

Lula, o filho do Brasil: o herói da classe trabalhadora no filme de Fábio Barreto

Rafael Rosa Hagemeyer

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumen

En 2009, cuando Luís Inácio da Silva, “Lula”, estaba en su segundo mandato como presidente de la República de Brasil, el cineasta Fábio Barreto produjo la película *Lula: o filho do Brasil* (Lula, el hijo del Brasil). Discutiendo el cine biográfico político como género, entre la vida privada de los individuos y el contexto histórico que en que transcurre la trama, el artículo procura analizar las transformaciones en la imagen de Lula en el imaginario político brasileño, y el contexto del “lulismo” en los años 2000, cuando fue producida la película. Desde una mirada sobre la cinematografía de Lula, su emergencia como personaje en diversos documentales producidos en 1979, como liderazgo sindicalista, y en 2002, cuando fue elegido presidente por primera vez, se buscó observar como el “protagonista de las huelgas” fue reinterpretado y las matizaciones ideológicas que se produjeron en la película.

Palabras claves: Lula da Silva, cine biográfico, Fábio Barreto

Abstract

In 2009, when Luís Inácio da Silva, “Lula”, was in the presidency of the Brazilian Republic for the second time, the director Fábio Barreto made the movie “Lula, o filho do Brasil” (Lula, the son of Brazil). By discussing the biographic political movie as a gender, and its choices between private issues and historical context the article presents the changes that happened to Lula's image in the Brazilian political imaginary, in the context of “lulism” in the 2000's, when the movie was made. Through Lula's cinematography, his emerging as a character of various documentaries produced in 1979, when he was a labour leader, and in 2002, when he was first elected president, this article observes how the “leading figure of the strike” was reinterpreted and the ideological nuances produced in this movie.

Keywords: Lula da Silva, biographical films, Fábio Barreto

Lula, o filho do Brasil

Pouco antes de Luís Inácio da Silva, o “Lula”, encerrar seu segundo mandato como presidente da República do Brasil, o cineasta Fábio Barreto produziu um filme sobre a sua vida. Certamente, havia vários aspectos em sua trajetória política que o tornavam um personagem singular da História do Brasil, o único presidente da República nascido na pobreza. Sua vida era semelhante à de milhões de migrantes que saíam do sertão do nordeste brasileiro em direção a São Paulo, principal pólo industrial do Brasil nos anos 1950, em busca de melhores condições de vida e oportunidades de emprego.¹

Lula se tornou conhecido no final da ditadura militar como o líder sindical que comandava as greves do ABC paulista, principal parque industrial automotivo na América do Sul, onde estavam instaladas as fábricas da Ford, da Volkswagen, da Mercedes-Benz, entre outras, que ao todo empregavam cerca de 300 mil metalúrgicos. A paralisação grevista gerou o enfrentamento com a ditadura militar instalada no país desde 1964. Os metalúrgicos de São Bernardo do Campo, sob a liderança de Lula, denunciavam o caráter classista do governo militar, pois este se posicionava sempre em defesa das multinacionais contra as reivindicações da classe trabalhadora. Dessa consciência, e em torno do carisma desse líder, que tornou-se conhecido em todo o Brasil, surgiu o Partido dos Trabalhadores (PT), que Lula presidiu desde sua fundação, em 1980, à frente do qual ele permaneceria como principal liderança. Eleito deputado constituinte em 1986 – o mais votado do Brasil - e sua postura atuante conseguiu assegurar vários direitos aos trabalhadores na nova carta constitucional de 1988.

Em 1989, Lula concorreu às primeiras eleições presidenciais, surpreendeu a todos ao chegar ao segundo turno, e conseguiu compor uma ampla aliança de centro-esquerda, mas que não foi suficiente para vencer a eleição. Fernando Collor de Mello, um jovem com visão neoliberal, mas descendente das velhas oligarquias políticas brasileiras do nordeste e do sul do Brasil, venceu as eleições e tomaria posse em 1990, renunciando ao cargo dois anos depois, durante um processo de *impeachment* por corrupção que estava sendo votado no Congresso Nacional. Após o *impeachment* de Collor por corrupção, Lula tornou-se favorito nas pesquisas de opinião para a presidência da República em 1994. Mas a ascensão de Fernando Henrique Cardoso como Ministro da Economia, que corrigindo o modelo de dolarização argentina foi responsável pela estabilização monetária com o plano Real, acabaria vencendo as eleições 1994 e, graças à aprovação, durante o seu mandato, da emenda constitucional que permitiu a reeleição dos presidentes brasileiros, conseguiu eleger-se novamente em 1998. Ao longo desse processo, houve um crescimento eleitoral do PT em todos os níveis, e principalmente nas prefeituras municipais e governos estaduais, o que fez com que a liderança de Lula, até então incontestável, passasse a ser questionada dentro do partido. Outros nomes começaram a ser cogitados como possíveis alternativas de candidatura do PT à presidência, sobretudo por não terem a mesma rejeição que Lula sofria entre

1 SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo (1970-1980)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

o eleitorado mais conservador, e também por terem experiência bem-avaliada à frente da administração pública².

