apreende “os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. [...] A identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade”. (HALL, 2006, p.11).

Esta primeira noção de identidade, vinculada ao sujeito individualista e unificado liga, segundo o autor, o sujeito à estrutura. Desta forma, tanto os sujeitos, quanto as instituições culturais às quais estão ligados, permanecem estáveis e unificados. Esta estabilidade é justamente o objeto de mudança proposto por Hall e observável na pós-modernidade, pois, agora o sujeito apresenta-se fragmentado e composto por várias identidades. “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”. (HALL, 2009, p.12).

É imprescindível, diante desta fragmentação, portanto, compreender as identidades como uma tradução transitória, alternando conforme o contexto no qual os indivíduos analisados estão inseridos. Sob este prisma, Hall (2009) confronta a ligação do povo caribenho com suas terras de origem e aponta um conceito importante, o de diáspora. Segundo o autor, “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a [...] origem específica” (HALL, 2009, pp.26-27).

O conceito de diáspora sustenta a visão de Hall sobre cultura, pois quando se trata de identidades múltiplas, é possível observar também, um sujeito presente em uma cultura múltipla, sobreposta. A globalização cultural retirou, segundo Hall (2009) a cultura do seu aspecto local ou nacional, subvertendo os modelos tradicionais de cultura para a perspectiva diaspórica da cultura, na qual não existe uma só cultura nacional nobre e fixa, mas uma

multiplicidade de formas culturais, cada uma com seu valor em cada local, mas sobretudo para cada indivíduo ou grupo social.

De acordo com os pressupostos apresentados por Silva (2005, p.18), o conceito de identificação está relacionado ao “processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades”. Sob o prisma dos Estudos Culturais e da teoria do cinema, segundo o referido autor, este conceito é utilizado para designar “a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem apresentada na tela”. (SILVA, 2005, p.18)

Torna-se necessário, então, compreender o conceito de representação, pois só por meio da representação, classifica-se e seleciona-se o que é passível de identificação ou o que é diferente, ou seja, o que não gera identificação.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. (SILVA, 2005, p.17)

A representação, portanto, na compreensão de Silva (2005) não está simplesmente centrada nas práticas de significação e nos sistemas simbólicos, sem o produto destas práticas de significação e sistemas simbólicos. Os significados produzidos pelas representações são fornecedores de modelos com os quais há ou não identificação.

1.4 A Comunicação e a Política

A identificação e a representação também são conceitos abordados no campo da comunicação política. Gomes (2000) coloca a comunicação política no rol de estratégias permanentes de aproximação do governante com o governado. Quando se destaca o uso de um meio de comunicação de massa, neste caso o cinema, para uma possível construção da imagem de um político, reside a dúvida sobre do que se trata: comunicação política ou política de comunicação.

A primeira categoria – comunicação política – está bem qualificada na delimitação proposta por Gomes (2000), mas e as políticas de comunicação, como estão inseridas no contexto das pesquisas em comunicação? José Marques de Melo apresenta-se como a oportunidade de compreender, tanto o primeiro tipo de comunicação (comunicação política), quanto o segundo (política de comunicação), quanto a respectiva dicotomia. Para o autor, “na

América Latina a Política tem figurado como variável principal no âmbito da Comunicação Massiva” (MELO, 2003, p.92).

Há na América Latina, segundo o autor, um fenômeno de encolhimento da participação do cidadão no controle do Estado desde o período colonial e, simultaneamente, um bloqueio simbólico imposto às classes populares pelas elites latino-americanas.

Neste cenário é fértil a ploriferação da herança colonial de golpismo político e censura midiática. “Cenário dessa natureza torna compreensível a ambigüidade histórica entre Política e Mídia na América Latina. Os dois campos se interpenetram, confundem-se, anulam-se, um tentando controlar ou cooptar o outro” (MELO, 2003, p.93). Uma linha divisória mais tênue entre os dois campos só foi possível no século XX pela “fisionomia aparentemente despolitizada do rádio, do cinema e da televisão”. (MELO, 2003, p.93). Eram, na visão da elite, um meio de entretenimento para as massas e fonte de lucro.

No entanto, o autor aponta: “quando os ventos democráticos se tornaram duradouros em todo o continente, a Política começou a se infiltrar na mídia massiva, convertendo-se em espaço privilegiado para manter ou conquistar o poder” (MELO, 2003, p.94). José Marques de Melo pretende com todo o apanhado constitutivo desta dicotomia aparentemente confusa na América Latina, apresentar a prioridade existente nas pesquisas sobre comunicação massiva em explorar a dimensão política. Portanto, na visão do autor, ao contrário de preocupar-se com as políticas de comunicação, a tradição foi preocupar-se em maior grau sempre com a comunicação política.

Nas décadas de 1960 e 1970, pensava-se políticas comunicacionais principalmente em prol da democracia com foco em comunidades periféricas e, nos anos 1980 e 1990, o que predominava era uma preocupação de utilizar a mídia como instrumento para a política e, a tendência, para o autor, é que este quadro se acentue.

Figueiredo (2000) destaca um ponto importante: a pouca preocupação dos estudos na área de política com a dimensão simbólica da preferência ou escolha política. “A teoria da escolha racional, em virtude dos seus próprios pressupostos, considera as motivações simbólicas irrelevantes”. (FIGUEIREDO, 2000, p.118). Quando é pretensão apreender esta dimensão simbólica da preferência política, o autor nos apresenta a questão do voto personalista.

O modelo do voto definido em função de identificação personalista, muito encontrado na literatura sociológica e política, considera, em alguma medida, motivações de caráter simbólico. O líder apresenta características de imagem valorizadas e desejadas pelos seus seguidores e a relação de adesão é marcadamente afetiva. (FIGUEIREDO, 2000, p.119).

A apresentação do modelo de voto personalista defendida por Figueiredo (2000), faz jus à compreensão de Silva (2005). O primeiro autor aponta para o voto personalista e justifica este tipo de voto na percepção por parte dos seguidores de um líder com características de imagem valorizadas e desejadas por eles. O segundo, ao propor a identificação como um processo pelo qual há a identificação com outrem, pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, ou como resultado de supostas similaridades; o que, por sua vez, corrobora a proposta de Figueiredo.

2 A Narrativa – Teoria, Metodologia e Análise

2.1 Narratologia

A narratologia apresenta como base teórica e metodológica os estudos literários, especialmente os estudos folclóricos de Propp e o quadro teórico-metodológico proposto pelos Formalistas Russos³. Estes estudos estavam concentrados no conhecimento sobre os níveis de estruturação das ações e sua articulação funcional no processo narrativo. Inspiraram no Ocidente autores como Roland Barthes e Tzvetan Todorov (responsável pela gramática narrativa⁴).

A narratologia é tanto a teoria da narrativa, quanto abrange procedimentos e métodos para a análise de narrativas humanas. Segundo Motta (2005, p.12) “É um campo e um método de análise das práticas culturais. [...] a narratologia é um ramo das ciências humanas que estuda os sistemas narrativos no seio das sociedades”. Este campo teórico, portanto, inclui estudos sobre a produção de sentidos por meio das relações e expressões narrativas humanas.

Quando associadas às estruturas de produção de sentido e mediação dos meios de comunicação, as narrativas sobressaltam a simples representação da realidade, oferecendo modelos de comportamento e elementos para a organização das ações em função de estratégias culturais específicas.

A narratologia não concentra seus estudos somente nas ciências da linguagem, especialmente por estar associada à forma de análise e campo de estudo antropológico⁵. Ela pode ser utilizada para analisar não só expressões ficcionais, mas também constitui, ainda segundo Motta (2005, p.3), “um procedimento analítico para compreender os mitos, as fábulas, os valores subjetivos, as ideologias, a cultura política inteira de uma sociedade”.

Segundo Reis e Lopes (2007), narratologia é uma área independente de reflexão teórica e metodológica a cerca da narrativa, sendo esta um modo de representação literária e não-literária.

A narratologia procura, pois, descrever de forma sistemática os códigos que estruturam a narrativa, os signos que estes códigos compreendem, ocupando-se, de um modo geral, da dinâmica de produtividade que preside à enunciação dos textos narrativos. (REIS E LOPES, 2007, p.285).

³ O Formalismo Russo, também conhecido por crítica formalista, foi uma influente escola de crítica literária da Rússia de 1910 até 1930.

⁴ Gramática narrativa: conjunto de unidades e regras específicas particulares de um texto narrativo que funciona de forma análoga à organização das línguas naturais (REIS E LOPES, 2007, p.189).

⁵ Segundo Motta (2005) esta inclusão da narratologia como campo de estudo antropológico se dá porque remete à cultura da sociedade e não apenas às suas expressões ficcionais.

Sob este prisma Motta (2005) destaca que a narratologia não concentra seus estudos apenas em textos narrativos literários, nem ao menos em textos narrativos verbais. A análise de textos narrativos por meio de orientações teóricas e epistemológicas da teoria semiótica é inserida igualmente nos estudos da narratologia. Independente da forma, texto ou história, a narratologia é o método que busca identificar e compreender de que maneira se dão as relações entre texto narrativo, narrativa e história. Nesta concepção, é possível contemplar as obras cinematográficas como narrativas a serem analisadas.

A narratologia ressalta alguns focos de reflexão, um deles é denominado narração. Este conceito pode ser identificado como o campo que se estende desde os mecanismos formais de enunciação até as tipologias narrativas⁶; compreendendo a noção de interatividade entre o narrador e o narratário⁷.

Como narração, segundo Reis e Lopes (2007), a narratologia carrega a função de construtora de valores por meio da subjetividade do narrador, como também pela inclusão de outros elementos narrativos, dentre eles o narratário no processo pluridiscursivo próprio da enunciação narrativa.

[...] trata-se de considerar que a narração não é imune a atitudes de valoração (ideologias, comportamentos éticos, etc.) as quais, predominantemente pela via da subjetividade do narrador, evidenciam o carácter pluridiscursivo da enunciação narrativa. (REIS; LOPES, 2007, p.288).

Existem outros dois focos de estudo em relação aos elementos narratológicos: a análise da narrativa enquanto história e discurso. A análise da narrativa enquanto história é denominada análise estrutural da narrativa.⁸

2.2 Análise Estrutural da Narrativa

O termo narrativa deve ser entendido como modo e, enquanto tal, segundo Reis e Lopes (2007), deve ater-se a dois aspectos. Primeiramente em relação à multiplicidade de

⁶ Entende-se por toda a classificação ou tentativa de classificação sistemática de modalidades de relato, estabelecidas com base em dominantes de natureza temática ou em opções técnico-literárias (REIS E LOPES, 2007, p.413).

⁷ O narratário é uma entidade fictícia, um ser com existência puramente textual, dependendo directamente de outro. (REIS E LOPES, 2007, p.267).

⁸ O discurso, para Todorov (2008), como nível de descrição, está relacionado à maneira como a história é relatada pelo narrador e é recebida por um receptor; os acontecimentos não tem um aspecto especial, mas sim a maneira pela qual o narrador os apresenta. Já o outro nível de descrição, o nível da história está ligado aos acontecimentos relatados, evoca certa realidade, personagens que se confundem com a vida real, acontecimentos que de fato ocorreram. O autor considera o fato de a narrativa poder ter, em níveis gerais, os dois aspectos; ou seja, pode ser ao mesmo tempo história e discurso.

suportes expressivos nos quais a narrativa pode se concretizar (cinema, narrativa literária, etc). O segundo aspecto apresenta relação com a efetivação na narrativa.

