

Sara Alves Feitosa

Universidade Federal do Pampa, Brasil

Miriam de Souza Rossini

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Audiovisual de reconstituição histórica e construção da memória: efeitos de real e de verdade na minissérie brasileira JK (2006)

Audiovisual of historical reconstitution and the construction of memory:
reality effect and truth effect in the Brazilian television miniseries JK (2006)

Resumo

Este artículo tiene como objetivo identificar los códigos, convenciones y prácticas a través de los cuales la historia se presenta en productos audiovisuales de reconstrucción histórica, así como los tipos de imágenes usadas en este tipo de producciones, específicamente, en la miniserie de televisión, producida por la Rede Globo de Televisão (Brasil). También discutiremos cómo estas imágenes operan en el proceso de construcción del discurso mnemónico referido a la formación del Brasil contemporáneo, reiterando sentidos ya consolidados en la sociedad y agregando nuevos significados al periodo representado. El material empírico es la miniserie de televisión JK de Maria Adelaide Amaral y Alcides Nogueira, emitida entre enero y marzo de 2006. Partiremos de la imagen como mecanismo de representación de lo real; presentaremos una tipología de la imagen audiovisual de reconstrucción histórica y la relacionaremos con su uso en este tipo de producciones, ejemplificando su funcionamiento como instrumento de autenticidad que asigna sentidos de efecto de verdad y de efecto de real a la representación del pasado en el medio audiovisual. Nuestro argumento es que el uso de procesos de producción y manipulación de imágenes con ciertos propósitos contribuyen decisivamente a la verosimilitud y la credibilidad del discurso histórico producido por la emisora.

Abstract

This article aims to identify codes, conventions and practices through which history is presented in audiovisual products of historical reconstruction, as well as the types of images used in such productions, specifically, in miniseries for television, produced by the Rede Globo de Televisão (Brazil). We will also discuss how these images operate in the process of construction of mnemonic discourse referred to the formation of contemporary Brazil, repeating senses already consolidated in society and adding new meanings to the represented period. The empirical material is the miniseries television JK by Maria Adelaide Amaral and Alcides Nogueira, released between January and March 2006. We begin by considering images as a mechanism for the representation of reality; we thus present a typology of images used for historical reconstruction and will relate it with their uses in this type of productions, exemplifying its functioning as an instrument of authenticity that produces effect of truth and effect of reality in the representation of the past in audiovisual media. Our argument is that the use of processes of production and manipulation of images with certain purposes contribute decisively to the production of verisimilitude and credibility in the historical discourse produced by the broadcaster.

Palabras Clave

Audiovisual de
reconstitución
histórica
Imagen
Memoria
Historia
Miniserie televisiva

Keywords

Historical
reconstitution
audiovisual
Image
Memory
History
Television
miniseries

1. História e televisão no Brasil

O território da ficção parece fértil para fazer a crítica política, consolidar costumes, escrever a crônica de nosso tempo ou reescrever a história num *mix* de ficção e fatos documentais. Uma questão a ser pensada é que, através dos recortes das épocas e dos temas escolhidos, a ficção televisiva brasileira, das minisséries, especificamente, constrói um tipo de memória da história e contribui na produção de conhecimento sobre o Brasil contemporâneo. Entretanto, é importante observar que embora as imagens, documentais ou ficcionais, não possam ser consideradas reflexos da realidade, elas podem ser utilizadas tanto como evidências históricas (Burke, 2004: 35) quanto como construtoras de memórias.

A teledramaturgia nasceu junto com a tevê no Brasil e, mesmo diante de anúncios de seu esgotamento, observa-se que a dramaturgia na televisão se renova em novos formatos e abordagens. Na última década, inclusive, as telenarrativas expandem-se para outras mídias através do fenômeno da transmídiação, garantindo a atualidade de um gênero consagrado pelo público.

Nos anos de 1950, os primeiros produtos ficcionais da televisão brasileira foram os teleteatros e as telenovelas. Na década seguinte surgiram os seriados, os telerromances e os telecontos (adaptações literárias), e os seriados humorísticos. A revolução no processo de produção televisivo e também na sua estética veio com o advento do videoteipe, pois permitia gravar antes de exibir. Era o fim da era ao vivo e o início de novas experimentações audiovisuais. No Brasil, o videoteipe chega em 1959, mas é só a partir dos anos de 1970 que seu uso se torna frequente. Com ele, além de as novelas passarem a ser exibidas diariamente, esse formato narrativo torna-se o grande carro-chefe da grade de programação. Aos poucos, porém, outros formatos ficcionais são testados, multiplicando a experiência do folhetim eletrônico. Segundo Ana Maria Figueiredo (2003), atualmente os formatos mais comuns são: o unitário¹, a minissérie, a telenovela e a série.

Todos esses formatos audiovisuais, em algum momento, olharam para o passado da Nação, com maior ou menor interesse e buscaram reconstituí-lo. Podemos definir o audiovisual de reconstituição histórica como sendo aquele que: a) está localizado propositalmente no passado, ou seja, em período anterior ao do início das gravações; b) procura reconstituir um evento que efetivamente aconteceu, c) está pautado em material historiográfico para, minimamente, manter a coerência com o acontecido (Rossini, 2009).

A representação da História do Brasil é tema de várias produções culturais no país; na literatura, por exemplo, ela é fundante da obra de José de Alencar, e serviu de base para muitos artistas plásticos, bem como para diretores do cinema brasileiro. É na televisão, porém, que o encontro entre a história e a representação audiovisual encontrou seu maior público. O horário das dez horas, durante muitos anos, foi espaço privilegiado, para não dizer exclusivo, de adaptações televisivas da literatura brasileira do século XIX² como: *Helena*³; *O noviço*⁴; *Senhora*⁵; *A moreninha*⁶. Temáticas históricas como a escravidão, a luta pela abolição, a luta contra o império no Brasil, a constituição do regime republicano, e todo o ambiente social e político do século XIX e princípio do século XX eram retratados nessas telenovelas. A mais famosa delas, *A escrava Isaura*,⁷ sucesso dos anos 70 e exibida em 76 países, foi lançada em 2012, em DVD, através da Globo Marcas.