Reorganizando o discurso do partido e formando alianças para além das tradicionais forças de centro-esquerda, Lula conseguiria novamente sair candidato e venceria as eleições presidenciais em 2002. Seu governo marcado por uma política social de geração de emprego e renda surtiu bons efeitos na economia brasileira, o que garantiu sua reeleição em em 2006, apesar dos escândalos de corrupção alardeados pela imprensa com o objetivo de minar sua candidatura. Manteve sua popularidade intacta durante o seu segundo mandato, emprestando seu prestígio a Dilma Roussef, a Ministra da Energia, escolhida por ele para sucedê-lo na presidência, o que foi referendado nas urnas em 2010, o que faz com que o Partido dos Trabalhadores se mantenha à frente da Presidência da República do Brasil há 12 anos.

Para o historiador do tempo presente, a interpretação dos fatos deve ser vista a partir da disputa de narrativas em torno do imaginário político, refletindo sobre o modo como diversos agentes atuam na construção de representações a respeito do passado que corroboram determinadas estratégias. No plano da memória elaborada pela imprensa e nas propagandas eleitorais, lembrar determinados detalhes do passado é perigoso, pois reascende velhos rancores que podem servir como tática para atacar os inimigos ou inviabilizar alianças estratégicas no campo do adversário. Lembrar o que temos em comum e esquecer as divergências e problemas do passado, ao menos momentaneamente, é a exigência de qualquer aliança política.

Ao realizar uma cine-biografia do presidente da República, prestando-lhe uma homenagem ainda em vida e no exercício do poder, o cineasta Fábio Barreto se arriscou a ser acusado de bajulador. Isso dependeria da escolha narrativa que fizesse, o período histórico que enfocaria, o tom que seria utilizado na fotografia, na montagem das sequências, na trilha sonora, na direção de arte, ou seja, em todos os aspectos propriamente cinematográficos que consolidariam uma imagem de Lula e sua trajetória pessoal.

O filme biográfico político

Homenagear um chefe de Estado em vida não costuma ser muito característico de regimes democráticos. Ao contrário, essa iniciativa parece estar historicamente associadas a ditaduras de caráter personalista. No tempo das monarquias absolutas, a propaganda ressaltava na biografia do rei os seus aspectos “divinos”, os sinais de sua “bênção”, que o colocaram como o “ungido por Deus” para governar a nação. Para os artistas interessados em progredir na carreira aberta pelas Academias de Belas Artes, o melhor caminho era a humilde

² BOLSHOW, Marcelo. *Decifra-me ou te devoro: a imagem pública de Lula no Horário Eleitoral (1989, 1996, 1998, 2002)*. Natal: Ed. UFRN, 2006.

bajulação para conseguir os favores dos reis³. Os que aderiram a esse expediente seriam mais tarde alvo de desprezo dos artistas românticos. Algo semelhante ocorria também nos regimes ditatoriais, marcados pelo culto à personalidade do líder no poder, notadamente nos regimes totalitários. Obras de propaganda, inclusive no cinema, procuravam fundir a imagem do líder com a imagem da própria nação.

O cinema contribuiu para a propaganda totalitária, às vezes de forma explícita e vulgar, como no caso dos cinejornais, às vezes de forma metafórica, no caso das produções de ficção. E sem dúvida o filme histórico foi o que melhor serviu aos propósitos propagandísticos. A biografia de *Frederico, O Grande*, financiada por Goebbels, tinha o objetivo de estabelecer uma relação metafórica com Hitler, assim como *Alexandre Nevski*, de Eisenstein, promovia o mesmo tipo de identificação com Stálin. Além desses exemplos, não temos notícia de que tenha existido algum filme biográfico sobre Hitler ou Stálin no tempo em que estiveram no exercício do poder.

Wagner Pinheiro Pereira afirma, baseado nas considerações de Leif Furhammar e Floke Isakson em seu livro *Cinema e política*, que

a “construção” de um líder político ou de uma estrela pop é equivalente à comercialização de um produto, com a mesma necessidade de exaltar as virtudes e esconder defeitos. O ídolo se torna um bem de consumo, e pode surgir um conflito entre o produto e a pessoas, uma esquizofrenia que pode ser destrutiva [...] É bem possível que possamos tolerar a verdade a respeito de nosso ídolo que aparenta ser um conglomerado perfeitamente normal de qualidades contraditórias. Mas, se nossos heróis fossem representados simplesmente como são, poderiam parecer iguais a nós e não se tornariam objetos de adoração.⁴

Exemplos de culto à personalidade mais próximos, histórica e geograficamente, foram os da propaganda política dos regimes de Vargas e Perón que também se utilizaram do cinema – mas em escala bem mais modesta – como ocorrera nos regimes nazi-fascistas europeus⁵. Durante o governo Vargas, em especial, publicou-se pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) a cartilha *Getúlio Vargas para crianças*, onde se narrava que, em sua infância, o

3 Sobre a propaganda nos regimes monárquicos, ver BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do imperador: um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

4 PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012. p. 276. O autor analisa os documentários sobre Franklin D. Roosevelt, já que não houve produção de cinebiografia a respeito do então presidente dos EUA durante seu governo.

5 CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: a propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papyrus, 1998.

pequeno Getúlio “nos recreios, comandava combates simulados, tal como o jovem Napoleão Bonaparte na Escola de Brienne”⁶.