Não há efetivação da narrativa somente no plano estético próprio dos textos literários, mas também em situações funcionais e contextos comunicacionais diversos como a narrativa de imprensa, relatórios, historiografia, etc.

Observando várias possibilidades para o uso do termo narrativa, o lingüista W. Labov adotou para a narrativa uma definição ampla: “Um método de recapitulação da experiência passada que consiste em fazer corresponder a uma seqüência de eventos (supostamente) reais uma seqüência idêntica de proposições verbais” (LABOV *apud* REIS e LOPES, 2007, p.271).

Esta recapitulação da experiência passada nada mais é do que reorganizar os valores e elementos simbólicos de uma narrativa em prol de uma análise de seus significados subjacentes a uma determinada realidade ou objeto de estudo.

A metodologia de análise utilizada no presente trabalho consistiu na análise estrutural da narrativa. Os estudos desta forma de análise da narrativa estão presentes desde o trabalho dos antigos formalistas russos de 1920, assim como, na obra dos ocidentais que os sucederam como Lévi-Strauss e Roman Jakobson, credenciados como responsáveis pelo estruturalismo francês. Outro pesquisador importante, relacionado à análise estrutural da narrativa é Roland Barthes.

Barthes (2008) propõe a especificidade da narrativa enquanto obra do talento do autor, ou enquanto relacional em termos de estrutura com outras narrativas; possibilitando nos dois casos uma estrutura acessível à análise com um sistema implícito de regras e de unidades.

[...] ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) [...], ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la, [...] e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras. (BARTHES, 2008, p.20)

O autor destaca, também, para a análise da narrativa a necessidade de um processo dedutivo. O analista dentro desta proposta, primeiramente, deve desenvolver um modelo hipotético de descrição e, a partir de então, limitar-se ao específico para encontrar diferenças e semelhanças na pluralidade de narrativas.

Ainda segundo Barthes (2008), a análise da narrativa propõe a busca por elementos comuns capazes de revelar significados mais amplos e profundos sobre a narrativa por meio do estudo da narratividade.

Para Todorov (2008), os estudos sobre narrativa, além da análise do sistema de unidades e regras que a tornaram possível, não devem considerar a obra em si, mas as múltiplas possibilidades do discurso que a tornaram possível. O discurso, para este mesmo autor, como nível de descrição, está relacionado à maneira como a história é relatada pelo narrador e é recebida por um receptor. Os acontecimentos não tem um aspecto especial, mas sim a maneira pela qual o narrador os apresenta. Já o outro nível de descrição, o nível da história, está ligado aos acontecimentos relatados, evoca certa realidade, personagens que se confundem com a vida real, acontecimentos que de fato ocorreram.

O autor aponta para a narrativa, em níveis gerais, os dois aspectos; ou seja, pode ser ao mesmo tempo história e discurso. Neste trabalho, ressaltou a compreensão do plano da história, sem, no entanto, deixar de perceber o discurso; principalmente na maneira pela qual o narrador apresenta a história.

Nesta perspectiva, torna-se necessário apresentar, uma clara distinção entre os conceitos de sentido e interpretação. Segundo Todorov (2008), o sentido de um elemento da obra representa a possibilidade de entrar em correlação com a obra como um todo ou com outros elementos da própria obra. Já a interpretação de um elemento da obra está relacionada à personalidade e às posições ideológicas do crítico. O elemento, portanto, para ser interpretado, precisa estar incluído no sistema do crítico e não no da obra.

Em relação ao sentido, Todorov (2008) enfatiza que a obra por si não tem um sentido; no entanto, se inserida no universo de outras obras e de outras construções ricas de sentido, esta adquire um sentido próprio.

A análise estrutural da narrativa pode ressaltar a observação da narrativa enquanto história, em detrimento da observação da narrativa enquanto discurso. Para tanto, cabe destacar a opção pela abordagem funcional do estudo da narratividade, com o respaldo dos estudos de Barthes. É primordial neste tipo de análise, o conhecimento do conceito de nível de estruturação⁹, pois a reelaboração da narrativa por meio da análise de sua estrutura faz uso da compreensão deste conceito.

[...] as unidades lingüísticas se distribuem por diferentes níveis estruturais, hierarquicamente organizados: um fonema, por exemplo, é uma unidade do nível fonológico que integra um nível imediatamente superior, o nível morfológico, permitindo a constituição de novas unidades. (REIS E LOPES, 2007, p.146).

Segundo Reis e Lopes (2007), a integração de uma unidade com outra superior é

⁹ Nível de estruturação: definido pelos níveis hierarquicamente distribuídos que compõem as unidade linguísticas (REIS; LOPES, 2007).

justamente o que confere sentido a uma unidade específica. As relações distribucionais, na concepção dos autores ocorrem entre unidades de mesmo nível, enquanto as integrativas, ocorrem entre níveis diferentes.

Identificar estas unidades é parte da análise estrutural da narrativa, no entanto, apenas indicá-las, segundo os autores, não é suficiente. É preciso descrever como as unidades podem se integrar em um nível superior, e formar um todo significativo rico para a análise narrativa. Para tanto, torna-se necessário reconhecer as funções, segundo Barthes (2008, p.29) “[...] não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história”.

As unidades de mesmo nível para o autor supracitado, estabelecem funções cardinais e as de níveis diferentes estabelecem funções catálises. As primeiras funções estão relacionadas aos momentos de risco da narrativa. Já as segundas estão ligadas às zonas de segurança. Basicamente, as funções cardinais são as partes da narrativa, nas quais há possibilidade de mudanças estruturais em relação ao caminho a ser seguido pela narrativa. Já as funções catálises são aquelas que aparecem entre uma função cardinal e outra e, dessa maneira, não oferecem risco de alteração em relação ao fluxo narrativo.

O uso da Teoria Estrutural da Narrativa para a análise de obras literárias ou fílmicas, carece, além da compreensão sobre os níveis de estruturação, das unidades e funções narrativas; da definição das categorias narrativas necessárias para a identificação dos sentidos e para a interpretação da narrativa fílmica. As principais categorias utilizadas neste trabalho foram: o narrador, a personagem, o tempo, o espaço, a ação e a intriga.

2.2.1 Narrativa Fílmica

O direcionamento dos estudos sobre narrativa à metodologias envolvendo a análise de obras literárias, aparentemente, distanciam da metodologia necessária à análise do presente objeto de estudo. Desta forma, buscou-se a aproximação entre a metodologia de análise da estrutura da narrativa literária à análise fílmica, a fim de esclarecer a aparente distância metodológica.

Esta aproximação encontra respaldo em Balogh (2004). A autora aponta para a possibilidade do uso da metodologia de análise de narrativas literárias na análise da estrutura narrativa de uma obra cinematográfica, justificando este uso pela proximidade das estruturas narrativas elementares de ambas propostas de análise.

[...] Há um conjunto de características que podem ser denominadas de “estruturas elementares da narrativa”, cuja existência, num determinado objeto cultural, permite

reconhecê-lo como uma história, uma narrativa, independentemente do suporte (imagem, som, palavra ou todos eles juntos) que as manifeste. (BALOGH, 2004, p.56).

2.2.2 Sinopse do Filme

O filme conta a trajetória pessoal de Lula, desde seu nascimento em 1945, quando, no sertão pernambucano, Dona Lindu, uma mulher simples e de fortes valores morais, dá à luz o seu sétimo filho, Luiz Inácio da Silva, e enfrenta o abandono do marido e as dificuldades de criar seus filhos sozinha na “cidade grande”. Em 1980, Lula se torna o maior líder sindical do país e emerge como uma força política renovadora, elegendo-se em 2003 Presidente da República. Uma vida marcada por dificuldades, perdas e uma notável capacidade de superação. "Lula, o Filho do Brasil" conta a saga da família Silva, uma saga igual a de tantas outras famílias Silva do Brasil.

2.2.3 O Narrador

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2007) fazem uma distinção entre os conceitos de autor e narrador. O autor corresponde ao compositor da obra. O narrador, por sua vez é aquele que enuncia o discurso; este é uma invenção do autor.

Na obra cinematográfica em estudo, é característica a figura do narrador como contextualizador de momentos históricos importantes para a localização temporal da narrativa, cabendo às personagens, a parte emocional e a construção da narrativa em cada um dos tempos intercalados pelo narrador. Este, sabe apenas o que vê, sem acesso às informações da consciência das personagens. Portanto, foi possível classificar o narrador como aquele que situa o espectador a cerca do tempo da narrativa, aproximando os espectadores com o que ocorreu de fato, e validando a construção emocional da história das personagens. Trata-se do narrador menor que as personagens.

Sobre a narração enquanto parte do conjunto de elementos para a análise de uma peça cinematográfica, Metz (2010) faz duas distinções importantes quando observa a função da narração: a de transpor um tempo para outro tempo, a de transpor um espaço para outro e a de transpor um espaço para um tempo.

O autor, destaca a narração como uma sequência temporal, na qual estão contidos dois tempos: o tempo do narrado, qualificado como tempo do significado e o tempo da narração, qualificado como tempo do significante.

Em Lula, o filho do Brasil, é possível constatar o efeito de transpor um tempo para outro tempo, conforme destaca Metz (2010), uma vez que a transição do tempo do narrado para o tempo da narração pode ser encontrada com facilidade.

Como a narração fílmica se realiza pela imagem, neste trabalho é plausível e necessária a análise dos elementos fílmicos relacionados tanto à narração, quanto à imagem. Um destes elementos em destaque, para Metz (2010) é a figura da instância narradora, ou seja, sujeito ou sujeitos, ou ainda qualquer figura capaz de selecionar imagens, ordená-las e transformá-las em uma narração.

No caso de “Lula, o filho do Brasil” há uma clara identificação da convivência de duas instâncias narradoras primordiais. Uma está situada na voz das personagens principais, situando o espectador à cerca do centro da narrativa: a história do protagonista. A outra, corresponde ao vértice do “olhar” da câmera, cuja perspectiva é, aliás, assumida pelo espectador.

Há, portanto, uma voz narrativa situada no âmbito da história, que carrega falas específicas sobre a vida de Lula (personagem), e uma espécie de “olho invisível”, representado pela câmera cinematográfica.

Esta, apresenta-se, inclusive, num campo de visão muitas vezes em grande desacordo com a “perspectiva” representada pela narração das personagens. O “olhar externo” da câmera é rápido e multiposicional ao longo da narrativa.

2.2.4 A Personagem

A personagem é o eixo central pelo qual a ação da narrativa se desenvolve e por meio da qual se organiza. “Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz”. (REIS e LOPES, 2007, p.315).

Todorov (2008) indica o estudo das personagens pela ótica do signo, observando a existência de processos possíveis de identificação, sobre os quais figuram alguns aspectos das personagens, denominados semântica da personagem: o nome próprio, a caracterização e o discurso.

Um ponto importante na análise e classificação das personagens é estabelecer o relevo exercido por estas dentro da narrativa. Para tanto, Todorov (2008) estabelece três categorias elementares de personagens: protagonista, secundária e figurante.

[...] uma concepção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista

qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história. (REIS e LOPES, 2007, p.193)

Para identificar a personagem protagonista, os autores supracitados apontam para características únicas desta categoria de personagem: posicionam-se no espaço, intervêm na ação e conectam-se com o tempo em uma notória centralidade na narrativa.