A partir de 1982, a Rede Globo passou a produzir e a exibir minisséries no horário das 22h, denominadas de séries brasileiras. No contexto de redemocratização, em 1985, a Rede Globo de Televisão assume o formato minissérie, investindo em superproduções que, no seu conjunto, formam um panorama da história do país e de sua gente: *O tempo e o vento*⁸; *Tenda dos Milagres*⁹ e *Grande sertão: veredas*¹⁰.

Nos anos seguintes, a emissora aperfeiçoa a qualidade narrativa e estética de suas minisséries, dando início a um ambicioso projeto teledramatúrgico, que ora investe na adaptação literária e histórica, ora reinventa o cotidiano sociocultural do País. Entretanto, são suas produções que evocam o passado, as que mais atraem a atenção dos espectadores, sendo um indicativo dessa

1.- De acordo com Renata Palotini (1998: 25), o programa unitário é a "ficção para TV, levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que se basta em si mesmo, que conta uma história com começo, meio de fim".

2.- O levantamento dos textos literários adaptados para programas seriados de televisão entre 1950 e 1994 está em *Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*, dissertação de mestrado de Hélio de Seixas Guimarães, Campinas: Unicamp, 1995.

preferência os índices de audiência e repercussão destes produtos¹¹. Para criar esses audiovisuais que reconstituem o passado da nação, muitas vezes lançou-se mão de inovações técnicas que permitiram refinar aquilo que Jacques Aumont (2008) chama de efeito de real: imagens técnicas com tal detalhamento no nível de produção e pós-produção que nos proporcionam a impressão de sermos transportados para a época recriada.

São esses aspectos que chamam atenção na minissérie *JK*, escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, e que tem como eixo narrativo a trajetória política do ex-presidente Juscelino Kubitschek. A minissérie, exibida em 2006, produziu um intenso debate nos meios comunicacionais pelo modo como a figura do ex-presidente foi utilizada na campanha para presidência que se desenrolava naquele ano. O presidente JK, um dos mais populares no País, governou durante o período que costuma ser lembrado como sendo "os anos dourados" do Brasil, já que ele marca o início da modernização brasileira, tanto em termos econômicos e sociais, quanto culturais. Por isso, os anos JK possuem um brilho à parte, difícil de ser superado quando olhado pelo prisma da memória.

Para recriar aquele período, e fazê-lo novamente brilhar, foram utilizados os mais variados artifícios da produção audiovisual, com ênfase na produção da imagem, a fim de que a reconstituição histórica estivesse em patamar de igualdade com o imaginário socialmente construído, e várias vezes atualizado e ressignificado pela própria Rede Globo em outras minisséries. Produtos audiovisuais de reconstituição histórica colocam em relação pelo menos dois campos de conhecimentos: a comunicação e a história. Além disso, por se constituírem em uma das principais formas de transmissão de narrativas que nossa cultura conta para si mesma, essas representações implicam a constituição de memórias.

2. Comunicação, história, memória

A relação entre comunicação e história é pensada por Marialva Carlos Barbosa (2008) a partir da metáfora da imagem híbrida. Isso porque, segundo a autora, "chamar a relação história e comunicação de imagem híbrida [ou imagíbrida] é destacar o ato narrativo contido tanto nas análises e práticas históricas como nas análises e práticas comunicacionais" (Barbosa, 2008: 110). A autora toma como pressuposto o fato de que "tanto a história como a comunicação produzem narrativas da existência", sendo a narrativa histórica voltada para o passado humano, e a narrativa comunicacional voltada para o tempo presente. Pensando com a autora, o audiovisual de reconstituição histórica é a própria imagíbrida, uma vez que é uma narrativa que une esses dois campos de produção de narrativas da existência. Embora construa uma trama que se propõe reconstituir o passado, ela é sempre atravessada por questões relevantes do momento de sua produção, ou seja, do tempo presente. É como se esse tipo de produto condensasse duas temporalidades: o passado extinto e o presente vivido, por isso também é possível identificá-lo como uma imagíbrida.

Nessa relação metafórica que Barbosa (2008) estabelece entre comunicação e história interessa a noção de articulações narrativas, ou seja, o modo como a história se ocupa dessas conexões produzidas em um tempo extinto, num mundo presumido que chega ao tempo presente sob a forma de restos, de vestígios decifráveis, possíveis de interpretação por parte do pesquisador que se interessa pelas narrativas produzidas num período anterior àquele que denominamos aqui agora. O passado se apresenta ao presente a partir do que Barbosa (2008) denomina de conectores históricos, ou seja, documentos (escritos, imagéticos, sonoros). Esses conectores são atos comunicacionais, através dos quais estabelecemos laços com o passado. Para Barbosa (2008), a história é sempre um ato comunicacional, isso porque:

[...] a história sempre se refere do fracasso ou do sucesso de homens que vivem e trabalham juntos em sociedades ou nações, se constituindo num fragmento ou segmento do mundo da comunicação. São os atos comunicacionais dos homens do passado o que se pretende recuperar como verdade absoluta ou como algo capaz de ser acreditado como verídico (Barbosa, 2008: 120).