É interessante notar como o gênero cinebiográfico está relacionado com essa figura: *Napoleão Bonaparte* (Abel Gance, 1927) é um dos primeiros filmes biográficos e políticos. Mas foi sobretudo nos Estados Unidos que o gênero floresceu e tem se afirmado, com biografias como *Bobby*, *A Dama de ferro* e *Lincoln*. Ao analisar o cinema biográfico, o historiador Robert Rosenstone em seu capítulo “Contando vidas” observa os problemas desse tipo de produção. O primeiro deles é estabelecer o recorte temporal: contar toda a vida ou apenas um momento mais significativo. Depois, trata-se de selecionar os trechos que marcaram a constituição do personagem e solucionar os problemas de lapso temporal entre uma “fase” da vida e outra. Que lugar caberá aos pequenos eventos da infância, ou o despertar dos amores de juventude, as escolhas e dilemas da vida adulta, tudo aquilo que irá definir o caráter do personagem? Há uma criação de enredo, os fatos são apresentados e encadeados em determinado sentido, seu significado é operado de acordo com sua função narrativa, que aponta para as transformações do personagem⁷.

A escolha do personagem Lula, no filme de Fábio Barreto, responde aos problemas de uma forma bastante sintomática. Afinal, o filme histórico, na forma de biografia de uma personalidade política, negocia com as representações hegemônicas da memória. Mais do que testemunho histórico, é testemunho da época em que foi produzido, da forma como se projeta uma imagem do presente no passado. E, no caso, na própria história do país, da década de 1950 até 1980, vista a partir da “era Lula”, seus oito anos de governo (2002-2008), com a marca da geração de empregos e inclusão social. O filme responde à questão de como uma criança miserável do sertão do nordeste pôde se tornar presidente da República, e para tanto, basta responder como foi possível que ele se tornasse o líder sindical que colocaria a ditadura militar em cheque. Mas esse processo é visto com ênfase nos seus dramas pessoais: o abandono do pai, a perseverança da mãe, o falecimento da primeira esposa, a prisão do irmão, etc.

A ênfase na “vida privada” dos militantes políticos já era algo que vinha sendo explorado pelo cinema brasileiro desde os anos 1990, produzindo um certo esvaziamento do sentido político de suas ações, na medida em que se enfatizam os dilemas de suas escolhas pessoais⁸. Em parte, isso é próprio do cinema

6 BARROSO, Alfredo. *Getúlio Vargas para Crianças*. Rio de Janeiro: Empresa de Publicações Infantis Ltda, 1945. Apud: RABELO, Giani e VIRTUOSO, Tatiane dos Santos. *Cartilha Getúlio Vargas para crianças: produzindo efeitos sobre a infância*. In: http://www.gedest.unesc.net/seilacs/cartilhagetuliovargas_giani.pdf 18/03/2013.

7 ROSENSTONE, Robert. *A História nos filmes, os filmes na História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

8 Essa reflexão sobre o cinema dos anos 1990 e a biografia política é inspirada em ROSSINI, Miriam. *Rebeldes nas telas: um olhar sobre os filmes de reconstituição histórica dos anos 1990*. FÊNIX: Revista de História e Estudos Culturais. Jan-mar-2006. v.3. n.1. A autora analisa os filmes *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1996) e *Tiradentes* (Oswaldo Caldeira, 1998).

hollywoodiano, que desde o princípio da construção da narrativa cinematográfica usou o drama privado como forma de cativar o público e levá-lo à identificação com os protagonistas. Era algo que fazia parte de seu *star system*, ou seja, os atores que, elevados à categoria de “estrelas de cinema”, geravam uma empatia imediata com os “heróis” do filme, que em geral mesclava o “contexto histórico” com um “romance”, para envolver o público masculino e feminino com o enredo. O “herói” tinha uma “missão” e um “amor”, e não raro as duas questões acabavam se condensando numa só, de modo que o próprio “amor” era colocado em risco pelo “contexto”, e ele precisava vencer em sua missão para salvar seu amor do perigo – às vezes literalmente.

A fórmula da narrativa hollywoodiana, desenvolvida a partir de um *studio system* que realizava produções em série, envolvia o espectador no drama privado dentro de um contexto histórico que garantia a identificação do maior número de pessoas possíveis com os protagonistas do filme. Essa passou a ser também a fórmula das *biopics*, como são chamados os filmes biográficos, de forma um tanto pejorativa. Robert Rosenstone observa que a biografia levada às telas obedece a uma seleção de fragmentos biográficos, que valoriza determinados aspectos da vida do biografado que o humanizam, mas que também procuram engrandecê-lo aos olhos do público e retirar qualquer referência que possa parecer negativa dentro dos valores da sociedade na época em que o filme é produzido.⁹

Lula, o filho do Brasil: um “romance de formação”?

Se nos anos 1980 Lula “era o PT”, nos anos 1990, com as sucessivas derrotas eleitorais de Lula à presidência da República e o contínuo crescimento do partido em diversos níveis do poder, afirmava-se frequentemente que o PT havia se tornado maior do que Lula. Sua vitoriosa campanha eleitoral em 2002 marcou um divisor de águas nesse sentido, e teve dois eixos centrais. O primeiro foi apoiar-se na “competência do PT para governar”, ideia que foi sendo construída junto a um eleitorado de classe média ao longo dos anos 1990, graças a experiências bem-sucedidas de administração, sobretudo nas capitais de importantes Estados. Lula governaria “com o PT”, que possuía uma equipe competente de gestores trabalhando com ele – imagem aliás veiculada frequentemente na abertura de seu programa eleitoral na televisão¹⁰.

