

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

SARA ALVES FEITOSA

TELEDRAMATURGIA DE MINISSÉRIE:
Modos de construção da imagem e memória nacional em *JK*

Tese de Doutorado

Porto Alegre
2012

SARA ALVES FEITOSA

TELEDRAMATURGIA DE MINISSÉRIE:
Modos de construção da imagem e memória nacional em *JK*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS), como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação e Informação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre, RS
2012

CIP - Catalogação na Publicação

Feitosa, Sara Alves

TELEDRAMATURGIA DE MINISSÉRIE: Modos de construção da imagem e memória nacional em JK / Sara Alves
Feitosa. -- 2012.
274 f.

Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Audiovisual de Reconstituição Histórica. 2. Memória nacional. 3. representação da história nacional. 4. Comunicação televisiva. 5. JK. I. Rossini, Miriam de Souza, orient. II. Título.

ATA Nº 02/2012

DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

Aos trinta dias do mês de março do ano de dois mil e doze, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 206 da FABICO, ocorreu em sessão pública a defesa da Tese de **SARA ALVES FEITOSA**, intitulada “*TELEDRAMATURGIA DE MINISSÉRIE: modos de construção de um discurso audiovisual sobre a história da nação em JK*”, como um dos requisitos ao grau de Doutor em Comunicação e Informação. A sessão foi presidida pela orientadora, Prof. **Dra. Miriam de Souza Rossini**. A Banca Examinadora foi integrada pelas professoras Dra. Monica Almeida Kornis (ESCS-FGV/RJ), Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS), Dra. Eloisa Capovilla da Luz Ramos (UNISINOS) e Dra. Maria Helena Weber (PPGCOM/UFRGS). Após a argüição, os examinadores se reuniram para avaliar a Tese, considerando-a **APROVADA** com conceito final A, resultado dos conceitos atribuídos pelos examinadores, especificamente: Dra. Monica Almeida Kornis (conceito A), Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (conceito A), Dra. Eloisa Capovilla da Luz Ramos (conceito A) e Dra. Maria Helena Weber (conceito A). A concessão do título de doutor só estará em plena validade após terem sido preenchidos todos os demais requisitos para a concessão do título, no prazo de noventa dias, conforme previsto no regimento do curso e na legislação superior pertinente e a homologação da presente tese pela Comissão de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada às dezoito horas e trinta minutos, sendo lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pela orientadora e pelos integrantes da Banca Examinadora.


Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini


Prof. Dra. Monica Almeida Kornis


Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind


Prof. Eloisa Capovilla da Luz Ramos


Prof. Dra. Maria Helena Weber

*Dedico este trabalho ao meu avô,
Eugênio, que, quando criança,
me contava histórias do real,
dos tempos de Getúlio Vargas
e da Coluna Prestes.*

Àqueles com que cruzei nessa travessia...

Escrever é buscar sentidos, mesmo que, ao final da jornada, não os encontre. E essa busca pelos sentidos constitui uma travessia árdua. Prazerosa também, decerto, mas difícil. Por isso, agradeço aos que cruzaram meu caminho e tornaram esse trilhar mais produtivo, menos pesado, mais encantador.

Agradeço à Miriam, minha orientadora, pelo rigor, competência, confiança e uma dose de humor com que apontou os caminhos disponíveis para seguir viagem. Nosso encontro é daquelas gratas surpresas que a vida nos oferece. A ela toda minha deferência.

Meu agradecimento às professoras que compõem a banca desta tese, ainda na qualificação do projeto, Eloisa Capovilla, pelo carinho, pelas indicações e pela memória afetiva dos tempos de Unisinos. À Mônica de Almeida Kornis, pelas contribuições e indagações feitas sobre o projeto. Agradeço também à Milena Weber pela leitura, questionamentos, observações e sugestões que contribuíram com o projeto de tese em três momentos: na banca de seleção, na disciplina metodologia de pesquisa e após a qualificação do mesmo; à Prof^ª. Cristiane Freitas, por aceitar compor a banca final. Meu obrigado ao Professor François Jost que competente e gentilmente me recebeu como orientanda no *Centre D'Etudes des Images et des Sons Médiatiques*, na *Université Sorbone Nouvelle – Paris 3*, durante o estágio de doutorado sanduíche.

Ao PPGCOM, pela acolhida da promessa de tese, num tempo distante em fins de 2007. Aos funcionários, Thiago, Jousi, Valeska e Diego, e, de modo particular, agradeço ao Marco Franchetti, pela presteza em resolverem as demandas burocráticas. Aos professores do PPGCOM, em especial à Prof^ª. Márcia Benetti, Prof^ª. Sônia Caregnato e Prof^ª. Karla Müller, pelos momentos de sala de aula, de organização de eventos, seminários e bancas. À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelas bolsas de doutorado e para o estágio no exterior, o que facilitou viver intensamente esses quatro anos. Agradeço, ainda, à Globo Universidade, na pessoa de Viviane Tuner, pelo acesso aos arquivos e *scripts* da minissérie *JK* no Centro de Documentação (CEDOC/Globo Rio).

Sou grata ao Beto, pela força, compreensão, amor e dedicação durante essa jornada. À minha filha querida, Anatterra, por me fazer acreditar que “no fim tudo dá certo”. À minha mãe, Eufrasia, pelo orgulho e pelos colos virtuais quando me senti

frágil, pela certeza de um porto seguro. Ao meu pai (*in* memória), por me ensinar a não temer ser errante e nômade. Aos meus irmãos: Débora, pela escuta e apoio em todos os sentidos; Eliomar, pela possibilidade de traduzirmos nossas diferenças em força e amor; ao Joaquim, pela afetividade à flor da pele; à Mônica, pelo carinho e pela família franco-brasileira que deu um sabor especial à minha estadia em terras além-mar; e ao Edmar, pela ternura parcimoniosa e contida, mas que faz toda a diferença quando se expressa.

Agradeço aos amigos do PPGCOM/UFRGS, pelas trocas em sala de aula e, principalmente, nas conversas, consolos e questionamentos de corredores. À Eloisa Loose, Mônica Pieniz, Lourdes Silva, Basílio Sartor, Carlos Locatelli, Márcia Veiga, Joel Guindani, Luciano Alfonso, Jousi Quevedo, Gilberto Consoni, Cristóvão Almeida, Sabrina Franzoni, Rodrigo Jacobus, Wesley Grijó, Rodrigo Caxias, Susan Liesenberg, Caterina Pavão, Gabriela Zago, Erika Oikawa e Márcia Alselmo, amigadas que seguem para a vida. Aos professores e colegas da linha de pesquisa “Linguagem e culturas da imagem”, pelas leituras e contribuições a este trabalho: Prof. Alexandre Rocha, Prof^a. Nísia Rosário Martins, Pablo Lanzoni, Carla Schneider, Mariana Schuster, Felipe Diniz, Márcio Telles, Valesca Santini e Marcelo Conter. Ao André Zambam e à Gabriela Ramos, agradeço o compartilhar leituras e impressões sobre a tese no grupo de orientandos. Ao Mauro Menine e à Ana Acker, o meu muito obrigada pela amizade, pela parceria e pelas aprendizagens durante os estágios docente. Aos colegas da APEB (Associação dos Pesquisadores e Estudantes Brasileiros na França), pela interlocução e trocas acadêmicas, especialmente à Ceres Karam. Aos funcionários da *Maison du Brésil*, por fazerem eu me sentir em casa em terras distantes.

Aos amigos daqui e de acolá que em muitos momentos me deram alento, força e um tanto de respiro, como se me ensinassem a viver para além da tese: à Jacque, Suzi, Tati, Lu e Tiago, agradeço pelos encontros fortuitos e cheios de graça. À Emelie Pasternak, pela acolhida em Paris, pelas conversas e indicações de que caminhos trilhar no vasto mundo audiovisual disponível na cidade Luz. Às minhas professoras de francês Inés Alonso e Nina Rosa. Aos vizinhos e agregados queridos de *Maison du Brésil*: Lucia, Graziela, Jandir, Clara, Wendel, Lígia, Marcelo, Gabriela, Gustavo, Betina e *Renatô*, Marlene, Thomaz, Tiba, Lena, Nádia, Lucília e ao pequeno Théo, que fizeram daqueles tempos um período memorável. Minha amizade e agradecimento ao Hiroshi, pelas trocas culinárias e pelo apoio indescritível.

*Recentemente, após a apresentação de Paris, Texas,
alguém me perguntou: “É uma história verdadeira?”.
E eu respondi: “Agora é”
Wim Wenders.*

RESUMO

Esta tese nasce do pressuposto de que a representação audiovisual de trajetórias pessoais, períodos e acontecimentos históricos constituem-se em lugares de memória social. O presente trabalho tem o propósito de compreender como a ficção televisiva de minissérie de reconstituição histórica contribui para a formação da memória social no Brasil contemporâneo. Para isso, a investigação relaciona a tríade comunicação, história e memória e a utiliza como eixo construtor do pensamento. Tendo como objetivos específicos: a) Compreender e identificar os modos particulares da construção do discurso memorial produzido pela teledramaturgia de minissérie; b) Mapear as estratégias estético-narrativas utilizadas para produzir um discurso sobre a história, com *efeito de verdade* e *efeito de real*, que contribui com a consolidação desse discurso memorial na sociedade; c) Identificar os tipos de imagens e como elas são acionadas no processo de construção do discurso, reiterando sentidos já consolidados na sociedade e agregando novos significados ao período representado; e, d) Observar como a representação ficcional da trajetória do ex-presidente Juscelino Kubitschek constrói sentidos, agrega saberes e dá materialidade ao passado representado na tela. A tese está estruturada em três partes: *A Intriga*: do encontro Comunicação, História e Memória; *A trama*: JK na minissérie e na história; e, *Desenlace*: Modos de construção da escrita audiovisual da história na teledramaturgia. A metodologia adotada utiliza, além da pesquisa bibliográfica, a análise dos três mundos que regem a ficção, de François Jost (2003), e a análise fílmica, de Jacques Aumont e Michel Marie (2004; 2011). O material empírico com que se trabalha nesta investigação é a minissérie de televisão *JK*, de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, exibida entre janeiro e março de 2006, na Rede Globo de Televisão. A análise se apresenta a partir de três categorias que possibilita visualizar os modos de a teledramaturgia reconstituir a história do Brasil e atribuir ao discurso audiovisual *efeito de real* (AUMONT, 2008) e *efeito de verdade* (CHARAUDEAU, 2007). Assim, a partir da construção da personagem, de uma diégese construída entre a história e a ficção e do uso da imagem como suporte de memória, foram mapeadas e identificadas formas específicas de um discurso sobre a história da nação. O enredo construído pela instância narrativa, embora ficção melodramática, tem como principal estratégia o uso de elementos das tradições estéticas realista e naturalista, por isso utiliza de vários mecanismos para atribuir verossimilhança à trama, mas também de atribuir-lhe um *sentido de efeito de verdade*. Identificou-se uma preocupação ou um desejo de apresentar um discurso com valor de verdade (CHARAUDEAU, 2007), daí utilizar a historiografia como a base da construção do discurso; além do uso de técnicas narrativas típicas do documentário, como imagens-documento, narração *over* ou a voz do saber (BERNARDET, 2003; NICHOLS, 2005), e manipulação de imagens com o objetivo de parecer ser documento. Essas e outras estratégias utilizadas pela instância narrativa da minissérie *JK* nos levam a denominá-la como uma “ficção controlada”, visto a grande preocupação de autenticidade do passado representado e uso das possibilidades técnicas da linguagem audiovisual para produzir um discurso que pretende *ser* o passado e não *mostrar* uma ideia de passado. No nosso entendimento, o apego à uma ideia de história positivista desperdiça a possibilidade de construção de um discurso sobre a história da nação mais simbólica e metafórica (ROSENSTONE, 2010), menos presa a arquivos e versões já estabilizadas na imaginação e memória social sobre a era de ouro da história do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: COMUNICAÇÃO; AUDIOVISUAL; TELEVISÃO; HISTÓRIA; MEMÓRIA; JK; MINISSÉRIE DE RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA.

ABSTRACT

This thesis comes from the presupposition that the audiovisual representation of personal trajectory, historical periods and facts are constituted in places of social memories. The present work aims to comprehend how the fictional television mini-series of historical reconstitution contributes to the social memory constitution in the contemporary Brazil. For this reason, the investigation relates the triad communication, history and memory, using it as the building axis of thinking. Having as specific objectives a) comprehend and identify the particular means of constructing the memory discourse produced by mini-series dramaturgy; b) map the esthetic-narrative strategies used to produce a discourse about history, with *truth effect and real effect*, that contributes with the consolidation of this memorial discourse in the society; c) Identify the types of images and how they are triggered in the process of discourse construction, repeating meanings already consolidated in the society and adding new signification to the represented period; and d) observe how the fictional representation of the former president Juscelino Kubitschek's history produces meanings, adds knowledge, and gives materiality to the past represented on the screen. The dissertation is structured in three parts: The intrigue: of the crossroads communication, history and memory. The plot: JK in the mini-series and in history; and, The outcome: means of building history writing in television dramaturgy. The methodology chosen makes use of bibliographical research and the analysis of the three worlds that rule fiction, by François Jost (2003) and the film analysis, by Jacques Aumont and Michel Marie (2004; 2011). The empiric material used in this investigation is the television mini-series JK, by Maria Adelaide Amaral and Alcides Nogueira, played between January and March 2006, on *Rede Globo de Televisão*. The analysis is presented by three categories that enable us to visualize the television dramaturgy means of reconstituting Brazilian history and attributing, to the audiovisual discourse, *real effect* (AUMONT, 2008) and *truth effect* (CHARAUDEAU, 2007). Thus, from the character construction, a diegesis built between history and fiction and the use of image as memory support, we map and identify specific forms of discourse about the nation's history. The plot built through the narrative instance, although melodramatic fiction, has as its main strategy the use of elements from the realistic and naturalistic esthetic traditions, therefore it makes use of several mechanisms to give verisimilitude to the plot, but also to give it a *sense of truth effect*. It is identified a concern or a desire to present a discourse with value of truth (CHARAUDEAU, 2007), using then the historiography as the basis of discourse construction, besides the use of narrative techniques typical from documentaries, such as "document image", voice-over narration or the "wisdom's voice" (BERNARDET, 2003; NICHOLS, 2005), and the manipulation of images with the objective to seem document. These strategies and some others used by the narrative instance of JK mini-series lead us to name it as a "controlled fiction", considering the great concern about authenticity of the represented past and the use of technical possibilities of the audiovisual language to produce a discourse which intends to *be* the past and not to *show* the idea of past. For us the attachment to the idea of a positivist history wastes the possibility of constructing a discourse about the nation's history more symbolic and metaphorical (ROSENSTONE, 2010), less connected to records and versions already stabilized in the social imagination and memory about the golden age of Brazilian history.

KEY-WORDS: COMMUNICATION; AUDIOVISUAL; TV; HISTORY; MEMORY; JK; MINI-SERIES OF HISTORICAL RECONSTITUTION

RESUMÉ

Cette thèse est née de la supposition que la représentation audiovisuelle de trajectoires personnelles, périodes et événements historiques se constituent dans des lieux de mémoire sociale. Le travail en question a l'intention de comprendre comment la fiction dans les séries télévisuelles de reconstitution historique contribue à la constitution de la mémoire sociale dans le Brésil contemporain. Pour cela, l'investigation met en relation le trio communication, histoire et mémoire et l'utilise comme axe bâtisseur de la pensée. Ayant comme des objectifs spécifiques a) Comprendre et identifier les modes particuliers de la construction du discours mémorial produit par la dramaturgie de séries de télévision; b) Repérer les stratégies esthétiques de narration employées pour produire un discours sur l'histoire, pris pour de vrai et pour du réel, qui contribue avec la consolidation de ce discours mémorial dans la société; c) Identifier les types d'images et comment elles sont employées dans le processus de construction du discours dans le but de récupérer le sens déjà solidifié dans la société et ajouter des nouveaux signifiés à la période représentée, et, d) Observer comment la représentation fictionnelle de la trajectoire de l'ex-Président Jucelino Kubtschek construit des sens, rassemble des savoirs et matérialise le passé représenté sur l'écran. La thèse est structurée dans trois parties: L'Intrigue: de la rencontre Communication, Histoire et Mémoire; La trame: JK dans la série de télévision et dans l'histoire; et, le *Dénouement*: Modes de construction de l'écrit de l'histoire dans la dramaturgie télévisuelle. La méthodologie adoptée emploie, à part la recherche bibliographique, l'analyse des trois mondes qui commandent la fiction, de François Jost (2003), et l'analyse filmique, de Jacques Aumont et Michel Marie (2004; 2011). Le matériel qu'on utilise dans cette investigation, c'est la série-télévision *JK*, de Maria Adelaide Amaral et Alcides Nogueira, exhibée entre janvier et mars 2006, dans le Réseau Globo de Télévision. L'analyse se présente à partir de trois catégories, ce qui donne l'occasion de visualiser les modes de la dramaturgie de télévision de reconstituer l'histoire du Brésil et attribuer au discours audiovisuel, *l'effet de réel* (AUMONT, 2008) et *l'effet de vérité* (CHARAUDEAU, 2007). Comme cela, à partir de la construction du personnage, d'une diégèse construite entre l'histoire et la fiction et de l'emploi de l'image en tant que support de mémoire, on repère et identifie des formes spécifiques d'un discours sur l'histoire de la nation. La narration, en fait, même que fiction mélodramatique, a comme principale stratégie l'emploi des éléments des traditions esthétiques réaliste et naturaliste, pour cela utilise plusieurs mécanismes pour attribuer vraisemblance à l'intrigue, mais aussi de les attribuer un sens d'effet de vérité. On identifie une préoccupation ou un désir de présenter un discours avec une valeur de véracité (CHARAUDEAU, 2007), ce qui justifie utiliser l'historiographie comme base de la construction du discours; à part l'utilisation de techniques de narration typiques dans le documentaire, ainsi que des images document, narration *over* ou la voix du savoir (BERNARDET, 2003; NICHOLS, 2005), et manipulation de images dans le but de paraître un document. Telles sont les stratégies employées dans la narration de la série *JK* qui nous amènent à la dénominer une "fiction contrôlée", vu la grande préoccupation d'authenticité, en ce qui concerne le passé représenté et l'emploi des possibilités techniques du langage audiovisuel pour produire un discours qui prétend *être le passé et pas seulement montrer* une idée de passé. À notre avis, tenir à une idée d'histoire positiviste gâche la possibilité de construction d'un discours sur l'histoire de la nation plus symbolique et métaphorique (ROSENSTONE, 2010), moins attachée à des archives et versions, déjà

stabilisées dans l'imagination et mémoire sociale sur l'ère de l'or de l'histoire du Brésil.

MOTS-CLÈS: COMMUNICATION; AUDIOVISUEL; TÉLÉVISION; HISTOIRE; MÉMOIRE; JK; SÉRIES TÉLÉVISUELLES DE RECONSTITUTION HISTORIQUE.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Os três mundos que regem os gêneros televisivos	63
Quadro 2 – Tipos de imagens utilizados no audiovisual de reconstituição	94
Quadro 3 – Uso do detalhe e do fragmento	99
Figura 1 – Campo: espaço cênico visível ao espectador no audiovisual	70
Figura 2 – Exemplo de campo/contracampo no audiovisual	71
Figura 3 – Elipse de tempo	72
Figura 4 – Elipse de tempo	72
Figura 5 – Elipse de tempo	72
Figura 6 – Elipse de tempo	73
Figura 7 – Elipse de tempo	73
Figura 8 – Vinheta que identifica o Rio de Janeiro como espaço da trama	74
Figura 9 – Vinheta que identifica Diamantina como espaço da trama	74
Figura 10 – Tipografia endógena	75
Figura 11 – Imagem documento	95
Figura 12 – Imagem de reconstituição	95
Figura 13 – Imagem simulada	95
Figura 14 – Imagem de reconstrução	95
Figura 15 – JK e as filhas Marcia e Maria Estela, <i>Revista Manchete</i> , 25 de outubro de 1958.	128
Figura 16 – JK e a mãe Dona Julia, <i>Revista O Cruzeiro</i> , 12 de maio de 1956, n. 30 ano XXVIII	128
Figura 17 – Imagens da modernidade: JK viaja de avião, <i>Revista Manchete</i> , 26 de maio de 1956	128
Figura 18 – Imagens da modernidade: JK realiza despachos ao telefone, <i>Revista Manchete</i> , 04 de julho de 1959, n. 376, ano 7	129
Figura 19 – Fotografia de Flavio Danm e <i>Revista O Cruzeiro</i> , fevereiro de 1956	129
Figura 20 – JK recebe chefe de estado de Portugal, Craveiro Lopes. <i>Revista Manchete</i> , 15 de junho de 1957	129
Figura 21 – JK visita as obras da construção de Brasília. <i>Revista Manchete</i> , 29 de novembro de 1958, n. 345, ano 6	130
Figura 22 – JK um brasileiro do mundo, <i>Revista Manchete</i> , 28 de janeiro de 1956, n. 197	130
Figura 23 – A hierarquia de poder em Minas na década de 1940: Vargas, Valadares e JK. <i>Revista Manchete</i> , 06 de julho de 1959, n. 372, ano 7	141
Figura 24 – Sequência de abertura: plano detalhe cartola e casaca	150
Figura 25 – Posse de JK: plano detalhe gravata borboleta	150
Figura 26 – Veste de JK evidencia o requinte da produção	151
Figura 27 – Detalhe de um gesto característico de Juscelino	151
Figura 28 – Juscelino e Dona Julia no seminário	153
Figura 29 – Dona Julia e Juscelino presume a resposta de Juscelino	153
Figura 30 – Na sala do reitor: imagem constrói a diegese	154
Figura 31 – Iluminação: recurso técnico para produzir sentido em torno da personagem	155
Figura 32 – Luz amarela	155
Figura 33 – Luz branca	155
Figura 34 – Metáfora audiovisual	156
Figura 35 – Enquadramento centralizado	157

Figura 36 – Rotina de disciplina	159
Figura 37 – Espaço para o lazer	159
Figura 38 – Disciplina nos estudos	159
Figura 39 – Nostalgia e lazer: banhos no ribeirão	159
Figura 40 – O primeiro par de sapatos	159
Figura 41 – Ponto de vista óptico do personagem	161
Figura 42 – Ponto de vista: o espectador como testemunha	161
Figura 43 – Dedilhar de violão: metáfora audiovisual	162
Figura 44 – Música de Chiquinha Gonzaga corrobora com a ideia de solidão entre os soldados	163
Figura 45 – Profundidade de campo fraca: um personagem ausente	164
Figura 46 – Serenata na trincheira: revolução constitucionalista de 1932	166
Figura 47 – Trincheira paulista	166
Figura 48 – Trincheira mineira	166
Figura 49 – Mineiros e paulistas: a música brasileira como elo de identidade	166
Figura 50 – JK desbravando o interior de Minas na primeira campanha eleitoral	170
Figura 51 – Cenário agrega a ideia de liberdade à campanha de Juscelino	171
Figura 52 – Iluminação e cenografia imprimem sentido à narrativa	173
Figura 53 – Alkmin, ministro da Fazenda, dá a notícia da aprovação da construção de Brasília	177
Figura 54 – O mapa do Brasil como elemento do cenário lembra ao espectador as metas de JK	177
Figura 55 e 56 – Dois enquadramentos distintos	177
Figura 57 – A minissérie repete as imagens já consolidadas de JK	178
Figura 58 – A lei da adoção: uma ação entre o público e o privado	179
Figura 59 – Enquadramento: Jânio Quadros entra e sai de cena rapidamente	183
Figura 60 – Fotografia de Erno Schneider, publicada no Jornal do Brasil, 26 de agosto de 1961	183
Figura 61 – JK e JG à véspera do golpe	186
Figura 62 – Juscelino ícone de brasilidade	188
Figura 63 – Metáfora audiovisual: fusão da imagem de JK jovem e o navio que o levou a Paris	189
Figura 64 – Plano geral (contexto)	192
Figura 65 – Plano aproximado (detalhe)	192
Figura 66 – Fotografia documento: ilusão de movimento proporcionado pela câmera	193
Figura 67 – Imagens documento: uso genérico	193
Figura 68 – Humor para comentar um fato histórico	196
Figura 69 – Alguns personagens como a expressão do mundo lúdico na minissérie	196
Figura 70 – Imagens híbridas: contexto cultural do final dos anos 1950	200
Figura 71 – Imagem documento: panorama da noite carioca no final dos anos 1950	200
Figura 72 – Imagem documento: Tom Jobim e Vinicius de Moraes, Bossa Nova	200
Figura 73 – Jornal como conector do passado	203
Figura 74 – Copa de 58: estereótipo e sentido de identidade, a nação de chuteiras	203
Figura 75 – Jornalismo como conector comunicacional entre o passado e o presente	209
Figura 76 – Imagem documento: eleição de Castelo Branco	209
Figura 77 – Imagem documento: eleição indireta 1964	209
Figura 78 – Leonardo e Ana: a ficção explica o Pacto de Lisboa	212
Figura 79 – Eclipse de tempo: jornais contam o ano de 1968	214
Figura 80 – Imagem-documento: passeata dos 100 mil	214
Figura 81 – A ficção materializa os efeitos do AI5	216

Figura 82 – Imagem documento: a bomba de Hiroshima como símbolo do fim da guerra	222
Figura 83 – Fim da guerra associado a uma era de esperança	223
Figura 84 – Imagens híbridas: documento e simulada	224
Figura 85 – Imagem documento: contexto social e político pré-1964	225
Figura 86 – Imagem de reconstrução: vida privada a família Kubitschek	227
Figura 87 – Imagem de reconstituição: canteiro de obras de Brasília	228
Figura 88 – Imagem documento: funeral GV 1954	229
Figura 89 – Imagem documento: funeral JK 1976	229
Figura 90 – Imagem documento: Ideia de campanha de massa	232
Figura 91 – Imagem de reconstrução: ritmo atribuído pela montagem	232
Figura 92 – Detalhe da direção de arte: figurino inspirado na década de 50	233
Figura 93 – Yeda Schmidt: uso de acessórios atualiza figurino dos anos 50	233
Figura 94 – Imagem documento e seu uso genérico	236

APÊNDICE

Rede de relações do núcleo JK

252

LISTA DE ANEXOS

Ficha técnica (anexo 1)	254
Sinopse (anexo 2)	258
Reportagem de capa da revista Isto É (anexo 3)	259

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
1.1 Marcos teórico-metodológico	21
1.2 Outros olhares sobre o formato minissérie	28
PARTE I – A INTRIGA: DO ENCONTRO COMUNICACÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA	40
2. NARRATIVA TELEVISIVA	41
2.1 Sobre ficção televisiva: gêneros e formatos	41
2.1.1 Gênero: uma categoria da literatura	43
2.1.2 Gênero televisual: uma mediação	46
2.1.3 Uma história do formato minissérie	53
2.1.3.1 A minissérie de reconstituição histórica	56
2.1.3.2 A promessa do gênero	61
2.1.3.3 O ponto de vista da narração	64
2.1.4 Articulação espaço-tempo no audiovisual	68
3. HISTÓRIA, MEMÓRIA e IMAGEM	77
3.1 História e memória: os conceitos	77
3.2 As relações ficção e história na trama de reconstituição histórica	84
3.3 Imagem, memória e imaginação social	87
3.4 Os paradigmas da imagem e uma tipologia das imagens na <i>ficção controlada</i>	91
3.4.1 Detalhe e fragmento no audiovisual de ficção controlada	96
3.4.2 A história na tela: figuras narrativas no audiovisual de reconstituição histórica	100
PARTE II – A TRAMA: JK NA MINISSÉRIE E NA HISTÓRIA	102
4. A MINISSÉRIE JK: A ORGANIZAÇÃO DO PSEUDO-MUNDO	103
4.1 Contexto de produção e exibição da minissérie	107
4.2 A personagem na trama ficcional	110
4.3 JK entre duas interpretações: a realista e a épica	117
4.4 JK na história do Brasil	122
4.4.1 As imagens de JK: na imaginação social	123
4.4.2 As imagens de JK no audiovisual brasileiro	130
4.4.3. As construções simbólicas: do discurso historiográfico ao discurso ficcional	135
4.4.4 Valadares, Vargas caminhos cruzados do democrata Juscelino	138
PARTE III – DESENLACE: MODOS DE CONSTRUÇÃO DA ESCRITA DA HISTÓRIA NA TELEDRAMATURGIA	145
5 Em cena: as estratégias da representação audiovisual da história	146
5.1 <i>Corpus</i> e procedimentos de análise	146
5.2 A construção da personagem na trama de ficção controlada	149

5.2.1 O maniqueísmo como estratégia de construção da personagem	168
5.2.2 JK: uma personagem construída entre público e privado	178
5.2.3 JK: O político influente, um regente da nação	180
5.2.4 O último ato: a morte	186
5.3 Uma diegese entre a história e a ficção	189
5.3.1 As possibilidades performáticas da narrativa audiovisual do passado	189
5.3.2 A pedagogia melodramática	197
5.3.3 Um sentido de brasilidade	198
5.3.4 Os anos de ditadura: um contexto histórico construído pela ficção	206
5.4 Imagem: suporte de memória	220
5.4.1 Imagem, imaginação e lembrança	220
5.4.2 Imagem documento e o seu uso genérico	234
6 CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS... CONSIDERAÇÕES FINAIS	237
REFERÊNCIAS	243
ANEXOS	253

1 INTRODUÇÃO

Costuma-se dizer que “o Brasil é um país sem memória”, que “o brasileiro não conhece a história do país” e que “a TV é o pão e o circo do povo”. Trago essas frases repetidas tantas vezes no senso comum para chamar a atenção para o eixo de preocupação desta tese, ou seja, a televisão, a história e a memória. Sou de uma geração que cresceu diante da televisão e muito de minha formação cultural passou de alguma forma pelas luzes e imagens desta máquina que, como assinala Phillipe Dubois, “viaja, circula, se propaga, sempre no presente, onde quer que seja” (2004, p. 46). Sendo assim, a televisão, pensada como instituição social, é parte de minha trajetória acadêmica; preocupa-me entender como os seus discursos produzidos e veiculados colaboram com a constituição dos sujeitos e desenham de algum modo o espectro cultural e social deste imenso país. A TV e seus discursos têm sido meu objeto de curiosidade e de investigação desde a análise da recepção de um *reality show*, na graduação; passando pelo interesse nos modos de subjetivação dos discursos televisivos sobre e para jovens, no mestrado; até o ponto em que estou agora, no doutorado, pesquisando os mecanismos que a televisão, mais especificamente a teledramaturgia de minissérie, utiliza para narrar a história do país. Nesses diferentes níveis acadêmicos, o meu foco de estudo é a tevê.

Não há problema em dizer que gosto de teledramaturgia. Tem que ser instigante, bem produzida, capaz de envolver e “pregar” surpresas. Entendo-a como um produto cultural qualquer: literatura, cinema, música. É preciso ter qualidade, que me agrade, que me faça pensar, mas também que produza bons momentos de pura fruição. Dito isso, é importante situar a escolha pela tríade que sustenta a investigação proposta aqui: História, Memória e Teledramaturgia. Ao fazer entrevistas com jovens moradores do Assentamento de Reforma Agrária Capela, no município de Nova Santa Rita, região metropolitana de Porto Alegre/RS, para minha pesquisa de mestrado, na qual investigava as aprendizagens desses jovens a partir do que eles viam na televisão, percebi que muitos deles se referiam à produção teledramática como lugar em que aprendiam sobre a história do Brasil. Esses jovens referiam-se tanto a novelas de época, exibidas no horário das 18h, quanto às minisséries de reconstituição histórica. Embora se percebesse a competência de distinção entre ficção e história, esses jovens reiteravam que aprendiam sobre a época da escravidão, ou sobre o período da ditadura

militar brasileira.

Considerando que, a partir de 1982, a Rede Globo de Televisão passa a narrar o Brasil e sua gente (LOBO, 2000; KORNIS, 2000; XAVIER, 2004; MUNGIOLI, 2006) do ponto de vista histórico, político, regional, mítico e dos valores e costumes através das minisséries, decidi que o material a ser analisado na pesquisa deveria ser uma minissérie. Além disso, algumas características do formato minissérie foram importantes nessa escolha, como: serem obras relativamente curtas; ter a possibilidade de dispor do material exibido através de edições especiais em DVD; e, a principal delas, é o fato de as minisséries serem um produto de teledramaturgia diferenciado, em que há um grande investimento na sua produção, conferindo inclusive prestígio cultural à TV.

Chamou-me a atenção essa relação entre um produto de ficção, cujo objetivo primeiro é o entretenimento, ser apontado como lugar de aprendizagem sobre a história do país; e mais: pensar que essas narrativas ficcionais funcionam como narradoras do passado e, portanto, lugares de constituição de memória nacional sobre os acontecimentos ali representados. Assim, surge meu primeiro interesse em investigar a teledramaturgia como lugar de reconstituição histórica e de constituição de memória. Como começar? Por onde começar? Estudar a teledramaturgia de reconstituição histórica é muito amplo. Além disso, há aspectos já estudados nessa área. Depois de ter claro o tema, teledramaturgia de reconstituição histórica e constituição da memória nacional, foi necessário estabelecer o problema. O que me interessa no vasto campo de conhecimento que se desenhava à minha frente? Jean-Claude Bernardet ensina que a história não fala por si; que, para que a história fale, “é preciso que a façamos falar” (2003, p. 243). Em se tratando de audiovisual, é preciso que se percebam quais estratégias e mecanismos foram utilizados pela produção para fazer falar um período ou evento histórico numa obra desse tipo.

Se as minisséries da Rede Globo de Televisão, apresentadas desde 1982, formam um painel da história e da cultura brasileira (MUNGIOLI, 2006), exibem uma reconstrução da história política do Brasil contemporâneo (XAVIER, 2004), apontam uma preferência por abordar temas vinculados à política, à moral e aos costumes (KORNIS, 2000, 2007; LOBO, 2000), além de possibilitarem “discernir o gênero como articulador de um modelo de interpretação e de visão do mundo” (MUNGIOLI, 2006, p.18), pareceu-me pertinente investigar como o formato minissérie articula história e ficção e constitui-se em lugar de memória (NORA, 1997) no Brasil contemporâneo.

Tendo como pressuposto que a ficção televisiva, ao narrar a história do país, contribui

para a consolidação de uma narrativa sobre o passado e que, embora fragmentado, esse discurso sobre o passado, quando ficcionalizado, contribui para a constituição de uma memória histórica da nação, o passo seguinte era definir uma questão de pesquisa. Parti de uma série de perguntas que me auxiliaram no processo de problematização do tema: Há um modo específico de a teledramaturgia narrar a história da nação? Se há, e acredito haver, como essa especificidade do discurso audiovisual se materializa no formato minissérie de televisão? Que elementos técnicos, estéticos e narrativos contribuem para que a teledramaturgia de minissérie assuma um papel de construtor de uma memória da história do Brasil? A partir dessas indagações, cheguei a formular um problema para a investigação: **Quais os modos particulares que a teledramaturgia de minissérie utiliza para reconstituir um evento ou período da história do Brasil que lhe possibilita uma função formadora de memória social da nação?** Com esta questão no horizonte de pesquisa era necessário ainda escolher um objeto empírico, em que fosse possível mapear os mecanismos de construção de um discurso audiovisual de reconstituição histórica, ou seja, era necessário definir quais entre as 61 minisséries, até então, exibidas pela Rede Globo, eram de reconstituição histórica e, por fim, escolher uma para a análise.