3.- *Novela de Gilberto Braga, adaptação da obra homônima de Machado de Assis. Rede Globo, 18h15m. Estreia em 05.05.1975, 20 caps.*

4.- *Novela de Mário Lago, baseada na obra de Martins Pena. Rede Globo, 18h15min. Estreia em 02.06.1975, 20 caps.*

5.- *Novela de Gilberto Braga, adaptação da obra homônima de José de Alencar. Rede Globo, 18h15min. Estreia em 30.06.1975, 79 caps.*

6.- *Novela de Marcos Rey, baseada em obra homônima de Joaquim Manoel de Macedo. Rede Globo, 18h15min, de 20.10.1975 a 06.02.1976.*

7.- *Novela de Gilberto Braga, adaptação da obra homônima de Bernardo Guimarães. Rede Globo, 18h15min. Estreia em 11.10.1976, 100 caps.*

8.- *Minissérie de Doc Comparato, adaptação de romance homônimo de Érico Veríssimo.*

9.- *Minissérie de Agnaldo Silva e Regina Braga, adaptação de romance homônimo de Jorge Amado.*

10.- *Minissérie de Walter George Durst, adaptação de romance homônimo de Guimarães Rosa.*

11.- *Alguns números comparativos do IBOPE amparam essa afirmação: a minissérie *A Muralha* (2000), por exemplo, obteve*

média de 44 pontos de audiência; enquanto que *Presença de Anita* (2001) obteve média de 29 pontos. A lista de sucessos de público entre o formato minissérie invariavelmente nos remete a obras de reconstituição histórica, como, por exemplo, *Anos Rebeldes* (1992), média de 32 pontos de audiência; *A casa das sete mulheres* (2003), média de 35 pontos de audiência; *JK* (2006) com média de 43 pontos. Para se ter uma ideia, a audiência na faixa das 22h30, quando é exibida a linha de shows ou minisséries que não reconstituíram ou faz referência à História da Nação, é de 20 pontos no IBOPE.

Segundo a autora, o mais importante conector que produz, para o presente, a materialidade e a visibilidade de um passado, com a pretensão de ser o “verdadeiro passado”, é a memória. Através da memória, argumenta Barbosa, é possível produzir na imaginação a ideia de um tempo e lugar. “A memória é uma imagem híbrida por excelência” (Barbosa, 2008: 116), pois conecta no presente, a partir dos restos e vestígios comunicacionais, uma narrativa ou um acontecimento do passado. Assim, a memória se constitui entre esses dois tempos e espaços: o passado e o presente.

Em relação aos conectores históricos, Barbosa (2008) chama a atenção para o fato de que a produção textual e imagética dos meios de comunicação são eles próprios conectores e marco-referência para o futuro. No caso da produção do discurso audiovisual de reconstituição histórica, é possível verificar que produtos midiáticos, como jornais, cinejornais, fotografias, radiojornais -tudo isso que, produzido no passado, teve como objetivo comunicar ações e atos daquele tempo presente-, hoje são alçados ao posto de documentos históricos, transformando-se em instrumentos que atestam e atribuem efeito de real a uma narrativa sobre o passado. Desse modo, argumenta Barbosa: “Os meios de comunicação se transformaram em momento axial para a preservação das mediações do presente para o passado pelo seu caráter de documento/monumento de memória, no sentido empregado por Le Goff” (Barbosa, 2008: 129).

No trabalho cotidiano dos meios de comunicação de narrar o tempo presente já se coloca uma questão crucial para a constituição da memória social, ou seja, a seleção e, por consequência, o que será possível no futuro ser selecionado ou ser esquecido. Como afirma Barbosa (2008: 135), “haverá sempre algo esquecido e algo lembrado do passado re-atualizado”. Para a autora, nas narrativas televisuais com sentido histórico emerge um tipo particular de esquecimento, ou seja, são acontecimentos que ganham uma espécie de sentido supra-histórico, por ter afetado o público em outra época e, em razão disso, de ter colocado uma “espécie de marca afetiva. A sobrevivência dessas imagens indicaria a existência de um esquecimento profundo, o que Ricoeur chama esquecimento de reserva” (Barbosa, 2008: 137).

O argumento é que a reconstituição histórica feita por esses produtos audiovisuais é produzida a partir de uma lógica do esquecimento de reserva. E desse modo a história do país se apresenta ao público no presente como algo trazido do esquecimento para a lembrança, mas que ao mesmo tempo silencia sobre diversos outros aspectos. No caso da minissérie *JK*, um dos grandes esquecimentos produzidos é em relação aos trabalhadores que participaram da construção de Brasília, mas que não puderam vivenciar o sonho de viver naquela “cidade do futuro” (Feitosa & Rossini 2012). Esses atores históricos raramente são acionados pela memória social acerca daquele evento.

Em uma conferência no Rio de Janeiro, posteriormente publicada na Revista Estudos Históricos, o historiador austríaco Michael Pollak (1992) argumentava que a memória é um fenômeno construído individual e socialmente. Para o autor, há pelo menos dois tipos de memória: a memória de acontecimentos vividos pelo indivíduo e a memória por ele herdada acerca de acontecimentos vividos pelo grupo ou pela comunidade a qual o indivíduo pertence. Na memória herdada, os acontecimentos, objeto de lembrança, são vividos por tabela, através dos relatos orais no grupo social, pelas representações ficcionais ou documentais nos meios de comunicação, etc. O que importa é que a pessoa nem mesmo participou dos eventos ou os presenciou, no entanto, no imaginário social, esses acontecimentos tomaram tamanho relevo que passaram a fazer parte do repertório mnemônico de toda uma geração. Para Pollak (1992), a memória herdada parece estabelecer uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade, como um elo de pertencimento a um determinado grupo social, a uma nação.

Parece residir aí a conexão entre produção e disseminação de imagens sobre o passado, a constituição de memória e o que Bronislaw Baczko (1985) denomina de imaginário ou imaginação social. Segundo o autor, embora sejam termos marcados pela polissemia, remetem, com efeito, para um dado fundamental da condição humana, e é por isso, argumenta Baczko, que a sua definição nunca pode ser considerada adquirida. “Cada geração traz consigo uma certa definição

do homem, simultaneamente descritiva e normativa, ao mesmo tempo que se dota, a partir dela, de uma determinada ideia da imaginação, daquilo que ela é ou daquilo que deveria ser” (Baczko, 1985). O adjetivo social agregado à imaginação designa, segundo o autor, um duplo fenômeno. Por um lado, trata-se da orientação da atividade imaginativa em direção ao social, ou seja, à produção de representação da “ordem social”, dos atores sociais e das relações recíprocas (hierarquia, dominação, obediência, conflito, resistência, etc.), bem como das instituições sociais, em particular as que dizem respeito ao exercício do poder, às imagens do chefe de Estado, etc. Por outro lado, o mesmo adjetivo designa a participação da atividade imaginativa individual num fenômeno coletivo. Baczko (1985: 309) chama a atenção para o fato de que “todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar”. O autor pondera que talvez fosse mais operatório eliminar os termos ambíguos “imaginação” e “imaginário”, no entanto, argumenta:

[...] conservando, a falta de melhor, estes termos, devemos insistir no facto de os estudos sobre a imaginação social, contrariamente a uma orientação tradicional, não se proporem fixar uma 'faculdade' ou um 'poder' psicológico autónomo. Trata-se, sim, de um aspecto da vida social, da actividade global dos agentes sociais, cujas particularidades se manifestam na diversidade dos seus produtos. Os imaginários sociais constituem outros tantos pontos de referencia no vasto sistema simbólico que qualquer colectividade produz e através do qual, como disse [Marcel] Mauss, ela se percepçiona, divide e elabora os seus próprios objectivos (Baczko, 1985: 309).

É desse modo, através dos seus imaginários sociais, afirma o autor, que uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns. Para o autor, o imaginário social elaborado e consolidado por um grupo social, ou uma nação, é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais. Por isso, o imaginário é também uma das forças reguladoras da vida social, tornando-se inteligível e comunicável através da produção dos discursos nos quais e pelos quais se constrói representações coletivas numa linguagem, a audiovisual, por exemplo. Essa articulação dos discursos para construção de imaginários sociais implica a utilização de símbolos e signos. A função do símbolo não é apenas instituir uma classificação, mas também introduzir valores, modelando os comportamentos individuais e sociais e indicando as possibilidades de êxito dos seus empreendimentos (Berger & Luckmann, 2008).

Esses sistemas nos quais se assenta e através dos quais opera o imaginário social são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, mas também a partir dos seus desejos, aspirações e motivações. A abrangência dos imaginários sociais sobre as mentalidades depende da difusão destes e, por conseguinte, dos meios que asseguram tal difusão. Assim, para manter a hegemonia sobre os imaginários é fundamental o controle destes meios, que, de acordo com Baczko (1985), correspondem a outros tantos instrumentos de persuasão, pressão e inculcação de valores e crenças. Por isso, se explicam as disputas em torno dos meios de produção e difusão dos discursos em uma sociedade. O autor chama a atenção para o fato de que

[...] os meios de comunicação de massa garantem a um único emissor a possibilidade de atingir simultaneamente uma audiência enorme, (...) por outro lado, os novos circuitos e meios técnicos amplificam (...) as funções performativas dos discursos difundidos e, nomeadamente, [das representações e] dos imaginários sociais que eles veiculam (Baczko, 1985: 313).

Bronislaw Baczko (1985) considera que, com exceção das informações centradas na atualidade produzida pelos meios de comunicação, tudo são imaginários sociais, representações globais da vida social, das suas diferentes instâncias e autoridades. No entanto, é importante observar que inclusive o jornalismo de atualidade é prenhe de representações, imagens e imaginários, sendo possível numa formulação geral dizer que o objeto da comunicação e dos meios de difusão dos discursos é a produção de representações e imaginários sociais. Vale a pena lembrar, ainda, que em se tratando de aspectos sociais, verifica-se um processo contínuo de contaminações entre as várias instituições sociais produtoras e disseminadoras de discursos e, por sua vez, de imaginários sociais.

Considerando que, na contemporaneidade, a imagem tem papel fundamental na construção dos discursos com valor de verdade (Charaudeau, 2007) e, portanto, na produção de imaginários sociais, é importante observar os modos de fazer crer utilizados no audiovisual de ficção que representa o passado da nação, a fim de obter, se não um valor de verdade, pelo menos aquilo que Charaudeau chama de “efeito de verdade”. Segundo o autor, valor de verdade é atribuído a discursos construídos a partir de uma explicação elaborada com a ajuda de uma instrumentação científica que se quer exterior ao homem, objetivante e objetivada; essa instrumentalização pode ser definida como um conjunto de técnicas de saber dizer, de saber comentar o mundo. A História é um bom exemplo do tipo de representação que produz valor de verdade em nossa cultura. Já o “efeito de verdade” está mais para o “acreditar ser verdade” do que para o “ser verdadeiro”. Esse efeito “surge da subjetividade do sujeito em sua relação com o mundo, criando uma adesão ao que pode ser julgado verdadeiro pelo fato de que é compartilhável com outras pessoas, e se inscreve nas normas de reconhecimento do mundo” (Charaudeau, 2007: 49).

Sandra Pesavento (2004) observa que a diferença entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional literária é exatamente a investigação, o método de pesquisa histórica, a busca pelos vestígios, documentos, relatos, para a construção dessa narrativa sobre o passado, ou seja, a instrumentalização científica. Enquanto o literato pode criar, inventar, o historiador é controlado pelos vestígios do real acontecido. A autora conclui, então, que “a história é uma espécie de ficção controlada” (Pesavento, 2004: 69). Trazendo a noção de valor de verdade e efeito de verdade de Patrick Charaudeau (2007) e o conceito que entende a história como uma ficção controlada, podemos dizer que a história, por seu caráter documental e instrumentalização científica, tem na sociedade o valor de verdade. Já a ficção de reconstituição histórica, ao se valer do discurso historiográfico, pretende adquirir efeito de verdade. São os conectores históricos, de que fala Barbosa (2008), e a utilização de um método, conforme apontado por Pesavento (2004), que proporcionam à história o prestígio de valor de verdade em nossa cultura. A materialidade destes conectores que ligam o passado ao presente – através de fotografias, cinejornais, jornais, enfim, qualquer artefato que traga de volta o passado extinto – é que possibilita à ficção estabelecer uma aproximação com o “verdadeiro passado”, adquirindo, assim, um efeito de verdade para a representação ficcional da história.