Por outro lado, sua campanha publicitária investiu em explorar a “pessoa Lula”, fazendo-o rememorar episódios de infância, através de pessoas que conheceu, e não raro se emocionava ao vê-las. Investir na emoção era uma forma de exorcizar o “medo da esquerda”, que jamais havia chegado ao poder antes no

9 Sobre as características da narrativa hollywoodiana, ver PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012. Também em NIGRA, Fabio. *Hollywood y la historia de Estados Unidos: la fórmula estadounidense para contar su pasado*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

10 BOLSHOW, Marcelo. *Decifra-me ou te devoro: a imagem pública de Lula no Horário Eleitoral (1989, 1996, 1998, 2002)*. Natal: Ed. UFRN, 2006.

Brasil, e que em 1989 havia sido demonizada na campanha contra Collor. O PT havia se constituído como o partido dos pobres, da revolta contra as injustiças sociais, e de seriedade no trato da administração pública, não havendo então sérias denúncias envolvendo membros do partido. E havia capitalizado politicamente isso junto a um eleitorado de perfil mais conservador de classe média¹¹. Com essa aliança mais ao “centro” e o investimento na “humanização” de Lula foi possível não apenas a eleição, mas a construção de um amplo consenso no início do governo Lula.

Ao longo da administração, como vimos, surgiram várias denúncias de corrupção na imprensa. Mas o fato dessas denúncias não terem atingido o presidente, juntamente com os bons resultados na economia - tributários tanto de uma conjuntura internacional favorável quanto de uma política de distribuição de renda mais eficaz - fez com que ele se fortalecesse junto ao eleitorado mais pobre e vencesse a disputa pelo segundo mandato com ampla margem de votos. A partir de então, o fenômeno do “lulismo” tornou-se maior do que o PT, e em certo sentido diferente do “petismo”. Ou seja, Lula atraiu um eleitorado pobre mas de perfil ideológico conservador, que apoiava a estabilidade econômica consolidada no governo de Fernando Henrique Cardoso, e que apoiava também as políticas de crédito e distribuição de renda promovidas pelo governo Lula. Em outras palavras, apoiavam a política do governo, mas desaprovavam a ideologia do PT¹².

O filme de Fábio Barreto dá um salto de 1980 para as eleições de 2002, porque foi durante essa campanha que se operou a metamorfose de Lula, o sindicalista metalúrgico, em um outro personagem popular brasileiro, o “lulinha paz-e-amor”. Tendo sido durante tantos anos taxado por seus adversários como “comunista” (natural quando se trata de um país que havia proscrito todos os partidos de esquerda por mais de 20 anos) e também de “analfabeto”, ou seja, despreparado para a responsabilidade do cargo político máximo da República, a estratégia da campanha era valorizar o jeito afetivo como o candidato se relacionava com a família, seu rosto simpático e sua capacidade de se emocionar. O antigo líder carrancudo, que esbravejava de testa franzida contra a “má vontade do governo”, havia desaparecido totalmente diante de tanta alegria e serenidade.

Como expressão do “lulismo”, o filme de Fábio Barreto enfoca com maior interesse a personalidade de Lula, sua origem pobre, o modo como lutou para “vencer na vida”. Para tanto, o diretor apostará na narrativa que “humaniza” Lula como um brasileiro comum, enfatizando sua relação com a família e a tragédia de seu primeiro casamento. Interessa portanto quem era Lula antes de fundar o PT. O problema, contudo, seria como caracterizar Lula enquanto líder sindical grevista e o modo como operar na trama as contradições políticas daquele processo. A emergência de uma “nova classe trabalhadora” durante seu governo, seria

11 MARTINS, Rogério Aparecido. “Lulinha paz e amor”: a retórica sentimental. In: GOTTARDI, Ana Maria. (org.) *A retórica das mídias e suas implicações ideológicas*. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.

12 RENNÓ, Lucio, CABELLO, Andrea. Bases do lulismo: a volta do personalismo, realinhamento ideológico ou não-alinhamento? REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS, v. 25 n. 74. out 2010.

resultado do crescimento da economia e o aumento de empregos, sobretudo em setores “terceirizados”, cujos ganhos salariais se deveram mais às políticas do governo do que através da organização sindical e lutas reivindicativas. Uma “nova classe” que não tinha relação direta com movimentos grevistas, que se organizam coletivamente para fazer suas reivindicações.¹³

Em suma, a principal característica biográfica de Lula, sua transformação em líder sindical, em “herói da classe trabalhadora”, ocorreu num momento em que, aos olhos do público conservador, parecia anacrônica, já que as questões sindicais e trabalhistas não tiveram destaque no seu governo. A seleção dos elementos biográficos que compoem a narrativa do filme se deu a partir da pesquisa realizada por Denise Paraná, que colaborou com a adaptação de sua obra para o cinema. Através de entrevistas com o próprio Lula, base de sua pesquisa, temos uma construção marcada pela própria memória do biografado, e também dos diversos depoimentos daqueles que o conheceram. Mas se na pesquisa era necessário checar as contradições, verificar os episódios da vida do biografado, ou o que há de exagero nas fontes, na feitura do filme essas referências sofrerão maiores restrições em função da limitação do tempo do filme. Há, portanto, uma seleção narrativa, na medida em que não é só necessário estabelecer os “fatos mais importantes” e a maneira como serão representados, mas também apresentar um nexu temporal entre eles. Todos os fatos lembrados muitas vezes não cabem na mesma trama, ou não formam uma trama consistente. Cabe então ao roteirista escolher entre os episódios levantados, aqueles considerados mais emblemáticos na configuração do personagem e no desenvolvimento de seu arco dramático.