A personagem secundária, por sua vez, participa de modo significativo na narrativa, mas em função do curso da história do protagonista.

Por último, a personagem figurante. Como o próprio nome sugere, figura entre as personagens apenas para servir ao desenrolar da narrativa. Basicamente, preenche os vazios da ação, do tempo e do espaço deixados pelas personagens secundárias e protagonistas.

Além da classificação quanto ao relevo das personagens na narrativa, pode-se classificar as personagens quanto à composição, visando avaliar o grau de complexidade psicológica de cada personagem na narrativa. Nesta segunda classificação, de acordo com Reis e Lopes (2007), as personagens são planas ou redondas.

As personagens planas, segundo os autores, tem uma ou poucas qualidades ou ideias primordiais perante a narrativa. São reconhecidas por serem previsíveis e repetitivas na participação no curso da história e, por isso, é plausível que sua identificação e memorização seja facilitada.

No entanto, a partir do aumento da caracterização das personagens em mais qualidades, a curva de complexidade tende a crescer, sendo necessário classificar as personagens como redondas. Observa-se, então, nessas personagens maior consistência e verossimilhança.

Segundo Reis e Lopes (2007), as personagens redondas apresentam temporalidade psicológica própria e mais bem elaborada, imprevisível e inconstante em relação ao temperamento emocional. Estas características, provavelmente indicam variação, por vezes, na identificação do espectador. Segundo os autores, apesar das características distintas, a diferenciação das personagens entre redondas e planas nem sempre é incontestável. É possível, dentro da perspectiva apresentada, o intercâmbio das personagens pelos dois planos.

Em “Lula, o filho do Brasil” é indubitável a classificação da personagem de Lula como personagem protagonista. Assim como propõe Reis e Lopes (2007), a personagem de Lula posiciona-se no espaço da narrativa, intervêm na ação e conecta-se com o tempo em uma notória posição de centralidade.

A diferença entre a personagem de Lula e a de sua mãe, Dona Lindu, se dá em razão de suas complexidades psicológicas. Enquanto Lula é imprevisível: ora um garoto pobre, ora

valente, ora frágil, ora apolítico, ora sindicalista, ora corajoso, ora desacreditado; Dona Lindu tem sempre o comportamento previsível de uma retirante nordestina e mãe corajosa, protetora, paciente e esperançosa.

Enquanto Lula convida o espectador para participar de seus conflitos internos na tentativa de compreender sua complexidade psicológica, Dona Lindu fornece certezas ao espectador sobre as poucas qualidades previsíveis que apresenta. Estas qualidades, no entanto, são assertivas e fundamentais em relação à direção da narrativa.

Dona Lindu participa ativamente da história, no entanto, apenas realiza seus empreendimentos em função da manutenção do curso da história do protagonista.

Há na narrativa, personagens secundárias fundamentais, no entanto, em menor relevo em relação à Dona Lindu. Aristides, pai de Lula, assim como Dona Lindu, é um personagem previsível; no entanto, sua complexidade psicológica se apresenta de modo oposto ao da mãe bondosa. Aristides sai de casa com a amante e deixa sua família para viver em São Paulo.

O pai representa o sofrimento inicial da personagem de Lula, de Dona Lindu e de toda a família na narrativa. Representa também a desordem social. Ao contrário de Lula, Aristides pode ser classificado como um personagem plano e secundário. Plano, por apresentar poucas qualidades primordiais no desenrolar da narrativa, além de ser um personagem previsível e com o comportamento repetitivo ao longo da história. Secundário, por participar do conflito inicial no curso da história, caracterizando o universo conturbado no qual o protagonista estava inserido.

Ziza, irmão de Lula, mais tarde conhecido como “Frei Chico”, dentre os irmãos de Lula, é o único personagem secundário na narrativa. Isto porque é o único com papel ativo no curso da história. Ziza é quem situa Lula politicamente e o insere no ambiente do sindicato dos metalúrgicos. Apesar de sua ação importante na narrativa e de sua participação na construção do Lula político, Ziza também é um personagem plano. As qualidades da personagem de Ziza são poucas e claras: é um operário, militante comunista, contra o regime militar e os baixos salários da classe trabalhadora.

Lambari, amigo de Lula, é um discreto personagem secundário da narrativa. Sua participação apenas introduz o Lula conquistador, ao mesmo tempo tímido e descontraído. Representa na narrativa o contrapeso da tensão provocada pela história. É um personagem secundário, embora de pequena participação. Além de suas funções na narrativa em relação à personagem de Lula, é irmão de Lourdes, primeira esposa de Lula.

Depois das fases difíceis e da superação de Lula no semi-árido, da chegada em São Paulo, do desligamento da família com o pai, da mudança para a Vila Carioca, do difícil

começo como metalúrgico, do acidente com a mão e do desemprego; Lourdes representa a fase boa de Lula e a esperança de uma nova vida. E, ao mesmo tempo, representa um grande momento de tensão da narrativa e de desespero de Lula, quando Lourdes, em razão de complicações do parto, morre esperando o primeiro filho do casal, que também morre.

Lourdes é, portanto, uma personagem secundária importante na construção da personagem de Lula como esposo e pai exemplar. A primeira esposa de Lula é uma personagem plana, pois apresenta características previsíveis: primeiro amor, apaixonada e preocupada.

Marisa, segunda esposa de Lula na narrativa, é a esposa pacificadora dos conflitos internos da personagem de Lula. Na narrativa, Marisa representa o equilíbrio psicológico necessário à Lula. É também uma personagem plana. Suas características revelam uma mulher forte e equilibrada.

Feitosa, Presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo é um personagem secundário. A sua função foi contribuir de forma ativa para contrapor as características da personagem de Lula enquanto sindicalista no curso da narrativa. Feitosa representa mais os próprios interesses, do governo e dos patrões do que de fato os interesses dos trabalhadores. Por estas características sempre previsíveis classifica-se também como personagem plano.

Outras personagens podem ser identificadas, no entanto, restam apenas aquelas qualificadas como figurantes, assim como Álvaro, o taxista, apenas servem ao desenrolar da narrativa, preenchendo vazios da ação, espaço e tempo. Os irmãos de Lula, com exceção de Ziza, já citado, ocupam esta qualificação, pois são apresentados apenas enquanto membros da família e responsáveis por apresentar o cenário inicial de miséria e abandono no qual a família se encontrava.

Jaime, irmão de Lula, contribuiu para o curso da narrativa por preencher o espaço deixado por outros personagens e por representar a saudade pela distância da família. Jaime escreve de maneira oposta a carta ditada pelo pai e enviada para Dona Lindu. Quando recebe a carta, dona Lindu, na esperança de uma vida melhor para a família vende os poucos pertences e vai para São Paulo ao encontro do marido que não a esperava verdadeiramente. Permanecendo suas características previsíveis no curso da narrativa; classifica-se, também, como plano.

A professora de Lula é outra personagem figurante. Sua colocação na narrativa apenas situa a divisão social na qual a família de Lula está inserida e certifica a qualificação de Lula como um garoto diferenciado, inteligente. A presença da professora de Lula classifica-se

como de personagem figurante, pois apenas preenche a necessidade da narrativa de lançar Lula como alguém especial.

O Sr. Barbosa, metalúrgico que ensina Lula quando este era ainda um estagiário; figura entre as personagens apenas com a função de inserir Lula no começo de um novo mundo: o mundo do trabalho. Sua característica de trabalhador, negro, alegre, guarda as características do trabalhador e das minorias.

Com funções apenas de preencher a narrativa de forma figurativa, ainda é conveniente citar os membros da chapa de Lula no Sindicato dos Metalúrgicos; o pretendente de Marisa; o chefe do DOPS¹⁰; a secretária do sindicato, sempre submissa à autoridade e tratamento intempestivo de Feitosa; e a amante de Aristides, Mocinha. Todas estas personagens não tem características e funções claras.

2.2.5 O Tempo Narrativo

Segundo Todorov (2008), o conceito de tempo narrativo é complexo e pode ser entendido como o suporte pelo qual toda a ação narrativa está relacionada. Segundo Reis e Lopes (2007), o tempo deve ser compreendido em duas dimensões: sua existência como componente da história e sua manifestação ao nível do discurso.

Para Todorov (2008), os problemas em relação ao tempo na narrativa estão ligados à dessemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso. Enquanto o tempo do discurso é linear, o tempo da história é pluridimensional. O tempo da história reflete a sensação de uma vivência humana e real do tempo construído na narrativa. Já o tempo do discurso é linear e coloca o tempo da história na dinâmica sucessiva de ações da própria narrativa.

Nesta concepção, o tempo do discurso assume-se como uma instância seletiva, visando representar a totalidade da história no discurso. Três áreas de codificação compõe o tempo do discurso: ordem, velocidade e frequência.

Se a duração do tempo da história pode ser calculada, de acordo com marcos temporais que o narrador eventualmente vai deixando, não ocorre necessariamente o mesmo com o tempo do discurso. Correspondendo este fundamentalmente à duração de uma representação de natureza verbal, essa duração não pode ser estabelecida senão de forma aproximada, em função da leitura. (REIS E LOPES, 2007, p.410).

¹⁰ O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) foi o órgão do governo brasileiro criado durante o Estado Novo, cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

A existência do tempo como componente da história na estrutura narrativa da obra cinematográfica “Lula, o Filho do Brasil” é marcada pelo ano de 1945, quando Lula nasce em Caetés, sertão de Pernambuco até a morte de sua mãe, em 1980, quando Lula estava ainda preso na sede do DOPS. O tempo se prolonga até a posse de Lula como presidente no início de 2003.

A utilização de imagens reais da época, situam o espectador em relação ao tempo da história, transpondo o tempo real para um ambiente de ficção. Portanto, o tempo da história da obra cinematográfica em questão, é configurado em dois estágios: primeiramente de 1945 a 1980, o do Lula sindicalista e metalúrgico, configurando o prolongamento do tempo até alcançar o Lula presidente.

Quanto ao tempo do discurso, em 128 minutos situa-se, paulatinamente, o espectador a cerca da mudança na vida de Lula, de forma cronológica e ordenada, porém em um ritmo acelerado. Esta divisão clara do tempo da história em função do protagonista, no tempo do discurso, comprova a centralidade de Lula na história.

O recorte de momentos importantes e de fatos reais da vida de Lula, transpostos para a narrativa, aparecem no tempo psicológico do protagonista como indícios do destino, confirmando-se, de maneira gradativa, no curso da história.

2.2.6 O Espaço Narrativo

O espaço da narrativa diz respeito, segundo Reis e Lopes (2007), ao ambiente no qual a ação narrativa¹¹ se desenvolve. Além do espaço físico, há na narrativa, para os autores, outras dimensões a serem consideradas, como o espaço social e o psicológico. O primeiro remete à atmosfera das relações pessoais das personagens, descreve os ambientes de forma crítica, pontuando vícios e deformações da sociedade. Já o segundo, remete ao espaço interior e subjetivo das personagens.

A narrativa fílmica, objeto de estudo do presente trabalho, se passa em diferentes locais físicos e tem quantidade significativa de elementos e passagens capazes de demonstrar, não só o espaço físico no qual a ação narrativa se desenvolve, como também a dimensão social e psicológica das personagens e dos contextos em relação ao espaço, apresentando de forma gradual, a partida do protagonista de um cenário comum a tantos outros nordestinos retirantes, para espaços outrora inimagináveis.