Na produção de uma narrativa audiovisual de reconstituição histórica para televisão, as imagens de arquivo têm a função de estabelecer a conexão desejada com o passado representado, através do reconhecimento e da rememoração. Desse modo, utilizam-se imagens de domínio público e de fácil reconhecimento para potencializar o efeito de verdade pretendido neste tipo de narrativa. É o que podemos perceber ao analisar a minissérie JK.

3. Rememoração e reconhecimento: visibilidades e “o fazer crer” em JK

Exibida em 47 capítulos, entre 03 de janeiro e 24 de março de 2006, a minissérie *JK* resulta em uma narrativa que transita entre acontecimentos históricos e a ficção. Dividida em três fases, a narrativa apresenta ao telespectador os 74 anos da trajetória daquele que é considerado um ícone na história política brasileira. A primeira fase mostra a infância de Juscelino, nascido em Diamantina (MG), em 1902; o intérprete do personagem histórico criança é Alberto Szafran. Na segunda fase, o foco é a juventude, com ingresso na faculdade de Medicina, o início da vida política como chefe da Casa Civil do interventor de Minas Gerais, Benedito Valadares, e a posse como prefeito de Belo Horizonte em 1940. O ator que interpreta JK nesta segunda fase é Wagner Moura, que, à época, ainda era pouco conhecido do grande público. A terceira e última fase narra a vida do personagem histórico após sua ascensão política: a eleição ao governo de Minas Gerais e à Presidência da República, o golpe militar, a vida no exílio, a morte em 1976. José Wilker, ator com longa carreira televisiva e cinematográfica, vive a última fase do estadista, e também é o narrador *off* da minissérie. Ou seja, é ele, velho, o narrador onisciente que revive, às vezes de um modo irônico, o seu passado.

Para a análise aqui apresentada selecionamos duas sequências da minissérie que exemplificam os usos das imagens e demonstram o papel que elas cumprem no regime de visibilidade, consolidação e rememoração da imagem pública dos anos JK na memória social brasileira. As se-

quência, que denominamos “Fim da Guerra¹²” e pré-golpe¹³, são estruturadas a partir da narração *off* feita por JK, com duração de um minuto e 22 segundos e de 37 segundos, respectivamente.

As sequências são cobertas com quatro tipos de imagens identificadas na análise da obra – e que serão explicadas ao longo desta seção. Por isso elas atendem bem aos propósitos do artigo, que é demonstrar as estratégias visuais que o audiovisual de reconstituição histórica utiliza para tornar verossímeis as representações sobre o passado, fazendo uso da ficção controlada a fim de atingir um determinado efeito de verdade. Os quatro tipos de imagens são: imagem-documento; imagem de reconstituição; imagem simulada e imagem de reconstrução¹⁴.

3.1 Primeira Sequência

A sequência “Fim da Guerra” inicia com uma imagem exaustivamente utilizada quando o tema é o final da Segunda Guerra Mundial: o lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima.

As imagens-documento, como essa de Hiroshima, são aquelas produzidas na época que a apresentação audiovisual reconstitui; por serem facilmente reconhecíveis, elas são convencionalmente utilizadas como fonte historiográfica dos acontecimentos narrados. Esse tipo de imagem carrega o valor de verdade para a representação. Se no meio acadêmico há o entendimento de que nossa relação com o passado é sempre fruto de uma mediação, para o grande público ainda se percebe uma crença nas imagens como se elas fossem espelho da realidade. Desse modo, ao utilizar imagens documentais de domínio público, a instância narradora aciona tanto a memória individual do espectador em relação ao evento narrado como o associa a um discurso de verdade. Esse talvez seja o principal uso das imagens-documento nesse tipo de produção audiovisual, ou seja, atribuir credibilidade ao discurso da representação, fazer crer ou criar a ilusão para o espectador de que se está diante do acontecimento histórico. Ou seja, reforçar o efeito de real a partir de um documento produzido na época representada.

As imagens seguintes, também do tipo documento, procuram ilustrar o clima de esperança e mudança de que fala a narração *off*. Assim como em alguns tipos de documentários¹⁵, essas sequências que utilizam imagens-documento servem-se do texto *off* para dirigir a significação pretendida. Em outros casos, é possível selecionar imagens-documento “genéricas” (ou seja, sem uma marca de tempo precisa)¹⁶ passíveis de serem adequadas à significação que se pretende. Esse mecanismo, de dirigir o significado da imagem com a narração *off*, tem o efeito de limpá-la de outras possíveis significações e de minimizar a ambiguidade inerente à imagem, como fala Jean-Claude Bernardet (2003). Esse é um dos mecanismos de construção da verdade do discurso histórico produzido pela minissérie *JK*, que se sustenta na imagem-documento e no testemunho do protagonista-narrador. É como se a conjunção da materialidade da imagem e do testemunho ocular encerrasse o sentido do acontecimento, não deixando espaço para as possibilidades históricas de que fala Carlo Ginzburg (2007). As imagens ilustram o testemunho que por sua vez corrobora uma significação para as imagens.

Essa articulação entre imagem-documento e texto produzida pela minissérie chama a atenção para o fato de que não basta alçar a imagem ao lugar de documento da história, resgatá-la do passado como um ato de fazer aparecer uma verdade histórica soterrada, que falaria por si só. O texto verbal ajuda nesse direcionamento da compreensão do “texto” audiovisual. Isso não significa negar a potencialidade de fala da imagem, nem de entender que os sentidos são postos apenas no processo de produção, porque há sempre as possibilidades de interpretação do espectador. O que este tipo de uso ressalta é que a instância narrativa, preocupada em amarrar sentidos, usa a narração *off* para direcionar as significações das imagens, ou, como observa Bernardet (2003), domá-las e enquadrá-las a partir de uma série de mecanismos próprios da linguagem audiovisual, como a seleção, a montagem, a sonorização, etc. Assim, a articulação entre imagem-documento e narração *off* corrobora uma ideia de tempos melhores disseminada sobre o pós guerra.