Lula, o filho do Brasil é um filme que procura contar uma história que a maior parte dos brasileiros não conhecia. Optou-se por uma narrativa delimitada pelo nascimento de Lula e pela morte de sua mãe. O filme, nesse sentido, é quase como um “romance de formação”, enfocando as dificuldades enfrentadas pelo menino no processo de “fazer-se homem”, entendendo a personalidade adulta como algo lapidado ao longo do tempo¹⁴. Esse processo é marcado profundamente pelo papel exercido pela mãe, Dona Lindu, e não é exagero dizer que na narrativa do filme ela divide com Lula o protagonismo da história – inclusive no cartaz de divulgação do filme.

13 Isso se deve, em parte, devido à formação de uma “nova classe trabalhadora” que carecia de experiência sindical, e que compõe uma base importante do chamado “lulismo”. Ver sobre isso os capítulos de Marilena Chauí e Artur Henrique em SADER, Emir (org.). *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FLACSO Brasil, 2013. http://www.flacso.org.br/dez_anos_governos_pos_neoliberais/archivos/10_ANOS_GOVERNOS.pdf

14 *Bildungsroman*, expressão utilizada por Morgenstern e empregada por Dilthey, tendo como principal expressão de difusão a obra de Goethe, *O Aprendizado de Wilhelm Meister*: “a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade [...]. Como obra de tendência mais geral e mais abrangente da bela formação do homem, sobressai-se [...] Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, de Goethe”. MORGENSTERN, 1988, pp. 64/66, Apud:

www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/%2Festudos%2Ffabrilic%2Fomance_formacao.doc
Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas O ROMANCE DE FORMAÇÃO (BILDUNGSROMAN) NO BRASIL. MODOS DE APROPRIAÇÃO.

De certa forma, a escolha no recorte cronológico da história seria uma defesa contra isso – o Lula “antes do Lula”, personagem real mas já distanciado no tempo e muito diferente do presidente da República em 2010. O material de divulgação era bastante honesto nesse sentido, com o slogan do filme: “Você sabe quem é esse homem. Mas não conhece sua história”. Interessa a história de Lula antes “daquilo que se conhece”, ou seja, dos últimos 30 anos, antes da fundação do PT.

Naturalmente, a crítica, sobretudo da imprensa opositora ao governo, atacaria o filme e comemoraria o fracasso da bilheteria, que não chegou a 1 milhão de pagantes. Exibido na Rede Globo de televisão na noite de 2 de janeiro de 2013 teve a audiência de 20 milhões de pessoas – o que alguns críticos ainda consideraram pouco, perto de outros programas da emissora.¹⁵

Lula, personagem do cinema brasileiro

Lula já era um personagem do cinema brasileiro muito antes de surgir o filme de Fábio Barreto. As primeiras imagens em movimento do líder sindical seriam feitas na televisão, que foi sem dúvida o grande meio que o projetou politicamente para todo o Brasil. O “nascimento de Lula”, líder popular de voz rouca e linguagem informal, se deu no processo de acirramento dos conflitos classistas em São Bernardo do Campo, e teve como principal testemunha ocular o “cinema de resistência”. Foi um momento em que vários documentaristas registraram e ajudaram a difundir, a seu modo e sob condições terrivelmente adversas, o desenrolar da luta de classes e o surgimento de uma nova consciência política na classe trabalhadora brasileira. Em filmes como *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979), *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982) e *ABC da Greve* (Leon Hirzman, 1990), o herói que tipifica essa nova consciência é o carismático presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo: Luís Inácio da Silva, “o Lula”, como era chamado por seus companheiros. É dele o rosto que sintetiza o movimento, bem como o discurso sobre os logros que os trabalhadores sofriam devido ao arrocho salarial, sua capacidade de organização e solidariedade, sua disposição de luta e enfrentamento com patrões, sua coragem diante da repressão policial e do próprio regime militar.

A visão que cada um desses filmes apresenta sobre Lula é diversa. Os filmes de Renato Tapajós, feitos sob encomenda do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, buscam retratar a construção de uma consciência coletiva dos metalúrgicos, e Lula é um líder importante entre outros, mas o movimento é maior do que ele. Já em relação aos demais filmes, feitos por cineastas ligados ao Partido Comunista Brasileiro, há divergência de interpretações. Jean-Claude Bernardet

15 Segundo divulgou o site de entretenimento do jornal *Folha de São Paulo*, dia 3 de janeiro de 2013. “Filme de Lula perde para “Video Show Retrô” no IBOPE. <http://f5.folha.uol.com.br/televisao/1209569-filme-de-lula-perde-para-o-video-show-retro-no-ibope.shtml>

formulou a tese do intelectual-cineasta e a relação com o operário num sentido leninista, de que a consciência de classe não brota da própria experiência, mas é injetada de fora, pelos intelectuais. Referia-se sobretudo ao filme de João Batista de Andrade e o modo como Lula é retratado de forma distante, como líder ausente¹⁶. Marina Soler Jorge observa que, ao contrário, Lula surge como liderança necessária, e sua ausência é a causa da perda de rumo do movimento em determinado momento. Ao passo que o filme de Leon Hirzman, segundo ela, consolida a visão de um líder que negocia o tempo inteiro com as divergências no interior do movimento, orientando o que deve ser feito¹⁷.