¹¹ Termo conceituado no item 2.2.7

No primeiro estágio, – nascimento de Lula e contextualização da realidade social, psicológica e econômica de sua família – o espaço físico da narrativa é Caetés, antes parte do município de Garanhuns, no Estado de Pernambuco. É composto por um casebre de taipa¹², a imagem é de terra seca, cactos¹³, troncos de árvores secos e fora do chão, açude¹⁴ distante e de águas turvas, poucos animais de criação. Todos estes aspectos sugerem a rotina da família pela sobrevivência. Redes de tecido, paredes sem acabamento, poucas roupas no varal.

O próximo estágio do espaço narrativo remete à cidade de Santos, onde Aristides, pai de Lula já morava com o filho Jaime, irmão de Lula e sua amante, Mocinha. Neste segundo estágio é possível perceber as condições ainda modestas de habitação de Aristides: um casebre de madeira à beira mar e próxima ao porto.

Novas paisagens surgem, dando início ao novo estágio: o rio de água limpa e corrente, os passageiros em pé no pau-de-arara mirando o futuro com os olhos conotam a mudança no espaço interior das personagens e no compartilhamento social de um novo espaço, neste momento, viável para a esperança. Eis que surge o asfalto, a chuva, homens trabalhando, casas de alvenaria e a cidade grande ao fundo. Para os Silva, surge o mar, navios cargueiros, som de motor e finalmente o novo lugar, um espaço social e psicológico também renovados.

O encontro com Jaime, maior e com o corpo mais volumoso em comparação aos irmãos, demonstra para a mãe a diferença dos dois mundos. O pai, pouco feliz com a presença da nova família, por ficar óbvio a venda de seu patrimônio e de seu espaço garantido no sertão, questiona apenas sobre Lobo, o cachorro; aquele único elo de ligação a partir deste instante da família com o antigo lugar.

As perspectivas de ampliação do espaço das personagens ligadas à Lindu e filhos, caracterizam o novo percurso dos Silva na narrativa, enquanto a diminuição do espaço de Aristides e de tudo o que representa o estágio anterior reduzem, caracterizando a diminuição e, posteriormente, o fim da demonstração destes espaços na narrativa, sejam em sua dimensão física, psicológica ou social.

A mudança para a Vila Carioca, região periférica de São Paulo, leva a família Silva à consolidação e reconhecimento dos novos espaços. O cenário de uma comunidade simples, mas com casas de alvenaria; a personagem de Lula trabalhando como entregador de roupas de

¹² Taipa é uma técnica construtiva na qual se empregam materiais e recursos do próprio ambiente em que a edificação é construída. As casas de taipa, em geral, são construídas à base de argila (barro) e cascalho.

¹³ O cacto é uma das espécies da família *cactaceae*, conhecida por se adaptar a terrenos secos.

¹⁴ Vazante de água represada após a baixa das águas ou aproveitando-se o curso de um rio. Uma espécie de represa, lago.

lavanderia em uma bicicleta; a casa com água encanada e com iluminação revelam as novas perspectivas capazes de separar Lindu e seus filhos de Aristides e do passado.

A construção dos espaços da narrativa, a partir deste ponto, portanto, se dá em congruência com o curso da história do protagonista; não mais restrita ao espaço da família. Ou seja, a partir deste ponto, os lugares físicos da narrativa só são conhecidos em função do curso da história de Lula, caracterizando de forma definitiva o novo equilíbrio da narrativa.

Os primeiros cenários desta condução inserem a personagem protagonista como mais uma dentre os aprendizes de metalúrgicos. Como estagiário, Lula se apresentava curioso em meio ao novo espaço dividido entre ele e as máquinas. Quando mergulhava a mão no tambor de óleo, batizava-se como metalúrgico. Em um ato simbólico, suja seu macacão de óleo.

Vislumbrado com os novos cenários de sua vida, Lula extrapola o tempo de trabalho, desatento, perde para a máquina e para a conjuntura da época, respectivamente, o dedo e o emprego. De volta ao trabalho pesado como carregador de caixas, o protagonista defronta-se mais uma vez com o passado e tem de conviver novamente com o subemprego. Lula, neste momento, ainda precisa da mãe para guiá-lo pelos espaços repletos de obstáculos em seu caminho.

Os Silva, com sofá, TV e paredes pintadas revelam a superação do espaço físico da miséria. No plano subjetivo, constituem-se ainda família, reunida e sempre perto dos braços da mãe. Por último, na dimensão espacial social, aos poucos, desvencilham-se da proteção da mãe e miram novos espaços por conta própria, sem deixar de manter suas ligações como família.

Ziza apresenta para o irmão, o espaço do qual pretende fazer parte – o sindicato –, mas por ser aparentemente um partidário de esquerda, poderia ser facilmente punido pelo regime; enquanto Lula, um metalúrgico poderia ser apenas o metalúrgico representando os seus pares. Depois de resistir, Lula começa a experimentar este novo espaço, agora em São Bernardo do Campo. Além do sindicato, conhece e apresenta para Lourdes o espaço no qual realizariam no plano subjetivo de cada um, a prometida felicidade.

O espaço físico no qual Lula projetava realizar-se com sua esposa – seu primeiro lar – foi extirpado da narrativa por meio da desconfiguração do espaço subjetivo do protagonista quando da morte de sua esposa e primeiro filho. O protagonista, então, retornou à casa de sua mãe, restaurando o espaço anterior. No plano subjetivo, Lula dedicou seu vazio ao sindicato. Neste momento, o sindicato preenchia mais seu espaço interior do que representava um espaço físico no qual Lula se sentia confortável.

Neste estágio Lula reorganiza seu espaço psicológico por meio da personagem de Marisa. Descobre na sua segunda mulher, a força necessária para rearranjar e reequilibrar sua dimensão psicológica na narrativa. Com a organização de suas dimensões espaciais, o protagonista amplia a atmosfera das relações pessoais com seus pares trabalhadores e conquista o espaço físico do sindicato, aparecendo, no espaço social, pela primeira vez, como líder premiado pela vontade do povo e pertencente ao povo.

A morte da mãe de Lula é simbolizada pelo quarto com luzes apagadas do hospital. A morte e o enterro de dona Lindu são sucedidos por lembranças da personagem de Lula sobre cada intervenção de sua mãe na construção de sua espacialidade física, social e subjetiva.

A liberdade de Lula em 1980, ilustra a completude da construção espacial de sua personagem pela narrativa. Ao final do filme, como uma resposta à toda construção espacial do personagem no curso da narrativa, aparece o cenário da posse de Lula como presidente. Milhares de pessoas acompanham sua posse, em 2003, como Presidente da República. O trecho de seu discurso de posse, apresentado na narrativa, reforça os valores subjetivos associados à sua personagem durante toda a narrativa fílmica, assim como valoriza a participação de Dona Lindu na construção, tanto dos valores subjetivos, quanto da espacialidade social de Lula.

A associação ao nome da matriarca, no discurso final, comprova a absorção dos valores subjetivos repassados, por esta ao protagonista, e a evolução da atmosfera das relações pessoais de Lula, representando o seu ingresso em um complexo espaço social.

2.2.7 A Ação Narrativa

O conceito de ação na narrativa, para Todorov (2008), pertence ao nível da história como elemento fundamental da estrutura narrativa.

Barthes (2008) defende a funcionalidade das ações como a responsabilidade de nortear o fluxo narrativo, estabelecendo os eventos pelos quais as categorias narrativas podem se manifestar. Reis e Lopes (2007), por outro lado, colocam como função da ação, a procura e a resolução de problemas em uma narrativa.

Em termos semionarrativos, a ação deve ser entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo conduzir ou não a um desenlace irreversível. Além disso, a ação depende, para a sua concretização, da interação de, pelo menos, os seguintes três aspectos: um (ou mais) sujeito(s) diversamente empenhado(s) na ação, um tempo determinado em que ela se desenrola e as transformações evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados. (REIS e LOPES, 2007, p.15).

No filme “Lula, o filho do Brasil” percebe-se o encadeamento de inúmeras ações, associadas à intriga, ao tempo e à espacialidade da narrativa filmica.

2.2.8 A Intriga

A intriga, na compreensão de Todorov (2008), faz parte da centralidade de toda a história. A narrativa não é propriamente a intriga, contudo, é por meio dela que os espectadores podem ser atraídos para o universo da obra. Segundo Reis e Lopes (2007), a intriga é a responsável por dar ritmo às ações e colocar a narrativa em movimento em função dos estados de equilíbrio e desequilíbrio.

2.2.8.1 O Equilíbrio Inicial

A história de Lula e sua família começa em Caetés, interior de Pernambuco, no ano de 1945. A mãe grávida e os filhos pequenos, veem o patriarca Aristides partir. Naquela família, apresentava-se um aparente desequilíbrio, em razão da dificuldade na qual a família se encontrava com a partida do pai.

A matriarca e seus filhos já estavam acostumados àquela vida no sertão brasileiro¹⁵, dura, seca e miserável. O estado de equilíbrio inicial é sustentado, portanto, dentre outros fatores elencados a diante, pelo desejo de Dona Lindu de que a realidade da família pudesse melhorar com a partida de Aristides para São Paulo.

O olhar desconfiado e triste, porém esperançoso na despedida do marido não transparece qualquer sensação de mudança ou desequilíbrio imediato para Dona Lindu e seus filhos. O nascimento de Lula, já com o pai distante, revela a continuidade aparentemente normal da rotina no sertão do Brasil. A mãe dá-lhe o nome de Luís Inácio e, juntamente com os filhos, continua a repetir as práticas comuns, nunca antes melhor ou pior daquela vida cotidiana.

A cena na qual a matriarca nomeia seu filho, revela a intenção da instância narradora em adiantar, antes de tudo, quem é o protagonista.

¹⁵ O Sertão brasileiro é uma sub-região do Nordeste do Brasil. Compreende as áreas dominadas pelo clima tropical semi-árido, cuja característica principal é apresentar temperaturas elevadas (entre 24 °C e 28 °C) e um período de seca rigoroso.

2.2.8.2 O Desequilíbrio

Dona Lindu, ainda em Caetés, envia à Aristides uma carta comunicando o nascimento da irmã mais nova de Lula. Recebe como retorno a esta carta, outra de Aristides, redigida por Jaime, que agora reside em Santos com o pai. Na carta, o irmão mais velho de Lula expõe o inverso daquilo que o pai pedira para ser escrito. Dona Lindu, Lula e toda a família partem para São Paulo, primeiramente para Santos, onde Lindu imaginava encontrar seu espaço ao lado do patriarca da família e uma vida melhor.

A viagem até Santos adianta o período de mudanças e desequilíbrio pelo qual o protagonista e sua família vão passar. Lula, ao se ver naquele espaço desconhecido do pau-de-arara, percebendo a partida, pergunta à mãe com a quase certeza se aquela situação era “cair no mundo”. Cair no mundo desconhecido é, ironicamente, o ponto central do estágio de desequilíbrio experienciado dali em diante pelos personagens centrais da narrativa.

Na chegada em Santos, primeiramente a família lida com a indiferença de Aristides, mais preocupado com o cachorro que havia ficado, do que com a chegada da própria família ao lugar no qual vivia; conotando a sua maior preocupação com o espaço de refúgio que perdera, caso seus planos de permanecer em São Paulo não dessem certo, do que com a própria família.