Na sequência “Fim da Guerra”, além das imagens-documento, observa-se a utilização de imagem simulada ou seja, aquela que simula ser documento e que, pela ausência explícita das marcas de ficção¹⁷, é percebida pelo telespectador como imagem-documento. Produzida e/ou

12.- Disponível em <http://youtu.be/1oROcXSPxJc>.

13.- Disponível em <http://youtu.be/osEqidVsOjw>.

14.- As imagens que reconstituem o passado se apresentam, na minissérie, de modos distintos, ou seja, há as imagens de reconstituição caracterizadas pelas marcas da ficção. Embora possam ser construídas com base historiográfica, são facilmente identificadas pelo espectador como uma reconstituição, pois não tem cor nem textura de imagens de arquivo. Esse tipo de imagem é a imagem padrão da narrativa. Já na imagem de reconstrução a textura e cor simulam ser imagem-documento; no entanto, a presença do elenco da representação deixa claro que é uma reconstituição.

15.- Ver: Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

16.- Em algumas sequências da minissérie pode-se observar o uso das mesmas imagens para ilustrar acontecimentos distintos como, por exemplo, os soldados correndo nas ruas do Rio de Janeiro que aparecem na sequência sobre o 11 de novembro de 1955, e na instigação do Ato Institucional número 2 (AI2), em outubro de 1965.

17.- Ausência de atores do elenco da trama, por exemplo.

manipulada em computador, esse tipo de imagem supre tanto a falta da imagem de arquivo quanto serve para dar ênfase visual e atribuir efeito de real a uma determinada sequência. Nos frames que sugerem Getúlio Vargas despachando, por exemplo, o que vemos é uma imagem simulada (o ex-presidente é interpretado por um ator desconhecido, mas parecido com Getúlio) e não, como parece ser, uma imagem-documento do ex-presidente. É importante observar que o uso desse tipo de imagem cumpre uma função de reforçar o pacto de crença na diegese e no efeito de real. Por ser exibida em frações de segundos, somada à recepção dispersa da televisão, esse tipo de imagem, fruto de manipulação técnica digital, cumpre também o papel de lembrar, ou, nos termos de Aumont (2008), de rememorar a imagem de Getúlio Vargas, pois se trata de uma figura já conhecida do público; a locução, novamente, auxilia nessa percepção. Desse modo, a informação atinge tanto aqueles telespectadores que conhecem a imagem de Getúlio, quanto a nova geração que não o conhece.

3.2 Segunda sequência

A segunda sequência analisada refere-se ao período pré-golpe de 1964. Ela nos possibilita ver outra possível forma de articular os conectores do passado (imagens de arquivo e relato memorial) com o objetivo de atribuir efeito de verdade à reconstrução histórica e possibilitar a ressignificação de um período da história da nação.

Sabemos que essa pretensão de as imagens-documento nos possibilitarem estar diante do “verdadeiro passado” é apenas pretensão, porque mesmo as imagens documentais são produzidas a partir de um ponto de vista, que encarnam questões de ordem social, econômica, cultural. O termo *imagíbrida* (Barbosa, 2008) pode ser associado ao audiovisual de reconstrução histórica também pelo fato de utilizar tipos variados de imagens, ou seja, através da mistura dos paradigmas fotográfico e pós-fotográfico de que fala Lucia Santaella (1998) e da mistura dos suportes de produção dessas imagens. Esse tipo de discurso audiovisual faz uso da hibridização das imagens como observado na sequência que apresenta os antecedentes do golpe de 1964.

No período pré-ditadura, o contexto era de radicalização política (Pantoja, 2001), com intensificação do movimento em favor das reformas de base. A narração *off*,¹⁸ feita por JK, ao contextualizar a situação política da época, inicia emitindo opinião sobre a postura política de João Goulart, afirmando que:

[Narração *off*] Jango não foi hábil, nem prudente. Quando o plebiscito de 6 de janeiro de 63 lhe devolveu os poderes presidenciais oscilou entre a esquerda moderada de Santiago Dantas e Celso Furtado e a esquerda radical de Leonel Brizola.

As imagens que ilustram a primeira parte da sequência são imagens-documento e reiteram o objetivo de um discurso com valor de verdade. No entanto, a narração opina e emite juízo de valor sobre a forma como João Goulart agiu durante o período que esteve na presidência. Esse mecanismo de unir imagem-documento e a narração *off*, supostamente testemunhal, é uma das formas de produção do discurso que dissemina um ponto de vista como valor de verdade histórica. Essa estratégia de articular imagem-documento e narração “testemunhal” é um modo aparentemente eficiente de consolidar uma interpretação sobre um momento histórico como um fato. Isso porque toda a engrenagem que mobiliza a produção de saber histórico nesse audiovisual é baseada numa visão de história como espelho da realidade e não como uma mediação, uma representação do passado. Essa afirmativa parte da observação do tipo de preocupação com a verossimilhança, com o intenso uso de imagens-documento e da própria estruturação da narrativa construída com a narração *off* de alguém que presenciou os fatos de um ponto de vista privilegiado em termos de história da nação. Desse modo, a instância narradora parece buscar no testemunhal, tanto oral como imagético, um atestado de autenticidade do discurso produzido.

Tal construção torna-se ainda mais eficaz, porque é esse tipo de discurso histórico como verdade dos fatos que a maioria do público conhece e aceita. Isso nos permite perceber dois lados de uma mesma moeda: enquanto o ator José Wilker¹⁹ reclama por haver uma cobrança de realismo na representação da história que parte da crítica – o que leva a equipe de produção insistir em

18.- Disponível em <http://youtu.be/osE-qidVsOjw>.

19.- Entrevista publicada no Portal Terra, em 2007, durante a divulgação da minissérie *Amanhã* <http://migre.me/7aLIL> acesso em 22 de outubro de 2011.

dizer que se trata de ficção e não de um documentário –, ao se analisar os mecanismos de produção do discurso percebe-se que há um esforço não apenas de tornar o produto crível, mas de dotá-lo de efeito de verdade e, às vezes de valor de verdade. Daí o uso reiterado de imagens-documento e da produção e manipulação de imagens que simulam ser documento.