Uma escolha prévia havia sido feita em 2007, quando me preparava para a seleção de doutorado do PPGCOM/UFRGS. Naquela época ainda estava presente na minha memória a exibição da minissérie *JK* (2006). Após iniciar o doutorado, e definir o problema, pareceu-me que aquele era, ainda, um produto pertinente para a análise empírica por vários motivos: a) por se tratar da narrativa da trajetória de um ex-presidente reverenciado no imaginário social, cuja imagem, quase de um herói, é recorrente no audiovisual brasileiro, no documentário e na ficção; b) por cobrir um longo período da história do Brasil (1902 até 1976, com a morte de JK); c) por ter tido uma grande audiência (média de 37 pontos e picos de 43 pontos no IBOPE¹); d) e, finalmente, por ter sido exibida em ano de eleição presidencial, a minissérie *JK* provocou vários debates e polêmicas em torno das intenções da representação da trajetória de Juscelino, evidenciando a admiração pública de políticos de variadas matizes ideológicas, que vão de Lula a Alkimin, de Roberto Freire a Anthony Garotinho e José Sarney. Nesse processo de decisão do *corpus* da investigação, entrei em contato com uma definição teórica de audiovisual de reconstituição histórica possível de articular com a minissérie em questão.

A partir de Miriam de Souza Rossini (1999), considera-se, neste trabalho, audiovisual de reconstituição histórica toda representação localizada numa época passada (anterior a da

¹ Fonte: Observatório da Imprensa, *O mito na política: a minissérie JK e os seus efeitos midiáticos*, por Carla

produção), cuja finalidade seja reconstituir um fato histórico, uma situação histórica, a biografia de alguém que teve existência real e, fundamentalmente, que essa representação seja apoiada em pesquisa histórica, possibilitando o mínimo de coerência com o já documentado.

A minissérie *JK* (2006) possibilitava também estabelecer alguns pressupostos sobre os modos de construção do discurso da história da nação na teledramaturgia de minissérie. Primeiro, por cobrir um longo período da história do Brasil, o antes e o depois de JK, podendo se falar, *a priori*, do uso de paralelismos e oposição, do mesmo modo que o fez Sílvio Tendler, no documentário *Os anos JK: uma trajetória política* (1980). Por exemplo, narrar o autoritarismo do Estado Novo e o período da ditadura militar, mostrando os anos JK como um interstício de democracia. Segundo, ainda na condição de telespectadora, muitas vezes a minissérie parecia remeter a outras minisséries já exibidas pela Rede Globo, como por exemplo, a música de Chiquinha Gonzaga como trilha do episódio da Revolução Constitucionalista de 1932, que remetia à minissérie que narrou a trajetória daquela compositora; ou o episódio da crise de 1954 e o velório de Getúlio Vargas lembrava a minissérie *Agosto* (1993); ou as sequências sobre o *réveillon* de 1968 e a instituição do AI-5 remetiam à minissérie *Anos Rebeldes* (1992). Poder-se-ia pensar que a minissérie *JK* funcionaria como um texto síntese de outras minisséries já exibidas pela mesma emissora. Com tantos elementos, a minissérie poderia ser considerada um produto exemplar do modo de construção do discurso sobre a história do Brasil na teledramaturgia que revisita acontecimentos já narrados, resignificando, rememorando episódios do processo de construção do Brasil contemporâneo e, pelo uso da intertextualidade (BARTHES, 2001), acionando lembranças de outras narrativas televisivas.

Ao representar a história do Brasil em produtos de entretenimento, como as minisséries, o que se faz é editar a história que é recontada. Concordo com Maria Aparecida Baccega, quando afirma que “editar é construir uma realidade outra a partir de supressões ou acréscimos em um acontecimento” (2003, p. 97). A autora também diz que o ato de dar destaque a uma parte do fato em detrimento de outra é “reconfigurar alguma coisa, dando-lhe novo significado”. Por outro lado, não se trata, neste trabalho, de revelar “as verdadeiras intenções” escondidas no discurso de determinado produto da indústria cultural. Trata-se, antes, de considerar os discursos possíveis do período em que esse artefato cultural foi produzido, ou, como ensina Foucault (2004, 2002), de considerar a *episteme* do tempo presente.

O trabalho ora proposto pretende a partir da tríade Teledramaturgia, História e

Memória, relacionar dois campos de conhecimento (Comunicação e História), para compreender como a ficção televisiva de minissérie de reconstituição histórica contribui para a constituição da memória social no Brasil contemporâneo. Desse modo, tenho como objetivos específicos:

- a) Compreender e identificar os modos particulares da construção do discurso memorial produzido pela teledramaturgia de minissérie;
- b) Mapear as estratégias estético-narrativas utilizadas para produzir um discurso audiovisual sobre a história, com *efeito de verdade* e *efeito de real*, que contribui com a consolidação desse discurso memorial na sociedade;
- c) Identificar os tipos de imagens e como elas são acionadas no processo de construção do discurso audiovisual, reiterando sentidos já consolidados na sociedade e agregando novos sentidos ao período representado;
- d) Observar e descrever como a representação ficcional da trajetória do ex-presidente Juscelino Kubitschek constrói sentidos, agrega saberes e dá materialidade ao passado representado na tela.

1.1 Marcos teórico-metodológicos

O presente trabalho se insere em um quadro teórico marcado pelo entendimento de que é necessário interpretar a comunicação em uma perspectiva transdisciplinar que busque não apenas relacionar os diversos sujeitos e objetos da comunicação, mas concebê-los e analisá-los dentro da complexa teia das relações sociais. No artigo *Por um paradigma transdisciplinar para o campo da comunicação*, Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2001, p. 112) defende a abordagem transdisciplinar nos estudos da comunicação, como uma forma de fazer frente à complexidade das mudanças econômico-sociais que estão ocorrendo em todas as esferas sociais no contexto da globalização. A abordagem transdisciplinar, lembra-nos Martín-Barbero,

de modo algum significa a dissolução dos problemas-objeto do campo da comunicação nos de outras disciplinas sociais, mas a construção de articulações [...] que fazem possível pensar os meios e as demais indústrias culturais como matrizes de desorganização e reorganização da experiência social e da nova trama de atores e de estratégias de poder (MARTÍN-BARBERO, 1996, p. 62).

Partindo desse entendimento, o que se pretende é construir um objeto de investigação, no caso, a teledramaturgia de reconstituição histórica como produtora e disseminadora de saberes sobre a história da nação, tendo como material empírico a minissérie *JK*, de maneira a utilizar aporte de diferentes áreas do conhecimento humano, com ênfase nas relações comunicação e história. Por isso utilizarei no decorrer da tese vários trabalhos de historiadores que, assim como esta tese, estabelecem as relações entre audiovisual e representação da história na tela; autores que reconhecem nas manifestações da cultura de massa um dos modos de constituição de memória social na contemporaneidade. Nesse sentido meus referenciais teóricos vão além do campo da comunicação e se abastecem das reflexões do historiador estadunidense Robert Rosenstone (2010); do historiador alemão Andreas Huyssen (2004); da historiadora brasileira Sandra Pesavento (2004); dos historiadores ingleses Eric Hobsbawn (1998), James Fentress & Chris Wickham (1992) e Benedict Anderson (2008). Afinal, como adverte Marialva Carlos Barbosa:

não é o fato de escolher um dado aporte teórico que nos coloca automaticamente num outro lugar reflexivo: desde que nossas indagações, nossas questões e nossas interpretações se direcionem às múltiplas produções de sentido envolvidos na comunicação, estaremos realizando, de fato, estudos inseridos no campo comunicacional (BARBOSA, 2010, p. 26).

Para atingir os objetivos da pesquisa, utilizarei dois caminhos que se cruzam: a análise de programa televisivo baseada nos três mundos, de François Jost (2003, 2007, 2009, 2010) e a análise audiovisual, de Jacques Aumont & Michel Marie (2011). A utilização da proposta de análise de programa televisivo de François Jost é fundamental para este trabalho porque auxilia a compor a estrutura do mesmo, observando as especificidades de um programa de TV; já os referenciais teóricos da análise audiovisual foi a ferramenta utilizada para a análise propriamente dita do *corpus* desta pesquisa.

A minissérie de reconstituição histórica é um produto televisivo e, segundo Jost (2009), existem algumas características que diferenciam a televisão e o cinema, tais como a variedade de gêneros e formatos que existem na televisão e que não há equivalente no cinema, bem como o fato de que na maioria das emissões televisivas há uma aproximação maior com o rádio, tornando a palavra mais importante que a imagem. Um outro traço que diferencia a televisão do cinema é o fluxo de exibição; na TV, uma emissão é entrecortada por intervalos de publicidade, enquanto que, no cinema, um filme é exibido sem intervalos. Devido a essas características, de acordo com Jost (2009), é necessário, ao analisar a televisão e seus

programas, verificar a promessa do gênero, fazer uma genealogia do gênero, observar o canal e o lugar desse programa na grade de programação, enfim é necessário ter claro o contexto de produção e exibição deste programa que é objeto de análise. O autor afirma: “Isso não quer dizer que não se deve, em momento algum, recorrer a certas ferramentas de análises forjadas pela semiologia do cinema, mas, hierarquicamente, esse aporte deve ser secundário na nossa abordagem da televisão”² (JOST, 2009, p. 15).

Jost (2010) observa que na análise televisiva é possível, assim como se faz nos estudos de cinema, tomar um programa como uma obra, mas isso acontece em casos específicos como os “unitários”³ em que é necessário desconstruir os modos da construção narrativa e artística. Considerando que as minisséries de televisão são produtos originais, obras fechadas quando vão ao ar⁴, com características específicas tanto do ponto de vista da estrutura narrativa como dos recursos estéticos, pode-se considerar as minisséries uma espécie de programa unitário, portanto, produtos televisivos que se deve tomar como obra. No entanto, pensando com Jost (2009, 2010), é importante observar que, mesmo com características específicas que a aproxima da estética cinematográfica, a minissérie é um produto televisivo e por isso deve ser tomada como um objeto comunicacional que faz parte de um fluxo contínuo que caracteriza o meio.

Se, por um lado, a minissérie é um programa televisivo e deve ser analisada como tal, por outro, a minissérie é uma espécie de longo filme realizado para ser exibido na televisão (RAMOS, 1995) em que a imagem, assim como a palavra, tem uma grande importância na produção de sentidos. Por essa razão, utiliza-se aqui, também, a técnica de análise audiovisual característica dos estudos de cinema.

A escolha por essa técnica justifica-se principalmente pela possibilidade de trabalhar as significações, *como se constrói* a produção de sentidos audiovisual e por parecer a melhor técnica para analisar um produto como uma unidade de discurso imagético e sonoro. Esse tipo de análise possibilita compreender como uma gramática cênica produz sentidos. Segundo Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété (2008), a análise audiovisual mexe com o analista à

²“Cela ne veut pas dire qu'il ne faudra pas, le moment venu, recourir à certains outils forges par la sémiologie du cinéma, mais hiérarchiquement, cet apport doit être secondaire dans notre approche de la télévision”.(JOST, 2009, p. 15). Original em francês, tradução da autora.

³Renata Pallottini (1998, p. 25) define programa unitário como “uma 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 e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra”.

⁴É importante pontuar que uma das características que distingue a minissérie do formato telenovela é exatamente o fato da minissérie ser uma obra fechada, concluída quando vai ao ar, e a telenovela é produzida e exibida simultaneamente, o que possibilita um grau de intervenção e interação da audiência nos destinos dos personagens da trama.

medida que recoloca questões originalmente postas nas primeiras percepções e impressões, “conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las” (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 13). A análise audiovisual, chamam atenção os autores, relativiza as imagens “espontâneas” demais, tanto da criação quanto da recepção audiovisual. Embora não seja possível produzir uma análise consistente de um produto audiovisual apenas a partir das primeiras impressões que se tem do produto, por outro lado, não é recomendável suprimir as impressões, emoções e intuições da atividade do espectador. Mas em que consiste analisar um audiovisual? Vanoye & Goliot-Lété (2008) consideram que

Analisar um filme⁵ ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, desatar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto filmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 15).

É no processo de desconstruir, selecionar, despedaçar o produto de análise que se estabelece um certo distanciamento do material empírico e é também quando se criam categorias de análise que dão conta dos objetivos que se propõe a investigação. Ao estabelecer elos entre elementos isolados e até “despercebidos” na recepção cotidiana, é que se constrói uma segunda etapa da análise, ou seja, a interpretação. Desse modo, pode-se dizer que a análise audiovisual consiste em: primeiro, desconstruir o produto da análise, considerando que esse processo é, além de extrair, separar, desatar, significa, também denominar e descrever. A segunda etapa é, então, a de reconstruir o produto de análise, o que resulta em interpretá-lo.

A análise audiovisual inicia com um processo descritivo, isso porque a análise deve partir do produto audiovisual; no caso específico, a análise tem como ponto de partida as imagens e os sons que resultam na minissérie *JK*, mas deve levar a uma reflexão e interpretação mais ampla, no caso, sobre o fazer teledramaturgia de reconstituição histórica. Aumont & Marie (2011) advertem que não há uma fórmula universal para se proceder uma análise desse tipo, por isso cada analista deverá construir o seu próprio modelo de análise a partir das especificidades do material escolhido para analisar, mas esse modelo, alertam, “será

⁵ O aporte teórico sobre análise audiovisual refere-se quase exclusivamente ao filme, no entanto, muitas das ferramentas forjadas na linguagem cinematográfica e, por conseguinte, foco da teoria podem também ser aplicadas na televisão. Partindo de um entendimento que o processo de produção de imagens dessas duas mídias estão cada vez mais similares, compreendo o audiovisual como uma linguagem que tanto pode ser expressa no cinema como na televisão. Desse modo, nas citações utilizadas, neste trabalho, onde se lê filme ou filmico considere-se audiovisual.

sempre, tendencialmente, um possível esboço de modelo geral, ou de teoria”.

A partir das propostas de análise feita pelos autores, nesta investigação os procedimentos metodológicos adotados serão:

- 1) Análise e promessa do canal: a partir de trabalhos já realizados (LOPES, 2010; HAMBURGER, 2005; 2011; MUNGIOLI, 2006, dentre outros), discute-se o tipo de marca que a Rede Globo de Televisão tem na sociedade brasileira;
- 2) Construção de uma genealogia do formato minissérie: de acordo com François Jost (2010, p. 113), para a realização de uma investigação desse tipo é conveniente “reconstruir a genealogia do programa, ou seja, explorar como ele apareceu no universo audiovisual⁶”. Agrega-se a este item o que Jost (2003, 2009) propõe sobre o programa no contexto da grade de programação da emissora;
- 3) Análise da minissérie (dois momentos):
 - a) partindo das recomendações de Jost (2003, 2007, 2009), procura-se identificar qual a promessa do gênero de reconstituição histórica no audiovisual e, mais especificamente, qual a promessa da minissérie *JK*; quais os traços definidores de cada um dos mundos envolvidos na produção da minissérie: real, ficcional e lúdico; como esses mundos ancoram a produção e como isso se materializa no produto. A apresentação do panorama da repercussão da minissérie, bem como o que Aumont & Marie (2001) denominam de instrumentos documentais, ou seja, utilização de análises já realizadas sobre a minissérie, reportagens, entrevistas com os realizadores para compor o contexto de produção e exibição da minissérie. Essa etapa será construída a partir dos Boletins Informativos de Programação⁷ da Rede Globo sobre a minissérie, de reportagens em jornais, revistas e televisão⁸, além do site Memória Globo e os extras existentes na edição especial em DVD da minissérie *JK*, em que há entrevistas com diretores, figurinista, atores e autores;
 - b) como sugerido por Aumont & Marie (2011), aqui também cabe uma sinopse da minissérie que apresente a estrutura narrativa (a organização em núcleos); no caso

⁶ “reconstruire la généalogie du programme, c'est-à-dire d'explorer comment il est apparu dans l'univers audiovisuel”. (JOST, 2010, p. 113), original em francês, tradução da autora.

⁷ Em agosto de 2010, estive no Centro de Documentação da Rede Globo, no Rio de Janeiro, para leitura dos *scripts* da minissérie; na mesma ocasião me foi fornecida cópia dos boletins de programação lançados antes e durante a exibição da minissérie *JK*, bem como a sinopse da minissérie distribuída para o elenco. Os boletins de programação são produzidos pela divisão de divulgação e imprensa da emissora e fornecidos pela produção para os meios de comunicação que cobrem a programação televisiva. Esses boletins apresentam uma síntese da trama e uma caracterização dos principais personagens, informam a estrutura narrativa e as divisões por núcleos. A sinopse distribuída ao elenco é o primeiro contato dos atores com a trama e o personagem que irão interpretar.

⁸ Utilizei especificamente reportagens veiculadas no programa *Video Show*, apresentado de segunda a sexta, às 13h45min, na Rede Globo de Televisão.

específico desta pesquisa, é fundamental fazer um levantamento bibliográfico sobre as fontes historiográficas utilizadas pela produção; decupagem das sequências a serem analisadas e a análise propriamente dita.

De modo pragmático, pode-se dizer ainda que, para proceder a análise proposta⁹ acima, é necessário:

- a) ver e rever o produto audiovisual do qual se faz a análise;
- b) selecionar as sequências a serem analisadas;
- c) decupar¹⁰, desconstruir a narrativa audiovisual de modo a ter uma descrição das sequências de som e imagem selecionadas para a análise;
- d) coletar e ler a documentação referente ao audiovisual em análise (reportagens, livros, as fontes historiográficas, análises sobre o produto em questão) que auxilie na visualização do contexto de produção e exibição;
- e) ver outras produções audiovisuais que se assemelham ao produto analisado. Neste caso, produções audiovisuais de reconstituição histórica e documentários¹¹ sobre os anos 50 no Brasil e o governo JK, por exemplo;
- f) análise do *corpus* de análise à luz dos conceitos apresentados no quadro teórico deste trabalho.

Desse modo, a análise será construída numa combinação de estudo dos fatos internos à minissérie e de informações externas sobre o produto analisado. Os dados internos referem-se aos aspectos formais próprios da linguagem e estética audiovisual, como, por exemplo, trilha de áudio, imagem, planos, etc.; e elementos do processo de construção narrativa, ou seja, personagem, diegese, tempo, espaço, detalhe. Já o conjunto de informações sobre o contexto sócio-histórico de produção, exibição, genealogia do formato, o gênero minissérie na Rede Globo de Televisão, consiste nas informações externas. Afinal, como explicam Vanoye & Goliot-Lété (2008, p. 16), adaptado ou não a um projeto deliberado, o audiovisual preenche

⁹ Esses itens não se sobrepõem à estrutura de análise proposta, consistindo apenas num passo a passo da análise.

¹⁰ De acordo com AUMONT & MARIE (2011, p. 57), trata-se, no processo de produção de um audiovisual, de dar indicações técnicas, cênicas, faciais e gestuais necessárias para a boa execução dos planos. No que diz respeito ao processo de análise audiovisual, a *Découpage* refere-se a uma descrição do audiovisual em seu estado final, o que os autores consideram instrumento indispensável para a realização de uma análise do produto.

¹¹ Durante os seis meses do estágio sanduíche na França, através do acervo da *Videothèque Joaquim Pedro de Andrade*, tive a oportunidade de ver vários documentários e filmes de reconstituição histórica nacionais que remetem ao período entre o governo de Juscelino Kubitschek e a ditadura militar, bem como filmes de reconstituição histórica europeus e docu-ficções, estes últimos exibidos na televisão francesa, especialmente TV5.

uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas. Os autores observam, ainda, que “a análise de um audiovisual exige tempo, perseverança, implica passar por uma série de tarefas obrigatórias e resistir *em parte* à sedução operada pelo [produto]” (grifo da autora). É necessário resistir em parte à sedução instalada no produto de análise porque, como afirma Edgar Morin, no livro *Cultura de massa no século XX*, volume 1: *Neurose*, é importante que o analista participe do objeto de sua análise:

É preciso, num certo sentido, apreciar o cinema, gostar de introduzir uma moeda num *jukebox*, divertir-se com caça-níqueis, acompanhar as partidas esportivas, no rádio, na televisão, cantarolar o último sucesso. É preciso ser um pouco da multidão, dos bailes, dos basbaques, dos jogos coletivos. É preciso conhecer esse mundo sem se sentir um estranho nele. *É preciso gostar de flunar nos bulevares da cultura de massa* (MORIN, 2005, p. 21, grifo da autora).

Seguindo, então, as etapas descritas acima e a partir da análise do uso do detalhe¹² (CALABRESE, 1987), do pormenor (cenários, figurinos, linguagem, iluminação), da produção e manipulação imagética, do uso da imagem documental, da utilização do que Ismail Xavier (2007) denomina a “estética naturalista”, pretende-se identificar os modos que a teledramaturgia de minissérie utiliza para tornar crível o que representa, criando um *efeito de real* (AUMONT, 2008) no discurso de representação de um evento histórico, conforme já expresso nos objetivos desta tese.

Embora a memória seja fragmentada e imaginada, a reiteração de um discurso sobre um evento histórico em sucessivas produções audiovisuais contribui para a constituição de uma memória social (FENTRESS & WICKHAM, 1992). Maurice Halbwachs (2006) já apontava no início do século XX que, embora a memória seja individual, ela é constituída no social, no coletivo; assim, podemos afirmar que a produção e reiteração de um discurso memorial sobre um acontecimento histórico, uma biografia, é elemento fundamental na constituição das lembranças que se têm de tal acontecimento.

Representar a história implica necessariamente entrar nas disputas simbólicas que existem a cerca do entendimento dessas representações (ROSSINI, 2009). O fato de a Rede Globo de Televisão exibir na tela, num mesmo produto audiovisual, os “anos dourados” e os “anos de chumbo”, tem relação com a busca de credibilidade da emissora (MUNGIOLI, 2006); está relacionado à imagem institucional que a empresa deseja firmar, ou seja,

¹² Este conceito será explicado no item “Detalhe e fragmento no audiovisual de ficção controlada”, no capítulo 3.

democrática, plural, e, fundamentalmente, tem relação com o poder que detém quem organiza os conteúdos da memória e diz o que deve ser lembrado e, em contrapartida, o que deve ser esquecido¹³. Esse é um tema profícuo, há muito o que se refletir, produzir, investigar no âmbito da teledramaturgia de reconstituição histórica e nos modos que esta contribui para a formação da memória nacional. Não no sentido de apontar ou buscar a verdade sobre a história ali reconstituída, mas de identificar os modos como uma produção de teleficção produz um discurso sobre o real e lhe atribui *valor de verdade* (CHARAUDEAU, 2007).

A minissérie *JK* é construída no limite entre os mundos do real e do ficcional, ou da história e da ficção; partindo do modelo de análise televisiva dos três mundos de Jost (2003, 2009, 2010), pode-se afirmar que a minissérie *JK* é uma ficção ancorada no mundo real. Assim, o material empírico a ser analisado na investigação é composto de recortes de cenas que reconstituem um acontecimento histórico e a sequência ficcional que dá sustentação ao discurso sobre o passado. Um recorte possível seria analisar apenas os eventos históricos representados na minissérie, no entanto, no presente estudo, o importante é a relação do ficcional e do histórico. Ou seja, como se dá a passagem de um relato da historiografia brasileira para a representação ficcional. Dito de outro modo, como a teledramaturgia de reconstituição histórica transforma os ditos da historiografia em linguagem audiovisual. Desse modo, o recorte será em torno de eventos específicos da trajetória do biografado: a posse de Juscelino na Presidência da República em 1956; a construção e inauguração de Brasília; o Golpe de 1964; a instituição do AI-5, a morte de JK. O recorte transita, assim, como a narrativa analisada, entre o relato histórico – sempre feito em narração *off* de Juscelino¹⁴ – e o discurso ficcional que dá sequência e sustentação à narrativa histórica. As sequências selecionadas para a análise e os critérios utilizados para a seleção, bem como o modo como se procederá a análise, consta na parte III – Desenlace, no item procedimentos de análise.

1.2 Outros olhares sobre o formato minissérie

Ao denominar a TV como “o mais subversivo meio de comunicação do século XX”, no

¹³ Obviamente, por se tratar de um processo social, esse modelo do que deve ser lembrado e do que deve ser esquecido é cercado de conflito e de resistências. A reiteração de um discurso hegemônico sobre os anos dourados e sobre os anos de chumbo tem como consequência a proliferação de questionamentos, polêmicas e resistências em torno da representação hegemônica desse passado, possibilitando a emergência do que Marilena Chauí (1998) denomina de discursos memoriais alternativos.

¹⁴ Um dado interessante é que a narração *off* é feita durante toda a minissérie pelo ator José Wilker, o que parece ser uma escolha da instância produtora pelo JK político, o JK que ficou para a história. Esse será um dos aspectos analisados na parte II da pesquisa – A Trama.

ato de benção à recém inaugurada TV Tupi, o Frei Guadalupe Mojica¹⁵ não tinha como prever o surgimento da Internet no final daquele século, mas sua frase, passados mais de 60 anos, ainda se mantém profética. Afinal, a televisão continua atuando nesses primeiros anos de século XXI como principal mediadora nas relações de cada brasileiro com sua identidade nacional imaginária, como produtora e suporte de discursos que identificam o Brasil para o Brasil (BUCCI, 2004). Presente em cerca de 50 milhões de lares brasileiros, a televisão é mecanismo fundamental para compreendermos a política, a história, os modismos, enfim, a formação do Brasil contemporâneo.

Já se disse que o Brasil sem a TV deixaria de existir (BUCCI, 2004, p. 31); que a televisão contribui para transformar o Brasil – esse país tão dividido – em um arremedo de nação, cuja população é unificada não enquanto “povo”, mas enquanto público (KEHL, 1986). A televisão é apontada ainda como lugar de formação de sujeitos, o que lhe confere uma função pedagógica (FISCHER, 1996; BACCEGA, 2003; FEITOSA, 2007). Não resta dúvida da centralidade da televisão na nossa cultura, o que por si justifica que nos debruçemos sobre esse meio, seus discursos e representações sociais veiculados diariamente na programação das diversas redes. Embora com toda essa importância, a análise da produção discursiva gerada a partir deste eletroeletrônico data do final dos anos 1970¹⁶, quando surgem, no Brasil, os primeiros trabalhos acadêmicos tendo a TV como objeto (KEHL, 1980, 1986; LEAL, 1985; CAMPADELLI, 1980, entre outros). Mesmo alçada a objeto de estudo acadêmico, a TV ainda carece de dissecação.

Nos últimos anos, esse quadro vem mudando, tanto no que se refere ao campo acadêmico quanto à produção para televisão. Em entrevista para o programa *Roda Viva*¹⁷, na TV Cultura, o diretor e roteirista Jorge Furtado disse que fazer TV no Brasil é uma espécie de responsabilidade social. Segundo Furtado, a TV é o que iguala os brasileiros, pois atinge desde o porteiro do prédio, a faxineira, o favelado, até o executivo, o professor, o artista. Ele aponta que, além de não ser possível viver somente de cinema no Brasil, a TV proporciona um espaço privilegiado para experimentações e uma forma de levar produtos de qualidade para uma ampla parcela da população que não vai ao cinema, não frequenta livrarias, não vai ao teatro.

¹⁵ Ver MORAIS, Fernando. *Chatô: o Rei do Brasil*, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹⁶ O Núcleo de pesquisa de Telenovela do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP registra 1974 o ano de 1974 como o primeiro trabalho acadêmico no Brasil cujo objeto foi a telenovela; trata-se da dissertação de mestrado “Imitação da vida : pesquisa exploratória sobre a telenovela no Brasil”, de Sônia M. P. de Barros.

¹⁷ Programa exibido em 20 de agosto de 2007 às 22h40min.

A teledramaturgia é objeto de interesse acadêmico desde meados da década de 1970; assim, há uma produção bibliográfica sobre teledramaturgia que enfoca a análise da produção de telenovelas e sua repercussão na sociedade¹⁸. A partir da década de 1980, com a produção de minisséries de televisão, este produto passa também a figurar como objeto de estudo de pesquisas científicas. As linhas de investigação que têm a dramaturgia de minissérie como objeto são diversas (adaptações literárias, gênero e formato, estudos de recepção, ficção e política, dentre outras). O lugar de produção desse conhecimento é variado, passando pelos Programas de Pós-Graduação de Antropologia, Política, Letras, Educação, Sociologia, História e Comunicação.

A partir da análise dos resumos dos trabalhos científicos depositados na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciências e Tecnologia (BDBTD/IBICT), do Banco de Teses da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior), no período de 1987 a 2011, além de buscas no *Google Acadêmico* e na bibliografia de teses e dissertações a que tive acesso, foram localizados 10 trabalhos no campo da comunicação que têm como objeto de investigação a teledramaturgia de minissérie. Os filtros utilizados para a busca foram: minissérie televisiva; teledramaturgia de minissérie; minissérie e, por fim, refinada a busca com minissérie *JK*.

Entre as temáticas identificadas, vários trabalhos referem-se à análise dos modos de adaptação de obras literárias para a televisão. É o caso das dissertações: *Do livro à TV: personagens femininas de Eça de Queirós*, de Flavia Daniela Pereira Delgado, da UMESP (2005); *A minissérie Auto da Compadecida: a televisão de Guel Arraes*, de Gerson Trajando de Santana, PUC-SP (2005); *Dona Flor e seus dois maridos: o livro e a minissérie*, de Adalgisa Maria Oliveira Nunes, UMESP (2008); *Quaderna: uma personagem na literatura e na televisão*, de Érica Renata Gonçalves, UMESP (2009), e *A adaptação de A casa das sete mulheres: o processo de tradução intersemiótica de uma obra literária para a televisão*, de Izabelle Cristine Carbonar do Prado, PUC-SP (2010). Na mesma temática está a tese *Minissérie Grande Sertão: Veredas – gênero e temas construindo um sentido identitário de nação*, de Maria Cristina Palma Mungioli, da ECA-USP (2006), em que a autora parte da discussão da adaptação de uma obra literária para a televisão a fim de compreender um

¹⁸ A Revista Comunicação & Educação, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade São Paulo (ECA/USP), publica um boletim bibliográfico com os lançamentos editoriais e pesquisas realizadas sobre o tema telenovela. Além disso, a INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudo Interdisciplinar da Comunicação) mantém, desde 1993, um Grupo de Trabalho, inicialmente denominado de GT Telenovela, atual Núcleo de Pesquisas Ficção Seriada, cujo foco são pesquisas sobre teledramaturgia.

sentido de identidade nacional construído pela minissérie.

Já Carol do Espírito Santo Ferreira, na dissertação *As marcas da recepção como processo e como instância na minissérie o Auto da Compadecida: um olhar sobre a recepção dos textos televisivos ficcionais no Brasil*, UFMG (2005), dedica-se ao campo da recepção do formato minissérie. A dissertação de Beatriz Araujo Nedeff, *A inventividade na TV: a invenção do Brasil*, Universidade Tuiti do Paraná (2007), toma a minissérie *A invenção do Brasil* para refletir sobre a televisão como instrumento de criação de conteúdo imagético e cultural, dando ênfase à inventividade criadora de seus realizadores.

Outro tema identificado nas análises dos resumos é a representação da história do Brasil na teledramaturgia de minissérie. A tese *Ficção e política: o Brasil nas minisséries*, de Narciso Julio Freire Lobo, ECA-USP (1997), é pioneira na análise desse formato. A tese aborda a minissérie *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga, e o contexto de manifestações políticas que teve como desfecho o processo de *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello no ano de 1992. Finalmente, a tese de Mônica Almeida Kornis, ECA-USP (2000), *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*, parte do conjunto de seis minisséries produzidas e exibidas pela emissora – *Anos Dourados (1986)*, *Anos Rebeldes (1992)*, *Agosto (1993)*, *Incidente em Antares (1994)*, *Decadência (1995)* e *Hilda Furacão (1998)* – para examinar como a história do Brasil da segunda metade do século XX foi recuperada pela teledramaturgia de minissérie. Não foi localizado nenhum trabalho, dissertação ou tese, no campo da comunicação cuja análise fosse sobre a minissérie *JK*.

Durante o XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em setembro de 2009, no Núcleo de Pesquisa de Ficção Seriada, a professora Ana Maria Camargo Figueiredo apresentou o artigo “A produção científica sobre teledramaturgia Brasileira – um campo de estudo para a construção do saber comunicacional”, em que traça um panorama dos trabalhos apresentados naquele Núcleo de Pesquisa da INTERCOM entre os anos 2000 a 2008. A pesquisadora analisou 152 *papers*, dividindo-os nas seguintes categorias: recepção, cotidiano e cultura; etnia; historiografia¹⁹; antecedentes das telenovelas; impacto social; minisséries; seriados; microsséries; marketing social; proposta teórica/metodológica; autoria da telenovela e mapeamento da produção acadêmica estrangeira. A partir das categorias de análise de Figueiredo (2009), pode-se perceber a diversidade de questões que povoam o campo da análise da teledramaturgia. Do total dos 152 trabalhos analisados, é importante destacar aqui

¹⁹ É importante observar que, no trabalho de Figueiredo (2009), a categoria historiografia se refere a trabalhos que têm como foco o resgate da História da telenovela nacional e os “antecedentes da telenovela”, correspondendo às origens da ficção seriada, como, por exemplo, o folhetim, o teatro, o rádio, etc.

que apenas oito se reportavam à análise de minisséries, o que nos leva a concluir que este nicho é ainda pouco explorado no campo da investigação da comunicação.

A teledramaturgia assume, atualmente, lugar de destaque no cenário cultural brasileiro, o que é demonstrado pela constituição de um Núcleo de Pesquisa em uma expressiva universidade brasileira²⁰ e de um Observatório Ibero-americano para investigações interinstitucionais²¹, mas não foi sempre assim. Especialmente nos anos 1970, dentro da tradição dos estudos críticos da mídia, as telenovelas foram frequentemente interpretadas no meio acadêmico como elemento de forças hegemônicas que impõe uma linha ideológica particular sobre as audiências. Esta perspectiva, que tem como base o pensamento de Adorno (1986), coexiste, atualmente, com reflexões que retomam, por um lado, o diálogo com a tradição inglesa dos estudos culturais – Richard Hoggart (1973), Raymond Williams (1977) e Stuart Hall (2003) – e, por outro, recolocam no cenário das tendências o pensamento de Antônio Gramsci (1986 e 1999) como instrumento de análise da cultura e dos conflitos resultantes dos embates e simbioses processados entre as esferas culturais populares, massivas e eruditas.

Segundo Silvia Borelli (2001, p. 31), esse deslocamento é observável na possibilidade de incorporar, para além da análise dos meios – produção, ideologia e materialidades econômicas –, outros elementos aptos a dar conta, no caso da telenovela, por exemplo, das especificidades do produto – linguagens, “formas” narrativas, “territórios” de ficcionalidade, dimensões da videotécnica – e dos receptores, compreendidos como sujeitos que se apropriam de enredos e tramas e os transformam em novas histórias, mediadas por suas experiências cotidianas, na “lógica dos usos” (CERTEAU, 2004) e dos “modos de subjetivação” (FOUCAULT, 1997, 1990).

Essa abordagem tem sido empreendida na América Latina especialmente por Jesús

²⁰ O Núcleo de pesquisa de Telenovela é um projeto do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP. Foi criado em 1992 com o objetivo de produzir pesquisas, análises e documentação sobre a telenovela. O Núcleo mantém o Centro de Informações e Memória da Ficção Televisiva Seriada Ismael Fernandes, fornecendo apoio documental aos projetos em desenvolvimento. Vale registrar ainda que a INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinar da Comunicação) mantém o Núcleo de Ficção Seriada.

²¹ O OBITEL – Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva – é uma rede de pesquisa internacional constituída por grupos nacionais de pesquisa reunidos por um protocolo metodológico unificado para o monitoramento anual da produção de ficção televisiva em cada país, objetivando uma análise comparativa dessa produção no espaço ibero-americano. Ao mesmo tempo, cada grupo nacional, no caso, o Obitel-Brasil, deve aprofundar os elementos específicos da teleficção de seu país. Os integrantes atuais são: Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Brasil (coordenadora geral); Guillermo Orozco Gómez México (coordenador adjunto); Lorenzo Vilches, Espanha; Omar Rincón, Colômbia; Valerio Fuenzalida, Chile; Nora Mazziotti, Argentina; Gerardo Arias, Peru; Tomás Lopez-Pumarejo, Estados Unidos; Isabel Ferin Cunha, Portugal. Os primeiros resultados desse trabalho podem ser verificados no Anuário OBITEL 2007, publicado pela Editora Gedisa (2007), e no Anuário OBITEL 2008, publicado pela Editora Globo (2008) e no livro Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas, 2009, Editora Globo.