A violência de Aristides, as condições semelhantes de vida da família em Santos, o espaço completamente novo, a vontade do pai em forçar os filhos a trabalhar. Todos estes aspectos, representam os aspectos mais exemplares da intriga, capazes de situar a narrativa no momento de desequilíbrio.

A figura embriagada, violenta e sem perspectiva de Aristides na narrativa, conduz, aos poucos, a personagem de Lindu para a busca de um espaço viável para ela e seus filhos. A personagem de Aristides parece neste estágio, portanto, ser apresentada como a barreira entre o desequilíbrio e a possibilidade de um novo equilíbrio na narrativa.

Enquanto as perspectivas de ampliação do espaço das personagens de Lula, Lindu e seus outros filhos aumentam; Aristides representa cada vez mais o pequeno espaço inicial daquela família; acentuado pela degradante figura do pai, inserido como aquele capaz de impedir o crescimento dos outros personagens na narrativa.

O momento da separação dos Silva, quando Lindu e seus filhos deixam Santos e vão para a Vila Carioca, representa, então, a possibilidade do reequilíbrio da narrativa.

2.2.8.3 Um Novo Equilíbrio

A mudança para a Vila Carioca, região periférica de São Paulo, leva a família Silva à consolidação e reconhecimento dos novos espaços aos quais passam, gradativamente, a pertencer. O cenário de uma comunidade simples, mas com casas de alvenaria; a personagem de Lula trabalhando como entregador de roupas em uma bicicleta; a casa com água encanada e iluminação, revelam as novas perspectivas capazes de separar Lindu e seus filhos de Aristides e do passado.

A partir da Vila Carioca, Lula e sua família puderem ampliar seus espaços físicos, sociais e psicológicos. Em sua posse como Presidente da República, parte final do percurso narrativo do filme, é apresentada a voz do Lula real, no dia de sua posse, dedicando o diploma de presidente da República à sua mãe, qualificando esta, como uma mulher que nunca se acovardou diante da vida.

Este é o novo equilíbrio: o reconhecimento dos Silva, por meio da figura de Dona Lindu, da capacidade de perseverar diante das adversidades, conduzindo o fluxo narrativo sempre para espaços novos, por vezes, instáveis e difíceis como os primeiros, mas, sobretudo, superados com o mesmo recurso utilizado para instalar o novo equilíbrio da narrativa.

3 O Símbolo, O Mito, o Herói – Mil Faces e Dois Mundos do Predestinado Lula

3.1 O Símbolo e o Simbólico

O pensamento simbólico é considerado pelo historiador Mircea Eliade como consubstancial ao ser humano; precedendo até mesmo à linguagem. Para ele, o símbolo revela os mais profundos aspectos da realidade. Às imagens, símbolos e mitos é outorgada a capacidade de responder e revelar as modalidades mais secretas do ser humano. (ELIADE, 1991).

Os símbolos e as imagens auxiliam na manutenção de uma cultura aberta, no sentido de permitirem a existência de um mundo trans-histórico, no qual as diversas histórias podem se comunicar. Eliade (1991, pp.174-176) propõe que: “além da sua própria história um símbolo, um mito, um ritual podem nos revelar a condição humana enquanto modo de existência próprio em um Universo”.

Todorov (1996) discute o símbolo como uma criação intuitiva e sensível para apreender as coisas. Segundo o autor, o símbolo pode ser caracterizado como intransitivo e dirigido à percepção. Este existe por si mesmo, significa apenas indiretamente.

Campbell (1999) destaca que os símbolos não são fabricados, ordenados ou passíveis de serem suprimidos por uma entidade física: são produções da psique humana e cada um dos símbolos, para o autor, possui de modo intacto, o poder criador de sua fonte.

Sob este prisma, torna-se pertinente observar a relação entre o conceito de símbolo e os conceitos de imaginário, arquétipos e inconsciente coletivo. Em relação ao imaginário, nas obras de Durand (1997, 1998), além das questões históricas e do paradoxo ocidental na compreensão da imagem, é possível perceber a utilização deste conceito como a capacidade em perceber o real a partir de símbolos, de experiências vividas e de crenças reveladas por meio das imagens que permeiam o cotidiano. O imaginário, portanto, pode ser entendido como um grande museu de imagens passadas.

Quanto aos arquétipos, Jung (2000) os apresenta como tipos comuns de personagens, capazes de estabelecer determinadas relações em uma narrativa; definindo-os como padrões de personalidade e parte de uma herança compartilhada e construída por todos nós como modelos específicos de comportamento. Para Vogler (2006) a identificação dos arquétipos é relevante para a compreensão não apenas das funções de cada personagem, como do seu desempenho em um determinado papel na história.

Em relação ao inconsciente coletivo, Jung (2000) esclarece que o termo coletivo, presente na composição do próprio conceito, por si já esclarece o seu significado.

Com isso, o autor propõe a compreensão do inconsciente de natureza universal, e coletiva, não pessoal. O Inconsciente Coletivo, para Jung (2000, p.158) “possui conteúdos e modos de comportamento os quais são [...] os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos”.

Sob este prisma, ao analisar a dimensão simbólica de uma obra cinematográfica, é interessante ressaltar a característica delineada por Morin (1989) do cinema como arena para o comércio simbólico entre fantasia e realidade, e das estrelas de cinema como o produto desta relação de consumo imaginário.

Nesta perspectiva, a figura do protagonista pode ser identificada como a de um indivíduo popular e cercado por valores simbólicos. Morin (1989, p.15), define as estrelas: "Sua vida privada é pública, sua vida pública é publicitária, sua vida na tela é surreal, sua vida real é mítica".

Lula é, antes de tudo, uma figura notoriamente inserida no espaço público, mesmo em sua vida privada retratada no cinema. Publicamente, se constrói e é construído publicitariamente como um produto político bem sucedido e popular; tanto na realidade, quanto na ficção investida de realidade. E ainda, apresenta-se como um personagem diaspórico e passível de ser mitologizado ao ser imerso em um jogo simbólico entre fantasia e realidade.

3.2 O Mito

A compreensão à cerca do mito envolvem, primordialmente, no presente trabalho, as obras de Eliade (2002) e Campbell (2009). O primeiro autor faz uma reconstituição histórica, na qual, o mito aparece desde sua concepção como fábula, invenção ou ficção, até sua compreensão como uma história verdadeira, com um caráter sagrado, exemplar e significativo.

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio' [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. (ELIADE, 2002, p.11)

A partir da compreensão do mito como a narrativa de uma criação, com a função de revelar modelos exemplares, pode-se perceber a recorrência tematólogica da narrativa proposta neste trabalho.

Sob este prisma, os meios de comunicação de massa ao contar histórias, apresentam-nas como histórias verdadeiras, capazes de oferecer modelos de comportamento. Eliade (2002, p.14) acrescenta: “os mitos não podem ser indiferentemente narrados [...] enquanto as 'histórias falsas' podem ser contadas em qualquer parte e a qualquer momento, os mitos não devem ser recitados senão durante um lapso de tempo sagrado”.

Esta observação permite considerar o lapso de tempo como a prática dos meios de comunicação de massa em contar histórias recorrentes no imaginário social. Conhecer os mitos e reatualizá-los é uma prática "viva", tanto para as sociedades primitivas, quanto para a sociedade moderna. (ELIADE, 2002).

Campbell (2009) destaca a necessidade em contar histórias como uma necessidade de fazer sentido num mundo de significados ao qual todos pertencem. O mito, consiste em uma experiência de sentido, mensagem para a vida. De forma sucinta, Campbell (2009, p.24) define: “Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo”.

3.3 O Herói de Mil Faces

Os aspectos simbólicos deste trabalho foram analisados com base nos elementos filmicos, narrativos e míticos. Campbell (1999) destaca a existência do herói somente dentro de uma narrativa mítica, na qual este se aventura a sair de um mundo comum para uma região de maravilhas sobrenaturais, denominada mundo especial.

O herói [...] é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, idéias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte, retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu (CAMPBELL, 1999, p.28).

O percurso entre o mundo comum e o mundo especial interessa ao presente trabalho e se justifica, sobremaneira, pela possibilidade de detalhamento de como se dá a configuração dos arquétipos, da recorrência tematólogica da narrativa ao imaginário, dos aspectos míticos associados ao protagonista, dos estágios pelos quais o herói precisa passar para qualificar-se como tal e por fim, a dualidade entre o profano e sagrado e suas conseqüências para o desenvolvimento da narrativa.

3.4 A Jornada do Herói de Mil Faces

A análise de um produto cinematográfico a partir da Jornada do Herói, proposta por Vogler (2006), constitui uma abordagem metodológica com intuito de identificar os sentidos presentes, capazes de contribuir para a associação de aspectos mitológicos ao protagonista, qualificando ou não, este último como herói.

A partir de estudos das obras de Campbell, Vogler (2006) construiu um modelo capaz de indicar a construção de uma narrativa heróica. O modelo consiste em 12 estágios pelos quais o herói deve passar para ser qualificado como tal.

Os estágios atuam como um mapa da Jornada do Herói, representando um dos muitos caminhos para se chegar de um ponto a outro, ou seja, do mundo comum ao mundo especial. O primeiro estágio, denominado Mundo Comum é o estágio no qual se conhece o herói em seu mundo cotidiano e ordinário de pessoa comum. No segundo – Chamado à Aventura – o herói encontra algo que o impele na direção de uma busca, de uma aventura. No terceiro estágio – Recusa do Chamado – o herói reluta em empreender a jornada. No quarto – Encontro com o Mentor – recebe um conselho ou ajuda de um mentor. No quinto – Travessia do Primeiro Limiar – o herói se vê diante de um ponto sem retorno, em frente a um portal que o leva do mundo comum ao mundo especial.

A partir do sexto estágio – Testes, Aliados e Inimigos – o herói enfrentará testes que o qualificarão como digno de continuar a jornada. No sétimo estágio – Aproximação da Caverna Oculta; de posse de uma arma mágica, o herói se aproxima do locus do inimigo. No oitavo – Provação Suprema – acontece o embate com o antagonista, com os conflitos e no nono estágio – Recompensa – o herói conquista finalmente sua vitória e um prêmio.

No décimo estágio – Caminho de Volta – ocorre a volta do herói para o mundo comum. No décimo primeiro – Ressurreição – o herói é revestido de poderes sobrenaturais e, por fim, no décimo segundo estágio – Retorno com o Elixir – o herói emerge do mundo inferior com a solução mágica.

Mundo Comum

O Mundo Especial de uma história só é especial se puder ser contrastado a um mundo cotidiano, com as questões de todo dia, das quais o herói é retirado. O Mundo Comum é o contexto, a base, o passado do herói. Em certo sentido, o Mundo Comum é o lugar de onde se veio por ultimo [...]. (VOGLER, 2006, p.95).

Um dos aspectos mais importantes deste estágio, apontado por Vogler (2006), é a apresentação do Herói à platéia. São expostas situações e momentos capazes de gerar empatia perante o espectador. A situação dramática de miséria da família Silva, no semi-árido nordestino, o nascimento de Lula em uma família comum.

A busca pela figura materna, representa a carência do herói e a única referência presente capaz de promover qualquer progressão deste na narrativa. Vogler (2006) aponta a subtração da unidade familiar como a característica nesta fase capaz de colocar a história em movimento, representada, neste caso, pela ausência da figura do pai.