Se na primeira parte da sequência “pré-golpe de 1964” o eixo era o contexto político, na segunda a narração dá notícias sobre a vida privada da família Kubitschek:

[Narração *off*] Enquanto o país era sacudido por greves e agitações que desestabilizavam cada vez mais o governo Goulart. Maria Estela e Rodrigo se casaram, Márcia e Bê ficaram noivas e nasceu minha netinha Juçara.

Aqui se vê um modo de relacionar o público e o privado, bem como uma elipse de tempo, porque a narração refere-se a acontecimentos que ocorreram durante 1963, e ao final dela já é 1964, ano do golpe. Porém, aqui, o que nos interessa é o uso de tipos de imagem característicos da minissérie, ou seja, a mistura de imagens-documento, imagem simulada, imagens de reconstituição e reconstrução. A utilização desse tipo de imagem (Figura 5), que possui cor e textura de imagem-documento, tem o objetivo de mostrar uma interpretação da história; ao mesmo tempo é uma maneira de reforçar o valor da imagem simulada como imagem-documento. Isso porque a imagem de reconstrução tem as marcas da ficção, enquanto a imagem simulada não apresenta as marcas ficcionais.

O uso de imagens-documento e de reconstrução, em que o telespectador claramente identifica que uma é documental e a outra é ficcional, tem relação também com a expectativa do público de ver efeitos especiais na produção de imagens em um produto audiovisual que se propõe a reconstituir a história. Esse aspecto é tão importante que, a cada novo recurso utilizado para tornar verossímil uma narrativa histórica, esse fato é explorado pela produção em entrevistas e reportagens que repercutem a exibição do produto, deixando à mostra alguns dos modos de fazer crer empreendidos na criação dos efeitos especiais e na manipulação na imagem. Cada época tem seu incremento. Por exemplo, se em *Agosto* (1993) o uso do *kroma-key* era “o efeito da hora”, em *JK* (2006) a criação dos canteiros de obras da construção de Brasília em computação gráfica foi o recurso mais celebrado. Assim, é possível identificar que esses recursos técnicos são necessários tanto para a reconstituição de um passado histórico com requintes de realismo que ajudam a materializar um discurso sobre a história, quanto como um artifício estético para atrair o público.

Considerações

Ao longo do artigo, privilegiamos abordar os processos de fazer crer através da produção de imagens que corroboram com uma arquitetura discursiva construída a partir da historiografia. Se em nossa sociedade o discurso histórico goza de uma aura “de verdade”, devido aos instrumentos de cientificidade e da pesquisa que tem como base os vestígios e documentos do passado no processo de construção do discurso, o audiovisual de reconstituição busca beneficiar-se desse “capital simbólico” da História, através da proposição de um efeito de verdade obtido com o uso do discurso historiográfico como esteio da representação que faz do passado. Para isso, utilizam-se de diferentes tipos de imagens, perceptíveis a partir da análise da minissérie *JK*. São imagens-documento (fotografias, cinejornais, jornais de época, etc.), imagens simuladas (que parecem ser documento), imagens de reconstituição e de reconstrução, e todas elas reforçam a verossimilhança e a credibilidade da narrativa ficcional construída com base nos vestígios do real.

Por ser uma ficção controlada, cujo discurso tem como fonte a historiografia, e por haver uma constante cobrança e disputa em torno das representações da história, a instância narradora precisa se cercar de referentes do real e de elementos de autenticidade deste real, para garantir tanto a adesão ao discurso ficcional proposto na instância narrativa, quanto para participar da produção daquilo que Baczko chama de imaginação social. É neste sentido que observamos a constante utilização da figura e dos feitos do ex-presidente Juscelino Kubitschek no audiovisual²⁰, em biografias e livros didáticos, e na disputa política como referência de modelo de de-

20.- Desde filmes de sátira política produzido nos anos 50 e 60 do século XX, como: *Metido a bacana* (1957), de J. B. Tanko; *O homem do Sputnik* (1959), de Carlos Manga; *Um candango na belacap* (1961), de Roberto Farias; nos documentários: *Os anos JK: uma trajetória política* (1980), de Sílvio Tendler; *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), de Vladimir Carvalho e *JK no exílio* (2010), de Bertrand Tesson e Charles Cesconetto; ou no filme *Bela noite para voar* (2006), de Zelito Viana.

envolvimento e democracia para a nação. Isso colabora decisivamente para o reforço, na memória nacional, de um imaginário em torno dos anos JK, algo que tem atravessado gerações. A minissérie, desse modo, soma-se a um acervo mnemônico que vem se constituindo desde o final dos anos 50 do século XX.

A seleção de imagens-documento associada à produção de imagens do tipo: reconstituição, simulada e de reconstrução dão ênfase a aspectos épicos da trajetória do ex-presidente, contribuindo para a consolidação de uma imagem pública positiva em torno de Juscelino e dos “anos dourados” da história brasileira. A memória, nesse caso, se constrói tanto com as imagens do passado (imagens-documento) como a partir de imagens contemporâneas (simuladas, de reconstituição e reconstrução). O testemunho das imagens funciona aí como um conector entre o passado e o presente com pretensão de verdade.

Um outro aspecto que evidenciamos é a seleção de imagens recorrentes, ou seja, que já compõem esse imaginário social, como mecanismo de rememoração e reconhecimento. É nesse sentido que procedimentos da produção de um audiovisual – como selecionar as imagens, montá-las em determinada ordem –, podem contribuir para revitalizar e ressignificar uma “aura” de progresso e desenvolvimentismo já atribuída a um período da história do Brasil. Na minissérie analisada, por exemplo, a representação da morte de JK aparece como o último grande ato do protagonista em prol da democracia no país, pois o epílogo, em narração *off*, estabelece uma relação entre o processo de abertura política, que desencadearia a redemocratização do Brasil, e a morte do ex-presidente.