Martín-Barbero (2003; 1999) e Nestor Garcia Canclini (2000). Conectados ao debate mais geral sobre cultura contemporânea dentro do campo marxista, estes autores situam a cultura dentro de um contexto latino-americano de “modernidade tardia” e problematizam, de forma articulada, as relações entre cultura popular e cultura de massa. Martín-Barbero fala de um entrecruzamento, de mestiçagens que superam a ideia de massivo ou popular separadamente. Canclini defende que a cultura deve ser compreendida dentro de contextos históricos híbridos. Desse modo, as perspectivas teóricas desses autores não devem ser encaradas de maneira excludente, mas, complementar; elas permitem a composição de uma teia de conhecimentos complexamente relacionados.

Dito isto, é importante esclarecer as razões que justificam nos debruçarmos sobre a produção do discurso memorial na teledramaturgia. Roger Silverstone afirma que “a memória é o lugar, agora, de lutas por identidade e pela posse de um passado” (2002, p. 231); nesse sentido, refletir sobre o processo de produção do discurso memorial sobre o país e sua história é antes de tudo uma atitude política. A questão que se coloca não é no sentido de identificar se o discurso produzido é ou não verdadeiro, se o fato aconteceu ou não da maneira que a teledramaturgia apresenta. Este é um problema da historiografia, sem dúvida alguma de grande importância, mas, no âmbito da comunicação, penso que a preocupação é compreender como um produto audiovisual de ficção, que tem como objetivo o entretenimento, produz sentidos e significados sobre nosso passado nacional, a ponto de os telespectadores apontarem a teledramaturgia, especialmente as minisséries, como lugar de conhecimento sobre a história do Brasil²². Silverstone (2002) indaga sobre como devemos compreender a capacidade da mídia em definir os termos, assim como o conteúdo da memória social. Quais os mecanismos de construção de um discurso que lembra e esquece acontecimentos? O autor afirma que “a memória é o que temos, no âmbito privado e no público, para nos fixar no espaço e especialmente no tempo (...), [a] mídia, tanto intencionalmente como à revelia, é instrumento para a articulação de memória” (SILVERSTONE, 2002, p. 234) ele argumenta que “nossa mídia, tanto intencionalmente como à revelia, é instrumento para a articulação da memória” (idem). É no sentido de ser uma narradora do presente, do passado e do futuro que a mídia colabora na constituição da *narrativa da nação*, como diz Maria Immacolata Vassallo Lopes (2009).

²² A Globo Marcas, ao fazer campanha publicitária das minisséries em edição de DVD, apela para a mistura da história e ficção dos produtos e enfatiza o caráter pedagógico das minisséries, como, por exemplo, no anúncio da edição da minissérie *Anos Rebeldes* em DVD: “a trama mistura história e ficção em busca da retratação de um período político obscuro e, por outro lado, extremamente relevante para o entendimento social da nação: a ditadura militar”.

Renato Ortiz (2003) afirma que a nação é construída no movimento de lembrar e esquecer, numa espécie de amnésia seletiva. Assim, podemos dizer que uma minissérie de televisão, ao selecionar um ponto de vista sobre um acontecimento histórico, não está construindo um discurso histórico, mas, sim, um discurso sobre a história que se reveste de um discurso memorial e, portanto, uma narrativa que é construída na interface do lembrar e do esquecer. A mídia, ao produzir relatos sobre o passado, construções narrativas baseadas em fatos históricos, com cuidado e esmero em respeitar a historiografia – até onde seja possível –, tem como finalidade garantir voz de autoridade, credibilidade e efeito de verdade (CHARAUDEAU, 2007) ao discurso que é veiculado. Para Roger Silverstone, “na ausência de outras fontes, a mídia tem o poder de definir o passado: de apresentar e rerepresentá-lo. Ela se arroga autoridade histórica no drama e no documentário” (2002, p. 235).

Nesse ponto me distancio um pouco do pensamento do autor, à medida que penso que a mídia não apenas se autoriza na possibilidade de “editar” o passado histórico, mas efetivamente tem essa possibilidade técnica e autorização pública para fazê-lo. Além disso, quando o autor fala das “versões do realismo que não têm nenhum referente além daquele de outros contos e outras imagens” (SILVERSTONE, 2002, p. 235) é uma constatação de que, apesar de a realidade existir como evento singular, a narrativa que se faz dela é plural, temporal e historicamente construída. Assim, o papel que hoje a mídia, entre outras instituições, cumpre de oferecer um discurso sobre o passado, de lembrar certos acontecimentos e esquecer outros, é algo presente em outras épocas quando apenas a memória oral prevalecia. Na Renascença, por exemplo, segundo estudo de Frances Yates (2007), a arte da memória se tornou uma arte da magia nas mãos dos mestres místicos. Para Silverstone²³ (2002), o exemplo dado por Yates é talvez um antigo exemplo da “potente combinação de imagem, tecnologia, metáfora e crença que, [naquela] época e agora, alicerça a capacidade de construir a memória pública e representá-la” (SILVERSTONE, 2002, p. 235).

Aí está o poder: quem hegemonicamente articula o discurso mnemônico ou conhece as técnicas narrativas para construí-lo, quem pode trazer de volta o sabor nostálgico de tempos melhores, possui a capacidade de (re)apresentar o passado²⁴, de dizer o que é importante ser

²³ No livro de Roger Silverstone, ele cita a edição original do livro de Frances Yates (1966). Para este trabalho utilizei a edição brasileira de 2007.

²⁴ A ideia aqui é mais no sentido de que algumas instituições, como a mídia, por exemplo, podem articular e produzir um discurso mnemônico e massificá-lo quase como único. O definir o passado coloca-se aqui não num sentido determinista, mas de possibilidade e capacidade de propagar um discurso sobre o passado de tal modo que ofusca os outros discursos mnemônicos sobre o mesmo evento que circulam na sociedade. No documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), Vladimir Carvalho aponta a câmera para os relatos de vida dos candangos, para os abusos e as humilhações sofridos pelos operários que migraram de todos os lados do país,

lembrado e o que merece ser esquecido. Nesse sentido, contar ou rememorar o passado tem uma estreita relação com o poder, por isso é importante investigar quais as técnicas, as estratégias, enfim os modos de narrar o passado no nosso tempo, e a importância política que tem a produção e disseminação dos discursos memoriais produzidos pela mídia. Além disso, como alerta Silverstone (2002, p. 237), estudar a relação da mídia com a memória não significa negar a autoridade do evento que é foco da recordação, “mas insistir na capacidade da mídia de construir um passado público, assim como um passado para o público”.

Um produto audiovisual possibilita a sensação, para o espectador, de que o que é mostrado é real. Quando a narrativa audiovisual apresentada é baseada em fatos reais, essa relação com o verossímil é ainda maior. Falando de cinema, Miriam Rossini (2006) evidencia que essa é “uma escrita que trabalha com a internalização do verossímil, e atualmente são as verdades construídas a partir desse universo verossímil que, em última análise, dão sentido ao mundo” (2006, p.117). É a partir da ideia de verossimilhança, ou seja, aquilo que é semelhante ao fato acontecido, explica a autora, “que o efeito de real se estabelece [em um produto audiovisual], fazendo-nos ir além do efeito de realidade, que é próprio das artes figurativas” (ROSSINI, 2006, p. 117).

Aqui se faz necessário esclarecer a diferença entre o efeito de realidade e o efeito de real. O *efeito de realidade* refere-se ao efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme) pelo conjunto dos indícios de analogia. Tais indícios são historicamente determinados, são, portanto, convencionais (AUMONT, 2008, p. 111). Já o *efeito de real* é algo que, tendo na base um efeito de realidade bastante forte, induz no espectador um juízo de ‘existência’ sobre as figuras da representação e lhes confere um referente real. Nas palavras do autor: “o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente [...] mas que o que vê *existiu, ou pôde existir, no real*”. (AUMONT, 2008, p. 111, grifos do autor). Dessa forma, enquanto imagem representativa²⁵, um efeito de realidade, em produtos audiovisuais baseados em eventos que efetivamente ocorreram – como as

especialmente do Nordeste, para construir Brasília durante o governo JK. O documentário de Carvalho apresenta a polêmica em torno do massacre promovido pela Guarda Especial no acampamento da construção de Brasília durante o carnaval de 1959. Embora esse seja um documentário relativamente conhecido, os conflitos ou a imagem menos utópica “da cidade livre” que ele apresenta não é o exemplo mais lembrado quando o tema são os anos dourados da história do Brasil.

²⁵ Jacques Aumont (2008), no livro *A imagem*, explica que a noção de “representação” e a própria palavra estão carregadas de tantos estratos de significação acumulados pela história que é difícil atribuir-lhes um único sentido universal e eterno. Entre uma representação teatral, os representantes do povo na câmara, a representação fotográfica e pictórica, há enormes diferenças de *status* e de intenção. De todos esses usos da palavra, porém, pode-se reter um ponto comum: a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa.

minisséries *Agosto*²⁶, *Casa das Sete Mulheres*²⁷, *Anos Rebeldes*²⁸ ou *JK*²⁹ – podem produzir um efeito de real, pois, “ao apresentarem eventos passados de um modo encadeado e explicativo, dão materialidade a esse passado” (ROSSINI, 2006, p. 117).

O historiador Robert Rosenstone (2010), no livro *A história nos filmes, os filmes na história*, argumenta que vale a pena ver com atenção o mundo da história na tela, um mundo, segundo o autor, “que pode representar um passado importante, fazer um tipo de história que é suficientemente complexa para que tenhamos de aprender a interpretá-la” (ROSENSTONE, 2010, p. 14). O autor acredita e argumenta que o audiovisual histórico pode se relacionar com a história e “até mesmo fazer algo que podemos rotular de história” (idem, p. 15), pelo menos se, com o termo audiovisual histórico, estivermos nos referindo a algo que tenta dar sentido aos vestígios daquele mundo extinto do passado. O autor afirma que “o desejo de expressar a nossa relação com o passado usando formas contemporâneas de expressão, bem como o desejo de agradar a uma sensibilidade contemporânea, mais cedo ou mais tarde tinham de nos direcionar para as mídias visuais.” (ROSENSTONE, 2010, p. 16-17). Isso porque o cinema e a televisão no século XX, e neste início de século XXI a Internet, tornaram-se, “o principal meio para transmitir as histórias que nossa cultura conta de si mesma” (idem, p. 17). De modo geral, as representações sobre o passado histórico além de significar um atrativo de grandes públicos quase sempre produzem debates e polêmicas sobre as representações apresentadas. Para Rosenstone (2010), esses aspectos também justificam a atenção da pesquisa acadêmica para tais representações, pois essas controvérsias “apontam para algo muito difuso e arraigado em nossa psique” (ROSENSTONE, 2010, p. 18), ou seja, as representações audiovisuais sobre a história, mesmo sabendo que são atravessadas de fantasias ou ideologias, afetam e mobilizam a maneira como vemos o passado.

O papel da indústria cultural em produzir e disseminar interpretações da história das nações é observada já há bastante tempo. O historiador Benedict Anderson (2008) aponta, por exemplo, as relações entre o surgimento da imprensa e a emergência de comunidades nacionais imaginadas³⁰ na Europa. Já segundo Ismail Xavier (1984), o primeiro cinema nos Estados Unidos está permeado com interpretações da comunidade nacional estadunidense e,

²⁶ Minissérie de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, Rede Globo de Televisão, 22h30, 16 caps. 1993.

²⁷ Minissérie de Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão, Rede Globo de Televisão, 23h, 53 caps. 2003.

²⁸ Minissérie de Gilberto Braga, Rede Globo de Televisão, 22h30, 16 caps. 1992

²⁹ Minissérie de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, Rede Globo de Televisão, 23h, 46 caps. 2006.

³⁰ Anderson (2008) propõe pensar as comunidades nacionais como o produto de um processo de construção política, social e cultural que tem como resultado o estabelecimento de um vínculo imaginário dos cidadãos com seus semelhantes em torno do Estado Nação. Para o autor, o conceito de imaginação não é pensado em oposição à realidade, por isso Anderson estuda as bases materiais (artefatos culturais) da imaginação para compreender como se conforma uma comunidade nacional.

mesmo em tempos mais recentes e de modos diversos, tanto nos Estados Unidos, na França ou em qualquer parte que se produz audiovisual pode-se observar esse traço de interpretação dos conflitos contemporâneos e dos modos como se constitui uma comunidade imaginada, nacional ou transnacional.

No Brasil, lembra Esther Hamburger (2011), a relação entre televisão e interpretação da nação pode ser observada a partir do nome da primeira emissora de TV do país, Tupi, que alude aos nativos da terra. Por entender que a Rede Globo de Televisão constituiu-se a partir do final dos anos 1960 como importante mediadora da vida social, política e cultural do país, atuando como intérprete do Brasil (HAMBURGER, 2005, 2011) e que parte de sua centralidade na sociedade brasileira está intimamente relacionada com o trabalho ficcional desenvolvido pela empresa, é fundamental fazer um resgate – sem no entanto, alongar-se – da trajetória da ficção na emissora e a importância das minisséries, a partir de 1982, como espaços de construção de uma memória nacional. Desse modo, justifica-se a escolha por analisar a produção teledramática, mais especificamente o formato minissérie de reconstituição histórica na Rede Globo.

A partir de 1969, a Rede Globo passou por importantes transformações tanto no departamento de jornalismo como na grade de teledramaturgia. A empresa se consolidou no ramo da comunicação com a ampliação de sua rede, o que permite a conquista de um número cada vez maior de telespectadores. Esse feito acontece graças à implantação, em 1967, do sistema de telecomunicação da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) que possibilita a ampliação da área de cobertura³¹. Em 1969, a Rede Globo passou a veicular o *Jornal Nacional*, inaugurando no país o modelo de grade de programação que intercala ficção-jornalismo-ficção. A exibição da telenovela *Véu de Noiva*³², de Janete Clair, ambientada nos subúrbios carioca, marcou a introdução de uma programação ficcional voltada para uma temática contemporânea, identificada com o público e que se propunha refletir a realidade brasileira³³. Na lógica de aproximar o melodrama a temáticas brasileiras³⁴,

³¹ Em 1964, o Brasil tinha 34 estações de TV e 1,8 milhão de aparelhos receptores. Em 1978, já eram 15 milhões de aparelhos. Em 1987, 31 milhões de televisores se espalhavam pelo país, dos quais 12,5 milhões em cores. O número de domicílios com TV, no Brasil, saltou de 15,8 milhões em 1982 para 33,7 milhões em 1995. Brittos e Simões (2010) afirmam que, de 1991 a 1999, o número de domicílios com TV cresceu 45% (sendo que no mesmo período a população cresceu 11,6%). Em 2001, eram 40 milhões de aparelhos.

³² No site institucional Globo Memória e no livro *Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries/ Projeto Memória Globo* (2010), a novela *Véu de Noiva* é apontada como marco fundador do folhetim realista. A chamada da telenovela enfatizava o traço realista dado à produção: “Em *Véu de noiva* tudo acontece como na vida real”.

³³ Desde a sua criação, em 1965, a Rede Globo de Televisão exibe telenovelas. Até então, a teledramaturgia significava a adaptação de obras da literatura mundial ambientadas num passado remoto, com um tratamento quase inverossímil. É curioso observar que essa afirmação da telenovela numa perspectiva realista, associada ao

as telenovelas da Rede Globo passam a apresentar adaptações de clássicos da literatura nacional como obras de Jorge Amado, Machado de Assis, Érico Veríssimo, José de Alencar, entre outros.

Com uma teledramaturgia que explora a tradição estética realista, a partir de 1969 a Rede Globo foi se constituindo em um importante agente de construção de uma identidade nacional³⁵. A partir dos autores lidos (BUCCI, 2003 e 2004; KEHL, 1986), é possível apontar alguns aspectos que contribuíram para que isso ocorresse:

- a) a diversidade temática presente na grade de programação ficcional desta emissora;
- b) a ampliação da área de cobertura, como já mencionado; e,
- c) o modo emocional de produzir notícias³⁶.

Em 1982, em um contexto de enfraquecimento da ditadura militar a emissora passa a produzir teledramaturgia em novo formato de serialização: as minisséries. A consolidação desse formato na grade de programação e as transformações sofridas ao longo desses 30 anos de exibição de minisséries é tema do item “uma história do formato minissérie”, no capítulo 2.

A tese está, além da introdução, dividida em três partes: “Parte I – A Intriga: do encontro comunicação, história e memória”. Aqui, se estabelecem as relações teóricas propostas pela investigação para compreender e responder ao problema de pesquisa. Esta parte é subdividido, por questões didáticas – por facilitar a exposição e possibilitar uma melhor compreensão do leitor – em dois capítulos: No capítulo 2: “Narrativas televisivas”, se faz uma problematização dos conceitos de gênero e formatos televisivos; o surgimento do formato minissérie no cenário audiovisual brasileiro, a promessa do audiovisual de

resgate da nacionalidade brasileira, encontrou eco em dramaturgos ligados ao proscrito Partido Comunista Brasileiro (PCB), como Dias Gomes, Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri. É o que Roberto Moreira intui significar uma “convergência entre o nacionalismo do regime militar e o projeto de uma arte nacional-popular” (2000, p. 58). Sobre a história da telenovela, ver: FERNANDES, Ismael. *A telenovela brasileira: memória*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

³⁴ Hamburger (2011) chama a atenção para uma caracterização que opõe o modo de fazer telenovela no Brasil e de outros países da América Latina. Há o “novelão mexicano”, com estrutura melodramática, e a “novela brasileira” com narrativa realista, coloquial, e representando as tensões sociais da vida urbana. A autora considera que os termos dessa discussão superestima as diferenças entre as produções brasileiras e latino americanas, na medida em que desconsidera a permanência da estrutura melodramática nos títulos brasileiros. No entanto, Hamburger (2011) aponta que essa distinção entre “melodrama mexicano” e a “telenovela brasileira” indica uma “diferenciação estilística, especialmente no que se refere à situação das tramas em espaços significativos do território brasileiro e no tempo contemporâneo” (idem, p. 4-5).

³⁵ Muito já foi escrito sobre esse tópico, ver: HAMBURGER (1998; 2005); KORNIS (2000); LOPES (2009); BUCCI & KEHL (2004); WEBER & SOUZA (2009).

³⁶ No livro *Folhetim: uma história*, Marlyse Meyer explica que essa prática de folhetinização da informação mistura-se com a origem do folhetim e dos jornais (1996, p. 224). O discurso do *fait divers*, ou seja, informações que quase sempre versavam sobre mortes, desgraças, catástrofes, sofrimentos ou acontecimentos exóticos eram narradas como ficção, garantindo, também para a parte informativa do jornal, o público cativo dos romances publicados periodicamente.

reconstituição histórica, uma reflexão sobre o ponto de vista da narração e como o espaço tempo são articulados no audiovisual. Os autores de referência são François Jost, Arlindo Machado, Jacques Aumont e Noel Burch. No capítulo 3: “História, memória e imagem”, a partir de Sandra Pesavento, Jacques Le Goff, Pierre Nora, James Fentress & Chris Wickham e Andreas Huyssen são apresentadas as distinções e os conceitos de história e memória trabalhados nesta tese. Ainda nesse capítulo, no item Imagem e representação da história do Brasil na tela, a partir das reflexões de Bronislaw Bazcko, Jacques Aumont e Lucia Santaella, problematizam-se as relações entre imagem e imaginação social e se estabelece uma tipologia do uso de imagens no audiovisual de reconstituição histórica.

A parte II, “A Trama: JK na minissérie e na história”, é composta pelo capítulo 4 que tem o objetivo de explorar teoricamente os aspectos da construção da personagem na obra ficcional e articular essa reflexão com aspectos formais da trama de reconstituição histórica. Tem-se como pressuposto que a minissérie, a partir do uso de uma estética realista e naturalista, revitaliza as imagens de JK e do período do seu governo já monumentalizadas nas pesquisas acadêmicas, nas biografias, nos livros didáticos e no audiovisual brasileiro. A partir das teses de Rosilene Dias Montenegro (2001) e Maria Leandra Bizello (2008); da biografia de JK, escrita por Claudio Bojunga (2002), o *Artista do impossível*; do verbete JK do *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, de Silvia Pantoja (2001) e outras referências bibliográficas sobre o período JK, produz-se um panorama do lugar de JK na história do Brasil, chamando a atenção para o fato de que já durante o seu governo entre 1956-1961, a imagem pública do ex-presidente era construída entre os espaços público e privado. É também no capítulo 4, que é apresentado o contexto de produção e exibição do produto analisado, bem como a estrutura narrativa da minissérie dando ênfase à organização por núcleos, por personagens da história e ficcionais.

Na Parte III, “Desenlace: modos de construção da escrita da história na teledramaturgia de minissérie”, no capítulo 5 apresenta-se e justifica-se, a partir de critérios estabelecidos pela analista, o recorte no *corpus* de análise. Este é constituído de 31 sequências divididas em três eixos de análise: A construção da personagem histórica; Uma diegese entre história e ficção; e, finalmente, Imagem como suporte de memória.

Por fim, nas considerações finais, retomam-se os eixos do trabalho para tensionar a produção e o consumo de representações do passado na tela e as possibilidades estético-narrativas de produção de um discurso audiovisual reflexivo e metafórico sobre a história da nação.

**PARTE I – A INTRIGA:
do encontro comunicação, história e
memória**

2 NARRATIVAS TELEVISIVAS

Tecendo uma teia de relações, a partir da tríade teórica que sustenta este trabalho, pretende-se neste capítulo estabelecer conceitos, aproximações e distinções entre teledramaturgia, história e memória. Primeiro, fazemos um percurso conceitual sobre gênero na literatura para por fim alcançar, através de autores como François Jost, Arlindo Machado e Elizabeth Duarte, as discussões sobre gênero e formatos televisivos. Em seguida apresenta-se uma história do formato minissérie, problematiza-se a promessa do gênero audiovisual de reconstituição história, o ponto de vista da narração, para finalmente evidenciar as formas como o audiovisual articula tempo e espaço.

2.1 Sobre ficção televisiva: gêneros e formatos

Para empreender a discussão que se propõe na presente pesquisa, faz-se necessário o estabelecimento de alguns conceitos, especialmente no que diz respeito a gêneros e formatos televisivos. Vale lembrar que a pesquisa aqui desenvolvida se reporta a um gênero e formato televisivo específico, ou seja, a minissérie de reconstituição histórica. Mas como se chega a essa denominação? Quais as características, os traços que permitem falar de gênero e formato específicos? De que conceito de gênero e formato audiovisual se está tratando?

Grande parte do instrumental empregado nas análises de televisão provém do campo teórico dos estudos literários, linguísticos e da semiótica cinematográfica. Apesar disso, não é possível desconsiderar que a televisão desenvolveu uma linguagem com características próprias. Embora resultado de uma espécie de bricolagem de outros campos, como o literário, não se admite confundir a linguagem televisiva com a literária. John Fiske e John Hartley observam que cada meio tem seu próprio e único conjunto de características e que os códigos que estruturam a linguagem televisiva são mais parecidos com aqueles da fala que com os códigos da escrita (FISKE & HARTLEY, 1978). Assim, argumentam os autores, qualquer tentativa de “decodificar um ‘texto’ de televisão como se ele fosse um texto literário não estará somente fadada ao fracasso como também provavelmente resultará numa avaliação negativa do meio³⁷” (FISKE & HARTLEY, 1978, p. 15). Esse é um dos erros correntes

³⁷ Decode a television ‘text’ as if it were a literary text is thus not only doomed to failure but is also likely to result in a negative evaluation of the médium (texto original FISKE & HARTLEY, 1978, p. 15), tradução da

quando se fala de adaptação de obras literárias para o audiovisual. Como aponta Hélio Guimarães (2003), esquece-se que o processo de adaptação de obras literárias para o audiovisual é um processo cultural complexo e que a simples transposição não resulta em um trabalho eficaz. Além disso, há implicações outras no processo de adaptação, como a questão da autoria e a hierarquização de bens e produtos culturais. Quase sempre um audiovisual fruto de uma adaptação de obra literária é avaliado não pelos referenciais de uma obra audiovisual, mas pela verificação da fidelidade ou infidelidade do programa televisivo ou filme ao texto literário. Supõe-se, assim, existir uma leitura “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo.

Segundo Fiske e Hartley (1978), uma das principais diferenças entre a linguagem escrita e a televisiva refere-se ao fato de que a linguagem escrita trabalha com um desenvolvimento narrativo baseado na lógica da causa e do efeito, enquanto a televisão articula-se por meio da “[...] justaposição de signos aparentemente contraditórios e sua ‘lógica’ é oral e visual³⁸” (FISKE & HARTLEY, 1978, p. 15). Considerando as especificidades da mídia televisiva, os autores afirmam que é preciso buscar uma linguagem apropriada para estudar a televisão e que leve em consideração a singularidade da mídia e seu lugar na história.

Embora se concorde com a argumentação dos autores e se perceba um avanço na elaboração de instrumental próprio para análise da linguagem televisiva, acredita-se que essa é uma tarefa contínua. Isso porque a linguagem da televisão, como qualquer outra linguagem, é dinâmica, está sempre em movimento, se renovando, basicamente por estar localizada no universo cultural do qual se abastece e é, por conseguinte, abastecedora. Vale lembrar que toda mudança cultural implica novos produtos culturais. Portanto, a linguagem audiovisual está sujeita a inter-relações com outras linguagens das quais, em maior ou menor medida, sofrerá influências, ao mesmo tempo em que as influenciará, constituindo uma teia intersemiótica que permeará as produções audiovisuais, sejam elas ficcionais ou não³⁹. Maria

autora.

³⁸ Juxtaposition of seemingly contradictory signs and its ‘logic’ is oral and visual. (FISKE & HARTLEY, 1978, p. 15). Texto original, tradução da autora.

³⁹ A título de exemplo percebemos esse fenômeno da relação intersemiótica apontada por FISKE e HARTLEY (1978) em várias direções: cinema - publicidade; cinema - televisão; literatura – televisão; televisão - cinema. Há várias adaptações literárias para formatos televisivos. Por exemplo, no final de 2008, a Rede Globo de televisão apresentou a obra-prima de Machado de Assis, Dom Casmurro, na minissérie *Capitu*. Essa explorou a relação intersemiótica numa espécie de dramatização teatral na televisão. Em julho de 2009, os telespectadores desfrutaram de citações e trechos da obra de William Shakespeare na minissérie *Som e Fúria*, esta já uma adaptação de uma produção canadense *Slings and Arrows*, que tem como cenário os bastidores de uma companhia teatral. Enfim, como afirma Roland Barthes no livro *O rumor da língua* (2004), um texto é um tecido de citações, saídos dos mil focos da cultura; assim também o é o texto audiovisual.

de Lourdes Motter (2004), ao tratar dos mecanismos de renovação do gênero telenovela no Brasil e da produção de sentidos destes produtos, afirma:

Ao mesmo tempo em que a telenovela se multidimensiona com os empréstimos que faz da ficcionalidade que produz e que incorpora a partir de outros sistemas semióticos, ela extrai do próprio universo cultural e da realidade brasileira os nutrientes que sua plasticidade absorve quase simbioticamente para alimentar seu permanente e ininterrupto trabalho de produzir sentidos: nem sempre novos, mas sempre matizados pelas novas combinatórias semânticas e pelo contexto histórico (MOTTER, 2004, p. 289).

Outro motivo da crença na elaboração contínua do instrumental de análises da linguagem audiovisual televisiva, consequência da primeira, é o fato de o audiovisual e sua linguagem serem construções histórico-sociais. Desse modo, incorpora conceitos, definições, caracterizações já existentes em outras linguagens como a oral, radiofônica, musical e literária, como também se apropria de novas tecnologias implementadas no campo da informática e da publicidade. A produção de instrumentos específicos para análise de produtos audiovisuais, no caso de produtos televisivos, deve levar em consideração, portanto, os referentes teóricos de outras linguagens de modo a adaptá-los às especificidades da mídia televisiva. No que diz respeito aos gêneros televisuais, poderemos nos inspirar nas teorias literárias, no entanto essas contribuições devem servir como ponto de partida para a formulação de uma teoria dos gêneros televisivos. Afinal, os fatores implicados na comunicação televisiva são bastante diferentes daqueles da comunicação face a face ou da comunicação mediada pela palavra escrita. A linguagem televisiva se expressa por meio de um suporte relativamente novo, ou seja, o meio eletrônico que contém elementos herdados da cultura e do conhecimento científico construído ao longo dos séculos. Por isso, embora sem fazer uma problematização exaustiva, é indispensável partir da definição de gênero no campo literário para só então localizar esse conceito no campo televisual.

2.1.1 Gênero: uma categoria da literatura

Para situar o debate em relação às diferentes definições de gênero, aqui se pretende resgatar as origens do gênero como categoria no campo literário. Não se trata de uma revisão longa, mas, sim, de pistas sobre o modo como foi construído o conceito de gênero naquela área.

Desde a Antiguidade Clássica, nas obras de Platão e Aristóteles, observa-se uma classificação dos gêneros. Platão (1990), no terceiro livro de “A República”, reproduzindo as

considerações de Sócrates, explica que há três tipos de obras poéticas: a) a imitação (*mimeses*), onde o poeta desaparece e quem fala são os personagens; b) a narração (*diégesis*), tipo de obra em que os fatos são relatados pelo próprio poeta e c) um tipo misto que possui as duas características anteriores (*epopeia*), caracterizada pela fala tanto do narrador quanto dos personagens.

Para Aristóteles, há dois gêneros: o épico (narrativo) e o dramático (*mimesis*). Com efeito, diz Aristóteles em “A poética”, que se pode às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, “[...] seja narrando, quer pela boca de uma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando os personagens imitados tudo fazer, agindo” (ARISTÓTELES, 1990, p. 21). No entanto, segundo Anatol Rosenfeld (2004), há em Aristóteles um terceiro gênero subentendido, em que os próprios personagens se manifestam (2004). Vale lembrar que, de acordo com Yves Stalloni (2003), essa classificação ternária dos gêneros não é nem de Platão, nem de Aristóteles, mas sim de estudiosos que se basearam em suas obras e criaram um modelo que se fortalece no período do classicismo.

Assim, em um primeiro momento, pode-se dizer que no campo dos estudos literários a questão dos gêneros tem sido estudada ao longo dos séculos em diferentes perspectivas: ora privilegiando a categorização a partir do modo de enunciação presente nas obras, como em Platão e Aristóteles, ora considerando, além do modo de enunciação, o conteúdo temático, como no caso do romantismo. Enfim, há inúmeras possibilidades de abordagens, impossíveis de resgatar neste trabalho⁴⁰. Outro aspecto importante desse debate para a investigação em curso é apontado por Jean-Marie Schaeffer (1989), no livro *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* O autor acredita que nos outros campos de atividade artística parece não haver problemas quanto à classificação de gênero das obras. Segundo Schaeffer, a facilidade encontrada pelas outras áreas artísticas se deve principalmente ao fato de que elas possuem uma especificidade semiótica, o que não ocorre, segundo o autor, com a literatura. Isso ocorreria porque um dos princípios básicos que regem o conceito de gênero se funda sobre a questão da semelhança, como explica:

Toda classificação de gênero é fundada sobre critérios de semelhança, e o estatuto lógico desses critérios, mesmo a relativa dificuldade ou facilidade com a qual podemos nos servir deles para discriminar entre vários objetos, não tem nenhuma razão de ser diferente de acordo com os domínios. (SCHAEFFER, 1989, p. 8).

⁴⁰ Para uma maior compreensão do debate sobre gênero na literatura ver: MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*, São Paulo: Martins Fontes, 1995; BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, São Paulo: Ed. da UNESP, 1998; GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitrato*. Lisboa: Veja, 1998

Essa semelhança deve ser julgada sobre elementos ditos “universais” dentro daquela forma artística, mas qual seria o traço universal que distingue a literatura de outras formas escritas que circulam na sociedade? Como distinguir o relato factual da narrativa ficcional? Por essa razão, Schaeffer (1989) amplia a discussão dos gêneros literários para o debate sobre o que é literatura. Para o autor, a verdadeira razão da importância dada pela crítica literária à questão do estatuto das classificações de gênero deve ser procurada em outra parte que, segundo Schaeffer (1989), reside no fato de que, de maneira massiva, há dois séculos, mas de maneira mais subterrânea, desde Aristóteles, a questão de saber o que é um gênero literário (ao mesmo tempo de saber quais são os verdadeiros gêneros literários e suas relações) é considerada idêntica à questão sobre o que é literatura.

Desse modo, o problema maior da classificação em gêneros literários estaria vinculado à falta de uma especificidade semiótica que as distinguisse dos outros usos sociais da escrita. De modo semelhante, acredita-se, esse problema ocorra com relação à discussão dos gêneros televisivos. Como definir por meio de uma relação de semelhança a diversidade semiótica contida nos e entre os programas de televisão que estão imersos, ao mesmo tempo, na aparente falta de especificidade semiótica da linguagem verbal integrada a uma linguagem multiforme, lida como uma multiplicidade de signos, mas principalmente de signos verbais e icônicos? Tudo isso faz com que a análise da linguagem televisiva seja extremamente complexa. Jost (2009) fala dos obstáculos a enfrentar quando se empreende uma análise televisiva: 1) epistemológico: ter o cinema como modelo de análise; 2) a efemeridade do meio.

Segundo o autor, esses obstáculos explicam em parte que as análises de televisão sejam, ainda hoje, preferencialmente centradas em coleções de programas que sobre sua programação. Felizmente, argumenta Jost, esse último obstáculo tem sido superado com as novas tecnologias de gravação doméstica de programas transmitidos ao vivo e mesmo pela disposição de parte da programação da televisão em sites na internet⁴¹.

Diante dessa multiplicidade sónica, Arlindo Machado (2005) afirma que, o que há em comum entre os programas de televisão é “apenas o fato de a imagem e o som serem constituídos eletronicamente e transmitidos de um local (emissor) a outro (receptor) também por via eletrônica” (2005, p. 70). Segundo Machado (2005), cada programa, capítulo de

⁴¹ A relativização da efemeridade do meio televisivo feita pelo autor é importante principalmente porque a invenção e o uso contínuo do videoteipe possibilitou à televisão produzir programas anteriores a sua exibição, bem como a possibilidade de criar arquivos de sua produção. Embora o acervo de arquivos televisivos, no Brasil, seja deficitário, é possível observar nos últimos anos a produção e comercialização de programas de TV em DVD, inclusive novelas, o que de alguma forma prolonga a vida destes produtos para além do período de exibição. Outro aspecto que contribui com a relativização do efêmero televisivo é o *site* de compartilhamento de vídeo *You Tube* que abriga cenas ontológicas da televisão brasileira.

programa, bloco de um capítulo de programa, cada entrada de reportagem ao vivo, vinheta, *spot* publicitário constituem aquilo que os semioticistas chamam de enunciado. Apesar da multiplicidade de enunciados e de suas, praticamente, infinitas possibilidades de ocorrência, Machado (2005) encontra ordem na constituição da televisão. Segundo o autor,

[...] poder-se-ia dizer que cada enunciado concreto é uma singularidade que se apresenta de forma única, mas foi produzido dentro de uma certa esfera de intencionalidades, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abarcar um certo campo de acontecimentos, atingir um certo segmento de telespectadores (MACHADO, 2005, p. 70).

Desse modo, prossegue o autor, em sua ocorrência singular, cada enunciado “ilustra ou espelha uma determinada possibilidade de utilização dos recursos expressivos da televisão, um certo conceito de televisão” e isso se expressa não apenas nos conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos, “como também no modo de manejar os elementos dos códigos televisuais” (MACHADO, 2005, p. 70). O autor afirma que há “algumas modalidades relativamente estáveis de organizar esses elementos”; dito de outro modo, “existem esferas de intenção mais ou menos bem definidos, no interior dos quais os enunciados podem ser codificados e decodificados de forma relativamente estável por uma comunidade de produtores e espectadores até certo ponto definidos” (MACHADO, 2005, p. 70). Arlindo Machado aponta ainda que a origem dessas “modalidades relativamente estáveis de organizar esses elementos” está em campos já estabelecidos, como a literatura, o teatro, o cinema e o jornalismo. Desse modo, não apenas os programas de televisão como um todo são tributários das formas artísticas e não-artísticas desenvolvidas ao longo dos séculos pela humanidade, como pertencem a um campo mais amplo do conhecimento: o da comunicação.