De qualquer forma, os filmes estão empenhados em explicar as greves do ABC e como foi possível a emergência daquela liderança. Nada a respeito de sua vida pessoal é possível apreender desses filmes, a não ser o incrível respeito e afeto que os metalúrgicos do ABC desenvolveram por ele. Nem mesmo a história do Sindicato dos Metalúrgicos anterior à intervenção federal sofrida em março de 1979 é tematizada pelos filmes. Essa greve e essa intervenção tornou-se o mito fundador do novo sindicalismo, marco de nascimento do seu líder.

Lula, o filho do Brasil, tem a tarefa de colocar em cena a entrada de Lula para o sindicato dos metalúrgicos, que se deu através de seu irmão, conhecido Frei Chico, ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Lula teria começado a participar das discussões no interior do sindicato, cujas disputas o irmão comparava a uma partida de futebol. Posteriormente, se elege secretário em uma chapa encabeçada por Paulo Vidal, representado no filme como “Feitosa”, um sindicalista “pelego” e pouco comprometido com a categoria, mas muito articulado no discurso. Ao assumir o sindicato, ocorreria a primeira greve em 1978, realizada ainda no interior das fábricas – e Lula não estaria “à frente” do movimento, mas apoiaria a iniciativa.

Confrontada com a narrativa de Eder Sader em uma obra clássica da historiografia do movimento do ABC, várias alterações saltam à vista. Nos interessa especificamente comparar a narrativa daquele movimento com a dos filmes que produziram a primeira filmografia, e que são usados como referências por Fábio Barreto, que insere em seu filme algumas cenas de *Greve*, *ABC da Greve* e *Linha de Montagem*. Afinal, aquelas greves foram uma vitória para a classe trabalhadora? O que estava em jogo nas negociações? Que movimento era aquele?

Tanto mais complicado para Fábio Barreto responder a estas questões em 2009, e de certa maneira ele não responde. O principal problema era relativo às decisões do próprio Lula, que ora se retirava do movimento, ora pedia tréguas, frequentes votos de confiança e soluções de negociação que às vezes pareciam desfavoráveis aos trabalhadores. Daí a suspeita que pairava sobre a origem daquele espetacular movimento grevista e a desconfiança dos usos políticos que poderiam ser feitos dele. Ao proceder uma síntese das greves do ABC numa única

16 BERNARDET, Jean-Claude. O intelectual diante do outro em greve. in: *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

17 JORGE, Marina Soler. *Lula no documentário brasileiro*. Campinas: Papirus, 2010.

grande greve, o filme condensa os dois movimentos e promove a unificação das ações de Lula sem problematizar seus momentos de dúvida e suas dificuldades em lidar com as diversas correntes sindicais. Mas afinal, este não é o seu objetivo. Pois se do ponto de vista da História Luís Inácio Lula da Silva se reconhece como líder político “por causa do movimento dos metalúrgicos do ABC”, no filme de Fábio Barreto esse movimento é apenas o contexto no qual se dá a morte da mãe, dona Lindú – e a prisão de Lula naquele momento apenas aumenta a dramaticidade da relação entre mãe e filho.

A questão da traição ou das hesitações de Lula diante do avanço do movimento grevista não são muito bem explicadas em *Lula, o Filho do Brasil*, que esvazia o personagem das contradições históricas em que aquele movimento estava inserido. A cena de intervenção do sindicato à noite, com holofotes e helicópteros, diante de gritos de “Traição!” não fazem jus ao momento e às suspeitas que pairavam. Lula abandonou o sindicato de dia, e sem gritos de traição. O problema das denúncias de “traição” viria depois, após a trégua de 45 dias proposta pelo governo e defendida por Lula, quando a categoria estava disposta a levar adiante o movimento enquanto ele pedia que ela abrisse mão das reivindicações em favor da retomada do sindicato pela diretoria deposta.

Essa é a principal questão dos documentários da época: o retorno de Lula, já fora do sindicato, a liderança do movimento grevista e seus desdobramentos. Em *Greve*, não há ainda os desdobramentos, pois o filme foi feito para ser exibido durante o período da trégua, assim como *Greve de março*, de Renato Tapajós. Já no longa *Linha de Montagem*, Tapajós iniciaria discutindo o “sentimento de traição” que alguns trabalhadores tiveram diante da suspensão da greve, mas admitindo que a longo prazo foi a saída mais correta, permitindo que o movimento adquirisse maior organização para conquistas futuras. Em *ABC da Greve*, lançado apenas em 1990, observamos que a trégua é comemorada com o retorno da diretoria deposta ao controle do maior sindicato industrial da América Latina, fato ímpar na história do sindicalismo brasileiro. Contudo, não houve ganhos para os trabalhadores, e as multinacionais foram indenizadas pela ditadura militar pelas perdas resultantes da greve. Um final melancólico também ocorre em *Linha de Montagem*, onde após a greve de 41 dias em 1980, os trabalhadores retornam sem nenhuma conquista. Mas o filme termina com a boa notícia de que venceu as eleições do sindicato a chapa apoiada pelos grevistas.