Estes fatos expõem o que o público precisa saber para conhecer o universo inicial do mundo comum do herói. O início do conflito é organizado quando se expõe as dificuldades da família.

O Chamado à Aventura

A saga do herói começa quando ele recebe um chamado para a aventura. No caso de Lula, acontece quando a família recebe uma carta do pai, na verdade com as letras e vontades do irmão, Jaime, pedindo a eles para venderem todos os pertences e partirem para São Paulo. “[...] é preciso algum evento para ligar o motor, dar a partida na história, uma vez terminado o trabalho de apresentar o personagem principal”. (VOGLER, 2006, p.108).

Lula, no momento da partida, pergunta à mãe, se aquilo era cair no mundo, frase outrora dita por seu irmão Ziza sobre o pai e o irmão Jaime, que haviam ido para São Paulo. Nesta pergunta de Lula à mãe, constata-se a presença do chamado para a aventura. É interessante a questão da carta, pois Vogler (2006) a caracteriza como típico chamado à aventura.

Muitas vezes, os heróis não percebem que há algo de errado com seu Mundo Comum, e por isso não vêem que é preciso mudar. Podem estar num estado de negação. Estão apenas seguindo adiante, graças a um arsenal de muletas, vícios e mecanismos de defesa. A função do Arauto, nesse caso, é dar um chute em todos esses falsos apoios, e anunciar que o mundo do herói é instável e tem que ser (saudavelmente) reequilibrado por meio da ação, de correr riscos, de lançar-se à aventura. (VOGLER, 2006, p.10)

A mensagem, ao mesmo tempo física da carta, é um chamado interno à consciência das personagens sobre a possível mudança para uma vida melhor. A figura da mãe, em relação ao protagonista, materializa-se no arquétipo do Arauto, caracterizado por Vogler (2006) como aquele que desencadeia o movimento da história, oferecendo ao herói um convite para o desafio a enfrentar o desconhecido. Dona Lindu, além de Arauto, assume a

característica de mentora do herói, guiando o protagonista por seu interesse em conhecer o novo.

Recusa do Chamado

O problema do herói, agora, passa a ser como ele irá responder ao Chamado. Ponha-se na situação dele e verá que é um momento difícil. Estão lhe pedindo que responda "sim" a uma grande incógnita, a uma aventura que vai ser emocionante, mas também perigosa, e que pode ameaçar sua vida. De outra forma, não seria uma aventura de verdade. Você está diante de um limiar de medo, e uma reação compreensível é hesitar, ou mesmo recusar o Chamado. (VOGLER, 2006, p.115)

Lula mostra-se empenhado em se adaptar ao mundo de trabalho, amor, amizades e novas experiências. Por isso, reluta em participar das atividades do sindicato. O personagem, no próprio curso da narrativa relata preferir ver novelas e se dedicar à mulher do que se envolver com política ou movimento sindical.

Nesta etapa, evidencia-se a presença da figura arquetípica dos Guardiões do Limiar, “figuras poderosas que levantam a bandeira do medo e da dúvida, questionando a própria competência do herói para participar do jogo [...] bloqueiam os heróis antes que a aventura comece. (VOGLER, 2006, p.119)

O irmão de Lula, Ziza, em relação ao chamado para a aventura do sindicato, assume a posição do arquétipo do Arauto, até então ocupada pela mãe, que agora, juntamente com a personagem de Lourdes, primeira esposa de Lula, representam o arquétipo dos Guardiões do Limiar. A recusa é representada pela vontade própria de Lula em não participar do sindicato, justificando-a, pela necessidade de dirigir sua vida naquele momento às descobertas de suas novas identidades como trabalhador, homem apaixonado pela família e experimentador pela primeira vez de uma vida mais tranquila ao lado da mãe e da futura esposa. As justificativas de Lula, neste momento, são coerentes às descrições de Vogler (2006) sobre este estágio de recusa do chamado: “os heróis Recusam o Chamado, dando uma interminável lista de desculpas. Numa evidente tentativa de adiar o momento de enfrentar o destino [...] dizem que aceitariam, se não fosse por uma série [...] de compromissos”. (VOGLER, 2006, p.116)

Encontro com os Mentores

O herói encontra neste estágio pessoas sábias, capazes de treiná-lo para enfrentar os desafios futuros. No filme é possível identificar a mãe Dona Lindu, encarregada das

coordenadas morais. Uma característica interessante do Arquétipo do Mentor, apontada pelo autor supracitado, é a possibilidade deste ser considerado herói experiente, treinado em jornadas anteriores e qualificado, por isso, a ensinar aos outros o caminho e as habilidades necessárias para vencer os limites da jornada.

Muitas vezes não é má idéia recusar um Chamado, até que se tenha tempo para sentir-se bem preparado para tomar o rumo da "região desconhecida" que está à espera. Na mitologia e no folclore, essa preparação pode ser feita com a ajuda da figura sábia e protetora do *Mentor*, cujos inúmeros serviços ao herói incluem a proteção, orientação, experimentação, treinamento e fornecimento de dons ou presentes mágicos. Em seu estudo sobre os contos populares russos, Vladimir Propp chama esse tipo de personagem de "doador" ou "provedor", porque sua função exata é fornecer ao herói algo de que ele vai precisar na jornada. O Encontro com o Mentor é o estágio da Jornada do Herói em que este recebe as provisões, o conhecimento e a confiança necessários para superar o medo e começar sua aventura. (VOGLER, 2006, p.123)

Esta característica do Arquétipo do Mentor é nítida em Dona Lindu. Esta acompanha o herói em quase todos os seus percalços pelo curso da narrativa, assumindo-se como a Mentora capaz de impulsionar o desenrolar de toda a história, afastando-se somente da posição de mentora quando do perigoso episódio do sindicato.

Travessia do Primeiro Limiar

Este estágio é caracterizado pelo momento no qual o herói decide aceitar o chamado e partir para a aventura.

Agora o herói está parado junto ao limiar do mundo da aventura, o Mundo Especial do segundo ato. Ouviu o Chamado, manifestou suas dúvidas e apreensões, superou-as e já fez todos os preparativos. Mas o movimento real, a ação crucial do primeiro ato, ainda falta ser realizada. A *Travessia do Primeiro Limiar* é um ato voluntário, pelo qual o herói se compromete integralmente com a aventura. (VOGLER, 2006, p.132)

O primeiro limiar é caracterizado pelo momento no qual Lula finalmente vai a uma reunião do sindicato, à convite do irmão que, novamente em seu posto de Arauto, convence o irmão a ir ao sindicato para conhecer.

Testes, Aliados e Inimigos

No desconhecido mundo novo, o herói vai encontrar uma série de desafios pelo caminho. No filme, Lula terá de descobrir quem são seus verdadeiros aliados e quem são os inimigos.

Os testes engrandeceram a experiência de Lindu e o conhecimento de que aquele poderia ser um mundo bom para ela e seus filhos. Ciente de seu papel de mentora, a matriarca

se alia à esperança mais uma vez e parte para a Vila Carioca, num teste rumo ao desconhecido; mais uma vez, contando novamente com a eterna aliada esperança. Depois de testes e desafios, a mentora consegue encaminhar o protagonista para uma profissão: metalúrgico.

Lula, metalúrgico, na primeira visita ao sindicato, parece ver aquele mundo como realmente contrastante e distante de tudo o que conhecia. No sindicato, vê-se diminuído e testado em seus valores políticos e morais pela figura de Feitosa, o presidente do sindicato, posteriormente qualificado como inimigo.

Os testes também podem estar construídos dentro da arquitetura ou da paisagem do Mundo Especial. Geralmente, esse mundo é dominado por um vilão ou Sombra, que tem o cuidado de cercar-se de armadilhas, barricadas e barreiras. É comum que, a essa altura, o herói caia em armadilhas ou faça detonar os alarmes de segurança da Sombra. A maneira pela qual o herói lida com essas armadilhas faz parte dos testes. (VOGLER, 2006, p.139)

A personagem de Lula encontra um Aliado no sindicato. Ele é um de seus colegas de trabalho na fábrica, possuidor de qualidades específicas, compartilha a opinião contrária às atitudes de Feitosa.

Outro aliado de Lula, é Lambari, amigo do protagonista. Este pode ser qualificado como pícaro, por, representar um alívio cômico nos momentos de tensão. Primeiramente, leva Lula ao cinema e apresenta-lhe a ficção e a diversão. Em uma casa noturna, apresenta-lhe as mulheres de São Bernardo, a bebida e o lazer. Oferece, também, a Lula sua irmã para que este encontre o amor.

Os testes são vistoriados de perto pela mentora Dona Lindu, ao longo da narrativa. “Os testes podem ser uma continuação do treinamento do Mentor. Muitos Mentores acompanham os heróis até esse ponto da aventura, fornecendo a eles instruções para os grandes embates que se aproximam”. (VOGLER, 2006, p.139).

Lula é testado quando vê a morte de um funcionário de uma fábrica por não participar da greve. O protagonista, neste momento, também é confrontado pela mãe e mentora, quando chega tarde em casa após uma noite; neste momento, a mãe oferece uma lição: primeiro a obrigação, depois a distração.

Quando o protagonista perde o emprego por ocasião de uma demissão em massa no ABC e não consegue emprego, sendo obrigado a trabalhar novamente com serviços pesados, como forma de treinamento, Dona Lindu insiste: é só teimar.

Lula, após os testes e a definição de seus inimigos e aliados, começa a aprender as novas regras do mundo especial. Para ser respeitado, ele observa em Feitosa a necessidade de

fazer um bom discurso perante os pares, no território novo do sindicato. Ciente das regras, dos aliados, dos inimigos, o herói agora se aproxima de sua grande provação.

Aproximação da Caverna Oculta

Os heróis, depois de se adaptarem ao Mundo Especial, agora seguem para o seu âmag. Passam para uma região intermediária, entre a fronteira e o próprio centro da Jornada do Herói. No caminho, encontram outra zona misteriosa, com seus próprios Guardiões de Limiar, seus próprios testes. É a *Aproximação da Caverna Oculta*, onde, finalmente, vão encontrar a suprema maravilha e o terror supremo. É hora dos preparativos finais para a provação central da aventura. A esta altura, os heróis são como alpinistas que já subiram até um acampamento básico, por meio dos trabalhos dos testes, e agora vão fazer o assalto final ao ponto culminante. (VOGLER, 2006, p.146)

Confiante e feliz com sua nova vida ao lado da família, Lula pede Lourdes em casamento e se muda para uma casa, organizando o que Vogler (2006, p.147) chama de: “uma arena para elaborados rituais de fazer a corte. Aqui é possível se desenvolver um romance, ligando o herói e sua amada antes que ambos encontrem a provação principal”. Num ambiente familiar aparentemente normal, o herói recebe a notícia de que será pai, confirmando ainda mais o forte vínculo afetivo entre o protagonista e sua amada.

Neste estágio, o protagonista dedica-se a conhecer melhor seu novo ambiente: faz propostas no sindicato, mas é sempre rejeitado. A estratégia de Feitosa se torna óbvia quando Lula descobre a censura praticada em relação à sua opinião no boletim do sindicato sobre os baixos salários e as péssimas condições de trabalho da fábrica.

O protagonista, então, confronta Feitosa, inquirindo este sobre de qual lado está: trabalhadores, governo ou patrão; propondo para este o dever apenas de terminar o seu mandato para que Lula pudesse assumir o sindicato, justamente representando sangue novo, do qual Feitosa em seu discurso dizia sempre precisar.