2.1.2 Gênero televisual: uma mediação

Nas últimas décadas, a ideia de classificação da literatura por gêneros tem sido criticada. Arlindo Machado (2005) apresenta esse debate a partir de três autores⁴²: Maurice Blanchot, Roland Barthes e Jacques Derrida. Em síntese, embora de escolas diferentes, esses autores concordam que essa discussão sobre gênero é algo anacrônica, ou até irrelevante. Blanchot, por exemplo, argumenta que as únicas coisas realmente importantes são as obras na sua individualidade, independentemente de como as possamos classificar. Tudo se passa

⁴² O autor parte das obras *Le livre à venir* (BLANCHOT, 1959); *O rumor da língua* (BARTHES, 1988); e *The Law of genre* (DERRIDA, 1980).

como se os gêneros tivessem desaparecido e só a literatura fosse afirmada (MACHADO, 2005). Já Roland Barthes, no livro *O rumor da língua*, defende o texto em si “como uma força subversiva capaz de dissolver todas as espécies de classificação” (MACHADO, 2005, p. 67). Um pouco mais flexível, Jacques Derrida “problematiza a identificação de uma obra literária com um gênero, considerando que, ao penetrar no interior de um gênero, a obra o transformava em outra coisa” (MACHADO, 2005, p. 67).

Machado (2005) aponta que o debate se torna complexo ao se observar que as obras fundantes do século XX não se encaixam nas classificações clássicas e que o hibridismo seja talvez a marca dos produtos culturais na contemporaneidade. Entretanto, ele chama atenção para o fato de que mesmo que Blanchot, Barthes e Derrida intencionem destronar as categorias e as classificações, “eles não deixam de operar dentro de uma categoria, que é a literatura” (MACHADO, 2005, p. 68). Ele argumenta que mesmo que esses autores estejam certos e que não existam mais romances, nem poemas, nem tragédias ou comédias, resta, ainda, uma categoria que englobaria todas as outras, ou seja, o livro. Seria o livro considerado, então, como polo de permanência e de resistência de uma cultura “[...] que se recusa a integrar-se passivamente no terreno de outros meios de expressão, como o disco, o cinema, a televisão, tudo isso que parece exprimir outra cultura, [...] outra economia e uma outra visão de mundo⁴³” (MACHADO, 2005, p. 68).

A problematização feita por Machado (2005, p. 68), e que interessa aqui, é: “acabaram-se realmente os gêneros e, por extensão, todas as classificações que nos permitiam vislumbrar um pouco de ordem na selva da cultura?”, ou ainda, os nossos conceitos de gênero já não são mais suficientes para dar conta da complexidade dos fenômenos culturais que enfrentamos no mundo contemporâneo? O autor recorre, então, ao conceito de Mikhail Bakhtin, por lhe parecer mais aberto e “mais adequado às obras de nosso tempo”, com a ressalva de que o teórico russo nunca dirigiu as suas análises ao audiovisual, ficando restrito, como os demais, ao exame dos fenômenos linguísticos e literários em suas formas impressas e orais. Assim, aponta Machado, gênero é:

⁴³ No Livro *A Televisão levada a sério*, Arlindo Machado preocupa-se em mostrar que é necessário pensar a televisão longe do maniqueísmo do modelo ou da estrutura “boa” ou “má” em si (2005, p. 19). Segundo o autor, é necessário também “pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem”. O autor critica, ainda, a ideia corrente de que “na televisão só existe banalidade”, isso porque é um equívoco “considerar que as coisas são muito diferentes fora da televisão” (p. 09). Assim, a argumentação de Machado chama a atenção para a mercantilização generalizada na cultura contemporânea e observa que é uma das características do nosso tempo e não apenas da televisão. E que, como em outros campos de manifestação cultural, como o cinema e a literatura, há também produtos que fazem expandir “as possibilidades expressivas desse meio” (p. 10).

Uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. [...] o gênero orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores (MACHADO, 2005, p. 68).

Ou, como dito por François Jost (2004, p. 35), o papel do gênero é o de “fixar o grau de existência do mundo submetido ao leitor ou espectador”. O gênero é, segundo Jost (2004), “uma promessa global sobre esta relação que vai propor um quadro de interpretação global aos atores ou aos acontecimentos representados em palavras, em sons ou em imagens”. É importante ressaltar, porém, que o gênero não é necessariamente conservador, como já foi exemplificado anteriormente; mudanças culturais implicam produtos culturais diferentes, e “as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*” (MACHADO, 2005, p. 68), pois acontecem no interior de uma cultura que é dinâmica e historicamente localizada. Há aí um processo que inclui a busca da transformação e a garantia de certa estabilidade. Ou, como afirma Machado (2005, p. 69), “o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é o novo e o velho ao mesmo tempo”. O autor alerta ainda para a multiplicidade de eventos audiovisuais distintos entre si que povoam a grade de programação de uma rede de televisão, por exemplo. E afirma: “os gêneros existem numa diversidade tão grande que muitas vezes se torna complicado estudá-los enquanto categorias” (MACHADO, 2005, p. 70). Isso porque os gêneros são categorias mutáveis e heterogêneas, sendo diferentes entre si, “mas também [...] cada enunciado pode estar ‘replicando’ muitos gêneros ao mesmo tempo”. Exemplificando com o produto de análise deste trabalho, a minissérie *JK*, pode-se dizer que se trata de uma obra de ficção de reconstituição histórica. A partir dessa afirmação, pode-se concluir que a minissérie é uma obra de ficção, mas que se reporta a eventos históricos, acontecimentos e personagens que tiveram existência no real. Nas imagens e na estrutura da narrativa, como se poderá constatar na parte analítica desta pesquisa, há um híbrido de documentário e ficção. Assim, em um único produto temos pelo menos dois gêneros ancorando a narrativa.

Na mesma direção de Machado (2005) e Jost (2003, 2009, 2010), José Mário Ortiz Ramos (1995, p. 134) considera necessário conceber uma visão de gênero como “um modelo dinâmico”, construído cultural e historicamente, “flutuando conforme os movimentos do processo social e cultural”. Assim, pode-se dizer que há um consenso de que o gênero audiovisual deve ser pensando como algo distante de “estruturas universais”, ou repetição de

elementos e personagens. Enfim, se opõe à tendência que só enxerga o congelamento e a estaticidade nas produções da TV (MACHADO, 2005).

Outro ponto de vista sobre gênero que se soma a esses já apresentados vem de Jesús Martín-Barbero. Para o autor, o gênero é um mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento, ou seja, o gênero funciona como uma espécie de “chave de leitura, de decifração do sentido, [...] reencontro com um mundo”. No que o autor chama de gêneros cinematográficos,

[...](sic) as condições de leitura serão formadas e trabalhadas sistematicamente a partir do espaço da produção [...] um gênero será não só um registro temático, um repertório iconográfico, um código de ação e um campo de verossimilhança, mas também um registro de concorrência cinematográfica, e mesmo uma oportunidade de especialização para as casas produtoras (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 212, grifos do autor).

Tomando como exemplo o caso de filmes do *western* como *O grande roubo do trem* (Edwin Porter, 1903), *No tempo das diligências* (John Ford, 1939), o autor aponta que a indústria cinematográfica engendra não apenas um sistema de produção, mas também um modo de narrar. É a partir dessa ideia de gênero como espaço de reconhecimento de um mundo, de chave de leitura, de modo de narrar que Martín-Barbero acredita ser possível à indústria cultural mobilizar as grandes massas, estimulando uma maior participação do espectador.

Falando de gênero em programas que se reportam à realidade, ou seja, aos formatos de TV realidade, Elisabeth Bastos Duarte percebe o gênero no audiovisual como uma mediação com o mundo, “colocando à disposição do telespectador um certo nível ou plano de realidade e modo de ser, mobilizadores de crenças e saberes e condicionadores das expectativas e do prazer dos telespectadores” (DUARTE, 2007, p. 15). Para a autora, os subgêneros e formatos seriam responsáveis pelos percursos de configuração das realidades oferecidas, pelos procedimentos de colocação em discursos desses reais referência, projetando sobre essas categorias genéricas formas que os estruturariam, permitindo sua manifestação. Segundo Duarte (2007), os programas televisivos das diversas emissoras recorrem a, pelo menos, três tipos de percurso de construção de realidade, no entanto esses tipos são frequentemente embaralhados no interior de um mesmo programa. Assim, percebemos traços de narrativa ficcional em um telejornal e traços que evocam o real numa peça ficcional. Falando de um produto televisivo que reconstitui a história ou os eventos da história da nação, há uma série de mecanismos que produz uma narrativa que transita entre a representação do real e a ficção.

Desse modo, no presente trabalho, entende-se gênero televisivo como:

Uma macro-articulação de categorias semânticas capazes de abrigar um conjunto amplo de produtos televisuais que partilham umas poucas categorias comuns [...] seriam modelizações virtuais, modelos de expectativa, constituindo-se em uma primeira mediação entre produção e recepção; referem-se ao tipo de realidade que um produto televisivo constrói, ao tipo e forma de real a que está ligado e ao regime de crença que propõe ao telespectador (DUARTE, 2007, p. 15).

Considerando que um gênero é, como afirmam os autores, um campo vasto, aglutinador de produtos diversos que compartilham algumas características ou categorias que orientam o uso de determinada linguagem, é necessário, então, compreender que, dentro da macro articulação que é o gênero, há os subgêneros que, segundo Duarte, dizem muito mais sobre um produto do que o gênero, porque o subgênero é o modo de atualização de um gênero (2007, p. 15). Pode-se dizer que o subgênero é a inovação no velho modelo do gênero estabilizado.

Assim, a partir da definição de gênero televisivo proposto por Duarte (2007), do conceito de gênero de Machado (2005) e da ideia de subgênero, pode-se situar a minissérie teledramática como um subgênero do gênero telenovela. Com efeito, por se tratar de um produto de reconstituição histórica, a minissérie *JK* é construída numa combinação de estilos e sincretismos que garantem uma diversidade de temas e, por consequência, uma maior abrangência de público⁴⁴. Motter (2004, p. 258) aponta a existência de dois estratos básicos ou dois níveis constitutivos do gênero telenovela no Brasil: a) o melodramático romântico e sentimental, tendendo ora para o sério, ora para o cômico; b) o realista, constituído pela estrutura do cotidiano, em que “os elementos da realidade se constroem como representação do cotidiano vivido, numa busca de fidelidade com o efeito de verossimilhança potencializado ao máximo” (MOTTER, 2004, p. 258). Jesús Martin-Barbero (2003) concebe os gêneros como um “sistema de cada país”. Segundo o autor, em cada país esse sistema responde a uma configuração cultural, a uma estrutura jurídica de funcionamento da televisão, a um grau de desenvolvimento da indústria televisiva nacional, e aos modos de articulação com a

⁴⁴ Essa busca por produtos de grande abrangência de público é uma das características da produção seriada que será tratada mais adiante. No entanto, vale lembrar que a produção audiovisual ficcional tem se aprimorado no sentido de criar produtos que atinjam uma faixa cada vez maior de público, embora nem sempre alcance o sucesso. De qualquer modo parece haver uma fórmula que atribui características de segmentação e massificação num mesmo produto. Embora paradoxal, este parece ser o desejo dos produtores. A declaração do cineasta Fernando Meirelles (*Cidade de Deus*, 2002; *Ensaio sobre a Cegueira*, 2008) sobre a minissérie *Som e Fúria* é exemplar desse desejo dos produtores: “Falar de Shakespeare de forma inteligente e acessível ao mesmo tempo não é fácil. [...] A série consegue falar tanto com o espectador que gosta de novela e quer apenas rir para esquecer o dia pesado, quanto com o crítico de teatro”. TV+Show, Zero Hora, Domingo, 05 de julho de 2009.

transnacional. Assim, o gênero telenovela brasileira teria o que Motter (2004) denomina de “cor local”, características próprias que criam identificação e fidelização do público.

Na obra de reconstituição histórica, estes níveis constitutivos se mesclam, como via de regra acontece na ficção televisual. Há uma *mélange* da representação do real com o melodrama ficcional e, quase sempre, funciona como uma marca do subgênero de reconstituição histórica e esta mistura contribui de modo relevante na produção de sentidos. Dito de outro modo, a ficção serve como “escada” ou sustentação do real proposto na representação e lhe atribui um aspecto de cotidianidade típica da teledramaturgia. Assim, na produção audiovisual de reconstituição histórica, a narrativa está organizada de modo a estabelecer com o espectador um regime de crença que reconstrói o acontecimento histórico de modo que, voluntária ou involuntariamente, se constitui, senão na memória do fato representado, pelo menos em parte da memória social (FENTRESS & WICKHAM, 1992) sobre o evento reconstituído.

Definir gênero, como apresentado nos parágrafos anteriores, não é tarefa fácil. Quando a ideia é definir o que é um formato televisual, características que distinguem um formato do outro parece também não ser muito simples. Isso porque há uma pluralidade das lógicas que o compõem. Como afirma Marie-France Chabat-Houillon (2007, p. 142), “o uso da noção de formato não subsume apenas uma concepção de televisão, mas várias outras dimensões distintas referentes à compreensão do funcionamento dessa mídia”. Chabat-Houillon (2007) explica que a noção de formato televisual tem origem numa concepção da informática de disposição ou processamento de dados. Essa noção de enformar, de dar formatação, diz a autora, “é uma ideia bastante simples, que supõe pensar o formato como a origem de um processo de engendramento de emissões em que a conformidade é o desafio” (CHAMBAT-HOUILLON, 2007, p. 143).

Em certo sentido, o formato e a serialização⁴⁵ são fenômenos complementares na indústria cultural. Afinal, a criação de formatos em série não é exclusiva do campo do audiovisual⁴⁶. Tanto o formato como a serialização são instrumentos da racionalização em

⁴⁵ Serialização aqui é definida conforme Machado (2005, p. 84), ou seja, “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido [...] em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas”.

⁴⁶ Só para ficar no campo da indústria cultural pode-se citar o exemplo da produção de notícias via agências de notícias que produz a informação dentro de determinadas regras pré-estabelecidas e vende tanto para um jornal de uma grande metrópole, como para um jornal de interior. Assim, também acontece com as séries de grandes reportagens ou documentários que são produzidos para uma exibição planetária. Nos primeiros jornais diários, no século XIX, autores como Eugène Sue e Alexandre Dumas, produziam narrativas em determinado formato,

todos os mercados da indústria. Desse modo, o formato, bem como a serialização, é um instrumento econômico para melhorar a venda de produtos específicos, que são os programas de televisão, em mercados locais e internacionais. O formato, do mesmo modo que o gênero, não é algo estático com “estruturas universais” e estabilizadoras que o condene ao conservadorismo. Ao contrário, um mesmo formato pode resultar em programas diferentes, atingindo públicos distintos, dependendo de vários fatores, como o local em que é produzido, a rede em que é exibida, dentre outros aspectos. Por exemplo, há na programação das várias redes de televisão aberta programas cuja origem é um mesmo conceito, com formato similar, mas que resulta em programas diferentes, como os *reality shows*. Para exemplificar apenas com programas da TV brasileira: os programas *Big Brother Brasil*⁴⁷, *Casa dos Artistas*⁴⁸ e *A Fazenda*⁴⁹ possuem o mesmo conceito, ou seja, confinar pessoas anônimas ou celebridades em um determinado lugar (uma mansão, uma fazenda), privando os participantes de contato com o mundo exterior, num jogo cujo vencedor terá um prêmio em dinheiro. Embora conceitualmente sejam formatos iguais, resultam em programas diferentes devido a aspectos e características específicas engendrados pela produção de cada programa, em cada emissora. Mas afinal, o que é um formato televisual? A partir das observações feitas até agora, *grosso modo* pode-se definir o formato como a forma e o tipo de produção de um programa. No entanto, adverte Duarte, essa definição carece de rigor. Daí optar-se por um conceito mais abrangente, como o proposto pela autora:

O formato é o processo pelo qual passa um produto televisual, desde sua concepção até sua realização. Trata-se do esquema que dá conta da estruturação de um programa, construído pela indicação de uma sequência de atos que se organizam a partir de determinados conteúdos, com vistas a obter a representação de caráter unitário que caracteriza o programa televisual: cenários, lugares, linha temática, regras, protagonistas, modalidades de transmissão, finalidades e tom (DUARTE, 2007, p. 16)

Esta definição de formato de programa de televisão é genérica e serve para descrever toda grade de programação de TV. Embora seja válida, para o presente trabalho, é necessário abordar ainda as especificidades dos formatos televisuais de ficção. Por isso, na sequência, o

em série, de modo a cativar o público e fazê-lo adquirir o jornal religiosamente para acompanhar as peripécias dos heróis e vilões que povoavam os folhetins.

⁴⁷ Formato de *reality show* feito pela empresa ENDEMOL, produzido e apresentado pela Rede Globo de Televisão desde 2002.

⁴⁸ Formato de *reality show* feito pela empresa ENDEMOL apresentado pelo SBT em três edições: 2001, 2002 e 2003.

⁴⁹ *Reality show* apresentado pela TV Record com duas temporadas por ano, em 2009, 2010 e 2011.

foco se volta para tratar das características da ficção em TV que a distingue de outros formatos televisivos. Primeiro vale lembrar-se da importância cultural da teledramaturgia na sociedade brasileira, como já abordado anteriormente. Ao consultar a grade de programação da Rede Globo, por exemplo, percebe-se que um terço da programação é de programas de ficção. Renata Pallottini (1998) define programa televisivo de ficção como uma história mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, escrita por um ou mais autores, representada por atores, que é transmitida com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como o teleteatro e as telenovelas; entram aí também as emissões de filmes nacionais e internacionais, seriados, minisséries, microsséries e uma série de outros produtos ficcionais. O formato minissérie, material empírico deste trabalho, é um subgênero da ficção teledramática, descendente direta do gênero telenovela. Como esclarece Pallottini (1998, p. 24), ao se tratar de ficção televisiva é quase impossível a distinção entre os produtos através do seu conteúdo, isso devido às inúmeras possibilidades de espécies de histórias, fábulas, assuntos que se podem tratar na teledramaturgia. Seguindo o caminho sugerido pela autora, a tentativa aqui será de identificar as características formais da minissérie de reconstituição histórica e quais os elementos que a diferencia das demais formas de narrar uma história ficcional.

2.1.3 Uma história do formato minissérie

A minissérie de televisão é, atualmente, um produto audiovisual que goza de prestígio e é economicamente rentável. Além da possibilidade de a emissora produtora vendê-las para várias partes do mundo⁵⁰, há ainda a possibilidade de, através das edições de DVD, vender as minisséries diretamente ao público. Essa é uma história de sucesso, impossível de ser detalhada aqui⁵¹, que inicia na virada da década de 1970 para 1980 com o processo de implantação de novos formatos de serialização na teledramaturgia brasileira. O formato minissérie surgiu na metade dos anos 1970 nos Estados Unidos; *Rich man, Poor man* (Rede

⁵⁰ A minissérie *Anos Dourados* (1986) foi lançada em DVD em 2003 e foi vendida para mais de 20 países; *Agosto* (1993) foi vendida para diversos países entre eles Angola, Bulgária, Canadá, Guatemala, Honduras, Hungria, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. A minissérie *A Muralha* (2000) superou as expectativas da emissora em termos de sucesso de audiência e, em 2002, foi comercializada através de canais de *pay-per-view*. No mesmo ano foi lançada em DVD e, em 2004, reapresentada em um compacto de 39 capítulos. Também foi vendida para Chile, Costa Rica, Guatemala, Letônia, Moçambique, Nicarágua, Paraguai, Peru, Portugal, República Dominicana e Venezuela. a fazer também em cinema. 147 Disponível em www.memoriaglobo.com, acessado em 24/04/2008.

⁵¹ Ver sobre o tema José Mário Ortiz Ramos. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis(RJ): Editora vozes, 1995; Ana Maria Balogh. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Anablume, 2005.

ABC), exibida em 1976, é apontada como a minissérie que inicia o ciclo, abrindo caminho para minisséries mais conhecidas no Brasil como *Raizes* (1977), *Shogun*(1980) e *Pássaros Feridos* (1983). José Mário Ortiz Ramos (1995) explica que esse tipo de serialização, a minissérie, ocupa um espaço no panorama ficcional de massa americano, sendo um traço característico a adaptação de *best-sellers*, com produções dispendiosas e atores conhecidos do grande público no elenco. Esse investimento maior, observa Ramos (1995), é compensado pela fidelização do espectador por várias noites seguidas, ao contrário da audiência pontual do seriado e do filme da semana.

No Brasil, o formato minissérie contou com o hábito já sedimentado junto ao público da serialização diária das telenovelas no horário noturno. No início dos anos 1980, a Rede Globo de Televisão procurava armar um sistema de produção ousado com o objetivo de firmar seu padrão de produção audiovisual, para isso acionou a tradição na produção de telenovela, como explica Ramos (1995), e contratou uma segunda geração⁵² de autores que inclui Sílvio de Abreu, Gilberto Braga e Glória Peres.

A minissérie americana, mesmo limitada, carrega uma pretensão de distinção em relação às séries, e principalmente em relação às *soap* operas diurnas. Segundo Ramos (1995, p. 63), “seriam obras mais bem acabadas, como se fosse um longuíssimo filme apresentado em várias exibições”. No caso brasileiro, a diferenciação é a mesma. No entanto, alerta o autor, aqui o formato minissérie surge como um desdobramento das séries episódicas e, numa confusão de terminologia, fica até 1984, denominada como “seriados” nos materiais de divulgação da Rede Globo. Ramos (1995) chama a atenção para o processo de transição de um formato, as séries, para outro, as minisséries. Na década de 1980, no terceiro e último ano do seriado *Plantão de Polícia*⁵³, o episódio *Caminho das Estrelas*⁵⁴ (1981) é concebido em quatro programas independentes, mas articulados, procurando se aproximar de uma minissérie.

Nas chamadas “séries brasileiras”, produzidas e exibidas entre 1982 e 1984, já havia, segundo Ramos (1995), a preocupação com cenários, locação, trilha sonora, enfim, com a

⁵² Na década de 1970, como parte do processo de consolidação do modelo de telenovela brasileira, a Rede Globo contratou escritores com experiência no teatro e cinema como Bráulio Pedroso, Dias Gomes, Lauro Cesar Muniz e Walter Avancini.

⁵³ Seriado exibido entre maio de 1979 e outubro de 1981, na Rede globo de Televisão. De autoria de Aguinaldo Silva, Doc Comparato, Antônio Carlos da Fontoura, Leopoldo Serran, Bráulio Pedroso e Ivan Ângelo. *Plantão de Polícia* é talvez a síntese de um país em transformação, a grande cidade e seus casos policiais investigados por um intrépido jornalista.

⁵⁴ Esse episódio marca também uma espécie de ruptura com a trajetória do personagem protagonista, cansado dos enfrentamentos com o editor chefe na redação, Waldomiro Pena pede demissão e passa a trabalhar como *freelancer*, se afasta do dia-a-dia da cobertura policial e passa a escrever grandes reportagens investigando casos de corrupção e fraude.

obtenção de um produto final sofisticado. De acordo com o autor, preparava-se o caminho para grandes produções que colocaram as minisséries brasileiras na mesma trilha das americanas, “desvinculando-as da oscilação entre séries episódicas e novelas, criando outro patamar para esse formato ficcional” (RAMOS, 1995, p. 65).

As três minisséries brasileiras apresentadas em 1985, *O Tempo e o Vento*⁵⁵; *Grande Sertão: Veredas*⁵⁶ e *Tenda dos Milagres*⁵⁷, explica Ramos (1995), marcam a aproximação com as obras literárias, sejam *best-sellers* ou consagradas culturalmente. Aliás, uma das características das minisséries produzidas pela Rede Globo de Televisão é exatamente a de abrir espaço para abordar temas, biografia de personalidades, obras e eventos culturalmente relevantes para a constituição da nação. Como exemplo deste traço, é possível apontar a exibição nos últimos anos das minisséries *A pedra do Reino*⁵⁸ (2007), *Capitu*⁵⁹ (2008), *Maysa*⁶⁰ (2009) e *Dalva & Erivelto*⁶¹ (2010). Todas estas minisséries carregam em si um elemento que a emissora entende ser relevante culturalmente e necessários serem conhecidos do grande público⁶². O formato minissérie para televisão articula vários fatores que o tornam interessante tanto do ponto de vista econômico como cultural. Falando das qualidades do formato minissérie, o cineasta Fernando Meirelles explica que “o baixo custo da produção, o público amplo e o tempo de filmagem são as principais vantagens [desse] formato”. Meirelles se refere a uma comparação em relação à produção para cinema e para televisão. Um filme nacional de sucesso, acrescenta o cineasta, leva dois milhões de pessoas ao cinema; com uma série na TV, você atinge 20 milhões⁶³.

Em 1995, José Mário Ortiz Ramos desenhava um cenário em que a Rede Globo de Televisão poderia ao final daquela década optar entre produções mais rápidas ou reviver as superproduções de 1985. O que se observa é que a emissora possui atualmente uma estrutura

⁵⁵ Minissérie de Regina Braga e Doc Comparato. Adaptação da obra homônima de Erico Veríssimo. Exibida entre 22.04.1985 e 31.05.1985.

⁵⁶ Minissérie de Walter G. Durst. Adaptação da obra homônima de Guimarães Rosa. Exibida entre 18.11.1985 e 20.12.1985.

⁵⁷ Minissérie de Aguinaldo Silva. Adaptação da obra homônima de Jorge Amado. Exibida entre 29.07.1985 e 06.09.1985.

⁵⁸ Minissérie de Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares. Exibida de 12 a 16 de junho de 2007, 22h, Rede Globo de Televisão.

⁵⁹ Minissérie de Euclides Marinho. Exibida de 9 a 13 de dezembro de 2008. 23h, Rede Globo de Televisão.

⁶⁰ Minissérie de Manoel Carlos. Exibida de 5 a 16 de janeiro de 2009. 22h10, Rede Globo de Televisão.

⁶¹ Minissérie de Maria Adelaide Amaral. Exibida de 4 a 8 de janeiro de 2010, Rede Globo de Televisão.

⁶² Em relação à minissérie *Capitu*, por exemplo, o site Memória Globo informa: *Capitu* é a segunda realização do projeto Quadrante, adaptação de obras literárias escritas por autores de todo o país e encenadas em seus estados de origem por atores locais. O projeto apostava na valorização do imaginário e da cultura como fatores determinantes para o fortalecimento da identidade brasileira, mas foi abandonado pela emissora em 2008 depois da baixa audiência obtida pelos seus produtos.

⁶³ “Para filmar em português, eu prefiro televisão”, diz Fernando Meirelles. Folha online, disponível em [HTTP://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u585746.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u585746.shtml) acessado em 24/06/2009.

técnica e artística que sustenta a alternância de produções diferenciadas como os seriados⁶⁴ e as minisséries⁶⁵.

Nos últimos anos, observa-se a produção de pelo menos dois tipos de minisséries: as minisséries que se aproximam dos moldes de grandes produções, com períodos de exibição mais longos, quase uma novela⁶⁶; e as microsséries⁶⁷, com duração mais curta e um investimento diferenciado no tratamento da imagem, dos temas abordados. Para o presente trabalho, é relevante observar os traços característicos das minisséries de reconstituição histórica exibidas pela emissora ao longo de quase três décadas de produção desse formato.

2.1.3.1 A minissérie de reconstituição histórica

A partir de 1982, a Rede Globo passou a produzir e exibir minisséries no horário das 22h. Entre 1982 e 1984, como aponta Maria Cristina Palma Mungiolli (2006), as tramas exibidas no formato minissérie têm como ponto comum a busca por “fotografar” a heterogeneidade da alma brasileira. *Lampião e Maria Bonita*⁶⁸ tinha como cenário o sertão nordestino e o Brasil do cangaço; *Avenida paulista*⁶⁹ representou a luta pelo poder em grandes corporações; *Quem ama não mata*⁷⁰ põe em debate o machismo no país e a alegada “defesa da honra” como justificativa para o assassinato de mulheres por seus parceiros. Em 1983, são exibidas *Moinhos de ventos*⁷¹, *Bandidos da Falange*⁷² e *Parabéns pra você*⁷³, que tematizam as mudanças observadas na sociedade brasileira, do ponto de vista da moral e dos costumes; *Padre Cícero*⁷⁴ traz o nordeste como cenário para uma história que trata da figura mítica e do político adorado em Juazeiro do Norte; *Anarquistas Graças a Deus*⁷⁵, numa adaptação da

⁶⁴ Durante o ano de 2009, por exemplo, foram exibidos os seriados *Tudo novo de novo*; *Aline*; *Decamerão*: a comédia dos amantes e *Força Tarefa*, esta última teve a segunda e terceira temporadas exibidas, respectivamente, em 2010 e 2011. Em 2010 a emissora apresentou as séries: *A Cura*; *Vida Alheia*; *Emergência* e *As cariocas*. Em 2012 esta última teve uma continuidade com a exibição da série *As brasileiras*.

⁶⁵ Em 2009, a emissora produziu e exibiu as minisséries *Maysa*; *Som e Fúria* e *Cinquentinha*. Em 2010, a minissérie *Dalva & Herivelto* em TV aberta. Através do canal fechado VIVA, a emissora reapresentou as minisséries: *A Casa das Sete Mulheres*, *Memorial de Maria Moura*, *Hilda Furacão*, *Engraçadinha* e *Desejo*. Em 2011 a Globo apresentou as minisséries: *Chico Xavier* e *O bem amado*; Em janeiro de 2012 foram apresentadas as minisséries *Dercy de verdade* e *Brado retumbante*.

⁶⁶ É o caso de minisséries como *JK* (2006); *Amazônia* (2007) e *Queridos Amigos* (2008)

⁶⁷ É o caso das minisséries *Pedra do Reino* (2007, 5 capítulos); *Capitu* (2008, 5 capítulos);

⁶⁸ Minissérie de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, Rede Globo de Televisão, 22h15, 08 caps. 1982

⁶⁹ Minissérie de Daneil Más e Leilah Assumpção, Rede Globo de Televisão, 22h30, 15 caps. 1982

⁷⁰ Minissérie de Euclides Marinho, Rede Globo de Televisão, 22h30, 20 caps. 1982

⁷¹ Minissérie de Daneil Más e Leilah Assumpção, Rede Globo de Televisão, 22h, 15 caps. 1983

⁷² Minissérie de Aguinaldo Silva, Rede Globo de Televisão, 22h, 20 caps. 1983

⁷³ Minissérie de Bráulio Pedroso, Rede Globo de Televisão, 22h, 13 caps. 1983.

⁷⁴ Minissérie de Aguinaldo Silva e Doc Comparato, Rede Globo de Televisão, 22h, 20 caps. 19984.

⁷⁵ Minissérie de Walter George Durst, Rede Globo de Televisão, 22h, 09 caps. 1984.

obra de Zélia Gatai, conta a luta de militantes anarquistas nos primeiros anos do século XX em São Paulo. A minissérie *Meu destino é pecar*⁷⁶, baseada na obra de Nelson Rodrigues, trata do triângulo amoroso familiar e a temática do adultério. *A máfia no Brasil*⁷⁷ e *Rabo de saia*⁷⁸ são as últimas minisséries dessa fase.

É a partir de 1985 que a Rede Globo dedica seu olhar, através das minisséries, para fatos da história do Brasil contemporâneo. Inaugura-se aí uma produção diferenciada tanto do ponto de vista da narrativa, quanto da produção técnica, dos cenários, figurinos e tudo mais que garanta às minisséries o *status* de superproduções. As chamadas “séries brasileiras” entram no ar no momento em que o país vive um processo de redemocratização. Assim, a história brasileira e a formação do povo brasileiro passam a ser representadas através das minisséries num contexto distinto daquele em que a empresa foi criada e teve consolidado seu poder. As três primeiras minisséries dessa fase foram adaptações de obras clássicas da literatura brasileira (MUNGIOLI, 2006, p. 117) que versam sobre a formação do povo e da nação; são elas: *O Tempo e o Vento*, *Tenda dos Milagres* e *Grande Sertão: Veredas*. A produção e exibição de forma quase contínua dessas três minisséries com fortes características históricas que abordavam os temas da luta pela terra, da luta pela cidadania e da luta política por intermédio da emoção e da ficção, formaram, segundo Mungiolli (2006), uma espécie de painel da história e da cultura brasileira.

É na narrativa traçada pelas minisséries que a Rede Globo constrói uma história do Brasil recente, lado a lado com produções que retratam outras fases da história nacional, além de aspectos da sociedade contemporânea. A decisão de produzir minisséries abordando fases da história recente nacional, segundo Mônica Almeida Kornis (2001), nasceu em discussões na Casa de Criação Janete Clair, criada em 1984, com o objetivo de expandir e aperfeiçoar os produtos ficcionais da Rede Globo através da descoberta de novos autores e da discussão entre os próprios dramaturgos ligados à empresa:

[...] a conjuntura de final do regime militar e de instauração de uma nova ordem tem sua expressão na produção ficcional da emissora, e a reconstrução da história recente se configura como um dos campos no qual se afirma a possibilidade de imprimir um diagnóstico do país, com vistas a um projeto de reinstauração democrática, no qual o universo da moral – privilegiado pela narrativa melodramática – e da política assumem um papel fundamental (KORNIS, 2001, p. 5)

Esses aspectos apontados pela autora, o universo da moral e a temática política, podem

⁷⁶ Minissérie de Euclides Marinho, Rede Globo de Televisão, 22h, 35 caps. 1984.

⁷⁷ Minissérie de Leopoldo Serra, Rede Globo de Televisão, 22h15, 10 caps. 1984

⁷⁸ Minissérie de Walter George Durst e José Antônio de Souza. Rede Globo de Televisão, 22h, 20 caps. 1984.

ser percebidos em duas minisséries emblemáticas e analisadas por Ismail Xavier, são elas *Anos Dourados* e *Anos Rebeldes*⁷⁹. Em 1986, estreia a minissérie *Anos Dourados*⁸⁰, ambientada na segunda metade dos anos 50, período do governo de Juscelino Kubitschek. Um clima de nostalgia e otimismo fazia parte da narrativa⁸¹ exibida no primeiro ano de um governo civil após 21 anos de regime militar. *Anos Rebeldes* passa-se nos anos 1960 e retrata mudanças comportamentais, tendo como foco os acontecimentos políticos de resistência ao regime militar, a luta armada, os “anos de chumbo”, chegando até o período de abertura e anistia em 1979. Ismail Xavier (2004, p. 50), ao fazer uma análise da produção de minisséries de Gilberto Braga, sinaliza o trabalho de reconstrução da história recente do país a partir dessas duas narrativas:

Vistas juntas, essas duas minisséries escritas pelo mesmo autor sugerem como a ficção produzida pela televisão pode alcançar uma visão particularmente total da história política recente brasileira. Em *Anos Dourados* a história se ambienta no final dos anos 1950, terminando por volta de 1961-1962; Em *Anos Rebeldes*, a história cobre o período subsequente, de 1963 a 1979. A primeira tem conexões simbólicas interessantes com sua própria época de produção: 1986, o ano mais promissor da Nova República, depois do fim do regime militar. A segunda nos fala algo sobre 1992, o ano da primeira maior crise da Nova República, que resultou no impedimento do então presidente da República, Collor. (XAVIER, 2004, p. 50).

As reflexões de Xavier (2004) sobre essas duas minisséries apontam para a tríade que sustenta esta pesquisa: teledramaturgia, história e memória, e aponta para questões de produção de representação do passado com olhos do presente, aspecto que será abordado mais adiante neste trabalho. Os anos 50, período que retorna em várias outras minisséries, é apresentado em *Anos Dourados* como uma época de avanços sociais significativos e oportunidades econômicas. Conforme Xavier, são explorados “os celebrados anos de Juscelino Kubitschek, a época do salto para frente e a rápida industrialização no Brasil” (XAVIER, 2004, p. 51). Essa aura de otimismo com que se convencionou representar os anos de 1950 retornou em 2006 com a minissérie *JK*, a qual se dedicou a exibir a biografia do ex-presidente.