Maria Carolina Granato da Silva, em sua tese de doutorado *O cinema na greve e a greve no cinema* observa as diferentes interpretações sociológicas a respeito das greves de 1979 e 1980, que divergiam ao avaliar aqueles movimentos como uma vitória ou uma derrota. Não há dúvidas que do ponto de vista do sindicato, a greve de 1979 foi uma vitória, na medida em que a intervenção do governo foi suspensa e a diretoria retomou suas atividades. Porém, para o conjunto dos trabalhadores, não houve ganhos salariais. Em 1980, também não houve ganhos, e a diretoria ainda foi presa. Contudo, os metalúrgicos unidos em torno do movimento conseguiram eleger uma nova diretoria para o sindicato. Esse

Lula, o filho do Brasil

é o saldo das lutas na virada dos anos 1980: a conquista de uma consciência sindical e política por parte dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo. E esse é precisamente o balanço que o filme *Linha de Montagem* (1982) realiza, mas que o filme de Fábio Barreto ignora.¹⁸

Um renovado interesse de cineastas sobre a figura de Lula está relacionado às eleições de 2001. O experiente documentarista Eduardo Coutinho se uniu a João Moreira Salles, ambos conscientes da ampla possibilidade de vitória de Lula naquele ano e do significado histórico do momento em que viviam, partiram para realizar dois projetos diferentes. João Moreira Salles iria cobrir a campanha presidencial de Lula, acompanhando o candidato em sua agenda eleitoral, do qual resultaria o filme *Entreatos* (2002). Coutinho procuraria os antigos companheiros de Lula nas greves do ABC para contarem suas impressões a respeito do significado histórico daquele movimento, do que resultou o documentário *Peões* (2002).¹⁹ Em uma das passagens do filme, uma antiga operária diz que para ela Lula significa o hino nacional brasileiro, lembrando um dos seus versos finais: “verás que um filho teu não foge à luta!”.

Da infância pobre ao segundo casamento

A trajetória pessoal de Lula, de sua infância até a idade adulta – ele havia comandado a greve como presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo com 33 anos – é enfocada no filme a partir de seu nascimento, a migração com a família para São Paulo e os conflitos com o pai; sua vida escolar exemplar, cujas qualidades sua professora observou, tendo se oferecido para adotá-lo; a necessidade de trabalhar cedo e seus primeiros empregos; seu curso de Torneiro Mecânico pelo Serviço Nacional da Indústria; o primeiro casamento que terminou com a morte precoce de sua esposa devido a uma gravidez mal-sucedida; a paixão pelo futebol que o levou ao sindicato, e daí para sua carreira como líder sindical e político.

Poucas indicações são dadas do contexto histórico, exceto pela direção de arte atenta ao figurino, ao mobiliário e à cenografia de época. Algumas questões poderiam ser abordadas de forma sutil, como o fato de que Lula iniciou sua vida escolar durante o segundo governo de Getúlio Vargas (1950-1954), e a notícia do suicídio do presidente da República em 1954 poderia ter sido problematizada. Qual era a opinião de Dona Lindú a respeito de Vargas não sabemos através do filme, mas é certo que tanto o curso de torneiro mecânico que ele realizou no Serviço Nacional da Indústria (SENAI) como sua carreira como sindicalista estão ligadas ao legado do governo Vargas para a classe trabalhadora brasileira. E, ao longo do seu governo, como observa Lira Neto no primeiro volume da biografia “Getúlio”, o legado de Vargas em sua concepção nacionalista, de intervenção do Estado na

18 SILVA, Maria Carolina Granato da. *A greve no cinema e o cinema na greve: memória dos metalúrgicos (1979-1991)*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008. [mimeo].

19 JORGE, Marina Soler. *Lula no documentário brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2010.

economia e políticas de proteção aos mais pobres, rechaçada durante a hegemonia neo-liberal dos anos 1990, acabou sendo revalorizada durante o governo Lula, e ele próprio deu declarações nesse sentido.

Talvez a única referência histórica com maior impacto na vida do personagem seja relativa ao golpe militar de 1964. Levado pelo seu irmão, Lula teria participado então de uma greve que acabaria em violência. No filme Lula condena a violência da greve e se desespera. Ele não quer confusão, não quer se meter em política, pois é algo que na sua visão só lhe traria problemas. Do mesmo modo, sua participação no sindicato encontra a oposição de sua primeira esposa, e em certo sentido após seu falecimento Lula procura na militância sindical uma forma de compensar suas frustrações, principalmente após o acidente que levou à perda de um dedo e acarretou em dificuldades para encontrar um novo emprego. Não por acaso, foi no sindicato que Lula encontraria sua segunda esposa, uma mulher que, assim como ele, havia enviuvado muito cedo. Ao contrário de sua primeira esposa, Marisa iria apoiá-lo em sua luta sindical, e mais tarde viria a se tornar primeira-dama da República.

Talvez o aspecto que melhor ilustre o modo como no filme a imagem de Lula foi reenquadrada seja na “regeneração” de seus hábitos, característicos da cultura da classe trabalhadora brasileira naquele contexto. Uma questão gerou polêmica: Lula costumava tomar cachaça, a tradicional aguardente brasileira, característica desde os tempos coloniais em que o Brasil era um grande produtor de cana-de-açúcar. Mas em *Lula, o filho do Brasil* ele só aparece bebendo cerveja, o que foi justificado pelos produtores como uma opção de marketing, já que a AMBEV, maior fabricante de bebidas do Brasil, havia patrocinado o filme. Há um preconceito social, sobretudo nas regiões centro e sul do Brasil, em relação à cachaça, como bebida de pobres e vagabundos, o que distoaria da proposta de identificação mítica de um “herói da classe trabalhadora”.