O herói, nesta passagem, realiza o que Vogler (2006) qualifica como aproximação ousada, perturbando o mundo do seu inimigo e desafiando-o a cumprir o que prometera no início, quando o seduziu para o seu espaço.

A mentora avisa ao herói sobre os possíveis perigos futuros, prevendo o cuidado necessário em relação ao envolvimento do protagonista com o sindicato. Avisa: “cuidado com o andor porque o santo é de barro”.

“A mensagem para o herói é clara: não se deixe seduzir por ilusões e perfumes, fique alerta, não durma no caminho”. (VOGLER, 2006, p.148). Quando o protagonista perde o dedo em um acidente de trabalho parece ser um aviso de que muito ainda estaria por vir.

Provação

Agora, o herói está no aposento mais profundo da Caverna Oculta, enfrentando o maior desafio e o mais temível adversário. Este, sim, é o âmago da questão, o que Joseph Campbell chamou de Provação. É a molamestra da forma heróica, a chave de seu poder mágico. VOGLER (2006, p.157).

Há, em “Lula, o Filho do Brasil”, um grande momento crítico. O protagonista enfrenta de uma só vez a morte de sua esposa e do filho, quebrando todas as expectativas.

A tentativa de estruturar finalmente um mundo melhor para si e para a família é completamente paralisada por esta provação. Neste momento, a personagem de Lula desfalece juntamente com a esposa e o filho.

Esse estágio é necessário para valorizar a história, as ações e as conquistas do herói, normalmente são evidenciadas situações de proximidade em relação à morte.

De acordo com Vogler (2006, p.158), “Os heróis não se limitam a visitar a morte e voltar para casa. Voltam mudados, transformados. Ninguém pode viver uma experiência no limiar da morte sem se modificar de alguma maneira”.

Ao sentir-se novamente perdido, sem referências, naquele mundo novo, o herói recorre ao seu antigo lar e à sua mãe. Esta, tenta orientar o filho a procurar os amigos, sair, espairecer. Ciente de sua mudança interna, solitário, Lula busca no sindicato e no trabalho, uma maneira de continuar a jornada. O protagonista participa, então, de uma campanha para diretor, naquele momento, exclusivamente para se distrair da verdadeira sombra que o cercava: a morte de sua esposa e filho.

A provação de Lula, pode ser qualificada como central¹⁶, pois se dá no meio da narrativa, sugerindo um bom espaço para a ressurreição do herói.

A tensão e a apreensão transmitidas ao espectador são as características fundamentais apontadas por Vogler (2006) sobre o estágio da provação. O prolongamento deste estágio na narrativa pode ser representado pelo momento no qual o protagonista revela a Álvaro, o taxista, todo o seu desconforto e tensão. Este, revela a Lula, uma situação parecida em sua família.

Enquanto o sindicato representa a oportunidade de renascimento do herói, Marisa aparece pela primeira vez ao espectador como oportunidade de renascimento do protagonista. “Os filmes e as histórias de aventuras são sempre populares porque oferecem uma maneira

¹⁶ Vogler (2006, p.159) define a crise central da seguinte forma: “Uma *crise central* tem a vantagem da simetria, e deixa bastante tempo para elaborar as consequências que decorrem da provação”.

menos arriscada de experimentarmos a morte e o renascimento, por meio de heróis com os quais nos identificamos”. (VOGLER, 2006, p.162).

Após contrariar Lula por nunca acatar suas sugestões e por apresentar de forma errada a opinião deste no boletim do sindicato, Feitosa é desafiado a apenas cumprir o final do mandato.

As testemunhas do sacrifício do herói nesta etapa da jornada são, não por acaso, Dona Lindu, a mentora; Ziza, o Arauto; e o taxista Álvaro, um Guardiã do Limiar.

A Provação nos mitos significa a morte do ego. Agora o herói se torna, plenamente, uma parte do Cosmos, morrendo para a velha visão limitada das coisas e renascendo para uma nova consciência de conexões. Os antigos limites do "Eu" foram ultrapassados ou aniquilados. De certa maneira, o herói torna-se um deus, possuidor da capacidade divina de pairar acima dos limites normais da morte, e é alguém capaz de ter aquela visão mais ampla que revela como todas as coisas estão ligadas. Os gregos chamam esse momento de *apoteose* — um degrau acima do entusiasmo, quando meramente se tem o deus dentro de si. No estado de apoteose, *somos* o deus. Ter experimentado o gosto da morte permite que nos sentemos na cadeira de Deus por algum tempo. O herói que enfrenta a Provação mudou-se do ego para o *self*, mudou-se para sua parte mais semelhante ao deus. Pode haver também um deslocamento do *self* para o grupo, na medida em que o herói aceitar maior responsabilidade, em vez de ficar apenas cuidando de si. Um herói arrisca sua vida individual por amor à vida coletiva maior e conquista o direito de ser chamado Herói. (VOGLER, 2006, p.174)

Recompensa

Após sobreviver ao grande trauma, o herói emerge da batalha mais forte, geralmente com um ou mais prêmios. No plano político, o protagonista reúne a força e decide mergulhar de vez no movimento sindical e desafiar Feitosa, sua sombra.

Eleito presidente do sindicato, Lula tem a recompensa de sua luta interna. Em relação à sua prova – perder esposa e filho – a recompensa é caracterizada pelo surgimento de Marisa e o novo casamento.

Tendo passado pela crise da Provação, os heróis agora experimentam as consequências de sobreviver à morte. Já que o dragão que vivia na Caverna Oculta foi morto ou vencido, eles agarram a espada da vitória e reclamam sua *Recompensa*. O Triunfo pode ser enganador, mas nesse momento eles saboreiam seus prazeres. (VOGLER, 2006, p.176)

Antes mesmo de se envolver com Marisa, o protagonista relata seu medo de perdê-la, demonstrando uma ligação substancial com o que outrora ocorrera. O relacionamento com Marisa essencialmente positivo para o protagonista, parece estar ligado de alguma maneira à personagem da mãe, Dona Lindu, o que pode ser sintetizado pela fala de Lula ao ir à casa de Marisa para conquistá-la: “quando a gente sabe o que quer, deve ir buscar”, parte do discurso da mentora, sempre incentivando o filho a persistir.

Os momentos que se seguem a uma Provação Suprema podem, também, fornecer oportunidade para uma cena de amor. Os heróis não se tornam realmente heróis até a crise. Antes disso, são apenas aprendizes. Não merecem ser amados de verdade enquanto não mostrarem sua disposição para o sacrifício. Nesse ponto, um verdadeiro herói ganha uma cena de amor, ou algum tipo de Casamento Sagrado. (VOGLER, 2006, p.178).

Neste estágio, foi o movimento ativo do herói, impulsionado, na provação, por sua mentora, o eixo principal para a obtenção dos prêmios: o novo casamento, a auto-estima, a presidência do sindicato.

A personagem principal tem uma espécie de auto-identificação com quem realmente é; percebe a coerência de sua vida na ordem das coisas à sua volta. Vogler (2006, p.182) afirma: “pode não durar muito, mas por um momento os heróis enxergam a si mesmos claramente”.

Caminho de Volta

Neste estágio da jornada, o herói compreende que terá de deixar para trás o Mundo Especial para tentar solucionar perigos, tentações e testes. Mesmo com prêmios conquistados, observa-se o desfecho ainda distante. Este é o momento no qual há uma oportunidade para a consagração ou o começo do fracasso do herói.

A prisão do irmão pelo regime militar, obriga Lula a retornar para o mundo inferior, deixando para trás o Mundo Especial para cuidar de sua mãe, preocupada com o eminente risco do protagonista, em função da prisão de seu irmão.

Após celebrar e assimilar as lições e recompensas da grande Provação, os heróis enfrentam uma escolha: ficar no Mundo Especial ou iniciar a volta para casa, numa jornada ao Mundo Comum. Muito embora o Mundo Especial possa ter seus encantos, poucos heróis decidem ficar. A maioria toma o *Caminho de Volta*, regressando ao ponto de partida ou continuando jornada para um local totalmente diverso ou uma destinação final. (VOGLER, 2006, p.187).

A morte do pai e os problemas de saúde da mãe representam pontos importantes do caminho de volta de Lula ao mundo comum. Durante as greves lideras por Lula no mundo especial e após todo o seu apogeu como líder sindical, há um momento no qual o protagonista decide paralisar a greve, mesmo contra a vontade dos trabalhadores.

O herói, sem o apoio dos companheiros, regressa temporariamente para o mundo comum. Os problemas de saúde da mãe são acompanhados de perto, demonstrando solidariedade.

Neste regresso, o herói aplicará as lições aprendidas durante a jornada para tentar solucionar problemas e conflitos existentes em seu mundo comum. Lula é perseguido pelos

próprios companheiros, acusado de trair o movimento dos trabalhadores em prol de melhores salários e condições de trabalho.

A Ressurreição

Enquanto a provação é um período de crise, a ressurreição é o desafio final capaz de levar o herói à vitória suprema ou à derrota sem volta. Neste estágio, o herói deve usar o que aprendeu. “a platéia precisa experimentar mais um momento de morte e renascimento, parecido com a Provação Suprema, mas ligeiramente diferente. “É o *clímax* — não a crise —, o último encontro com a morte e o mais perigoso” (VOGLER, 2006, p.195).

É característica desta etapa a mudança de personalidade do herói. Os heróis precisam despir-se da personalidade criada para ingressar no mundo especial e construírem uma nova para regressarem ao mundo comum. É o momento de reflexão sobre as melhores qualidades do mundo comum a serem utilizadas.

Lula volta a ser o filho de Lindu e é considerado o traidor do movimento sindical. Busca na mãe referência para organizar sua nova personalidade. Esta devolve ao protagonista a orientação moral inicial, indicando a ele sempre fazer o certo, com humildade, independente do que as pessoas pensem.

Diante disso, o protagonista reúne os trabalhadores e coloca seu cargo à disposição, utilizando em seu discurso justamente as orientações da mãe. Disse, em relação à decisão de abandonar o movimento de greve, apenas ter feito o justo, pensando em cada um dos trabalhadores ali presentes. O herói, então, é preso pela ditadura, deixando o caminho dos seguidores livre. Longe de seu mundo especial, na cadeia, Lula relembra as lições da mãe.

Naquele momento o herói encontra-se pronto para a ressurreição, restando apenas a sua morte; representada na narrativa pela morte da mãe. Na prisão, o protagonista agora se encontra no clímax¹⁷ de sua jornada.

A morte da mãe simboliza a mudança plena do herói. Significa que ele já consegue seguir sozinho, é um herói ativo, pois tem dentro de si a sabedoria necessária. Fica provada a capacidade do protagonista em trazer de volta ao mundo comum as lições apreendidas outrora no mundo especial.

¹⁷ “A Ressurreição, geralmente, marca o clímax do drama. Em grego, *clímax* significava "escada". [...] é um momento explosivo, o ponto mais alto de energia, ou o último grande acontecimento de uma obra. Pode ser um duelo físico, ou uma batalha final, mas também uma escolha difícil, um clímax sexual, um crescendo musical, ou um enfrentamento altamente emocional e decisivo”. (VOGLER, 2006, p.200). No caso do protagonista, um enfrentamento altamente emocional representado pela sua prisão e pela morte da mãe.