Em *Anos Rebeldes* (1992), um drama histórico, o foco da narrativa dá mais ênfase à

⁷⁹ Minissérie de Gilberto Braga, 1992. Rede Globo de Televisão, 22h30min. 20 caps.

⁸⁰ Minissérie de Gilberto Braga, 1986. Rede Globo de Televisão, 22h30min. 20 caps.

⁸¹ No site Memória Globo, a apresentação da minissérie *Anos Dourados* enfatiza esse ar superlativo dado ao período representado: “a minissérie *Anos dourados* traz para a televisão o Rio de Janeiro na segunda metade dos anos de 1950 – mais precisamente a Tijuca, bairro da classe média carioca de tradição conservadora. Nesse momento, o Brasil era governado por Juscelino Kubitschek, e o país vivia um clima de otimismo. A política e a cultura traziam ares de progresso e desenvolvimento”. <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-235954,00.html> consultado em 06.06.2010.

representação dos eventos que marcaram a vida pública brasileira quando o processo de “integração das massas” na vida política do Brasil desmorona numa crise aguda que culmina com o golpe de 1964⁸². Para Ismail Xavier (2003, p. 157), a minissérie *Anos Rebeldes* “[é] o que podemos chamar de visão geral da Rede Globo sobre a história recente do Brasil”. Segundo o autor, como drama histórico, “Anos Rebeldes funciona como sequência de Anos Dourados: seu enredo inicia exatamente onde o outro terminava, no começo da década de 60”. No entanto, chama atenção o autor, em vez de tratar dos efeitos emancipatórios dos anos JK, a minissérie de 1992 concede mais espaço à representação dos acontecimentos dramáticos que marcaram a vida pública brasileira culminando com o golpe militar, em 1964; o AI5, em 1968, e a opção pela luta armada por parte da esquerda brasileira (XAVIER, 2003).

Em *Anos Rebeldes*, ao contrário dos protagonistas de *Anos Dourados*, os personagens têm participação política. E é exatamente a participação na política que estabelece o conflito melodramático da trama. Maria Lúcia, interpretada por Malu Mader, alimenta sonhos de uma vida classe média, pequeno burguesa; enquanto João, interpretado por Cássio Gabus Mendes, é um estudante com preocupações políticas e gradualmente torna-se um ativista de esquerda, chegando a ser guerrilheiro e a atuar na clandestinidade. As diferenças tornam-se de tal modo irreconciliáveis que o desfecho foge do tradicional final feliz.

A construção de uma memória da história recente foi trabalhada com vários elementos documentais como, por exemplo, a evocação dos acontecimentos políticos da época através dos recortes de jornais. A audiência pôde seguir passo a passo o processo de radicalização política, mudança cultural e agitação social que resultou no golpe de 1964, os acontecimentos que desencadearam o AI-5, e a ação clandestina de parte dos grupos políticos de resistência à ditadura militar. Para Xavier (2003, p. 159), “a mensagem derradeira de *Anos Rebeldes* refere-se claramente à crise de 1992: o *impeachment* do presidente Collor deu-se poucos meses após a veiculação da minissérie”. Pensando em paralelo, 1986, ano de exibição da minissérie *Anos Dourados*, como a imagem de um promissor início da Nova República e, 1992, com a exibição de *Anos Rebeldes*, época do desencantamento, Xavier (2003, p. 159) observa que “a televisão brasileira tomou a política como uma boa veia para explorar no desenvolvimento de suas séries e a Globo por sua vez, exibiu um grupo de dramas que, quando postos juntos,

⁸² Há controvérsias sobre a ênfase da representação no drama político por que passava o país naquele início dos anos 1960. Eugênio Bucci (1993), no artigo *Guerrilheiros udenistas*, sustenta que não se pode considerar *Anos Rebeldes* um drama político. No máximo, segundo Bucci, podemos o considerar um melodrama. Talvez essa convicção do autor esteja ligada ao desconforto da esquerda brasileira e dos movimentos sociais em admitir alguma influência da ficção nas mobilizações de rua desencadeadas naquele 1992, o que levou ao *impeachment* do Presidente da República.

oferecem um tipo de versão liberal [...] da recente história do país (XAVIER, 2004, p. 72-73) O autor chama a atenção para o fato de a televisão ter conseguido construir uma forma de falar com a audiência sobre mudanças no âmbito da vida privada, na construção de uma política de costumes; no entanto, para Xavier, essa competência não se verifica quando o tema é política. Ele afirma: “[...] A questão da política continua mais complexa, já que a televisão [...] direciona o objeto com uma preocupação de autojustificativa, a qual leva a uma típica idealização que geralmente dissimula seu próprio interesse no processo político e econômico” (XAVIER, 2004, p. 73). Nas minisséries de caráter histórico, a empresa apresenta apenas o que é politicamente correto em sua ação. Segundo Xavier (2004, p. 73), esse é claramente o caso de *Anos Rebeldes*, em que a Rede Globo conta a história dos tempos difíceis da ditadura sem nenhuma referência ao papel da mídia, deixando de lado seu próprio papel e sua cumplicidade no processo de repressão.

Outra incursão das minisséries em períodos históricos foi a realização de *Agosto*⁸³ (1993), uma adaptação do livro de Rubem Fonseca, cuja ação transcorre nas últimas semanas do governo Vargas⁸⁴. Em 1994, vai ao ar uma adaptação da obra de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*⁸⁵, que faz uma crítica ao autoritarismo. *Engraçadinha*⁸⁶ (1995) e *Hilda Furacão*⁸⁷ (1998) privilegiam os anos 50 com temática voltada para dramas particulares, mas que apresentam um bom quadro da sociedade brasileira, seus valores, costumes e preconceitos. Já na minissérie *Decadência*⁸⁸ (1995), o tema foi o início da Nova República. Segundo Kornis (2001), deve-se destacar, nesse conjunto de minisséries, a preferência por representar os anos 50 e o período pós-regime militar consolidado no projeto da Nova República. A autora chama atenção ainda para a predominância de temas políticos no conjunto das minisséries citadas, com exceção de *Engraçadinha*, cuja temática está relacionada com moral, costumes e uma crítica da hipocrisia da sociedade, típica da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Entre produções de minisséries mais recentes, que tratam de períodos históricos do

⁸³ Minissérie de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Rede Globo de Televisão, 24-agosto e 17 de setembro de 1993, 22h30, 16 caps.

⁸⁴ Uma análise sobre a minissérie e a relação mídia e história está no artigo de Mônica Almeida Kornis “Agosto e agostos : a história na mídia” In : Gomes, Angela de Castro. *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

⁸⁵ Adaptação da obra homônima de Erico Verissimo. Minissérie de Nelson Nadotti e Charles Peixoto. Exibida de 29 de novembro a 16 de dezembro de 1994.

⁸⁶ Adaptação do folhetim *Asfalto selvagem*, de Nelson Rodrigues. Minissérie de Leopoldo Serran, exibida de 25 de abril a 25 de maio de 1995.

⁸⁷ Adaptação do romance homônimo de Roberto Drummond. Minissérie de Gloria Perez, exibida de 26 de maio a 23 de julho de 1998.

⁸⁸ Minissérie de Dias Gomes, exibida de 5 a 22 de setembro de 1995.

Brasil, podemos citar *A invenção do Brasil*⁸⁹ (2000); *A muralha*⁹⁰ (2000); *Aquarela do Brasil*⁹¹ (2000); *O Quinto dos infernos*⁹² (2002); *A casa das sete mulheres*⁹³ (2003); *Um só coração*⁹⁴ (2004); *Mad Maria*⁹⁵ (2005); *JK*⁹⁶ (2006) e *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes*⁹⁷ (2007). Todas fazem uso da conjunção História e Ficção, dramas particulares e história da nação, constituindo um processo de sentimentalização da história. Assim, parece se estabelecer um paradoxo que fundamenta a realidade histórica nessas tramas, já que são as personagens ficcionais que legitimam a dimensão factual dos relatos das testemunhas oculares, transformados em ficção. Esse é um dos aspectos a ser analisado e pormenorizado nesta pesquisa. Resta, ainda, apontar de que modo se articulam ficção e história com a constituição da memória social da nação.

2.1.3.2 A promessa do gênero

François Jost (2010), ao propor um modelo de análise para programas televisivos, estabelece, *à priori*, a existência de três mundos nos quais uma emissão televisiva deve necessariamente ser ancorada; são eles: o mundo real (nosso mundo), o mundo ficcional e o mundo lúdico. Para o autor, esses mundos não são estanques e é mais comum que os programas televisivos transitem entre um mundo e outro. No entanto, a partir da etiqueta gênero que a emissão apresenta, os telespectadores esperam a predominância de um desses mundos. No telejornal, esperamos a representação do real e uma das maneiras de a televisão atestar a realidade dos acontecimentos que apresenta é utilizando o “ao vivo”⁹⁸. Na teledramaturgia, esperamos a ficção, o mundo inventado, embora um traço característico da teledramaturgia brasileira, desde a década 1970, seja a aproximação com o real e com a cotidianidade⁹⁹.

⁸⁹ Minissérie de Guel Arraes e Jorge Furtado, exibida de 19 a 21 de abril de 2000.

⁹⁰ Minissérie de Maria Adelaide Amaral, exibida de 4 de janeiro a 28 de março de 2000.

⁹¹ Minissérie de Lauro César Muniz, exibida de 22 de agosto a 1 de dezembro de 2000.

⁹² Minissérie de Carlos Lombardi, exibida de 8 de janeiro a 29 de março de 2002.

⁹³ Minissérie de Maria Adelaide Amaral, exibida de 7 de janeiro a 8 de abril de 2003.

⁹⁴ Minissérie de Maria Adelaide Amaral, exibida de 6 de janeiro a 8 de abril de 2004.

⁹⁵ Minissérie de Benedito Ruy Barbosa, exibida de 25 de janeiro a 25 de março de 2005.

⁹⁶ Minissérie de Maria Adelaide Amaral, exibida de 3 de janeiro a 24 de março de 2006.

⁹⁷ Minissérie de Gloria Perez, exibida de 2 de janeiro a 6 de abril de 2007.

⁹⁸ Esse recurso do “ao vivo” para atestar a realidade é também frequentemente utilizada por *reality shows*, em que o mundo predominante é o lúdico, o do jogo. Esse tipo de emissão utiliza o “ao vivo” com função da autenticidade do jogo, mas também como isca para a audiência em momentos mais tensos como a indicação e eliminação de um participante.

⁹⁹ As Novelas de Manoel Carlos são exemplares dessa relação ficção e cotidiano. Em *Páginas da Vida*, exibida em 2007, a novela chegou a comentar fatos de violência ocorridos no Rio de Janeiro com a atualidade típica do jornalismo. O Jornal Nacional tratou da notícia em reportagem e minutos depois a novela comenta e emite

Evidentemente, Jost (2010) não quer dizer que o “ao vivo” seja a realidade, é necessário ter em mente, como lembra o autor, que mesmo nas emissões cuja referência é o mundo real trata-se sempre de representação, de mediação. Segundo Jost (2010, p. 22), as emissões ancoradas no mundo real dizem respeito ao nosso mundo e devemos levá-las a sério por pelo menos três razões:

- a) por tratarem de temas com comprovação (informações, reportagens, existência de documentação);
- b) por apresentarem uma verdade de indivíduos, como no caso de emissões que têm como base do discurso o testemunho ou nas emissões ao vivo em geral;
- c) porque essas emissões possuem a marca de indivíduos cuja autoridade não é contestável: valorização de um documento em razão da personalidade do seu autor, reconhecimento da autoridade de falar sobre um determinado tema, época ou acontecimento. É nesse sentido, por exemplo, que se tomam os relatos memoriais de Juscelino Kubitschek sobre sua trajetória como tendo *valor de verdade* (CHARAUDEAU, 2007), pois ele tem autoridade de falar sobre sua vida.

O segundo mundo que ancora os programas televisivos, segundo Jost (2003, 2009, 2010), é o mundo da ficção. De acordo com o autor:

A ficção é um mundo inventado (diegese) e organizado pela câmera, formando um todo coerente, em que a verossimilhança depende de pressupostos colocados por este mundo e em que os personagens são interpretados por atores. Devido ao fato de se tratar de personagens e não de pessoas reais a ficção pode colocar em cena seus pontos de vista (percepção, sentimentos ou pensamentos). (JOST, 2010, p. 107)¹⁰⁰.

A partir dessas observações do autor é que nesta investigação se tomará a teledramaturgia de reconstituição histórica como uma narrativa ficcional ancorada no mundo real (nosso mundo). Isso porque tem como objeto da narrativa pessoas e acontecimentos cujos documentos e vestígios do passado atestam sua existência e autenticidade. Por outro lado, utiliza-se da ficção para representar a narrativa sobre o passado. Pensando com o autor, a teledramaturgia de reconstituição histórica, ao lançar mão da inserção de personagens fictícios na trama, tem, entre outras funções, a de comentar o acontecimento histórico, muitas vezes de

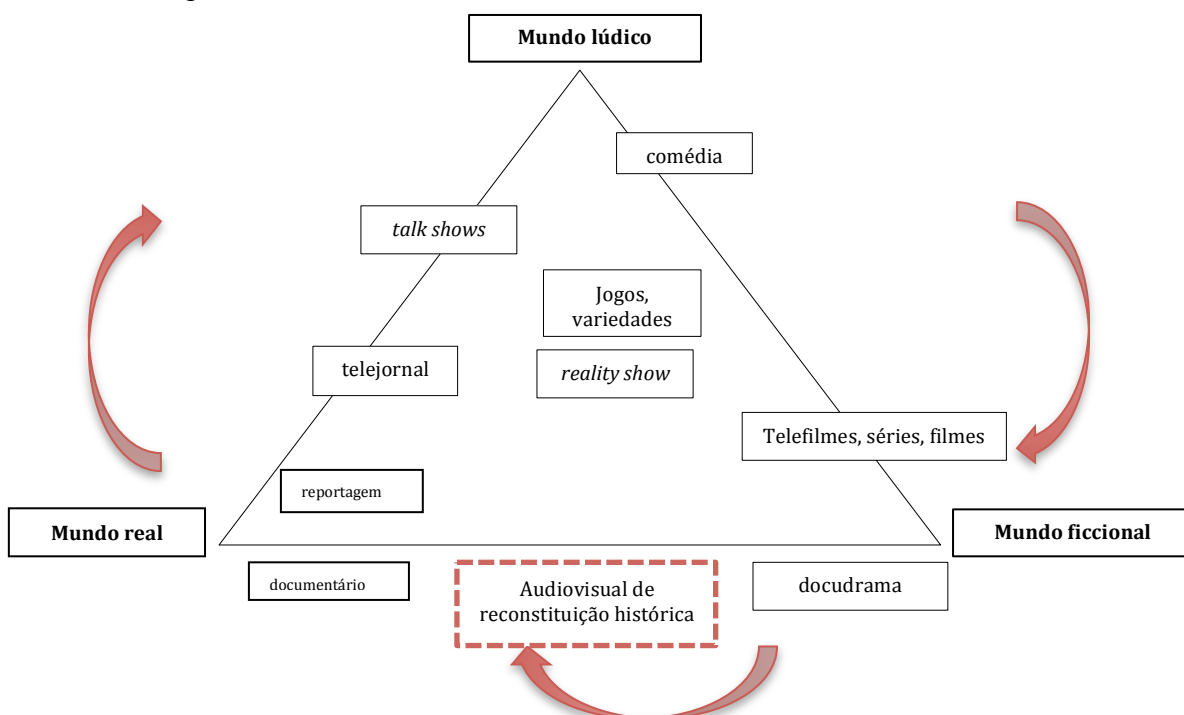
opinião sobre os acontecimentos do dia.

¹⁰⁰ La fiction est un monde inventé (diégèse) et organisé pour la caméra, formant un tout cohérent, dont la vraisemblance est fonction de postulats posés par ce monde et dans lequel des personnages sont joués par des acteurs. Du fait qu'il s'agit de personnages et non de personnes réelles, la fiction peut mettre en scène leurs points de vue (perceptions, sentiments ou pensées). Original em francês: JOST, 2010, p. 107. Tradução da autora.

forma didática; explicar as consequências de determinado acontecimento histórico. Outra função da ficção numa emissão que se reporta ao mundo real e ao passado desse mundo é de dar um aspecto de cotidianidade à representação histórica. Até porque a teledramaturgia tem como característica o entretenimento.

Pensando o gênero como uma promessa (JOST, 2003, 2009, 2010), a teledramaturgia de reconstituição histórica carrega consigo a promessa ao telespectador de ser uma trama que apresenta acontecimentos históricos de um povo, de uma região; a biografia de alguma personalidade conhecida ou anônima que teve existência real. A teledramaturgia de reconstituição histórica constrói uma narrativa que sendo ancorada no mundo real – ou seja, que se vale de acontecimentos e personagens reais – utiliza a historiografia, documentos e vestígios do passado representado sem, no entanto, abrir mão da ficcionalidade. Inclusive cria e ressignifica acontecimentos com o objetivo de garantir coerência com o mundo diegético oferecido ao público.

O quadro a seguir, tendo como base o gráfico da representação dos três mundos de Jost (2003, p. 25), agrega o gênero teledramaturgia de reconstituição histórica como produto entre dois mundos: o real e o ficcional. Além disso, foram acrescentados ao modelo original de Jost (2003) as setas que indicam a movimentação dos programas televisivos entre os três mundos denominados pelo autor.



Quadro 1- os três mundos que regem os gêneros televisivos.
 FONTE: JOST, 2003, p. 25, com adaptações feitas pela autora.

2.1.3.3 O ponto de vista da narração

Narrar significa, *a priori*, contar, expor, relatar, dizer. A questão aqui é: como se narra em televisão? Mais especificamente, como se narra a história na teledramaturgia? Antes disso, é necessário recorrer a alguns conceitos que podem nos auxiliar na compreensão do “problema do ponto de vista” na ficção televisiva. Ou seja, para entender a questão de como um evento é narrado, é preciso, também, perceber quem narra.

Marc Vernet (2011), no capítulo “cinema e narração” do livro *A estética do filme* (AUMONT, et. al), explica que narrar consiste em relatar um evento, real ou imaginário. E isso, segundo o autor, implica pelo menos duas coisas:

- a) que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar certo número de recursos para organizar seus efeitos;
- b) que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta (VERNET, 2011, p. 92).

Entre as justificativas da importância de estudar o audiovisual narrativo, Vernet¹⁰¹(2011, p. 98) aponta o fato deste ser “concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesmo”. E é exatamente a partir desse traço do audiovisual, ou seja, “a capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais” que, segundo Vernet, é possível dizer que o audiovisual substitui as grandes narrativas míticas ou, em certa medida, ocupa hegemonicamente esse espaço outrora dos contadores e narradores míticos (LE GOFF, 1996, YATES, 2007). Entretanto, adverte Vernet (2011, p. 99), não se deve concluir apressadamente que o audiovisual narrativo é a expressão transparente da realidade social, nem seu contrário exato. De acordo com o autor, as coisas não são tão simples assim, e a “sociedade não se mostra tão diretamente legível nos filmes”.

Outro aspecto das observações de Vernet pertinente para a investigação em curso é a ideia de que “qualquer filme é um filme de ficção” (VERNET, 2011, p. 100), isso porque, explica o autor, “a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em objeto de contemplação, em visão que o aproxima mais do imaginário” (VERNET, 2011, p. 101). Essa observação corrobora com a ideia da impossibilidade de captura do real, enquanto o que possibilita uma aproximação com o real é a sua representação.

¹⁰¹ O autor se refere na sua abordagem especificamente ao cinema, mas aqui tomamos a liberdade de estender suas observações a respeito do cinema narrativo à narrativa de televisão, utilizando o termo audiovisual.

No que diz respeito ao ponto de vista da narração, Vernet (2011, p. 106) explica que, no texto literário, distinguem-se três instâncias diferentes: a narrativa, a narração e a história. A partir destas distinções, o autor apresenta definições específicas do campo do audiovisual que auxiliam a análise desse tipo de narrativa. Segundo o autor:

A narrativa ou texto narrativo [...] é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de [linguagem verbal, no audiovisual], compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa filmica mais complicada. (VERNET, 2011, p. 106).

A narrativa audiovisual, de acordo com o autor, “é um enunciado que se apresenta como discurso”, isso porque implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou foco de enunciação) e um leitor – espectador. O autor explica que, por isso na narrativa audiovisual “seus elementos estão [...] organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências” (VERNET, 2011, p. 107). Marc Vernet enumera essas exigências:

- a) a legibilidade da obra exige que uma gramática seja mais ou menos respeitada, de modo a se fazer compreender pelo espectador, tanto da ordem da narrativa e da ordem da história. “Essa organização deve estabelecer o primeiro nível de leitura [da obra], sua denotação, isto é, permitir o reconhecimento dos objetos e das ações mostradas na imagem” (VERNET, 2011, p. 107);
- b) coerência interna do conjunto da narrativa, ela mesma – de acordo com o autor – uma função de fatores muito diversos que compõem a obra, como por exemplo, o estilo adotado pelo diretor, as leis do gênero no qual a narrativa vem inserir-se, a época histórica na qual ela é produzida;
- c) a ordem da narrativa e seu ritmo “são estabelecidas em função de um encaminhamento de leitura que é, assim, imposto ao espectador¹⁰²” (VERNET, 2011, p. 108). Isso implica, segundo Vernet (2007), o modo como é concebido o audiovisual e seus efeitos narrativos, como, por exemplo, suspense, surpresas, apaziguamento temporário. “Isso diz respeito tanto à organização do audiovisual (do encadeamento de sequências, relação entre a trilha sonora e a trilha de imagens) quanto à duração entendida como organização metódica dentro do quadro” (idem, p. 108).

¹⁰² Vale ressaltar que o autor se refere aqui a questões formais como a ordem e o ritmo da narração, e não ao sentido de leitura.

Vernet (2011) explica que a ficção só se revela para a leitura através da ordem da narrativa que aos poucos a constitui; assim, uma das primeiras tarefas do analista é descrever essa construção. No entanto, alerta:

[...] a ordem, porém, não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile [da obra]. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significativa, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a muitos circuitos (VERNET, 2011, p. 108).

É a partir dessas considerações sobre os modos de construção da narrativa audiovisual que Vernet (2011) prefere o uso do termo “texto narrativo” à narrativa, que, “embora defina bem de que tipo de enunciado estamos falando, talvez enfatize demais a linearidade do discurso” (VERNET, 2011, p. 108). Assim, o autor esclarece que a narração é o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto de situação real ou fictícia no qual a narração toma lugar. A narração, refere-se, portanto, “às relações que existem entre o enunciado e a enunciação, tal como se revelam à leitura na narrativa: só são analisáveis [...] em função dos traços deixados no texto narrativo” (VERNET, 2011, p. 109). Nesse sentido, a análise da narrativa audiovisual abrange uma série de elementos estéticos já mencionados anteriormente como iluminação, enquadramentos, ruídos, sons e trilha. Pensando a partir de Vernet, esses seriam os “traços deixados” no texto narrativo audiovisual.

A narração agrupa, ao mesmo tempo, segundo Vernet (2011, p. 109), “o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve”. O que implica, de acordo com o autor, pelo menos duas coisas:

- a) a narração coloca em jogo funcionamentos (dos atos) e o quadro no qual eles acontecem (a situação);
- b) por essa definição, a situação narrativa pode comportar um ato narrativo de determinações que modulam o ato narrativo. Isso significa dizer que o texto narrativo audiovisual não remete a pessoas físicas, a indivíduos quando se refere à autoria.

Pensando dessa maneira é possível distinguir claramente as noções de autor, de narrador, de instância narrativa e de personagem narrador. Nas palavras de Marc Vernet:

O narrador ‘real’ não é o autor, porque sua função não poderia ser confundida com sua própria pessoa. O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ela própria e sua narrativa fossem neutras diante da “verdade” da história. Mesmo na autobiografia, o narrador não se confunde com a própria pessoa do autor

(VERNET, 2011, p. 111).

Essa compreensão de narrador que não se confunde com a pessoa do autor, mesmo em autobiografia, pode ser melhor entendida se recorrermos às categorias de Norman Friedman apresentadas por Ligia Chiappini Moraes Leite¹⁰³ (1997), especificamente quando o modelo explicita o tipo de narrador testemunha – protagonista. Segundo Friedman (FRIEDMAN apud LEITE, 1997), o narrador testemunha narra em primeira pessoa, mas esse “eu” já é interno à narrativa, esse “eu” da narrativa vive os acontecimentos aí descritos como personagem que pode observar os fatos desde dentro e, portanto, apresenta-os ao público de modo mais direto, mais verossímil.

Se pensarmos, por exemplo, no filme *Malcom X* (Spike Lee, 1992), em que é narrada a trajetória de Malcom X, temos ali um tipo de narrador-testemunha-protagonista. Seguindo a classificação de Norman Friedman, Malcom é, em relação à história, testemunha. Mas no que diz respeito às reflexões, ponto de vista, memórias e do texto narrativo como um todo, Malcom é protagonista. A narração *off* em determinados trechos do filme simultaneamente documenta, registra um período da história dos Estados Unidos e transmite sensações, pensamentos, opiniões de quem viveu essa história. Mesmo se referindo a acontecimentos do “real”, esse narrador é sempre função fictícia. Isso porque: “[...] a função do narrador não é exprimir suas preocupações essenciais, mas selecionar, para a conduta de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos dos quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas, com maior frequência, o utilizador” (VERNET, 2011, p. 111). A produção e invenção na narrativa consistem num trabalho sobre a linguagem e que, segundo Vernet (2011), é resultado de um trabalho de equipe, ou seja, várias opções assumidas por muitos técnicos (produtores, roteiristas, fotógrafos, iluminador(es), figurinista(s), diretor de arte, etc.); desse modo, Vernet prefere o termo instância narrativa à noção de autor, denominação que assumimos aqui. Assim, Vernet designa instância narrativa: “[...] o lugar abstrato em que se

¹⁰³ Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite (1997), a tipologia do narrador de Norman Friedman apresenta sete categorias de narrador, quais sejam: a) narrador onisciente intruso: adota um ponto de vista divino, para além dos limites de tempo e espaço; b) narrador onisciente neutro: narra em 3ª pessoa, embora onisciente, esse tipo de narrador evita comentários sobre o que os personagens sentem ou pensam; c) narrador “eu” como “testemunha”: narra em 1ª pessoa, esse tipo de narração apela para o testemunho de alguém, “quando se está em busca de verdade ou querendo fazer algo parecer como tal” (LEITE, 1997, p. 37); d) narrador protagonista: é o tipo de narrador que, embora personagem central, ele não tem acesso ao estado mental das demais personagens; e) onisciência seletiva múltipla: difere da onisciência neutra porque o autor traduz pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, enquanto que o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido; f) modo dramático: elimina o narrador a construção do discurso se faz por uma sucessão de cenas, cabe ao leitor/espectador deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras dos personagens; e, finalmente, g) câmera (*flashes* da realidade). A autora considera a denominação da categoria “câmera” imprópria, pois observa que a câmera não é neutra, existe alguém que a manipula e seleciona o “ângulo”, dominando assim o ponto de vista.

elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros da produção da narrativa filmica” (VERNET, 2011, p. 111).

A instância narrativa, esse lugar abstrato, agrupa, além do narrador e funções narrativas dos colaboradores, também a situação na qual essas funções vão se exercer. Essa situação abrange, segundo o autor, tanto os dados orçamentários, o período social em que o audiovisual é produzido, o conjunto da linguagem audiovisual quanto o gênero da narrativa, a instância narrativa real e até o próprio produto audiovisual, “na medida em que age como sistema, como estrutura que impõe uma forma aos elementos nela compreendidos” (idem, p. 112). Essas reflexões e conceitos do autor nos auxiliarão na compreensão do modo como o texto narrativo audiovisual de reconstituição histórica é construído e como os usos de estratégias narrativas peculiares lhe garante estatuto de verossimilhança.

2.1.4 Articulação espaço-tempo no audiovisual

O audiovisual trabalha com uma série de experiências e de vivências do tempo que foram inicialmente emprestadas da literatura, do teatro, da música. Alguns modos de organizar o espaço-tempo no audiovisual foram se constituindo ao longo do século XX, primeiro no cinema, depois na televisão, da mesma maneira como os gêneros da linguagem audiovisual, as práticas e os públicos.

O historiador da arte Giulio Carlo Argan (2005), falando da história das cidades, afirma que quem desejasse estudar a história da vida urbana no século XX teria no audiovisual, na história do cinema e nos filmes, especificamente, um rico arsenal de informações para compreender como as cidades foram vividas, como elas existiram concretamente. O argumento do historiador é que a linguagem audiovisual é aquela que mais se aproxima de uma matriz de experiência de espaço-tempo e da vivência real da cidade. Tendo essa ideia como perspectiva é interessante pensar que algumas cidades ou paisagens recorrentes no audiovisual causam uma sensação de *déjà vu* quando as visitamos, embora nunca tenhamos estado lá, tendo as conhecido antes pela tela do cinema ou da televisão. A linguagem audiovisual propicia, a partir de determinadas ferramentas próprias como o corte, a *découpage*, o campo, o contracampo, o deslocamento de câmera e os enquadramentos, que o espectador possa viver uma série de experiências de espaço que marcam modos de olhar e de viver aquele espaço, mesmo que virtualmente.

Noël Burch (1992) explica que um audiovisual é uma sucessão de fatias de espaço e tempo. E que o modo de articular essas fatias é muito variado. Entre uma fatia e outra tem um corte que estabelece uma série de possibilidades completamente diferentes de articular um plano a outro plano, e o conflito entre essas duas imagens, entre uma fatia e outra, nos coloca diante de possibilidades múltiplas. Não cabe aqui recuperar toda a trajetória e teorias que envolvem as conexões espaço-tempo no audiovisual; é suficiente, para nós, apontar que Sergei Eisenstein e Dziga Vertov são expoentes desse movimento histórico que construiu uma linguagem própria do cinema e das muitas possibilidades de articular espaço-tempo no audiovisual.

Nos interessa, aqui, observar que após a Segunda Guerra Mundial o estilo clássico e o modo de construção de um certo “estar no mundo” que o audiovisual propicia, através da linguagem, de nos colocar em uma circunstância muito próxima a da vivência daquele espaço-tempo, ganha seu lugar pela utilização da estética realista e melodramática. A teledramaturgia, na maior parte de sua produção, trabalha com essas ferramentas forjadas no que ficou consagrado na história do cinema como o estilo clássico. No entanto, há piscadelas com o cinema moderno e, até em determinados produtos, com o estilo pós-moderno. Assim, pode-se perceber narrativas que transitam entre o antigo e o novo, entre o estilo transparente da narração clássica (BORDWELL, 2005) e o distanciamento reflexivo da modernidade (MARIE, 2006). Jullier & Marie (2009), falando da segunda onda de Hollywood, esclarecem aspectos de estilo do cinema que a teledramaturgia vai incorporar nessa miscelânea de estilos: “a indústria do entretenimento absorve progressivamente os achados formais da modernidade, reduzindo-os a figuras de estilo esvaziadas de seu eventual conteúdo distanciador: um pouco menos de transparência na narração, um pouco mais de liberdade de movimento para a câmera”(JULLIER & MARIE, 2009, p. 193).

Jacques Aumont (2011) observa que a forma retangular do quadro – da tela de cinema, ou no caso, da tela de televisão – é um dos primeiros materiais sobre os quais se trabalha num audiovisual. Embora com várias limitações (presença do quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial ou ausência de cor, etc), diante da imagem plana de cinema¹⁰⁴, por exemplo, “reagimos como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões

¹⁰⁴ Embora atualmente o processo de produção e transmissão da imagem em cinema e televisão seja o mesmo (digital) a recepção permanece diferente, pelo menos até que todos os aparelhos televisivos sejam trocados para o sistema digital. A recepção televisiva continua majoritariamente eletrônica o que resulta em uma imagem diferente da do cinema (menor profundidade de campo, por exemplo), o que afeta sensivelmente a ilusão de profundidade na imagem de TV. Sobre isso, ver MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo. São Paulo: Brasiliense, 1997.

análogo ao espaço real no qual vivemos” (AUMONT, 2011, p. 20-21). O autor explica que essa “impressão de realidade” proporcionada pela imagem audiovisual se deve principalmente pela ilusão de movimento e de profundidade¹⁰⁵. Aqui, observa o autor, o importante é que reagimos diante da imagem audiovisual como diante da representação realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Essa imagem é delimitada pelo quadro da tela, esse espaço imaginário que está contido no quadro é o que convencionalmente denomina-se campo. Por outro lado, “o conjunto de elementos (personagens, cenários etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador”, é o fora de campo. Aumont (2011) explica que embora haja diferenças – o campo seja visível, o fora de campo não é – ambos pertencem a um mesmo espaço imaginário que é nomeado de espaço audiovisual¹⁰⁶. Na figura 1, vemos um exemplo do campo, nesse caso o fora de campo é o que fica atrás da porta. Em uma narrativa, como a da minissérie cuja narrativa é clássica, não há interpelação do campo para o fora de campo, os atores nunca dirigem o olhar ou mesmo a fala ao telespectador, por exemplo. De modo geral, o espaço cênico na minissérie é construído como se a câmera fosse os olhos do telespectador ou como se observássemos os acontecimentos através de um espelho sem estanho, o espaço é oferecido ao público como algo unitário e penetrável.



Figura 1 – campo: espaço cênico visível ao espectador no audiovisual

A noção de espaço no audiovisual é definido, de acordo com Aumont e Marie (2006, p. 104), de modo diferente conforme se considerem: o plano, a cena ou a sequência. Do ponto de

¹⁰⁵ Essa ilusão foi aprendida ao longo do século XX, porque estamos habituados a ver cinema e televisão.

¹⁰⁶ Aumont (2011, p. 25) argumenta que parece estranho qualificar igualmente imaginário o campo e o fora de campo apesar do caráter mais concreto do primeiro e, justifica que assim o faz para “insistir sobre o caráter imaginário do campo (que decerto é visível, 'concreto', se quisermos, mas nada tangível) e, sobre a homogeneidade, a reversibilidade entre campo e fora de campo, pois ambas são igualmente importantes para a definição do espaço [audiovisual]”.

vista do plano, o espaço audiovisual é comparável a um espaço pictórico. A articulação espaço-tempo na narrativa da minissérie *JK* é construída pela costura de diálogos e o uso do campo e contracampo. Como observado na figura 2, o uso desse artifício, que Burch (1992) identifica como uma continuidade temporal, é a passagem do plano de uma personagem que fala para o plano de uma personagem que escuta, enquanto a voz da primeira prossegue, ininterrupta, em *off*. Nesse esquema temos o que é denominado na teoria audiovisual de campo/contracampo (figura 2).



Figura 2 – exemplo do campo/contracampo no audiovisual

Um outro modo de construir a conexão do espaço-tempo no audiovisual é através da utilização de elipses. Essa é uma noção que tem origem na literatura, no entanto o cinema e depois a narrativa televisiva de ficção a utilizam do mesmo modo que a narratologia literária, ou seja, “cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, 'saltando' assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam” (AUMONT & MARIE, 2006, p. 96), teremos uma elipse. Na minissérie, a utilização da elipse é feita para sugerir o deslocamento de um personagem de um espaço cênico para outro. Por exemplo, JK diz que tem um compromisso e, na sequência, ele parece no apartamento de Marisa¹⁰⁷. Ou, Juscelino recebe um recado de Jango¹⁰⁸ que deseja conversar com o ex-presidente e, na cena seguinte, aparece JK no apartamento de Jango. O telespectador imagina o deslocamento realizado entre os apartamentos de Juscelino e João Goulart. No entanto, há momentos em que a elipse é feita a partir do uso de efeitos de corte como cortina ou fusão. Em uma sequência da construção de Brasília, enquanto há uma narração *off* em que JK explica que o que mais gostava da época da construção da capital federal era o espírito de irmandade e igualdade que existia entre todos que ali estavam, as imagens que cobrem essa narração são de cenas dos candangos, da equipe de Oscar Niemeyer jogando futebol com os operários, etc.