É interessante observar que o mesmo dilema aparece, de forma sutil, no filme *Eles não usam black-tie*, filmado durante as greves do ABC por Leon Hirzsmann, adaptação da famosa peça de teatro escrita por Gianfrancesco Guarnieri em 1958, e que trata dos dilemas de uma família operária durante uma greve²⁰. No filme, Tião, o moço que foi criado pelo padrinho de classe média, bebe cerveja junto ao pai, o operário Otávio, que pede um copo de cachaça. Acreditamos que a troca de bebidas denuncia não uma mudança de comportamento da classe trabalhadora que estaria em curso na época, mas uma escolha ideológica, buscando provocar a identificação do público de classe média com o protagonista do filme.

As dificuldades em retratar não apenas os hábitos da classe trabalhadora, mas também explicar o sentido de sua luta num contexto contemporâneo perpassam o filme de Fábio Barreto. Não temos noção da inflação galopante que o país vivia na época, nem das propostas de redemocratização que levaram líderes

20 SILVA, Maria Carolina Granato da. *A greve no cinema e o cinema na greve: memória dos metalúrgicos (1979-1991)*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008. [mimeo].

Lula, o filho do Brasil

sindicais a radicalizarem suas greves no final dos anos 1970. Nem mesmo os problemas do trabalho no interior das fábricas, que envolvia questões sérias de segurança, são abordados. A greve serviu para revelar Lula no cenário político brasileiro, mas seu saldo para os trabalhadores de São Bernardo, que iniciaram aquele movimento, não é abordado no filme.

Lula, o filho da greve, é convertido em filho do Brasil. Seu destino é maior do que São Bernardo, e o significado das greves do ABC pode parecer incômodo nos dias atuais, o que justifica seu tratamento superficial em relação às questões trabalhistas. Enfocando o enfrentamento direto com a ditadura militar, sem em nenhum momento apresentar os conflitos e acordos com os representantes patronais, em suas negociações feitas com a mediação do Ministério do Trabalho, as multinacionais são poupadas de uma representação negativa. A luta de classes no filme não evolui naturalmente para uma luta política, como indicava o discurso de fundação do Partido dos Trabalhadores, mas é de certa forma ocultada por ela, pois mesmo os debates em torno da fundação do PT, que já estava em curso, e as hesitações de Lula diante da proposta não aparecem.

Se o filme apresentasse essas questões tornaria o personagem mais verossímil, apresentando suas dúvidas em relação a situações concretas, e o público poderia melhor avaliar as suas escolhas e o impacto que elas teriam no destino do país. Contudo, o filme se tornaria politicamente inconveniente no contexto político atual, em que movimentos sociais cobram do Partido dos Trabalhadores as antigas promessas que marcaram sua fundação, como a mudança da estrutura sindical brasileira e o fim do Ministério do Trabalho como órgão do Estado. A nomeação sucessiva de herdeiros do trabalhismo varguista como ministros dessa pasta indica que, ou a estrutura sindical não é mais um problema, ou deixou de ser prioridade do partido a partir de um certo momento, talvez durante a hegemonia neo-liberal dos anos 1990, e novas relações “flexíveis” de trabalho ameaçavam os trabalhadores com a simples “perda” de seus direitos.

São questões do tempo presente, que se apresentam ainda em aberto, e que permeiam qualquer tentativa de construção da memória, em suas operações de regate e ocultamento de determinados aspectos do passado. Nas condições em que foi produzido, *Lula, o filho do Brasil* apresenta uma narrativa esvaziada e cheia de clichês, que não abala os consensos construídos ao longo de seu governo, passando ao largo da luta de classes que, como observou Marx, é o “motor da História”.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. O intelectual diante do outro em greve. in: *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOLSHOW, Marcelo. *Decifra-me ou te devoro: a imagem pública de Lula no Horário Eleitoral (1989, 1996, 1998, 2002)*. Natal: Ed. UFRN, 2006.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: a propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.
- JORGE, Marina Soler. *Lula no documentário brasileiro*. Campinas: Papirus, 2010.
- MARTINS, Rogério Aparecido. “Lulinha paz e amor”: a retórica sentimental. In: GOTTARDI, Ana Maria. (org.) *A retórica das mídias e suas implicações ideológicas*. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.
- NIGRA, Fabio. *Hollywood y la hitoria de Estados Unidos: la fórmula estadounidense para contar su pasado*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012.
- RENNÓ, Lucio, CABELLO, Andrea. Bases do lulismo: a volta do personalismo, realinhamento ideológico ou não-alinhamento? REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS, v. 25 n. 74. out 2010.
- ROSENSTONE, Robert. *A História nos filmes, os filmes na História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- ROSSINI, Miriam. Rebeldes nas telas: um olhar sobre os filmes de reconstituição histórica dos anos 1990. FÊNIX: Revista de História e Estudos Culturais. Jan-mar-2006. v.3. n.1.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo (1970-1980)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SADER, Emir (org.). *10 anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FLACSO Brasil, 2013.
- SILVA, Maria Carolina Granato da. *A greve no cinema e o cinema na greve: memória dos metalúrgicos (1979-1991)*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008. [mimeo].
- SCHWARCZ,, Lilia. *As barbas do imperador: um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Filmografia

- ANDRADE, João Batista. *Greve!* (1979)
- BARRETO, Fábio. *Lula, o filho do Brasil* (2009)
- COUTINHO, Eduardo. *Peões* (2002)

Lula, o filho do Brasil

HIRZSMAN, Leon. *ABC da greve* (1991)

_____. *Eles não usam Black-tie* (1981)

SALLES, João Moreira. *Entreatos* (2002)

TAPAJÓS, Renato. *Linha de montagem* (1982)

_____. *Greve de março* (1979)