Muitas vezes, a Ressurreição exige um *sacrifício* do herói. Algo tem que ser entregue, alguma crença profunda, ou um hábito antigo. Algo tem que ser devolvido, como as libações que os gregos costumavam derramar para os deuses antes de beber. Algo tem que ser dividido, para o bem do grupo. A morte da mãe possibilita ao personagem ressuscitar, nascendo novamente no mundo especial; sem qualquer sombra para deixá-lo em dúvida. (VOGLER, 2006, p.207)

Essa fase de ressurreição é frequentemente vista como repetições do estágio oito (provação), quando o herói se encontra em situações entre a vida e a morte. E, também, em momentos nos quais algum comportamento seu é modificado a partir de alguma experiência vivida, nos quais também a visão de mundo é modificada.

[...] a diferença entre este encontro com a morte e os anteriores é que agora o perigo, geralmente, surge numa escala muito maior, em relação ao conjunto de toda a história. Não se trata apenas de uma ameaça ao herói, mas ao mundo inteiro. Em outras palavras, o risco do jogo nunca foi tão alto. (VOGLER, 2006, p.197).

Neste estágio, tem-se a impressão de que o herói irá se superar. Essas experiências transformarão o herói e serão determinantes para viabilizar o possível tesouro da jornada. “A Ressurreição é a última tentativa do herói para conseguir grandes mudanças em atitude e comportamento. (VOGLER, 2006, p.204)

Retorno com o Elixir

Tendo sobrevivido a todas as provações e passado pela morte, os heróis regressam a seu ponto de partida, voltam para casa ou continuam a Jornada. Mas prosseguem com a sensação de que estão começando uma nova vida, que, por causa do caminho que acabaram de percorrer, jamais voltará a ser como antes. Se são heróis mesmo, *Retornam com o Elixir* do Mundo Especial, trazem algo para compartilhar com os outros, alguma coisa com o poder de curar a terra ferida. (VOGLER, 2006, p.211)

O regresso do Herói ao seu ponto de partida é simbolizado, sobretudo, pela morte de sua mãe, qualificando-o como capaz de continuar a jornada. A morte e o enterro de Dona Lindu são retratados juntamente com lembranças da consciência do protagonista sobre as lições de sua mentora.

A história do filme parece continuar, mas agora em consonância com a realidade, ressaltando que depois de solto em 1980, Lula continuou teimando, candidatou-se três vezes à Presidência da República. Persistindo, em 2003 foi empossado Presidente da República. Seu discurso de posse reforça os conselhos e os valores mais importantes apreendidos por Lula durante a jornada, sob os cuidados da mãe.

Algumas vezes, o Elixir é o tesouro conquistado na busca, mas pode ser o amor, a liberdade, a sabedoria, ou o conhecimento de que o Mundo Especial existe, mas se pode sobreviver a ele. Outras vezes, o Elixir é apenas uma volta para casa, com uma boa história para contar. (VOGLER, p.46)

O Elixir é a lembrança. É o objeto (material ou não) representativo da recompensa definitiva. Normalmente esse estágio é percebido no final do filme.

Nas imagens reais de Lula eleito presidente, o diploma de presidente da república é dedicado à dona Lindu, eterna mentora. O diploma de Presidente, título máximo de um líder político, portanto, exprime a essência do Elixir em uma jornada, fruto de teimosia, persistência, e resultado do raro aprendizado do herói sobre sua própria trajetória. É um objeto material e simbólico, representativo da recompensa definitiva e da acumulação das experiências do personagem no campo moral e político.

A utilização de imagens reais, no final do filme, denota a ligação da obra cinematográfica com o real, transpondo a fronteira entre a ficção e realidade. Esta transposição ressalta a tentativa implícita em validar a jornada do herói no plano da ficção, mas, sobretudo, na realidade.

Nesta perspectiva, foi possível qualificar esta jornada como circular e nitidamente voltada à conquista da perfeição. Percebe-se, portanto, uma volta metafórica ao ponto de partida, na qual Lula é o Luis Inácio, filho de Dona Lindu, mentora sempre empenhada em fazer o filho acreditar, insistir, teimar, ter esperança e vencer o medo. “O Retorno pode ser circular de um modo visual ou metafórico, com a repetição da imagem inicial ou de uma determinada linha do diálogo ou uma situação vivida no primeiro ato”. (VOGLER, 2006, p.213).

A dicotomia entre o “profano” e o “sagrado”; mundo comum e mundo especial nos remete à Eliade (1992) para esclarecer de que forma o homem se vê impelido a gravitar entre os dois mundos para compreender a sua existência. Para isto, é preciso retomar o conceito de mito, tratando-o como um modelo exemplar.

Eliade (1992, p.50) acrescenta: “O mito é pois [...] a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo”. Segundo o autor, quando o mito é dito, ele é a representação da verdade. No entanto, como os personagens do mito não são seres humanos, são deuses ou heróis civilizadores, só há um meio do homem comum conhecer o mito: a revelação do mistério da história sagrada por meio dos deuses ou seres divinos.

Eliade (1992) esclarece sobre o profano não ter como nascedouro o mito. Ou seja: não ter um modelo exemplar como fonte primordial. Diz Eliade (1992, p.51): “[...] o que os homens fazem por própria iniciativa, o que fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano: é pois uma atividade vã e ilusória, enfim, irreal”.

As cerimônias na política, nas artes e nas religiões estão todas ligadas a rituais míticos e, para Eliade (1992), são estes momentos nas sociedades modernas capazes de permitir a

revelação do mistério do Sagrado. Na narrativa fílmica, Lula faz questão de quebrar protocolos rígidos exigidos em certos rituais, demonstrando sua irrupção no mundo comum para revelar a todos alguma mensagem do mundo sagrado.

No filme isto é evidente no momento de sua diplomação no curso de torneiro mecânico. Enquanto todos seguiam o padrão ao receber o diploma, Lula fez questão de mostrá-lo à platéia e à matriarca. Esta imagem antevia o outro diploma recebido anos depois, após a morte de sua mãe: o de Presidente da República. O segundo diploma, também dedicado à mãe, é o ponto máximo de irrupção de Luís Inácio no mundo comum, orientado por Dona Lindu a ser persistente, teimoso, perseverante.

Segundo Eliade (1992, p.51), os lapsos de tempo de contato do sagrado com o profano representam “[...] a irrupção do sagrado no mundo, irrupção contada pelo mito, que funda realmente o mundo”. É possível verificar, portanto, a existência na narrativa fílmica em questão, a revelação do mito por meio da irrupção do sagrado no profano, por meio das quebras de protocolo, de Lula enquanto personagem de uma narrativa fílmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do desenvolvimento teórico e metodológico foi possível encontrar respostas para aprofundar a discussão em relação ao problema e objetivo inicialmente propostos para o presente trabalho, respectivamente de perceber os sentidos presentes na narrativa fílmica Lula, o filho do Brasil e de identificar elementos da narrativa capazes de contribuir para a associação de aspectos mitológicos ao protagonista.

No decorrer do levantamento teórico foi possível identificar a necessidade primeira do homem em produzir conteúdos simbólicos. Verificou-se, também, a partir da institucionalização dos meios capazes de produzir, armazenar e circular estes conteúdos, a reelaboração constante da vida social.

Há na América Latina, um conflito claro originado pela institucionalização dos meios capazes de produzir conteúdos simbólicos. Isso pode ser verificado na ambigüidade história entre política e comunicação. A política tem se infiltrado na mídia massiva de modo crescente, alterando a aparência despolitizada do cinema, do rádio e da televisão; o que qualifica estes espaços como importantes arenas para a mediação de conteúdos simbólicos com objetivos claros de representar visualmente imagens e ideologias a fim de manter ou conquistar o poder.

No caso de Lula, o filho do Brasil, percebeu-se uma tentativa diferente dos padrões convencionais de utilização dos meios de comunicação para fins políticos. Autores dedicados ao estudo da comunicação e do marketing político demonstram pouca preocupação com a dimensão simbólica da escolha política.

Sob este prisma, foi possível considerar a narrativa fílmica como uma estratégia não convencional para a construção da imagem de um homem público, pois constituiu-se em uma narrativa rica em elementos simbólicos associados ao protagonista.

A estratégia de comunicação política, contraria a majoritária preferência pelas motivações racionais. A análise da jornada do herói descreveu elementos da narrativa fílmica capazes de contribuir para a associação de aspectos mitológicos à personagem de Lula, na narrativa.

Com a tentativa de associar o filme à realidade, somada à especificidade própria do cinema, foi possível sugerir a eficácia desta narrativa na construção da imagem de Lula como herói e ainda confirmar a hipótese pela qual a história de vida reforça a construção da imagem de Lula como tal.

Os meios de comunicação de massa, capazes de reproduzir em larga escala e de forma mercantilizada as mais diversas formas simbólicas transformaram-se em uma arena para o jogo simbólico entre fantasia e realidade. Conforme foi apresentado, o cinema consolida-se como um meio de comunicação de massa, e pode deixar sua única função de entreter para lidar conjuntamente com a função de contrapor o espectador, apresentando-lhe valores comuns e ideologias universais.

Lula, ao se mostrar primeiro filho de uma miserável família nordestina, depois como trabalhador metalúrgico, depois como líder de movimento social e só depois como presidente, reflete várias identidades pelas quais cada indivíduo, por algum momento poderá se identificar. Nesta perspectiva foi possível perceber que o processo de identificação do indivíduo pode estar relacionado ao conjunto de valores simbólicos associados ao protagonista da narrativa.

A história de vida do presidente, inserida no cinema, evoca a noção de um conteúdo público e universal. A análise da jornada do herói e a análise estrutural da narrativa destacam a possibilidade da história de vida do presidente reforçar a construção da sua imagem como herói. A construção da imagem de Lula, ao longo do filme, corresponde exatamente às etapas necessárias para se chegar ao mundo especial do herói.

A construção da imagem desse homem público, portanto, verificou-se no presente trabalho, por meio da análise da estrutura narrativa da obra cinematográfica em um jogo entre a narrativa filmica e a realidade, num movimento evidente de tentar relacionar a crescente popularidade do presidente Lula, com a história de vida repleta de elementos simbólicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações da literatura ao cinema e a TV*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. In: TODOROV, Tzvetan (et al) *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 5ª edição, 2008.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo. Pensamento Cultrix, 1999.
- _____. *O Poder do Mito*. São Paulo. Palas Athena, 2009.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. 2ª ed. revisada e ampliada. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *O Imaginário - Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- _____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Marketing político e persuasão eleitoral*. São Paulo: Konrad-Adenauer-Stiftung, 2000.
- GOMES, Neusa Demartini. *Formas persuasivas de comunicação política*. 3ª ed. Porto Alegre: EdiPucRs, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro (RJ): DP & A, 2006.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 19.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2005.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. *Historia das teorias da comunicação*. 4.ed. São Paulo: Loyola, 2001.

_____; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. 2.ed. São Paulo: Parábola, 2006.

MELO, Jose Marques de. *História do Pensamento Comunicacional*. São Paulo: Paulus, 2003.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística*. In: Cd-room XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: Intercom, 2005.

REIS, C.; & LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Almedina, 2007.

RIBEIRO, Lavina Madeira. *Comunicação e Sociedade: cultura, informação e espaço público*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2005.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Teorias do símbolo*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. São Paulo: Ampersand, 1992.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. 4ª ed. Lisboa: Presença, 1995.