¹⁰⁷ Interpretada por Letícia Sabatella.

¹⁰⁸ Interpretado por John Vaz.

Outra sequência que dura pouco mais de um minuto, transcorre um tempo narrativo equivalente a quase três anos, período que durou a construção de Brasília. E o artifício utilizado para o corte, como uma cortina do tempo, é uma janela, como pode ser observado nas figuras 3, 4, 5, 6 e 7¹⁰⁹.



Figura 3 – Elipse de tempo: Lilian Gonçalves, ainda adolescente, limpa as janelas do bar onde trabalha

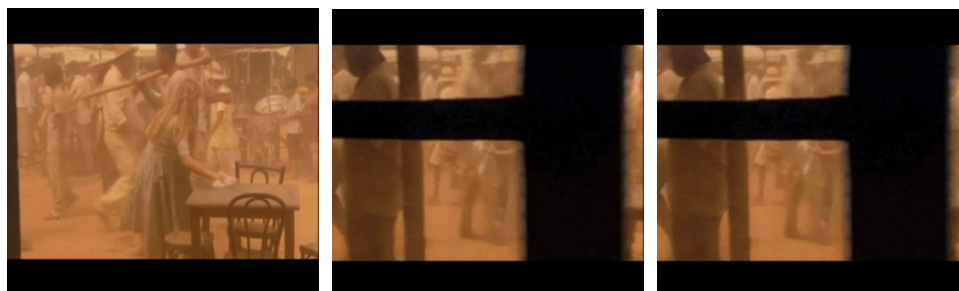


Figura 4– Elipse de tempo: por cerca de 30 segundos são exibidas imagens do cotidiano em torno do Bar do Severino



Figura 5 – Elipse de tempo: a imagem intercala cenas com a movimentação dos candangos e uma tela preta, como se fosse uma parede.

¹⁰⁹ Os frames apresentados são uma edição de imagens da sequência, o que quer dizer que nem todos os frames da sequência compõem a figura, mas todas as imagens são apresentadas na ordem que aparecem na minissérie.



Figura 6 – Elipse de tempo: a imagem da personagem Lilian aparece entre o vidro da janela já adulta



Figura 7 – Elipse de tempo: Na parte final da sequência, Lilian surge adentrando o bar do Severino já uma mulher. A personagem é o meio utilizado para finalização da elipse de tempo, indicando ao telespectador que o tempo passou

O tempo é demarcado também pela narração *off*. Como se trata de uma narrativa histórica e a concepção historiográfica, nesse caso, é muito marcada pela cronologia dos acontecimentos, o testemunho do narrador protagonista invariavelmente faz referência à ordem dos acontecimentos no tempo. Assim temos: “na madrugada de 11 de novembro, o Rio de Janeiro foi tomado [..]; “na manhã de 11 de fevereiro, sábado de carnaval [...]” ou, “[..] na tarde de 27 de agosto de 69, o presidente Costa e Silva [...]”. Agrega-se à narração *off* essa função de pontuar o tempo do ponto de vista da narrativa, enquanto que os cortes (fusões, cortinas) e as elipses cumprem essa mesma função, mas tendo como elemento construtor desse tempo a imagem. Paul Ricoeur (1983) explica que temporalidade e narratividade se reforçam reciprocamente. O tempo torna-se humano precisamente quando é organizado à maneira de uma narrativa, e a narrativa extrai o seu sentido exatamente da possibilidade de retratar os aspectos da experiência temporal.

Como falado anteriormente, a minissérie representa uma narrativa que transcorre em três estados brasileiros: Minas Gerais (Diamantina, Tiradentes; e Belo Horizonte), Rio de Janeiro (antigo estado da Guanabara) e São Paulo (Santos) e no Distrito Federal (Brasília). A localização da narrativa nessas diferentes cidades foi feita principalmente com o uso de

imagem-documento¹¹⁰ e de outros do tipo imagem de reconstrução, no caso o canteiro de obras de Brasília. É curioso observar que as imagens que identificam Diamantina, Rio de Janeiro e Belo Horizonte são imagens em preto e branco, atribuindo a estas uma noção de passado. Já a vinheta para localizar Brasília como espaço cênico é colorida o que pode ser considerado uma metáfora e uma idealização da nova capital como o futuro. Assim, sempre que havia uma mudança do ambiente ou espaço cênico que implicasse ir de uma cidade a outra surgia na tela uma vinheta (figuras 8 e 9) que sinalizava ao telespectador essa mudança no espaço.



Figura 8 – Vinheta que identifica o Rio de Janeiro como espaço da trama



Figura 9 – Vinheta que identifica Diamantina como espaço da trama

Um outro modo de localizar o telespectador, do ponto de vista do espaço geográfico, é a utilização de tipografia endógena, ou seja, uso de letreiros ou placas captadas pela câmera que fazem parte da cena. Esse é o caso das sequências da campanha de Juscelino para governador de Minas Gerais (figura 10); outro exemplo da uso de tipografia endógena são as placas que indicam o “Bar do Severino” no acampamento dos candangos ou, ainda, dos letreiros das boates e casa de *shows* que faziam a noite carioca no período da Bossa Nova. Indicar as

¹¹⁰ Os conceitos Imagem-documento e imagem de reconstrução serão explicados no item “Os paradigmas da imagem e uma tipologia da imagem na ficção controlada”, no capítulo 3.

idades percorridas por JK durante a campanha tem uma outra função narrativa que está associada à construção da imagem do ex-presidente como um político dinâmico, nesse caso a narração *off* corrobora com essa ideia, direcionando o sentido pretendido pela sequência.



Figura 10 – Tipografia endógena: localiza o espaço geográfico e atribui ritmo e dinamismo à narrativa e ao personagem

A diegese transcorre em duas temporalidades distintas, ou seja, quando recorre à narração *off* é claramente passado. No entanto, quando utiliza o diálogo ficcional, o tempo é o presente, como é possível identificar nos dois trechos a seguir:

Narração *off* de JK:

O que nos reservava 1968. Havia uma atmosfera contagiante de esperança e de liberdade no Brasil. Sonhávamos com tempos novos e melhores. Um mundo florido e colorido como a indumentária dos jovens que revolucionava os costumes e aspiravam um mundo mais justo. Em todos os continentes os moços pareciam dispostos a lutar, a morrer pelos seus ideais. (sequência *Réveillon* de 1968, disco V)

Diálogo:

Advogado: Impetrei mais um *habeas corpus* no Supremo Tribunal Federal. É mais uma forma de responder ao presidente Castelo.

JK: Castelo não manda mais nada. Ele está totalmente controlado pela linha dura.

Barbosa (2008) observa que a narrativa televisiva sobre o passado produz um enredo no qual o passado é apresentado como parte do presente, intensificando esse presente, que

possui nele mesmo o passado. Para a autora, essa apropriação da temporalidade também produz efeito de criação na contemporaneidade de uma utopia comunicacional governada pela ideia de um presente absoluto: “Se o presente é governado pelo olhar (imagem), ao figurar também o passado como imagem, a televisão dá a ele sentido de presente, criando com isso a utopia comunicacional” (BARBOSA, 2008, p. 135).

É relevante observar ainda que a narrativa é linear e a trajetória construída é ascendente. Apenas na primeira sequência do primeiro capítulo há uma quebra na linearidade. A minissérie inicia com a posse de Juscelino na Presidência da República, em 1956, e volta para 1902, com a notícia do seu nascimento. A passagem entre essas sequências é feita numa fusão da imagem do rosto de JK¹¹¹ com João César¹¹², pai de Juscelino.

Neste capítulo, foram expostos os conceitos de gênero e formato televisivo com que se trabalha nesta investigação, discutimos o modo como o ponto de vista constrói uma narrativa, além de demonstrar como a minissérie *JK* utiliza as ferramentas de articulação espaço-tempo típicas da linguagem audiovisual para constituir a trama e produzir sentidos. A seguir discutem-se os conceitos e a distinção entre história e memória e as relações da representação do passado na produção de imaginação social.

¹¹¹ Interpretado por José Wilker.

¹¹² Interpretado por Fábio Assunção.

3 HISTÓRIA, MEMÓRIA e IMAGEM

Por se tratar de uma obra que reconstitui o passado, um dos elementos fundamentais para a credibilidade do discurso produzido é a historiografia. Neste capítulo, iremos discutir os conceitos e distinções entre história e memória, bem como refletir sobre os tipos e usos das imagens como construtoras de imaginação social.

3.1 História e memória: os conceitos

Andreas Huyssen (2000), no livro *Seduzidos pela memória*, chama a atenção para o fato de as sociedades ocidentais, nas últimas décadas do século XX, terem se voltado para o passado, num movimento inverso ao que ocorria no início daquele século, em que a preocupação era com o futuro. Huyssen (2000) afirma que, embora ainda tenhamos preocupações com os *futuros presentes*, nosso olhar está voltado para os *passados presentes*. O autor fala da existência de uma “cultura da memória”, em que há uma proliferação de discursos memoriais e a utilização destes pela indústria cultural. Huyssen (2000, p. 15) alega que uma comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente, no contexto daquilo que a sociologia alemã chamou de *Erlebnisgesellschaft*¹¹³, assume uma inflexão política mais explícita em outras partes do mundo.

Trazemos esse autor exclusivamente para pensar a crítica corrente sobre o papel da mídia na produção dessa “cultura da memória”. Não raras vezes se acusa a mídia de produzir uma espécie de amnésia coletiva ao dar visibilidade a discursos memoriais: esses discursos provocariam uma apatia e um embotamento na sociedade e que é de se lamentar a perda da consciência histórica causada por tais discursos. Huyssen (2000, p. 18) lembra que é “precisamente [a mídia] que faz a memória ficar cada vez mais disponível para nós a cada dia”, ou, como afirma Roger Silverstone (2002, p. 231), é a mídia que atua na contemporaneidade como uma memória assistente, nos “poupando do trabalho de lembrar coletivamente”. Além disso, explica Silverstone (2002), esse movimento da mídia como memória auxiliar “desaloja a memória das operações íntimas da mente”. De acordo com o autor, “somos o que lembramos, como nações e como indivíduos” (2002, p. 231), e que a memória assistente produzida pelos registros de textos, imagens e sons é decorrente do

¹¹³ *Erlebnisgesellschaft* literalmente “sociedade da experiência”, é de difícil tradução, explica Huyssen (2000, p. 39). Mas “refere-se a uma sociedade que privilegia experiências intensas, mas superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida associados ao consumo de massa”.

declínio da cultura oral. James Fentress e Chris Wickham (1992), no entanto, parecem ser mais coerentes em relação a essa polêmica que envolve memória, cultura letrada *versus* cultura oral. Segundo Fentress e Wickham (1992, p. 64), “nós continuamos a ser uma sociedade oral e os modos como padronizamos a nossa memória social continua a *reflectir*, se bem que sob formas alteradas, as mesmas práticas e processos de pensamento das culturas iletradas”. As mediações das imagens produzidas pelos audiovisuais sejam eles documentários, jornalismo ou ficção, são partes fundamentais na contemporaneidade no modo com que ordenamos nosso pensamento.

Seguindo a ideia de Fentress e Wickham (1992), podemos dizer que a escrita pode ter nos “poupado do trabalho” de lembrar, mas não nos absolveu da necessidade de falar, de narrar, de contar. Essa é ainda uma necessidade das sociedades contemporâneas e, na ausência dos contadores de história das sociedades tradicionais (LE GOFF, 1996), essa função de narradora na contemporaneidade é exercida de forma onipresente pela mídia (SILVERSTONE, 2002; FENTRESS & WICKHAM 1992; ORTIZ, 2003). É importante deixar claro que embora se saiba que a memória é uma ação que se consolida no indivíduo, ela é sempre mediada, e a preocupação, neste trabalho, é com a construção de um discurso público, social e coletivo sobre o passado a partir da mediação audiovisual.

O historiador francês Pierre Nora (1997, p. 24) esclarece que memória e história não são sinônimos, ao contrário, tudo parece pô-las em oposição. A memória é algo vivo e está em permanente mudança, aberta à dialética da lembrança e da amnésia (NORA, 1997). A memória continua atual, suscetível às deformações e manipulações, sujeita a longos períodos de latência e bruscas revitalizações. Por outro lado, explicita Nora (1997, p. 25), a história preocupa-se na reconstrução problemática e incompleta do que não mais existe, de um tempo passado. A história, porque operação intelectual, propõe análise e desaloja. Já a memória, segundo Nora (1997), instala a lembrança consagrada.

A história, filha da memória, não pode com ela ser confundida; também não há uma linearidade de produção da história como registro de lembrança dos fatos passados. A memória, matéria-prima da história, é, como esta, produzida num campo de poder. Jacques Le Goff (1996, p. 32) explica que as sociedades “cuja memória social é, sobretudo oral ou que estão em vias de construir uma memória coletiva escrita, permitem compreender a luta pelo domínio da memória¹¹⁴”. O autor lembra ainda que uma das preocupações dos indivíduos e

¹¹⁴ O filme *Narradores de Javé* (2004), de Eliana Caffé, é um bom exemplo do que fala Le Goff. Os moradores de Javé, povoado ameaçado de extinção, por conta da construção de uma hidrelétrica, se unem para reconstituir, com testemunho da memória oral, a história de Javé. No entanto, não há um consenso sobre os protagonistas da

grupos que dominam as sociedades é de tornarem-se também donos das lembranças e dos esquecimentos. A memória, assim como a história, é construção cultural e ocorre num campo de disputas. A história, através da investigação científica – como lembra Renato Ortiz (2003, p. 138) –, coloca frequentemente a nacionalidade em risco, à medida que ilumina os fatos de violência que se passaram na origem de todas as formações políticas. Já a memória é construída no movimento de lembrar e esquecer, que Ortiz (2003, p. 139) denomina de “amnésia seletiva”. Segundo o autor, “esquecer significa confirmar determinadas lembranças, apagando os rastros de outras, mais incômodas e menos consensuais” (idem).

Esclarecidas as diferenças, é importante perceber a íntima relação entre história e memória social. Se por um lado a memória hegemônica é, como apontam alguns autores já citados, produzida de esquecimentos, de amnésia e serve à coesão social, por outro lado, as memórias alternativas, aquelas não tão consensuais, as esquecidas pela história oficial celebrativa (CHAUI, 1998) podem bater à porta do presente criando inquietações, desconforto e disputas. A memória social, por ser algo vivo, em constante mobilização e fincada no presente, é suscetível a atualizações, modificações e o que era até então hegemônico pode ter seu estatuto de verdade abalado e alterado. É nesse sentido que a mídia cumpre um papel fundamental, ou seja, atua na consolidação de narrativas hegemônicas sobre o passado e em dados momentos dá visibilidade a discursos memoriais alternativos, atuando num processo de alteração dos discursos memoriais.

Tome-se como exemplo desse tipo de mudança na narrativa memorial, que tem relação com a mudança na hierarquia do poder político, o modo como a campanha institucional do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) convocou os cidadãos a comparecerem às urnas nas eleições municipais de 2008. A campanha publicitária “Heróis existem” utilizou imagens documentais do período da ditadura militar que desconstrói a imagem de subversivos e terroristas impingida aos militantes de esquerda pelos militares. Agora, numa nova ordem democrática, os terroristas de outrora são evocados como heróis, mas antes de o poder institucionalizado tratar o movimento de resistência ao regime militar de modo diverso, a teledramaturgia de minissérie já o fazia há mais tempo, como por exemplo, na minissérie *Anos Rebeldes* (1992). As minisséries, ao abordarem temas relacionados à história e formação do país, abrem a possibilidade da elaboração de um discurso memorial mais complexo, menos linear, que comporte a ambiguidade da história Nacional.

Se pensarmos que a memória somente pode ser social se for compartilhada, se puder ser

história de Javé, já que a cada relato um mesmo acontecimento é narrado de modo diferente. Na narrativa é possível observar que a mudança do narrador também resulta um ponto de vista e uma narração diferentes.

transmitida (FENTRESS & WICKHAM, 1992) e, para tal, precisa antes ser articulada; e considerando, ainda, que a história é “uma narrativa que constrói uma representação sobre o passado” (PESAVENTO, 2004, p. 69) e que a historiografia funciona como esse espaço de organização do discurso sobre o passado, poderemos finalmente afirmar que a teledramaturgia de reconstituição histórica é em nosso tempo um lugar de constituição de memória.

A experiência passada recordada e as imagens partilhadas do passado histórico, sejam elas documentais ou ficcionais, são tipos de recordações que têm particular importância para a constituição de grupos sociais no presente (FENTRESS & WICKHAM, 1992). No debate sobre discurso memorial produzido e veiculado pela teledramaturgia, o que importa é mais a credibilidade que tal discurso tem do que exatamente se ele aconteceu ou não da forma representada, ou seja, se a representação ficcional da história tem efeito de verdade. Patrick Charaudeau (2007, p. 49) explicita a diferença entre *valor de verdade* e *efeito de verdade*. O primeiro conceito é construído 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*. 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, p. 49).

A ideia da ficcionalidade na televisão, segundo François Jost (1997; 2004), por vezes é marcada mais por características extrínsecas à obra que pelo seu conteúdo propriamente dito. A compreensão do que seja um relato ficcional ou um relato não-ficcional está mais ligado à recepção que à obra em si. A polêmica sobre o real e a ficção, o acontecimento histórico e o acontecimento ficcionalizado parece trilhar num sentido de produzir uma interpretação fixa, até certo ponto determinista dos acontecimentos e da história, questão de certo modo superada pelos estudos históricos mais recentes¹¹⁵. Assim, as críticas correntes sobre os “erros históricos” exibidos em produções audiovisuais de reconstituição histórica parecem perder de vista a função de fruição que o texto televisual pode oferecer, especialmente se partirmos da

¹¹⁵ Sobre esse debate no âmbito da História ver PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica (2004); GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras (2007), especialmente os artigos: Descrição e citação; Paris, 1647: um diálogo sobre ficção e história e A áspera verdade: um desafio de Stendhal aos historiadores.

ideia de que os telespectadores têm suas competências e seus modos específicos de ver e interpretar um produto audiovisual, que eles sabem diferenciar o real e o fictício, e ainda que dispõem de outras fontes de informação além do discurso televisivo.

A pretensão de apreensão do real, ou de que a historiografia possui a chave para a verdade sobre os acontecimentos, é enganosa, pois a história é um discurso construído sobre o passado. O discurso historiográfico produzido refere-se ao mundo real, mas não o retrata fielmente, não é um espelho da realidade dos fatos. Como observa Rossini (1999, p. 58), “o real é inatingível na sua totalidade [...] o que nos possibilita chegar a ele e construir um conhecimento sobre ele são as representações”. Como conclui a autora, “falar sobre o real é produzir um discurso que já é *a priori* ficcional, pois é narrativo, é representação” (ROSSINI, 1999, p. 60). Isso, no entanto, não implica dizer que o discurso historiográfico seja falso, invenção ou pura ficção como alguns chegam a afirmar (WHITE, 2008; CERTEAU, 2007). Com vistas a distinguir a narrativa histórica da livre “narrativa ficcional”, Paul Ricoeur observa em *Tempo e Narrativa* que “a propriedade especificamente histórica da narrativa historiográfica é preservada pelos laços, por mais tênues e ocultos que estejam, que seguem ligando a explicação histórica à nossa compreensão narrativa, a despeito da ruptura epistemológica que separa a primeira da segunda” (RICOEUR, 1983, p. 228).

Sandra Pesavento (2004) ilumina o debate sobre a história como narrativa e, portanto, ficcionalização, observando que a diferença entre a narrativa histórica da 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. 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, p. 69). Trazendo a noção de valor de verdade e efeito de verdade de Patrick Charaudeau (2007) e o debate que entende a história como uma ficção controlada, podemos dizer que a história por seu caráter documental e investigativo tem na sociedade o *valor de verdade*. Já a ficção de reconstituição histórica ao se valer do discurso historiográfico pretende-se adquirir *efeito de verdade*.

É a partir dessas considerações da historiadora sobre a narrativa histórica que passamos a falar da teledramaturgia de reconstituição histórica como uma “ficção controlada”, posto que, ao ter como base da narrativa acontecimentos reais, históricos, documentados, a teledramaturgia de reconstituição histórica não pode interferir tão profundamente na narrativa que é representada, caso contrário, coloca em risco a credibilidade da obra. Esse tipo de obra

artística é construído no limite entre o real acontecido e a criação. Por um lado, os indícios, vestígios e documentos de um tempo passado lhe impõem limites na construção discursiva como, por exemplo, a morte do personagem biografado – como ocorreu nas minisséries *JK* e *Maysa*, fato que a ficção não pode modificar. Por outro, um audiovisual de reconstituição histórica não é um documentário, embora, trabalhe com a construção de um discurso verídico, com base em acontecimentos ocorridos, documentados. Mesmo que esse discurso sobre o passado produza saberes sobre o real, ele é uma obra de ficção que se propõe a entreter a audiência. Devido ao uso de tecnologias de manipulação e de criação de imagens em computador, o esmero e a observação na produção do *detalhe* e da linguagem verbal e da imagética proporcionam efeito de real ao passado representado na tela, questões que deverão ser apresentadas na análise desta investigação. É importante lembrar que, embora espetáculo, o audiovisual de reconstituição histórica, por apresentar episódios históricos de forma encadeada e explicativa, dá materialidade a esse passado (ROSSINI, 2006).

O que se pretende com essa discussão é chegar ao ponto fundamental deste trabalho, ou seja, no entendimento de que esse tipo de narrativa de reconstituição histórica colabora com a consolidação de uma história oficial celebrativa (CHAUÍ, 1998), ou, em casos mais raros, dá visibilidade a memórias alternativas, tocando em temas menos agradáveis à constituição da nação. Embora ficção, o audiovisual de reconstituição histórica herda o “peso da história”, como assinala Rossini (1999, p. 107) e, conseqüentemente, a credibilidade da cientificidade daquela ciência. Nesse sentido, o audiovisual de reconstituição histórica “também é história, pois tem por referencial um real que foi efetivamente vivido” (ROSSINI, 1999, p. 107), constituindo-se em um lugar de memória, ou seja, um espaço que ainda mantém viva a memória nacional, com suas contradições e ambiguidades.

Quando pensamos nos anos 50, período fartamente representado pela teledramaturgia de minissérie (KORNIS, 2000), quais as imagens que nos vêm à cabeça? Possivelmente, quem viveu aquela época mesclará imagens pessoais, experiências vividas, com outras que circulam na sociedade, especialmente nos audiovisuais. Para outros, as “lembranças” daquela época são totalmente mediadas pela produção audiovisual. E quais as motivações de termos os anos 50 como uma espécie de sonho dourado brasileiro? Por que afinal a teledramaturgia de minissérie dá tanto destaque para aquele período de nossa história recente? Eric Hobsbawm (1998) refere-se à história como a matéria-prima para ideologias nacionalistas e que o passado é elemento essencial nessas ideologias. O autor diz que “se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo” (HOBSBAWM, 1998, p. 17). Além disso, o

historiador alerta que na natureza das coisas não costuma haver nenhum passado completamente satisfatório, o que pode nos levar a concluir que todo passado de algum modo é inventado. No artigo “O sentido do passado”, Hobsbawm (1998, p. 22) ensina que ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade), ainda que apenas para rejeitá-lo; e que qualquer que seja a intenção é impossível restabelecer um passado perdido, exceto em formas triviais (como a restauração de edifícios em ruínas). Assim mesmo, esclarece o autor, serão sempre tentativas seletivas. Outro aspecto levantado por Hobsbawm que se mostra relevante para nosso estudo é de que o passado, ou o sentido do passado, funciona como um modelo de sociedade a ser repetido no presente. Por outro lado, o passado deixa de ser esse modelo à medida que surge a inovação e quando essa inovação é identificada tanto como inevitável quanto como socialmente desejável, ou seja, quando essa inovação representa “progresso”.

Assim, a nação é constituída num movimento que oscila entre o futuro e o passado, ou seja, das perspectivas de futuro, na esperança de tempos melhores, ou de retrospectiva, a idealização e a nostalgia de tempos bons que já passaram. Desse modo, os anos JK, na segunda metade da década de 50, representam na história do País um interstício de prosperidade. É quando o Brasil passa por um processo de grande industrialização, de modernização; a pobreza estava confinada aos rincões do interior do país, as cidades eram espelhos da civilidade; os índices de violência eram menores; vivia-se a democracia após longos períodos de ditaduras, golpes e turbulências; a autoestima do país crescia com a conquista da primeira copa do mundo de futebol; nas artes e na cultura despontavam a arquitetura modernista e a Bossa Nova. Obviamente, nem tudo era tão maravilhoso, mas é esse o imaginário que cerca os anos 50 no Brasil e grande parte dessa construção simbólica sobre os “anos dourados” da história brasileira está associada a um discurso memorial oficial revitalizado, reforçado, reiterado também pela teledramaturgia.

A memória social é construída através de uma variedade de discursos e de diversas camadas de representações. Como aponta Pierre Nora (1997, p. 25), a memória conforma-se numa relação de adequação ao presente, alimenta-se de lembranças leves, é atual, está em permanente mudança e instala a lembrança consagrada. A variedade de discursos memoriais (acervos documentais, pesquisas historiográficas, bem como os discursos midiáticos inclusive os ficcionais), abre um espaço de conhecimento e reflexão efetivos sobre o passado. Há que se perceber que o passado é representado a partir das preocupações do presente e com ele tem íntima relação. Como dito anteriormente, não é possível agarrar o real na sua totalidade e que

a representação é o modo como podemos nos aproximar do real e produzir conhecimento sobre ele. Para isso é necessário selecionar, seccionar; falando de representação do passado, é necessário lembrar e esquecer. Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e a sua representação em linguagem e imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades de representação do real e de suas memórias. O que não significa dizer que vale tudo. Como afirma Huyssen (2000, p. 22), a qualidade destas representações memoriais permanece como uma questão a ser decidida caso a caso. "Mas a distância semiótica não pode ser encurtada por uma e única representação correta desse passado" (HUYSSSEN, 2000, p. 22) ou dessas memórias.

Huyssen (2000) recorre a Freud para evocar a relação memória e esquecimento. De acordo com o autor, a memória é apenas outra forma de esquecimento e o esquecimento é uma forma de memória escondida. Huyssen (2000) afirma que os processos psíquicos da recordação, recalque e esquecimento, descritos por Freud para os indivíduos, podem ser pensados também para "as sociedades de consumo contemporâneas como um fenômeno público de proporções sem precedentes" (HUYSSSEN, 2000, p. 18).

Considerando que o que agora criamos como memória está situada histórica e socialmente, que aquilo que lembramos e também o que esquecemos enquanto nação está relacionado com as preocupações do aqui e agora, faz-se necessário observar as condições de produção desse discurso memorial, no caso da teledramaturgia, observar em que lugar social esse discurso é construído e quais as motivações para a sua produção.

3.2 As relações ficção e história na trama de reconstituição histórica

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 tanto ser utilizadas como evidências históricas (BURKE, 2004, p. 35) quanto como construtoras de memórias.

A teledramaturgia nasceu junto com a tevê. A primeira telenovela, *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, foi ao ar em 1951 na extinta TV Tupi. Embora diante de muitos anúncios de seu esgotamento, a teledramaturgia mostra fôlego renovando-se em novos

formatos e abordagens. Os primeiros produtos ficcionais da televisão brasileira foram os teleteatros e as telenovelas. Somente na década de 60 surgiram os seriados, os teleromances e telecontos (adaptações literárias) e os seriados humorísticos. O advento do videoteipe, que chega ao Brasil em 1959, possibilita uma espécie de revolução no fazer televisão, até aquele momento feita exclusivamente ao vivo. A partir de 1972, com o uso do videoteipe mais frequente, as novelas passaram a ser exibidas diariamente. A representação da história do Brasil é tema da literatura fundante de José de Alencar, das artes plásticas, do cinema brasileiro e da televisão. As telenovelas do horário das dezoito horas, durante muitos anos, foi espaço privilegiado, para não dizer exclusivo, de adaptações da literatura brasileira¹¹⁶ como: *Helena*¹¹⁷; *O noviço*¹¹⁸; *Senhora*¹¹⁹; *A moreninha*¹²⁰. Temáticas históricas como a escravidão, a luta pela abolição, a constituição do regime republicano, a luta contra o império no Brasil e todo o ambiente social e político do século XIX e princípio do século XX eram retratados nessas telenovelas. A partir de 1982, a Rede Globo passou a produzir e exibir minisséries no horário das 22h. No contexto de redemocratização, a Rede Globo de Televisão passa a narrar a história recente do país através da minissérie, como já apontado anteriormente.

A representação do passado pelos sons e imagens no audiovisual, ou, a relação de 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, p. 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 comunicação preocupa-se com o que se configura como "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 constituída de questões relevantes do momento de sua produção, ou seja, do tempo presente. É como se esse tipo de

¹¹⁶ 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.

¹¹⁷ Novela de Gilberto Braga, adaptação da obra homônima de Machado de Assis. Rede Globo, 18h15m. Estreia em 05.05.1975, 20 caps.

¹¹⁸ Novela de Mário Lago, baseada na obra de Martins Pena. Rede Globo, 18h15min. Estreia em 02.06.1975, 20 caps.

¹¹⁹ Novela de Gilberto Braga, adaptação da obra homônima de José de Alencar. Rede Globo, 18h15min. Estreia em 30.06.1975, 79 caps.

¹²⁰ Novela de Marcos Rey, baseada em obra homônima de Joaquim Manoel de Macedo. Rede Globo, 18h15min, de 20.10.1975 a 06.02.1976.

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, a história se ocupa das articulações narrativas 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 tempo 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 históricos 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, p. 120)

Segundo a autora, "o mais importante conector que mostra no presente a materialidade 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, p. 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, rádio jornais – tudo isso que, produzido no passado com o objetivo de comunicar ações e atos daquele tempo presente –, hoje são alçados ao posto de documentos históricos, instrumentos que atestam e atribuem efeito de verdade 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, p. 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, p. 135), "haverá sempre algo esquecido e algo lembrado do passado reatualizado". 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, p. 137).

O argumento é que a reconstituição histórica feita por esses produtos audiovisuais são produzidos 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, silenciando, em contrapartida, diversos aspectos.

3.3 Imagem, memória e imaginação social

Em uma conferência no Rio de Janeiro, posteriormente publicada na Revista Estudos Históricos, o historiador austríaco Michel Pollak (1992) argumentava que a memória é um fenômeno construído individual e socialmente. Para o autor, há pelo menos dois tipos de memória: aquela de acontecimentos vividos pelo indivíduo e a memória herdada, ou seja, o tipo de memória sobre acontecimentos vividos pelo grupo ou pela comunidade a qual a pessoa 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 no meios de comunicação, etc. O que importa é que a pessoa nem mesmo participou ou os presenciou, no entanto, no imaginário social, esses acontecimentos tomaram tamanho relevo que passam a fazer parte do repertório mnemônico de toda uma geração. Para o autor, 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 do 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, as imagens do chefe de Estado, etc. Por outro lado, o mesmo adjetivo designa a participação da atividade imaginativa individual num fenômeno coletivo. Baczko (1985, p. 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 percebe-se, divide e elabora os seus próprios objectivos (BACZKO, 1985, p. 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).

Os sistemas simbólicos, de acordo com Baczko (1985), estão ancorados em necessidades profundas e acabam por se tornar uma razão de existir a agir para os indivíduos e para os grupos sociais. Esses sistemas nos quais se assenta e através do qual 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 nos 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, p. 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 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.

As imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas rupestres nas cavernas da pré-história até as holografias do mundo contemporâneo. Somente milênios depois das primeiras inscrições imagéticas do homem pré-histórico é que a humanidade

passou a fazer registros através da escrita. Atualmente, na “idade da imagem”, nosso cotidiano é povoado de mensagens visuais, seja na publicidade televisiva, nas imagens noticiosas dos telejornais ou nos grafites e arte de rua nos centros urbanos. Lúcia Santaella (1999) classifica as imagens em dois domínios:

a) a imagem como representações visuais (desenho, pinturas, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas). Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual;

b) imagem como domínio imaterial das imagens na nossa mente. Nesse domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Esses domínios da imagem, explica a autora, não existem separados, pois “estão inextricavelmente ligados já na sua gênese” (1999, p.15).

A autora explicita: “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (SANTAELLA, 1999, p. 15). De acordo com a autora, o que unifica esses dois domínios são os conceitos de signo e de representação. No presente trabalho, essa ideia que concebe a imagem no domínio material (imagens técnicas) e imaterial (imagem mental) será proveitosa para estabelecer a relação entre a constituição de imaginário – memória social (imagem mental) – com a representação de uma época, de um evento histórico, com imagens técnicas que remetem a um tempo passado (imagem técnica).

Peter Burke (2004) defende que as imagens podem ser utilizadas como evidência histórica, por pelo menos três razões:

a) a arte pode fornecer evidência para aspectos da realidade social que os textos passam por alto, pelo menos em alguns lugares e época;

b) a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete; assim, adverte o autor, ao analisar imagens devemos levar em consideração a variedade das intenções dos produtores e as condições dessa produção;

c) o processo de distorção é, segundo Burke, ele próprio evidência de fenômenos importantes para a análise como, por exemplo, o sistema de mentalidades, ideologias e identidades que regem o período da produção. A imagem material ou literal é uma boa evidência da “imagem” mental ou metafórica do eu ou dos outros.

As análises do historiador inglês referem-se às representações imagéticas da pintura e da fotografia, no entanto, penso que suas ideias podem auxiliar também quando falamos de audiovisual, isso porque as representações da história do Brasil em peças de teledramaturgia têm mais relação com o ideal que se tem da história, seus personagens e seus feitos que propriamente com o espelhamento dos fatos, personagens e realizações. As representações da história são pontos de vistas oferecidos ao público e, como observa Burke (2004, p. 96), imagens propagam valores. Se pensarmos como Silverstone (2002), que toda memória é mediada, o que vai importar é o ponto de vista que a representação audiovisual faz de determinada época ou fato histórico.

3.4 Os paradigmas da imagem e uma tipologia da imagem na *ficção controlada*

No artigo “*Três paradigmas da imagem: gradações e misturas*”, Santaella (1998) explica a evolução histórica na produção das imagens a partir de três paradigmas, ou seja:

- a) o paradigma pré-fotográfico (imagens artesanais, desenho, pinturas, gravuras, etc.);
- b) o fotográfico, que se refere às imagens que pressupõem uma conexão dinâmica entre imagens e objeto; imagens que, de alguma forma, trazem o traço, rastro do objeto que elas indicam, ou seja, a fotografia, o cinema, a TV e o vídeo, até a holografia;
- c) o pós-fotográfico, que designa imagens sintéticas ou infográficas, imagens que são inteiramente calculadas por computação.

A autora aponta ainda quatro níveis de que depende todo e qualquer processo de signos ou de linguagens:

- a) o nível dos seus meios de produção;
- b) o nível dos meios de conservação ou armazenamento;
- c) o dos meios de exposição, transmissão ou difusão;
- d) o nível dos meios e modos de recepção, quais sejam, no caso das imagens: percepção, contemplação, observação, fruição e interação.

Santaella (1998), ao comparar o comportamento de cada um desses níveis com um dos três paradigmas, afirma ser possível examinar as mudanças que vão se processando em cada um desses níveis para dar corpo e justificar uma ruptura paradigmática. A passagem histórica de um paradigma a outro, justifica a autora, não se dá nunca de modo abrupto, “há fatores de mudança que chegam a caracterizar fases mais ou menos longas de transição entre um

paradigma e outro” (SANTAELLA, 1998, p. 167). Há, ainda, o aspecto das “misturas dos paradigmas, hibridações de linguagem” (idem, p. 168), ou o que Dubois (2004) denomina de produção de imagens a partir da mixagem de suportes.