Os tipos e usos de imagens identificados e descritos neste artigo evidenciam a importância que devemos dar à produção audiovisual de reconstituição histórica como um lugar de produção e disseminação de saber sobre o passado e sobre a história, meio de construção e reiteração de visibilidades sobre a história da nação. Ao mesmo tempo, esses discursos audiovisuais nos falam sobre a história do presente em que são realizados; de suas demandas, perdas e crenças. Enquanto mistura de passado e presente, essas representações têm a possibilidade de consolidar discursos hegemônicos existentes na imaginação social e apresentar novas nuances e lembranças alternativas sobre o Brasil, sua gente e sua constituição enquanto nação.

Bibliografia

- AUMONT, J. & MARIE, M. (2006), *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Papirus, Campinas.
- AUMONT, J. (2008), *A imagem*, Papirus, Campinas.
- BARBOSA, M. C. (2008), Uma imagem híbrida: comunicação e história, em ARAUJO, D.C. y M. C. BARBOSA (org), *IMAGÍBRIDA: comunicação, imagem e hibridação*, Editorapulus.org. Disponível em: <http://docplayer.com.br/7144625-Imagibrida-comunicacao-imagem-e-hibridacao-denize-correa-araujo-marialva-carlos-barbosa-orgs-editor-geral-preparacao-de-originais.html>
- BAZCKO, Bronislaw(1985), “Imaginação social”, em LEACH, Edmund et al, *Antropos-homem*, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa. pp- 296-332.
- BERGER, P. & LUCKMANN, T. (2008), *A construção social da realidade*, Vozes, Petrópolis.
- BERNARDET, J.C. (2003), *Cineastas e imagens do povo*, Companhia das Letras, São Paulo.
- BURKE, P. (2004), *Testemunha ocular: história e imagem*, EDUSC, Bauru.
- CALABRESE, O. (1987), *A idade neobarroca*, Edições 70, Lisboa.
- CHARAUDEAU, P. (2007), *Discurso das mídias*, Contexto, São Paulo.
- DENIZE, C. & BARBOSA, M.C. (orgs.) *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*. (e-book).Editorapulus, Porto Alegre.
- DUBOIS, P. (2004), *Cinema, vídeo, Godard*, Cosac Naify, São Paulo.
- FEITOSA, S. A., ROSSINI, M. S. (2012), “Candangos em três tempos: a representação dos pioneiros de Brasília” em *Imagens da Cultura/Cultura das Imagens: Antropologia, arte e sociedade*, vol.1 (e-book), Altamira Editorial, São Paulo.
- FIGUEIREDO, A. M. (2003), *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?*, Paulus, São Paulo.
- GINZBURG, C. (2007), *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, Companhia das Letras, São Paulo.
- LE GOFF, J. (1996), *História e memória*, editora da UNICAMP, Campinas.
- PALLOTTINI, R. (1998), *Dramaturgia de televisão*, Editora Moderna, São Paulo.
- PESAVENTO, S. J. (2004), *História e história cultural*, Autêntica, Belo Horizonte.
- POLLAK, M. (1992), Memória e identidade social, em: *Estudos históricos*, vol. 5, nº 10, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, pp. 200-212. Disponível em <http://migre.me/7laMr>, acesso em 18/04/2011.
- ROSENSTONE, R. (2010), *A história nos filmes, os filmes na história*. Paz & Terra, São Paulo.
- ROSSINI, M. S. (2009), Perspectivas do filme de reconstituição histórica no cinema brasileiro dos anos 70, *Fenix. Revista de História e Estudos Culturais*, outubro/novembro/dezembro, vol. 6, ano VI, nº. 4, Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br>, acesso em 06/05/2012.
- SANTAELLA, L. (1999), *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, Iluminuras, São Paulo.
- SANTAELLA, L. (1998) Três paradigmas da imagem: gradações e misturas, em: OLIVEIRA, A. C. M. A. & BRITO, Y. C. F. (orgs.), *Imagens técnicas* (pp. 167-178), Hacker Editores, São Paulo.

Filmografia:

Bela noite para voar (2006), Zelito Viana.
JK no exílio (2010), Bertrand Tesson e Charles Cesconetto.
Conterrâneos velhos de guerra (1990), Vladimir Carvalho.
Metido a bacana (1957), J. B. Tanko.
O homem do sputinik (1959), Carlos Manga.
Os anos JK: uma trajetória política (1980), Silvio Tendler.
Um candango na belacap (1961), Roberto Farias.

Programas Televisivos:

A casa das sete mulheres (2003), Maria Adelaide Amaral. Minissérie televisiva. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.
A escrava Isaura (1976), Gilberto Braga. Telenovela. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.
A moreninha (1976), Marcos Rey. Telenovela. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.
Anos rebeldes, (1992), Gilberto Braga. Minissérie televisiva. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.
Grande Sertão: Veredas (1985), Walter George Durst. Minissérie televisiva. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.
Helena (1975), Gilberto Braga. Telenovela. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.
JK (2006), Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira. Minissérie televisiva - Edição especial em DVD. Rio de Janeiro: Globo Marcas.
O Noviço (1975), Mário Lago. Telenovela. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.
O Tempo e o Vento (1985), DocComparato. Minissérie televisiva. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.
Senhora (1975), Gilberto Braga. Telenovela. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.
Sua vida me pertence (1951), Walter Foster. Telenovela. Rio de Janeiro: TV Tupi.
Tenda dos milagres (1985), Agnaldo Silva e Regina Braga. Minissérie televisiva. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão.

Miriam De Souza Rossini

Doutora em História (UFRGS). Mestre em Artes/Cinema (USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação (DECOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista de Produtividade do CNPq.

Contacto: miriam.rossini@ufrgs.br

Sara Alves Feitosa

Doutora em Comunicação e Informação (PPGCOM/UFRGS). Mestre em Educação (PPGEDU/UFRGS). Professora da Universidade Federal do Pampa (Unipampa). Pesquisadora da Rede de Pesquisadores Orbitel Brasil/UFRGS.

Contacto: sarafeitosa@unipampa.edu.br