A reflexão da autora interessa à medida que evidencia o modo como são produzidas imagens em nosso tempo. Ou seja, a partir de insertos e misturas de imagens de origens diversas. Pensando na produção de imagens para um audiovisual de reconstituição histórica, a mistura dos paradigmas é base da produção de *efeito de real* (AUMONT, 2008); como explicado anteriormente, o efeito de real implica a possibilidade de uma representação induzir no espectador um “juízo de existência” sobre as figuras da representação, conferindo-lhes um referente no real, ou como explicam Aumont & Marie (2006, p. 92) “ele [o espectador] não acredita que o que ele vê seja o próprio real [...], mas sim que o que ele vê existiu no real” ou pode ter ocorrido do modo como apresentado. No audiovisual de reconstituição histórica, pode-se dizer que essa mistura de imagens atribui efeito de real à narrativa, contribuindo para a verossimilhança e na credibilidade do discurso.

A autora, expondo as gradações das mudanças do paradigma pré-fotográfico ao fotográfico, argumenta que a fotografia é a execução de um híbrido. Isso porque é herdeira da arte na utilização da câmara escura, no sentido dos valores e do negativo vindos da gravura. Além disso, explica Santaella (1998, p. 168), “a litografia impôs a Niepce a ideia de uma permeabilidade seletiva do suporte da imagem exposta a um fluido. Inclui-se aí [...] o nível industrial, com o potencial de reprodução mecânica da litogravura”. Por fim, afirma a autora, o nível científico também estava presente na fotografia, já que Niepce utilizou o instrumento de Galileu, ou seja, lentes de lunetas astronômicas ou de microscópios. Mas o que isso tem a ver com a produção de imagens de reconstituição histórica para a televisão? O argumento aqui está relacionado com a mistura dos paradigmas de que fala a autora e a produção e manipulação de imagens com o objetivo de fazer crer numa representação imagética da história. Segundo Santaella:

Passando para dentro do paradigma fotográfico [...] é evidente que os meios de produção eletrônicos na TV e vídeo se diferenciam de modo radical dos meios de produção imagéticos, de caráter mecânico, tais como a fotografia e cinema, estes exemplares legítimos do paradigma fotográfico. Entretanto, embora produzidos através de tecnologia eletrônica e embora passíveis de transmissão em tempo real, as imagens videográficas ainda não se soltaram do fotográfico porque são ainda imagens por projeção, implicando sempre a preexistência de um objeto real cujo rastro fica capturado na imagem (SANTAELLA, 1998, p.16).

Desse modo, pode-se concluir que a imagem televisiva é por excelência uma imagem

híbrida, transitando entre o paradigma fotográfico e o pós-fotográfico. Santaella (1998) aponta o campo das artes plásticas, mais especificamente as instalações da arte contemporânea, onde objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturadas numa arquitetura “responsável pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perspectiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos” (SANTAELLA, 1998, p. 175), capazes, segundo a autora, de regenerar a sensibilidade do espectador para o mundo em que vive (idem). No entanto, queremos chamar a atenção para a utilização dessa mistura dos paradigmas da imagem, de que fala Santaella, e a mixagem de suportes (DUBOIS, 2004), para compreender o processo de produção de imagem numa obra audiovisual de reconstituição histórica. Ou seja, o uso das imagens técnicas como a fotografia e as imagens cinematográficas (paradigma fotográfico) e a produção e manipulação de imagens em computador (pós-fotográfico) para atribuir credibilidade e efeito de real à representação de reconstituição histórica. Assim, argumentamos que a obra audiovisual de reconstituição histórica utiliza, pelo menos, quatro tipos de imagens técnicas para produzir um efeito de imagem imaterial (mental):

a) a **imagem-documento**: imagens produzidas na época que a representação audiovisual reconstitui são convencionalmente utilizadas como fontes historiográficas dos acontecimentos narrados, como por exemplo, as fotografias, cinejornais, documentários, etc. Elas têm a função de autenticidade do discurso que produz, numa relação de documento/monumento como pensado por Le Goff e Foucault;

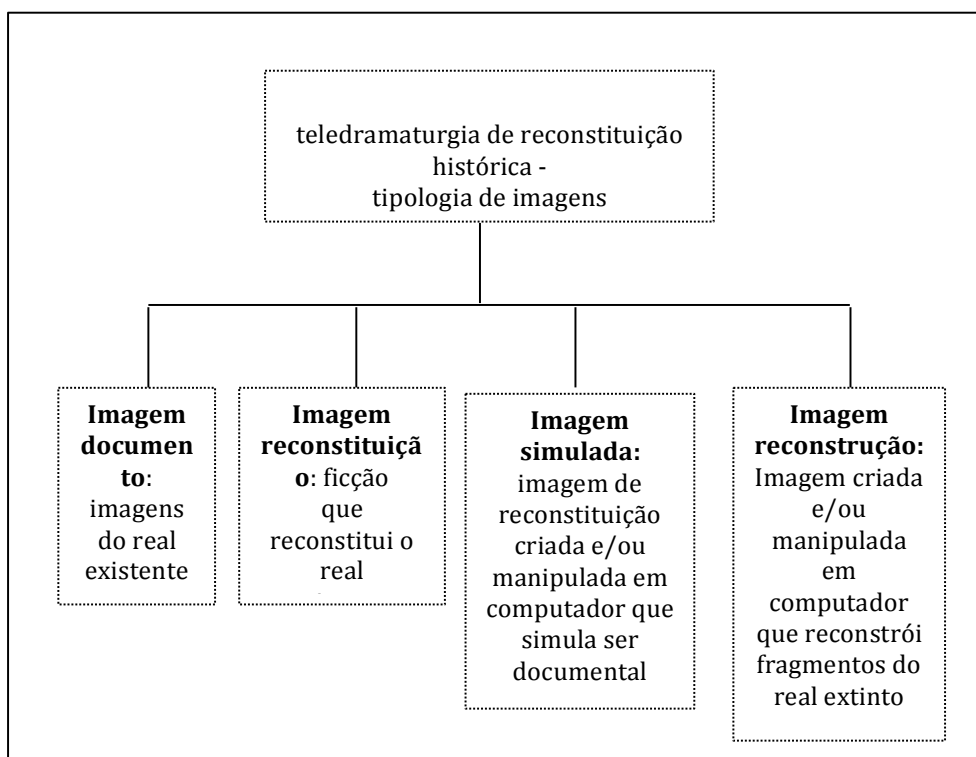
b) a **imagem reconstituição**: imagem que pretende, a partir da representação ficcional, cujo *detalhe* (CALABRESE, 1987) é fundamental no sistema de fazer crer, apresentar ao telespectador episódios da história baseado em documentação historiográfica, que, no entanto, carecem de imagens documentais. A pretensão de documentar uma época extinta com este tipo de imagem tem relação com o efeito de real (AUMONT, 2008), ou seja, com a possibilidade de fazer o espectador crer que o evento, acontecimento histórico apresentado pode ter acontecido daquela maneira. Assim, o telespectador sabe se tratar de uma reconstituição, mas tende a crer que ocorreu daquele modo;

c) a **imagem simulada**: imagens que simulam ser documental. Estas imagens consistem na mistura dos paradigmas fotográfico e pós-fotográfico (SANTAELLA, 1998) porque utilizam tecnologias de criação de imagens em computador para produzir imagens supostamente documentais, para ter o efeito pretendido esse tipo de imagem não pode ter marcas da ficção. É utilizada tanto para suprir a falta da imagem documental quanto

para dar ênfase visual e atribui maior valor de verdade (CHARAUDEAU, 2007) a um determinada sequência.

d) a **imagem de reconstrução**: imagens com textura, cor e aparência de imagem documento, porém são claramente manipuladas em computador. A presença de atores, por exemplo, neste tipo de imagem, explicita a manipulação, contribuindo com o efeito de real e efeito de verdade da imagem simulada. Ou seja, as marcas da manipulação na imagem de reconstrução reforça a credibilidade da imagem simulada pela total ausência das marcas de ficção desta última.

Essa conjunção de imagens técnicas diferenciadas concorre para dar credibilidade e fazer crer na representação que é feita. Nesse sentido, é importante observar que o olhar do espectador também passa por um processo de “aprendizagem” e mudança no modo de ver que acompanha a tecnologia de produção de imagens. Basta para isso assistirmos uma produção audiovisual que utiliza a produção e manipulação de imagens por computador realizadas há três ou quatro anos e perceberemos como há uma relação direta entre a evolução da produção de imagens e a possibilidade de fazer crer. Ou seja, quanto mais recursos tecnológicos de manipulação, mais crível se torna a representação imagética. Desse modo, pode-se representar a produção de imagens numa obra de reconstituição histórica como apresentado no Quadro 2:



Quadro 2 – Tipos de imagens utilizadas no audiovisual de reconstituição histórica
Fonte: elaboração da autora

Para exemplificar, abaixo vê-se frames da minissérie *JK* com cada uma dos quatro tipos de imagens definidas acima:

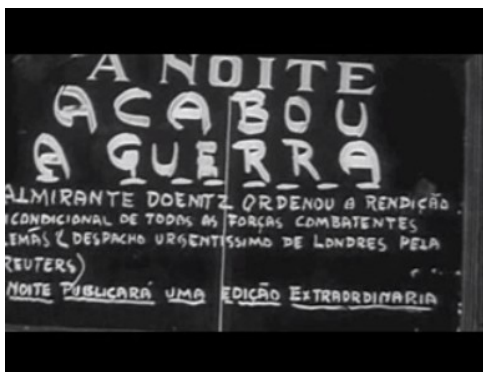


Figura 11 – **Imagem documento**: textura e cor (preto e branco) que produz a impressão de antigo, imagem produzida na época que a representação audiovisual reconstituiu. Na figura ao lado, pode-se observar o anúncio de uma edição extraordinária do jornal, *A noite*, sobre o fim da Segunda Guerra Mundial. O *valor de verdade* desse tipo de imagem é intensificado pelo seu uso em outros produtos audiovisuais como documentários, cinejornais, telejornais. À medida que é utilizada, passa a compor o acervo do imaginário social como um documento de época e sendo reconhecido enquanto tal.

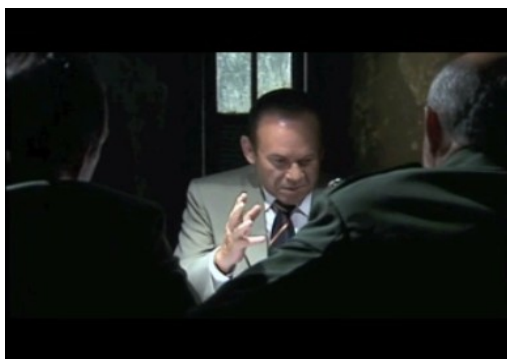


Figura 12 – **Imagem de reconstituição**: na figura ao lado vemos Juscelino (interpretado por José Wilker) em sessão de interrogatórios dos vários Inquéritos Policial Militar em que fora indiciado. Nesse tipo de imagem as marcas da ficção dão o tom. Embora possa ser construída com base historiográfica, é facilmente identificada pelo espectador como uma reconstituição.



Figura 13 – **Imagem simulada**: utiliza as técnicas de manipulação de imagens para dar texturas, aparência de uma imagem documento. Além disso, esse tipo de artifício deve ser desprovido das marcas de ficção, no caso da imagem ao lado Getúlio Vargas é representado por um ator muito parecido com o ex-presidente. A posição (o ator está de costas) e o tempo de exposição da imagem corroboram com o *efeito de real* pretendido pela imagem.



Figura 14 – **Imagem de reconstrução**: na figura ao lado observamos a marca da ficção. Duas personagens (Carmen Dulce e Guiomar) chorando a morte de Getúlio Vargas. A textura e cor da imagem simulam ser imagem documento, no entanto a marca da ficção deixa claro que é uma reconstituição. Esse tipo de imagem colabora com o *efeito de real* da imagem do tipo simulada, que não tem marcas da ficção.

É a partir da análise destes quatro tipos de imagens que se pretende identificar os recursos técnicos e os efeitos que as imagens ficcionais têm no processo para fazer, produzir imaginário e constituir-se em memória social sobre a história da nação.

3.4.1 Detalhe e Fragmento na obra audiovisual de ficção controlada

Entre os mecanismos de fazer crer na produção de um discurso sobre o passado, o *detalhe* é peça fundamental. Omar Calabrese (1987, p. 83), numa breve explicação das relações entre todo, totalidade, globalidade e as noções de parte, porção, fração, sublinha que do ponto de vista linguístico “o par parte/todo é um par típico de termos interdefinidos. Um não se explica sem o outro”. O autor objetiva explicitar que a partir de um nível semântico de base se pode articular um autêntico sistema de diferenças lexicais, o qual pode se tornar útil quando se analisam não só os termos verbais, como também as práticas de análise ou de produção de sentido que possam ser dedicadas ao *detalhe* e ao *fragmento* como utensílios interpretativos, ou como efeitos estéticos (CALABRESE, 1987, p. 84).

O autor enfatiza que, do ponto de vista crítico, proceder à análise das obras através do uso do pormenor ou do fragmento é não apenas comum, como também materialmente evidente. Segundo Calabrese (1987, p. 84), as novas tecnologias propõem-nos, hoje, maneiras renovadas de compreender o pormenor e o fragmento, sobretudo nos meios de comunicação social. É desse modo que o autor conclui: “observar o (ou os) critério(s) de pertinência segundo os quais se opera por pormenores ou por fragmentos pode dizer-nos algo acerca de um certo gosto no estabelecimento de estratégias textuais, quer de gênero descritivo, quer criativo” (idem).

Recorrendo à etimologia da palavra *detalhe*, entre outras afirmações, Calabrese (1987) conclui que, originalmente no francês renascentista *de-tail* significa “talhar de”, ou seja, é uma ação que pressupõe a existência de um sujeito que “talha” um objeto. Assim, chega a explicitar que: “[...] a relevância da acção de talhar sublinha o facto de que o detalhe é dado como tal pela acção do sujeito: daí que a sua configuração dependa do ponto de vista do *detalhante*, que por via de regra explica a razão do detalhe e lhe esclarece a causa subjectiva e a função”. (CALABRESE, 1987, p. 86).

Desse modo, tendo a produção do detalhe numa obra de reconstituição histórica como categoria de análise, deve-se identificar as várias maneiras que esse detalhe aparece na obra, que efeitos de sentido produz e a que outras categorias de análise está associado. A produção

de detalhe evidentemente aparece no figurino de época, nos utensílios, móveis, cenários, na linguagem; no entanto, é também fundamental, por exemplo, outras ocasiões em que o detalhe é produzido a partir de fragmentos do que não mais existe na sua totalidade.

De acordo com o autor, há um mecanismo implícito na operação de detalhar que revela muito acerca do modo como se constrói o discurso por detalhes. Produzir detalhes, argumenta Calabrese (1987, p.86), “depende de uma acção explícita de um sujeito sobre um objecto, e pelo fato de inteiro e partes estarem simultaneamente presentes, o discurso por detalhes prevê a aparição de marcas na enunciação [...] do aqui e agora da produção do discurso”. Assim, pode-se dizer que o “detalhe”, o pormenor, é fundamental na articulação da representação de uma época, bem como a verossimilhança e a aceitabilidade do discurso que são construídos através do “detalhe”.

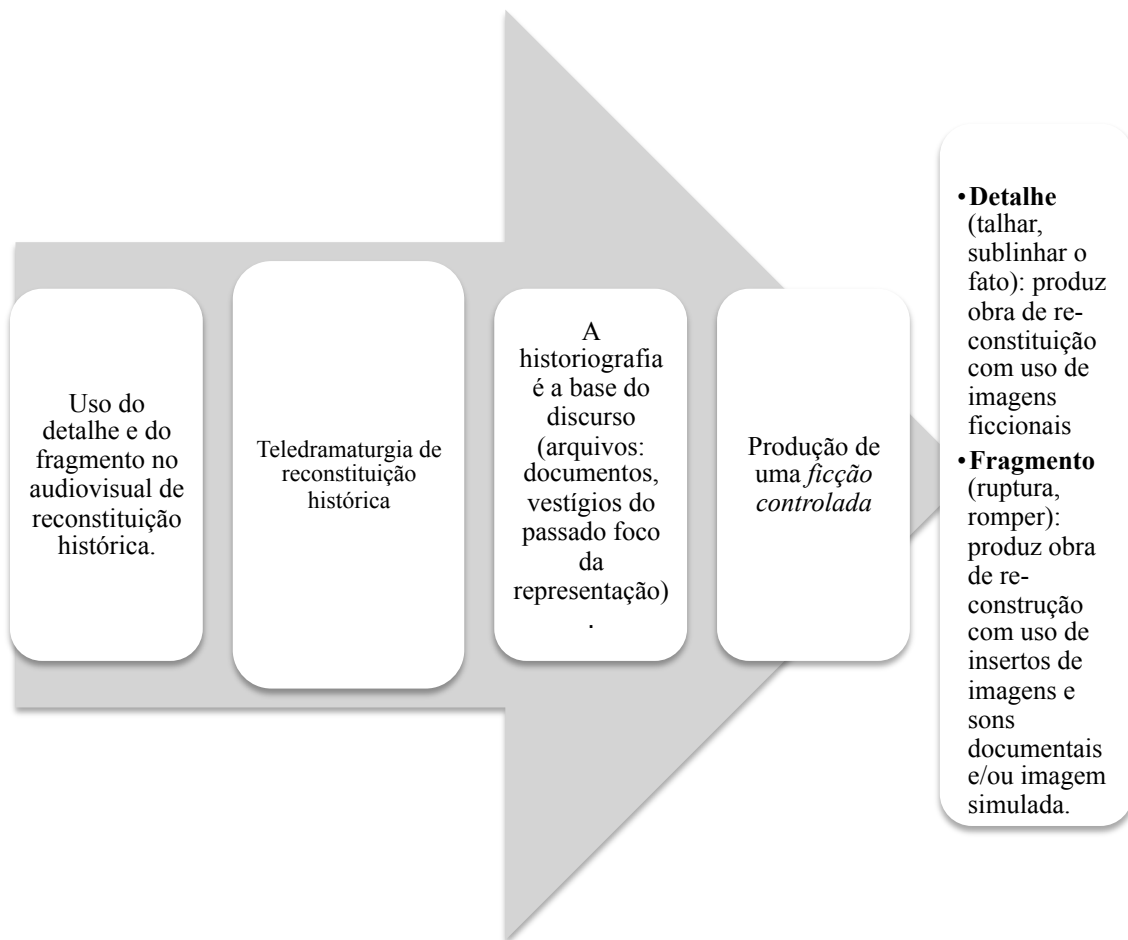
O figurino, por exemplo, é elemento fundamental numa produção de reconstituição histórica. A figurinista da minissérie, Emília Duncan, em entrevista nos extras do DVD da minissérie JK, explicita a preocupação com a produção do vestido de Dona Sarah para o baile da posse realizado no Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro. Segundo a figurinista, a inquietação estava no fato de ser um vestido “ultradocumentado”, havendo inclusive uma réplica do vestido exposto no memorial JK, em Brasília. Dessa forma, explica a figurinista, “não é possível inventar”. A saída da produção foi recriar um vestido baseado no original dos anos 50, o que levou – de acordo com a figurinista – dois meses de trabalho de uma equipe de estilistas e costureiras. Essa preocupação com o “detalhe” do vestido tem suas motivações. Por se tratar de fato amplamente documentado, limita o processo de criação dos estilistas. Se, por um lado, a verossimilhança nesse tipo de produção audiovisual é muito importante, por outro, a simples reprodução do vestido tal qual como foi em 1956 poderia representar alguns problemas, como por exemplo a existência ou não do mesmo tecido, as técnicas de costura e aviamento podem não ser as mesmas daquela década, os materiais para o bordado e mesmo as técnicas de bordado empreendida na década de 50 podem ter desaparecido. E mais, um dado relevante é a relação entre a verossimilhança e a necessidade de contemplar um público mais amplo e contemporâneo que, embora aprecie produções de época, não tem o mesmo gosto estético de 1956. Dessa forma, a reprodução pura e simples não seria uma boa saída.

Todo esse trabalho de pesquisa e esmero na produção de um vestido evidencia que em uma produção de época o “detalhe” é fundamental para a verossimilhança, para a construção de um discurso e também para legitimar o próprio discurso que se constrói. Parece incoerente num trabalho de reconstituição de um período não atentar para o “pormenor”, posto que o

detalhe possibilita uma espécie de “ver mais” no interior do todo. Segundo Calabrese, “a função específica do detalhe, por consequência, é a de re-constituir o sistema de que o detalhe faz parte, descobrindo-lhes leis ou pormenores que anteriormente não se revelam pertinentes para a sua descrição” (CALABRESE, 1987, p. 87). O detalhe é, assim, pensado como porção de um conjunto que permite, mediante o exame mais de perto, regressar sobre, ou reler o sistema global de que foi provisoriamente extraído.

O fragmento, por sua vez, explica Calabrese (1987), tem origem etimológica diferente, deriva do latim *frangere*, isto é, quebrar. Para o autor, “o fragmento pressupõe, mais do que o sujeito do romper-se, o seu objecto” (idem, p. 88). De modo diverso que o *detalhe*, o fragmento, embora fazendo parte de um inteiro anterior, não contempla, para ser definido, a sua presença. Nesse caso, explica o autor, ‘o inteiro está *in absentia*’. A geometria do fragmento, explica Calabrese, “é a de uma ruptura em que as linhas de fronteira devem considerar-se como motivadas por forças [...] que produziram o ‘incidente’ que isolou o fragmento do seu todo de pertença” (idem, p.88). É a partir dessa noção que o autor caracteriza o *fragmento* como parte de uma obra de *re-construção* de um sistema, ao contrário do *detalhe* que produz uma obra de *re-constituição*. O fragmento é de modo geral “uma porção presente que reenvia para um sistema suposto como ausente” (idem, p. 90). Assim, a produção de um audiovisual de reconstituição histórica se vale tanto do detalhe como do fragmento para produzir efeito de real no discurso que é oferecido; e, por vezes, o detalhe é construído a partir do fragmento daquilo que já não mais existe, do que se perdeu no tempo e que não pode mais ser reconstruído e, apenas, ser *re-constituído*.

Ao reconstituir um acontecimento histórico ou a biografia de alguém o que se faz é, a partir de um vasto arsenal de informações pinçar fragmentos, selecionar pedaços desse fato ou dessa trajetória de vida para construção da representação. Podemos ir mais longe e afirmar que, a partir desses fragmentos escolhidos, o que a instância narrativa de um audiovisual de reconstituição histórica faz é dar ênfase aos detalhes com objetivo de fazer crer, de produzir efeito de real e efeito de verdade. No Quadro 3, abaixo, pode-se visualizar o audiovisual de reconstituição histórica como o resultado de um discurso produzido de *detalhes e fragmentos*:



Quadro 3 – Uso do detalhe e fragmento
 Fonte: Elaboração da autora.

Essa produção do discurso através do detalhe e do fragmento, como observa Calabrese (1987), tem uma implicação no campo da recepção e na existência do que o autor denomina de “estética da alta-fidelidade”, ou seja, trata-se

[...] de uma valorização do prazer da perfeita reprodução técnica de uma obra. O detalhe, com efeito, é sempre uma reprodução, uma vez que se trata de isolamento de uma porção da obra. Insistir nos prazeres do pormenor significa, portanto, insistir também na qualidade da própria reprodução, que permitirá ao fruidor perceber sempre melhor o pormenor (CALABRESE, 1987, p. 102).

É a partir dessas categorias que se pretende produzir uma análise dos modos e das estratégias utilizadas pela produção de um audiovisual de reconstituição histórica para tornar crível um discurso sobre o passado e que, além de crível, tenha valor de verdade (CHARAUDEAU, 2007) e efeito de real (AUMONT, 2008; ROSSINI, 2007). É importante observar que os tipos de imagens utilizadas numa obra de teledramaturgia de reconstituição se

cruzam com a produção e utilização do detalhe e do fragmento, como é possível observar a partir da definição de detalhe e fragmento no quadro acima.

3.4.2 A história na tela: figuras narrativas no audiovisual de reconstituição histórica

As mídias audiovisuais na contemporaneidade têm um papel importante na produção e disseminação das representações do passado, por essa razão é importante investigar as regras de abordagens destes discursos, os códigos, as convenções e práticas por meio dos quais a história é levada às telas, questões objeto de preocupação desta pesquisa.

Assumimos às ideias de Rosenstone (2010) quando este afirma que assim como a história escrita, a história na tela é um gênero narrativo e que “todos esses gêneros têm por objetivo a tentativa de tornar o passado significativo para nós no presente” (ROSENSTONE, 2010, p. 63). Segundo o autor, para a produção da história escrita o historiador trabalha com palavras para a constituição dos fatos e esse processo inclui a seleção de vestígios do passado e a produção de um argumento. Isso não quer dizer que os fatos não existem, mas que “uma narrativa ou argumento histórico seleciona apenas certos vestígios, e esses vestígios que são escolhidos se tornam fatos designados à medida que vão sendo usados como parte da obra histórica” (p. 63). Prosseguindo, Rosenstone argumenta que para um diretor de um produto audiovisual dramático que necessita criar uma narrativa sobre o passado que satisfaça as demandas do público, as práticas e convenções tanto das mídias visuais quanto da forma dramática significa ir além da constituição dos fatos a partir dos vestígios e evidências do passado, é necessário invenção e ressignificação desses fatos. Essas invenções e ressignificações que chamaremos aqui de *figuras narrativas do audiovisual de reconstituição histórica* são estratégias utilizadas pela produção na tentativa de aproximar o passado extinto no presente. É bom que se observe, caso a caso, a utilização desses recursos e sua necessidade para tornar inteligível o passado no presente.

No caso da minissérie *JK*, como na maioria dos audiovisuais históricos, a partir de Rosenstone (2010) é possível apontar os tipos recorrentes dessas figuras narrativas: *compressão ou condensação*: processo pelo qual várias personagens ou momentos históricos são concentrados em um só; *ressignificações*: processo no qual os personagens realizam ações ou expressam sentimentos que talvez fossem de uma figura histórica diferente ou de ninguém. Ou ainda, o meio pelo qual um acontecimento ou sentimento de um personagem histórico é deslocado no tempo para dar significação ou dramaticidade à narrativa. Os próprios personagens históricos são um tipo de ressignificação, porque eles são criados pela

interpretação dos atores, mesmo quando se trata de uma figura histórica dos quais há imagens técnicas, como é o caso de Juscelino Kubitschek, há sempre a capacidade interpretativa do ator que agrega informações a esse personagem.; *diálogos*: elemento fundamental para o entendimento da narrativa, porque permite os espectadores entender os personagens, suas motivações, as situações, os acontecimentos e seus desdobramentos, desfechos e impactos; Por fim, como explica Rosenstone (2010), todos esses elementos juntam-se para formar o drama, “uma forma de narrativa que comprime os eventos que aconteceram ao longo do tempo (dias, meses, anos, décadas) em um estreito e intenso intervalo [de tempo]” (ROSENSTONE, 2010, p. 65).

Na primeira parte do trabalho, composta pelos três primeiros capítulos, estabeleceram-se os principais referências teóricos utilizados na investigação e foram explicitados alguns aspectos formais de como está estruturada a minissérie *corpus* desta pesquisa. Na segunda parte, denominada “A Trama: JK na minissérie e na história”, a atenção será voltada para uma discussão sobre a personagem, as controvérsias das interpretações de Juscelino na minissérie *JK*, compondo um contexto de produção e exibição da minissérie, além de apresentar de modo breve uma sinopse da mesma, bem como delinear a imagem do ex-presidente na história do Brasil.

**Parte II - A TRAMA:
JK na minissérie e na história**

4 A MINISSÉRIE *JK*: A ORGANIZAÇÃO DO PSEUDO-MUNDO

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 minissérie apresenta ao telespectador os 74 anos da trajetória daquele que é considerado um marco na história política brasileira. A primeira fase mostra a infância de Juscelino, nascido em Diamantina (MG), em 1902. 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. A terceira, e última fase, narra a ascensão política: a eleição ao governo de Minas Gerais e a Presidência da República, o golpe militar, a vida no exílio, a morte em 1976.

O enredo da minissérie *JK* é desenvolvido nos limites da reconstituição histórica e da ficção¹²¹. Desse modo, trabalha com elementos que evidenciam o aspecto documental, que será analisado detidamente no capítulo 5, e por outro lado traz as características típicas do melodrama¹²². No livro *The melodramatic imagination*, Peter Brooks (1995) aponta que o melodrama é algo mais do que um gênero dramático com apelo popular ou mesmo uma fórmula para se produzir roteiro. É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevada na literatura com, por exemplo, mestres do realismo como Balzac, Henry James ou Dostoiévski. O autor define o melodrama como: “uma forma para a era pós-sagrada, na qual a polarização e a hiperdramatização das forças em conflito representam a necessidade de situar e tornar evidente, legível e operativa as diversas escolhas de caminhos possíveis, embora não possamos derivá-los de qualquer sistema de crença transcendental¹²³” (BROOKS, 1995, viii). Um outro aspecto enfatizado por Brooks (1995) no

¹²¹ Essa conjunção entre dramas individuais e história nacional, história e sentimentalismo, como aponta Marlyse Meyer (1996), é uma invenção do folhetim oitocentista francês que é largamente utilizado na ficção audiovisual contemporânea não apenas no Brasil, a exemplo da existência de inúmeros filmes norte-americanos e europeus que também se utilizam dessa fórmula.

¹²² Etimologicamente, melodrama vem do termo grego *melos*, que significa música, e originalmente referia-se a peças dramáticas onde a música era utilizada para realçar o efeito emocional das encenações (BROOKS, 1995). O termo só se desenvolveu como gênero específico no início do século XIX, na França, quando passou a ser utilizado para classificar peças teatrais e romances caracterizados pelo exagero emocional e pelo estabelecimento de um conflito moral.

¹²³ [...] a form for post-sacred era, in which polarization and hyperdramatization of forces in conflict represent a need to locate and make evident, legible, and operativa those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief. (BROOKS, 1995, viii) original, tradução da autora.

gênero melodramático é exatamente a presença ou apresentação de modelos de vida, de casos exemplares, como é o caso da trajetória do ex-presidente Juscelino Kubitschek reiterada na minissérie.

A minissérie é dividida ainda em três núcleos¹²⁴: Núcleo JK; Núcleo Salomé e Núcleo Lilian Gonçalves. No núcleo JK, concentra-se os personagens da história, enquanto que os outros dois núcleos são compostos por personagens ficcionais; o núcleo Lilian Gonçalves reúne os candangos e é o que Robert Rosenstone (2010) denomina de uma construção genérica do acampamento que abrigava os trabalhadores que construíram Brasília.

Na primeira fase, a narrativa mostra Juscelino dos três aos 15 anos; nessa época o personagem é vivido pelos atores Vinícius Barcellos, Vinícius Moreno e Alberto Szafran. Na segunda fase, o papel é interpretado por Wagner Moura, e, por fim, por José Wilker.

A trama inicia em 1956, quando Juscelino Kubitschek prepara-se para tomar posse como presidente da República. Depois de aclamado pelo povo nas ruas, o político relembra sua trajetória. É nesse contexto que a narração *off*, na voz de José Wilker, sugere ao telespectador que se trata de um relato memorial de Juscelino. Essa opção da instância narrativa apresenta alguns problemas que serão discutidos no item “JK entre duas interpretações: a realista e a épica”, ainda neste capítulo.

Filho de caixeiro viajante João César de Oliveira e da professora primária Julia Kubitschek¹²⁵. Nascido em 1902, ainda muito criança, perde o pai, vítima de tuberculose. Sua mãe passa a ter dificuldades para criar e educar os filhos, Juscelino e Maria da Conceição¹²⁶, a Naná. Aí apresenta-se a primeira dificuldade a ser enfrentada e superada pelo personagem. A minissérie mostra ainda o início da amizade, ainda na infância, com José Maria Alkmin¹²⁷, que será seu ministro da fazenda.

Em Belo Horizonte, onde vai cursar Medicina, hospeda-se na pensão de Dona Cota¹²⁸; ali conhece e torna-se amigo de Odilon Beherns¹²⁹, Julis Flores¹³⁰ e Thales da Rocha Viana¹³¹, compondo um núcleo de amigos inseparáveis. É também na capital de Minas que Juscelino

¹²⁴ Informações produzidas a partir do Boletim de estreia da minissérie, dos *scripts* e sinopse distribuída ao elenco da minissérie JK, durante pesquisa bibliográfica ao acervo da minissérie no Centro de Documentação da Rede Globo (CEDOC/Globo Rio), realizada em agosto de 2010, no Rio de Janeiro.

¹²⁵ Interpretada por Julia Lemertz, nas duas primeiras fases e, por Ariclê Perez na terceira fase.

¹²⁶ Interpretada por Raquel Bonfante, Débora Sargentelli e Marcela Barrozo, na primeira fase e, por Juliana Mesquita e Denise del Vecchio nas duas últimas fases.

¹²⁷ Interpretado por Ranieri Gonzalez (jovem) e Paulo Betti (adulto).

¹²⁸ Interpretada por Tahis Garayp.

¹²⁹ Interpretado por André Frateschi e Camilo Bevilacqua.

¹³⁰ Interpretado por Mateus Solano e Tato Gabus Mendes.

¹³¹ Interpretado por Marcelo Laham.

conhece Sarah Lemos¹³², filha de família tradicional mineira. A conquista do amor e da permissão para namorar Sarah apresenta-se como uma segunda dificuldade superada pelo protagonista. A partir daí os desafios impostos a Juscelino são profissionais e políticos. Salvo o conflito que se estabelece com o triângulo amoroso entre ele, Sarah e a miss primavera, Marisa¹³³, que perpassa praticamente toda a terceira fase do enredo.

Paralela à trajetória de Juscelino, a minissérie narra a trama da família do Coronel Licurgo¹³⁴, casado com Maria¹³⁵ e pai de Zinque¹³⁶. Personagem fictício, Licurgo representa o típico coronel do interior, um homem autoritário e reacionário. É o primeiro adversário político de Juscelino. Salomé¹³⁷ é outra personagem fictícia que cruza a trajetória de Juscelino, sendo sua apoiadora na primeira campanha eleitoral em 1934. Os personagens estão divididos pela produção da minissérie entre históricos, ou de existência real, e os fictícios. Entre os históricos estão: General Lott¹³⁸, João Goulart¹³⁹ e Augusto Frederico Schmidt¹⁴⁰. Os jornalistas Anna Rosenberg e Wilsinho, os empresários Sampaio e Genaro e o deputado da UDN, Leonardo Faria, são personagens ficcionais com importante presença na trama.

A minissérie narra a aproximação de Juscelino com Benedito Valadares¹⁴¹, então interventor, indicado por Getúlio Vargas, no estado de Minas Gerais; a atuação diante da prefeitura de Belo Horizonte; a campanha ao governo de Minas, além da campanha para presidência da República. No período da eleição para presidente, a minissérie deixa de ser narrada em *flashback* e volta para o tempo presente, ou seja, para o dia da posse de JK. A partir desse momento a narrativa acompanha os anos de governo de Juscelino, a construção e inauguração de Brasília; as estratégias com o plano de metas; a oposição da UDN personificada no deputado Carlos Lacerda; até o golpe de 1964, o exílio e a morte. É durante os anos do governo que surge na minissérie o núcleo Lilian Gonçalves: a saga dos candangos¹⁴², que reúne personagens de diferentes lugares do Brasil, especialmente do Nordeste, que foram construir a nova capital no final da década de 1950.

A instância narrativa teve uma preocupação com os detalhes da produção no item

¹³² Interpretada por Débora Falabella, na juventude e por Marília Pêra, na fase adulta.

¹³³ Interpretada por Letícia Sabatella.

¹³⁴ Interpretado por Luís Melo.

¹³⁵ Interpretada por Cássia Kiss.

¹³⁶ Interpretado por Marc Franken, na primeira fase e por Dan Stulbach, quando adulto.

¹³⁷ Interpretada por Débora Evelyn.

¹³⁸ Interpretado por Arthur Koll.

¹³⁹ Interpretado por John Vaz.

¹⁴⁰ Interpretado por Antonio Calloni.

¹⁴¹ Interpretado por Otávio Augusto.

¹⁴² Denominação dada pela produção da minissérie no material de divulgação e na sinopse distribuída ao elenco.

direção de arte. Por exemplo, os cenários comunicam ao telespectador a situação econômica dos personagens (PALLOTTINI, 1998). A casa de D. Julia, em Diamantina é simples. Já a casa de Sarah Lemos, em Belo Horizonte, é requintada com objetos de *art nouveau* e *art déco*. Um outro exemplo é o tratamento dado para criar o figurino: a equipe baseou todo o trabalho em pesquisa histórica. Fotografias, jornais de época e entrevistas com pessoas que viveram o período representado pela minissérie foram usados para desenhar o visual dos personagens da minissérie. Para marcar a mudança de época, a equipe utilizou a variação bem definida das cores. Em Diamantina, quando a infância e juventude de Juscelino e sua família são mostrados, a opção foram os tons de bege, com tecidos rústicos e mais pesados. Quando a ação da minissérie passa a se desenvolver em Belo Horizonte, a equipe utilizou a cor branca. No período em que o país vive tempos de euforia, próximo e posteriormente à posse de Juscelino, as cores usadas pelos personagens eram fortes e vibrantes. Por último, quando a história mostra os anos de 1970, com Juscelino exilado já próximo da morte, o tom predominante é o cinza.

A minissérie *JK* foi sucesso de audiência, suscitou muitas polêmicas. A exibição e sua repercussão na sociedade brasileira é um indicativo do quanto aquele ex-presidente ocupa um lugar no imaginário social:

Foi o melhor dos tempos. Foi o pior dos tempos. A era da sabedoria. A era da tolice. Foi a primavera da esperança. Foi o inverno do desespero. Tínhamos tudo diante de nós. E nada tínhamos diante de nós. Caminhávamos todos rumo ao paraíso. Ou direto para o inferno. A nenhum outro período da história brasileira as palavras de Charles Dickens se aplicam com tamanha propriedade quanto ao governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira, de 1956 a 1961 (LOYOLA & TRAUMANN, 2006, p. 64¹⁴³).

Assim inicia o texto da reportagem de capa da Revista *Época*, *A visão e o legado de JK*, que repercutiu uma semana de exibição da minissérie *JK*. A presença de Juscelino na imaginação social é incontestável. Em 2006, ano de exibição da minissérie, foi lançado o filme *Bela noite para voar*, de Zelito Viana, baseado na obra homônima de Pedro Rogério; livros inéditos como *Juscelino Kubitschek, o presidente Bossa Nova*, de Marleine Cohen, e *O jovem JK*, de Roniwalter Jatobá; além de várias reedições, como é o caso de *JK – o artista do impossível*, de Claudio Bojunga¹⁴⁴; *Juscelino – uma história de amor*, de João Pinheiro Neto; a 5ª edição de *Brasília Kubitschek de Oliveira*, de Ronaldo Costa Couto, consultor da minissérie *JK*, e até uma coleção de joias produzidas pela joalheira Lídice Caldas para a grife Agilitá, em que ícones da administração *JK* – como a catedral de Brasília, os monumentos aos

¹⁴³ Reportagem de capa da Revista *Época*, n. 399, 09 de janeiro de 2006.

¹⁴⁴ Este teve outra reedição, desta vez de bolso, no ano de 2010.

candangos e a imagem de Juscelino – aparecem em anéis, pingentes e pulseiras. Passemos, então, ao contexto de produção e exibição da minissérie.

4.1 Contexto de produção e exibição da minissérie

Em 1975, ainda sob a égide do regime militar, o nome de Juscelino Kubitschek foi proibido no roteiro da novela *Escalada*¹⁴⁵, trama que tinha cenas sobre a construção de Brasília. Na época, JK era um nome banido do cenário político nacional, identificado pelos militares como uma ameaça. Passados 30 anos daquela proibição, a trajetória do ex-presidente foi exibida numa superprodução com locações em Diamantina, Tiradentes e Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais; além de Santos (SP), Rio de Janeiro e Brasília, reunindo um elenco de cerca de cem atores. Durante um ano e meio, a produção da minissérie realizou pesquisas e entrevistas no Brasil e em Portugal, onde o ex-presidente ficou exilado durante a ditadura, para compor a representação da biografia de JK, do nascimento, em 1902, à sua morte, num acidente de carro, em 1976.

Na divulgação da minissérie através de reportagens em revistas, jornais e em programas da Rede Globo de Televisão, a autora Maria Adelaide Amaral anunciava o desejo de mostrar na televisão o homem que até hoje tem seu nome ligado ao sonho brasileiro de desenvolvimento. Segundo Amaral, “JK conseguiu isso porque foi um político com extrema habilidade de negociação e convencimento. A modernização que ele impôs resultou em problemas tanto com a esquerda quanto com a direita, e ele sempre conseguiu dribá-lo”. Para uma das autoras da minissérie, a exibição da história de Juscelino na TV deveria ter um efeito positivo sobre os brasileiros naquele momento de desilusão política¹⁴⁶. “Falar de um homem que acabou com o complexo de vira-lata deste país será importante para aumentar nossa autoestima” argumentava Amaral. Nesse trecho pinçado da entrevista da roteirista que consta nos extras da edição em DVD da minissérie, é possível identificar algumas imagens de JK já identificadas nas biografias, nos livros didáticos e no audiovisual, corroborando com nossa percepção de que a minissérie constrói o protagonista narrador de *JK* a partir de imagens que já circulam no imaginário social sobre tal figura histórica.

A autora disse que a faceta de Juscelino que seria exibida na minissérie seria a do homem: “Entre o homem e o mito, preferi o homem”, explica. Desejava contar a história de

¹⁴⁵ Novela de Lauro César Muniz, exibida entre 6 de janeiro a 26 de agosto de 1975, caps. 195, 20h. A novela se desenrolava por três décadas, focando momentos da história do Brasil como a crise do café e a construção de Brasília.

¹⁴⁶ Reportagem de Martha Mendonça “O JK real e a lenda”, Revista Época, janeiro de 2006.

um menino de pé descalço que, graças ao próprio esforço, estudou, tornou-se médico e acabou na Presidência da República, depois de ter sido deputado federal, prefeito e governador. A intenção da minissérie, informa a autora, “é valorizar os aspectos humanos, dramáticos e os *lances folhetinescos*¹⁴⁷ de sua vida – que são inúmeros”. Um outro aspecto que a minissérie pretendeu ressaltar, segundo a autora, é o período de efervescência cultural que o país viveu nos chamados anos JK, descrito por Maria Adelaide Amaral como “um período de sonho e *glamour*”.

A ideia de apresentar ao público brasileiro a trajetória do ex-presidente Juscelino Kubitschek, como conta a autora, foi do escritor Elio Gaspari. Ela havia acabado de escrever a minissérie *Um só coração*, sobre São Paulo, e estava pensando em escrever alguma coisa sobre o Rio de Janeiro nos anos JK, quando Gaspari sugeriu que escrevesse a história de JK. A partir de entrevistas concedidas pela autora é possível identificar que JK ela tem na memória, o que contribuiu para o tipo de narrativa apresentada na minissérie. Para Maria Adelaide Amaral,¹⁴⁸ os anos JK foram anos de mudanças: “[...] o que era reservado a poucos se tornava possível para cada vez mais pessoas. Foi uma época em que os sonhos se realizavam. Este é o efeito JK: a indústria nacional em curso e as pessoas sentindo isso no dia a dia. Não era uma questão de consumismo, mas de viver melhor e suprir necessidades¹⁴⁹”. A autora inclui aí a possibilidade de consumo da classe média: equipamentos eletrônicos, eletrodomésticos e carro, bem como o clima de otimismo provocado pela conquista da copa do mundo de 1958 e pelo sucesso da Bossa Nova. Ela sintetiza afirmando que “quando JK estava na presidência, tinha-se a sensação de que o Brasil estava no primeiro mundo. E não só para a elite, mas para os mais humildes também¹⁵⁰”. Conhecendo o ponto de vista da autora sobre o período representado pode-se compreender porque a minissérie *JK* é a expressão de uma narrativa otimista e glamourosa do Brasil sob o governo de Juscelino. Entretanto, o período dos “anos dourados” da história brasileira está longe de ser um consenso, como é possível observar a partir de reportagens e críticas veiculadas durante a exibição da minissérie.

Na reportagem de capa da edição nº 399, publicada na Revista *Época* de 09 de janeiro de 2006, há uma espécie de síntese da trajetória de JK:

¹⁴⁷ Grifos meus. Alguns biógrafos (BOJUNGA, 2010; COUTO, 2006) chamam a atenção para episódios da trajetória de vida de Juscelino cujos traços remetem a folhetins.

¹⁴⁸ Na entrevista concedida à Revista *Época*, Maria Adelaide Amaral explica que era adolescente na época do governo de Juscelino.

¹⁴⁹ Nesse trecho da reportagem, a autora faz referência à crise do mensalão.

¹⁵⁰ Idem.

Juscelino tinha tudo para dar errado. Eleito presidente em 1955, armou-se um golpe para impedir sua posse e um contragolpe para garanti-la. O país passou por dias de republiqueta ao ter um presidente eleito, dois presidentes reclamando o cargo e um último afastado, enquanto tramava uma insurreição numa fragata à beira-mar. Na campanha eleitoral, respondendo a perguntas de populares num comício no sertão de Goiás, JK prometeu mudar a capital federal para o interior sem um minuto de reflexão. Montou uma equipe frankenstein, juntando num mesmo barco raposas da política, monetaristas conservadores, esquerdistas e um general turrão. No governo, sofreu duas rebeliões militares e um sem-número de CPIs no Congresso. Começou a gestão com uma inflação anual de 24% e a encerrou beirando os 40% - recorde até então. Rompeu com o FMI, tomou empréstimos internacionais que sabia impagáveis e deixou as finanças públicas em frangalhos. Seu sucessor Jânio Quadros, elegeu-se usando como tema uma vassoura para denunciar a corrupção da construção de Brasília. JK apoiou a eleição indireta do general Castello Branco, perdeu os direitos políticos, sofreu humilhações nas mãos dos coronéis, foi exilado e terminou a vida no ostracismo político. (LOYOLA & TRAUMANN, 2006, p. 66)

A reportagem intitulada: *A visão e o legado de JK*, de Leandro Loyola e Thomas Traumann (2006), segue explicando que esse mesmo Juscelino se tornou o ícone de um país que não podia dar errado. E lembra, com a fala do historiador Marco Antônio Villa, que durante o governo de Juscelino houve crescimento econômico e estabilidade, com emprego e segurança, e denomina o período JK de “oásis utópico” numa fileira de presidentes semelhantes a um deserto. Por outro lado, a reportagem dá voz a Eustáquio Reis, então diretor de Estudos Macroeconômicos do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), que considera que “o mito JK é apenas isso, um mito. Sua herança é a inflação descontrolada, a irresponsabilidade fiscal, o endividamento excessivo, a megalomania das obras eleitoreiras, a subvenção industrial e o intervencionismo do Estado”.

O Observatório da Imprensa foi um dos espaços de debate sobre a representação da trajetória do ex-presidente na peça de ficção. O texto *O mito na política – a minissérie JK e os seus efeitos midiáticos*, de Carla Montuori, publicado em 07 de fevereiro de 2006, argumenta que a imbricação entre realidade e ficção, na qual a minissérie está alicerçada, possivelmente não será perceptível ao telespectador comum. Além disso, o artigo acusa a representação da história feita pela minissérie de maniqueísta e banal e traça uma relação entre a exibição da minissérie e a construção heroica de JK em ano eleitoral:

Vale ressaltar que essa mitificação em torno de um candidato, gerada pela crença no mito salvador da pátria, vem sendo explorada pelo marketing político desde o fim da ditadura militar, constituindo a principal estratégia para eleger um candidato à presidência do país. E, nesse sentido, curiosamente, todos os candidatos pós-redemocratização, de Collor a Lula, buscaram algum tipo de identificação com Juscelino Kubitschek

(MONTUORI, 2006, s/p)¹⁵¹.

A crítica procede parcialmente, porque de fato a imagem monumentalizada de JK e dos anos dourados é frequentemente utilizada por políticos de matizes ideológicos variados. No entanto, ao afirmar que o telespectador não perceberá a articulação de história e ficção que alicerça o discurso da minissérie, Montuori parece desconhecer que o brasileiro já possui um arsenal que lhe dá competência para fazer tal distinção, e que a própria emissora, num exercício de metalinguagem e de publicidade de seus produtos, trata de expor de modo didático, em sua programação, esse artifício na produção da narrativa da minissérie. Obviamente há mecanismos da produção do discurso que a emissora não expõe, como, por exemplo, o uso de uma mesma imagem documento para representar acontecimentos diferentes, o que denominamos de imagens documento genérica, aspecto que trataremos no capítulo *Imagem como suporte de memória*. Entretanto, ao partir do pressuposto da incapacidade do telespectador de distinguir essa *mélange* entre o evento histórico e a ficção, o documentário e a representação dramática expõe um certo desconhecimento da própria história da teledramaturgia brasileira¹⁵².

A Revista Isto É, de 11 de janeiro de 2006, publicou a reportagem “O inimitável” e chamava atenção para a exibição da minissérie e a campanha eleitoral: “De olho nas urnas, candidatos se guiam pelo retrovisor da história e tentam encarnar JK. Só falta um plano para alavancar o país”, diz a linha de apoio da reportagem Especial JK. A reportagem aponta ainda a relação intersemiótica que se estabelece em torno do ex-presidente a partir da exibição da minissérie, com lançamento de livros e homenagens ao Presidente Bossa Nova, já abordada aqui. A partir dessas reportagens, é possível ter uma amostra da repercussão e polêmicas que a exibição da minissérie JK provocou naquele verão de 2006.

4.2 A personagem na trama ficcional

O modo como uma personagem ficcional é construído num produto audiovisual é fundamental para que o conjunto da obra seja convincente, possibilitando “uma crença” no relato que é representado. O grande público, de modo geral, não está preocupado com quem escreveu a trama, com os modos como a narrativa é construída, ou coisa parecida. A grande preocupação é mesmo com o elenco, com os atores que dão vida aos personagens. Não raro, o

¹⁵¹ Disponível em <http://migre.me/6i73x> acesso em 23/08/2007.

¹⁵² Esther Hamburger (2005), especialmente no capítulo “Brasil, país do futuro: novelas dos anos 1970 e 1980” identifica essa mistura das convenções dos gêneros documental e ficcional na teledramaturgia brasileira.

personagem se confunde com o intérprete¹⁵³. Pallottini (1998, p. 140) afirma que, “um bom ator salva um mau personagem e, ao contrário, um mau ator enterra um bom personagem”. A autora define a personagem como “um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor (...). A personagem é a imagem de um ser, ou vários seres, que passa pelo crivo de um criador”.

Tratando de literatura, Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov (1977, p. 286) apontam duas questões que nos auxiliam a compreender melhor a definição de Pallottini.

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (o que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é um ser de papel. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção (DUCROT & TODOROV, 1977, p. 286).

Nessa reflexão, os autores, ao discutir a questão personagem-pessoa, apresentam dois elementos importantes para nossa discussão:

- a) o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras; mesmo se tratando de uma personagem de existência real, o que se apresenta é uma construção, com um referente na vida real;
- b) as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.

Daí se poder dizer que há o Danton¹⁵⁴ que efetivamente viveu a revolução francesa e há a sua representação no filme de Andrey Wajda (1982), por exemplo. Desse modo, essas duas questões aparentemente simples são fundamentais para quem deseja enfrentar a questão da personagem de ficção. É necessário compreender a construção do texto, a maneira que os autores encontram para dar forma às suas criaturas, e daí perceber a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. Em se tratando de uma obra de reconstituição histórica, mais especificamente, numa biografia audiovisual, como é o caso da minissérie *JK*,

¹⁵³ Esse fenômeno se dá em vários níveis, desde a confusão feita por parte do público que passa a gostar ou desgostar de um ator devido a um papel desempenhado na ficção ou, em outro nível, que interessa ao estudo em questão: muitas vezes a boa representação de um personagem histórico, por exemplo, pode de algum modo contribuir com a imagem que se tem do homem ou da mulher que teve existência real. Lembrando Silverstone (2002), que afirma que toda memória é mediada, ao assistirmos filmes históricos às vezes é difícil não associar o personagem histórico ao ator que o interpretou.

¹⁵⁴ Burke (2004, p. 206) rende homenagem ao ator Gérard Depardieu e confessa que olhar a representação do ator do personagem Danton, no filme de Andrey Wajda (1982), ajudou-o a “entender o caráter do grande revolucionário – sua generosidade, seu calor humano, sua avidez e seu egoísmo – e assim compreender melhor o papel que desempenhou na história francesa”.

é necessário observar que elementos foram pinçados do homem de existência real e sua relação com os mecanismos de construção da personagem ficcional. Robert Rosenstone (2010), falando da construção de biografias, argumenta que um biógrafo, assim como um escritor de ficção, impõe um padrão aos acontecimentos, inventa um protagonista e descobre o padrão da sua vida. Diz mais:

Tanto o biógrafo quanto a [instância narrativa no audiovisual] se apropriam de alguns dos detalhes remanescentes de uma vida e os tramam para formar um enredo que tem um tema que infunde significado nos dias do biografado. Em última instância, a obra resultante baseia-se mais nos dados incorporados a uma visão criada pelas habilidades literárias [ou audiovisuais] do biografado do que nos dados brutos. É por isso que biografias muito diferentes podem ser realizadas a respeito da vida do mesmo indivíduo sem que nenhum dado novo tenha sido descoberto. (ROSENSTONE, 2010, p. 139-140)

Na minissérie objeto desta investigação a personagem protagonista é construída tanto pelos aspectos documentados na historiografia – como a postura de negociador, democrático e uma série de imagens solidificadas em biografias, livros didáticos e no audiovisual, aspectos que trataremos no item “As imagens de JK na imaginação social” ainda neste capítulo – quanto por diálogos ficcionais que imprimem e dão ênfase a traços construídos pela própria narrativa, como será possível observar no item que trata sobre a construção da personagem JK, no capítulo 5. Esses mecanismos revitalizam imagens já identificadas como da personagem histórica, bem como agregam e deslocam sentidos sobre tal figura da história.

Outro aspecto relevante apontado por Pallottini (1998, p. 142) é a coerência na criação e construção da personagem de ficção audiovisual, ou seja, o autor cria a personagem “para cumprir um determinado papel, desempenhar uma função, exercitar sua vontade, sua liberdade, seu destino”. E a partir daí, explica Pallottini, a personagem diz e faz coisas coerentes com essas premissas¹⁵⁵. No entanto, há também a possibilidade de que a personagem tenha sido criada exatamente para demonstrar que “o ser humano não sabe o que faz, que é impotente, que determinada classe social, em certa altura da vida dos povos, está abúlica, amorfa, desanimada” (PALLOTTINI, 1998, p. 142). Enfim, há inúmeras possibilidades de construção de uma personagem de ficção e vários objetivos a serem alcançados.

¹⁵⁵ Jost (2003, p. 23) chama a atenção para o fato de que ficção não tem nada a ver com mentira. O espectador aceita que o autor saia das regras do considerado real e construa um mundo a partir de outras regras. De acordo com o autor: “nós exigimos primeiro da ficção que ela respeite uma regra: a coerência do universo criado com os pressupostos e as propriedades que lhe fundam” (Nous exigeons d'abord de la fiction qu'elle respecte une règle: celle de la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent). Tradução da autora.

Na dramaturgia de televisão, o processo de construção de uma personagem tem um longo percurso, que inicia na sua concepção, na criação dos autores, roteiristas e ganha vida na interpretação da direção e do ator. Como em qualquer criação dramática, explica Pallottini (1998, p. 144), o talento, a personalidade e a aparência física do ator determinam a personagem, “conferem a ele, muitas vezes, condições de existência”, pois

a personagem nasce na sinopse, passa pelo exame do diretor, da equipe, do ator, e quando é aceito, composto, criado interiormente, vai ser mostrado a um público que por definição é grande, amplo, multiforme, distante, mediado, [...] regularmente desatento, crítico, ávido. (PALLOTTINI, 1998, p. 145).

Assim, a personagem de ficção audiovisual é descrita caracterizada e construída desde suas ações e falas constantes do texto. De acordo com Pallottini (1998, p. 148), a construção de uma personagem passa pelo uso de recursos inerentes ao gênero audiovisual, como o enquadramento, o ângulo, a frequência de aparição, a cor escolhida para identificá-lo e a trilha sonora que o acompanha. Há ainda elementos, como o cenário da personagem, que possibilitam ao espectador uma série de informações sobre ele, como, por exemplo, sua condição social, se se trata de uma personagem de época ou contemporâneo. O diálogo é também peça fundamental na construção da personagem de TV (PALLOTTINI, 1998); o modo como ele se expressa verbalmente, se faz uso correto da língua ou não, se tem sotaque ou não, etc.

A personagem de teledramaturgia tem sido, segundo a autora, preferencialmente do tipo sujeito, ou seja, “age como se suas condições econômicas, por exemplo, fossem facilmente contornáveis” (PALLOTTINI, 1998, p. 151), em detrimento da personagem do tipo objeto, que é aquele determinado por algo exterior, seja pela vontade divina, pelo destino, ou pelos valores socioeconômicos. Entretanto, alerta a autora, embora haja uma predominância de personagens do tipo sujeito, o que se observa é que há uma mescla desses dois tipos de personagens. Desse modo, as personagens ficcionais se aproximam do real, afinal, ninguém é tão livre que possa fazer tudo o que quer e que não seja determinado por nenhuma condição externa, como também ninguém é tão determinado que deva fazer exatamente o que lhe manda a sua condição externa, sem optar, sem ter livre arbítrio.

Considerando que a teledramaturgia brasileira busca em geral a verossimilhança, buscando aproximar-se o máximo possível da realidade que se propõe representar, é importante observar as transformações físicas e psicológicas pelas quais passa uma personagem ficcional quando se trata da história de uma vida. Pallottini (1998, p. 160)

observa que “não se pode esperar que a personagem de ficção permaneça sempre igual ao que foi mostrado no primeiro momento da criação”. A autora fala tanto das transformações na aparência, quanto no amadurecimento psíquico da personagem. Na trama da minissérie *JK*, é importante observar que a trajetória da personagem é resultado do relato memorial de Juscelino já adulto e, provavelmente, essa seja uma das explicações para que a personagem seja delineada de maneira quase uniforme do início ao fim da narrativa. O fato de ter como base o relato memorial de sua trajetória, o que se apresenta ao público é um JK idealizado primeiro pelo próprio protagonista-narrador, pelas imagens recorrentes produzida pelos relatos de amigos e gente que conviveu com ele, pela documentação historiográfica sobre o ex-presidente e seus atos políticos e, por fim, pela instância produtora do discurso¹⁵⁶.

A trama de reconstituição histórica é uma espécie de ficção controlada, como já explicamos. Isso porque, se por um lado tem o objetivo de entretenimento e faz uso dos mecanismos ficcionais de construção de histórias e personagens, por outro lado, por se propor representar a história, não pode se distanciar muito dos fatos acontecidos, documentados e verificáveis. Assim, a construção base da personagem neste tipo de obra passa necessariamente pela historiografia, de modo que, ao identificar as fontes historiográficas utilizadas pela produção, pode-se ter um panorama do caminho adotado para a construção da personagem histórica. No entanto, é sempre bom lembrar que este trabalho preocupa-se com questões que estão no campo da comunicação. Por isso, além da identificação das fontes historiográficas, é importante mapear os mecanismos próprios da linguagem ficcional de TV para a construção de uma personagem que teve existência real. Pensando com François Jost (2003) que aponta a coerência como uma regra indispensável na construção do mundo ficcional e que, dada as coordenadas e os pressupostos do comportamento de uma personagem, por exemplo, há de se manter a coerência durante toda a narrativa, podemos aferir que a narrativa de reconstituição história é duplamente controlada: primeiro pelos vestígios e documentos do passado, pelo discurso historiográfico e, segundo, pelo mundo e regras criadas na construção dessa narrativa.

Para tanto, a análise será feita a partir da construção estética que se faz em torno da personagem a partir da observação dos enquadramentos, da iluminação, da trilha sonora, dos cenários, como explica Pallottini (1998). Ao analisar a produção de efeito de real no filme histórico e a relação com o contexto de produção, Rossini (2007) chama a atenção para o

¹⁵⁶ É possível ir mais longe e pensar que no campo da audiência esse processo nunca cessa, pois, a cada vez que um indivíduo tem acesso a esse discurso audiovisual, novos rearranjos e articulações de imagens e sentidos podem ser produzidos dando novos contornos e nuances ao personagem ali apresentado.

perfil estético do filme *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade. Tendo sido produzido em plena ditadura civil militar, sob a égide da censura, *Os inconfidentes* tem como material de base a historiografia e os documentos jurídicos como os “Autos da Devassa”. No entanto, vale-se de escolhas estéticas para comunicar uma inconformidade com o momento político instalado no Brasil daquele início da década de 1970. É desse modo que, chama atenção a autora, o filme é “todo claustrofóbico, filmado em ambientes fechados (salas, quartos, prisões)” além do uso de enclausuramento através de elementos cênicos como muros, florestas, morros. A pouca luz utilizada no filme é outro elemento que, segundo Rossini (2007, p. 04), “aumenta ainda mais essa sensação de sufocamento e de sombras, que nos impede, por um lado, de respirar, e, por outro, de ver claramente o que acontece”. Ou seja, através da utilização de elementos estéticos, próprios do meio audiovisual, podem-se agregar ideias, sugestões, sensações, imaginação, sem necessariamente fugir da história difundida, compartilhada na imaginação social (BAZCKO, 1985). Ações semelhantes observa-se na obra de Maria Adelaide Amaral.

A personagem JK é produzida a partir da imagem pública que foi construída ao longo de sua existência¹⁵⁷, entretanto a produção da minissérie lançou mão de vários elementos cênicos que dão ênfase às características que desejou ressaltar. É nesse ponto que a noção de “estética da repetição”, de Omar Calabrese (1987) será útil como categoria de análise da construção da personagem histórica. Calabrese (1987, p. 41), no livro *A idade neobarroca*, reporta-se ao filme *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e sua metáfora dos “replicantes” para pensar os produtos de ficção dos mais modernos meios de comunicação. Segundo o autor, poder-se-ia extrair destes produtos a mesma filosofia: os “replicantes”, ou seja, filmes em série, telefilme, *remake*, romances de consumo, etc. Para Calabrese, esses produtos nascem da mecânica da repetição e otimização do trabalho, “mas o seu aperfeiçoamento produz mais ou menos involuntariamente uma estética: a estética da repetição¹⁵⁸”.

¹⁵⁷ Há pelo menos 19 biografias de JK, inúmeras reportagens, cinejornais etc. do período que ele governava o país. É interessante perceber que JK é o primeiro presidente a fazer uso dos meios de comunicação para engendrar uma imagem pública sem que isso fosse uma ação institucional. Maria Leandra Bizello (2008, p. 123), em sua tese sobre a produção da imagem pública de JK durante o período de seu governo (1958-1961), explica que Juscelino mantinha uma boa relação com os empresários e profissionais da comunicação. Ao contrário de Getúlio Vargas, Juscelino não tinha um órgão estatal que produzia e disseminava sua imagem pública e, parte das qualidades atribuídas ao ex-presidente, foi gestada ainda durante o período em que governava Minas Gerais.

¹⁵⁸ Omar Calabrese discorda da ideia corrente que entende a repetição e a serialidade como falta de originalidade. Para o autor, considerar a obra de arte como algo “irrepetível”, ao ponto de ser verdadeiramente “indizível”, não repetível, nem mesmo num discurso sobre ela é uma atitude ao mesmo tempo “confusa, ultrapassada e inadequada aos fenômenos da produção de objetos estéticos dos nossos dias” (CALABRESE, 1987, p. 42). Confusa, segue o autor, “porque aquela atitude, que não só é idealista, mas sobrevive em muitas outras posições filosóficas, tende a sobrepor, sem distinguir, diversas acepções de repetitividade. Ultrapassada:

A ideia de repetição, segundo Calabrese (1987, p. 43), está presente em três noções, pelo menos, e não há necessidade de fazer confusão entre elas:

- a) a repetitividade como modo de produção de uma série a partir de uma matriz única, conforme a filosofia da industrialização;
- b) a repetitividade como mecanismo estrutural de generalizações de textos;
- c) a repetitividade como condição de consumo por parte do público dos produtos comunicativos.

Para a investigação em curso, a segunda noção é a que será utilizada, com o foco na construção da personagem. Ou seja, a repetitividade como mecanismo estrutural de uma personagem. Talvez se cometa aqui uma espécie de heresia epistemológica, mas o objetivo é perceber como a repetição de ações, os modos de agir diante das mais diferentes situações, ajuda a construir uma ideia de personagem e de como a ênfase de traços próprios da personagem de existência real contribui para a construção da personagem ficcional.

O conceito de repetição que se utilizará para entender a construção da personagem é o mesmo que Calabrese (1987) utiliza para compreender a estrutura do produto, ou seja:

O conceito de repetição se articula melhor conforme os parâmetros postos em jogo. Nem sequer se poderia falar em repetições [...] senão despedaçando a rede de modelos com a qual analisamos os fenómenos, que é precisamente através daquela rede que tornam não já indivíduos localizados, mas sim estados de coisas abstractos, utilizados como padrões (CALABRESE, 1987, p. 44)

Pensando dessa forma, no interior de um texto audiovisual são dados a conhecer traços de uma determinada personagem, sua origem, seus sonhos, seus desafios e, a partir desses parâmetros, passa-se a estabelecer uma repetição de situações no interior da narrativa que atribuem identidade à personagem.

Parafraseando Calabrese (1987), pode-se dizer que existe um saber sobre as propriedades da personagem histórica já depositado em outro local, a historiografia, na qual a narrativa ficcional de reconstituição histórica e seus personagens são fatalmente assinalados. Nesse caso, a repetição se dá tanto do ponto de vista da construção *diegética* do texto narrativo, quanto no padrão estético. Assim, repetem-se inúmeras vezes modos de agir, reações, atitudes e até falas de maneira a evidenciar, deixar explícito ao telespectador o

porque a atitude de idealização da unicidade da obra de arte foi sem dúvida subvertida pelas práticas contemporâneas [...] com a invenção dos múltiplos, davam o golpe de misericórdia no mito do original, e que com muitas realizações apelidadas de ‘pós-modernas’ exaltam a citação ou o pastiche. Finalmente, inadequada: porque o preconceito impede que se reconheça o nascimento de uma nova estética, a estética da repetição”. É precisamente através daquela rede que tornam não já indivíduos localizados, mas, sim, estados de coisas abstractos, utilizados como padrões (CALABRESE, 1987, p. 44).

caráter, o perfil, enfim, quem é aquela personagem. Toda essa construção *diegética* parte das fontes históricas e, numa peça de ficção, ganha nuances que lhe propicia estatuto de existência e garante aspectos melodramáticos (BROOKS, 1995) criando assim um pseudomundo de que fala Marc Vernet (2011). Quando se fala da repetição de um padrão estético refere-se, por exemplo, aos enquadramentos, aos ângulos, ao cenário, ao figurino, à iluminação e à trilha sonora que compõem a imagem de uma personagem sem que, no entanto, a produção precise inventar, criar falas para ele, o que poderia comprometer a credibilidade da narrativa. Assim, a análise terá como parâmetro esses dois usos da repetição na construção da personagem, ou seja, a repetição do ponto de vista do texto narrativo e do padrão estético.

4.3 JK entre duas interpretações: a realista e a épica

Uma das polêmicas que envolveu a exibição da minissérie *JK* foi a interpretação de Juscelino Kubitschek feita pelo ator José Wilker. As críticas caracterizaram a interpretação de Wilker como caricata e artificial. Assistindo a minissérie, observa-se uma ruptura no tipo de interpretação do Juscelino jovem, feita por Wagner Moura, e o JK de José Wilker. Embora essa seja uma questão mais propícia para ser aprofundada no campo das artes cênicas, não podemos deixar de tentar uma aproximação, sem, no entanto, entrar em aspectos e indagações que estão em outro campo de conhecimento e respondem a uma ordem de problemas que não as pensadas por esta pesquisa. Assim, o percurso que faremos aqui tem relação com as possibilidades de, ao pensar as implicações de interpretações distintas entre o JK jovem e o político, compreender escolhas formais feitas pela instância narrativa da minissérie. Como por exemplo, por que a narração *off* dos acontecimentos históricos é feita por José Wilker e quais as implicações na produção de sentidos dessa narração que é descolada do personagem, mais propícia a ser denominada de narração do protagonista-ator.

Essa denominação de “protagonista-ator” para o tipo de narração feita na minissérie é uma tentativa de síntese da ambiguidade que a narração *off* feita por José Wilker provoca. Isso porque, a voz da narração *off*, que parece exterior à trama como uma “voz do saber”, típica do documentário (NICHOLS, 2005; BERNARDET, 2003a), é a mesma que dá vida ao personagem, fazendo parecer haver duas camadas de sentidos sobrepostas. O protagonista e o narrador têm funções distintas, mas por serem interpretados pelo mesmo ator cria-se uma ambiguidade que ora corrobora com a autenticidade do testemunho de quem viveu, ora assume o papel de saber científico distanciando e produzido pelos documentos e vestígios do

passado mais identificado com a “voz do saber”.

Em entrevista publicada na Revista Época, de 02 de janeiro de 2006, o ator Wagner Moura esclarece que antes de JK nunca havia interpretado uma personagem real, uma personagem da história. O ator afirma que nunca havia trabalhado tanto para dar vida a uma personagem: “emocionei-me ao gravar o começo da vida de JK, em Diamantina, a vontade dele de sair dali, a certeza de que ele tinha um destino especial”, comenta Wagner Moura. Ele explica ainda que procurou aproximar-se ao máximo da ideia que tinha e do que aprendeu sobre Juscelino. Em entrevista nos extras da edição em DVD da minissérie, o ator explica que ouviu discursos de Juscelino para conseguir imprimir à interpretação o ritmo e a sonoridade dos discursos políticos feitos na década de 30, quando Juscelino inicia a vida política. A partir do que se vê na tela e dos depoimentos do ator é possível dizer que o JK jovem, aquele interpretado por Wagner Moura, é construído por uma interpretação realista que se pretende *ser* o mundo na tela.

O teórico de dramaturgia Konstantin Stanislavski, de acordo com Anatol Rosenfeld (2004), acredita que a vivência do ator das circunstâncias que determinam a verdade contextual da personagem resulta na impressão de verdade: quanto mais o ator acreditar nas circunstâncias da personagem, mais fundamentado será o seu desempenho e, como consequência, melhor, mais convincente será o resultado final. Portanto, mais crível a sua representação parecerá aos olhos do público. Não encontramos nenhuma entrevista em que Wagner Moura declare literalmente que fez uma interpretação realista; para propor esse olhar nos baseamos na assistência do produto e na literatura sobre preparação de atores, teoria de interpretação. Um outro aspecto que podemos juntar a essa reflexão é que Moura ainda não havia interpretado o Coronel Nascimento, protagonista do filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha. Embora em 2006 Moura já despontasse como um talentoso ator da nova geração, ainda não tinha o peso da interpretação de um personagem real e marcante no cenário audiovisual brasileiro como o coronel do BOPE.

Caso inverso temos quando olhamos a trajetória de José Wilker, que interpretou vários personagens históricos. No cinema Wilker já foi o Tiradentes, de *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade; Tenório Cavalcanti, de *O homem da capa preta* (1986), de Sérgio Rezende; Antônio Conselheiro, de *Guerra dos Canudos* (1997), de Sérgio Rezende. Na TV, Wilker interpretou o Marquês de Marialva, em *Quinto dos Infernos* (2000), de Carlos Lombardi; JK, em 2006, e, em 2007, foi Luís Galvez Rodríguez de Aris, na minissérie *Amazônia* – de Galvez a Chico Mendes, de Glória Perez.

Em entrevista ao portal Terra¹⁵⁹, em janeiro de 2007, em que fala do revolucionário espanhol Galvez, de *Amazônia*, Wilker explica que não teve medo de encarar mais um personagem histórico depois das críticas ao seu JK, no ano anterior. O ator explica que interpretar uma personagem real é difícil, porque o objeto de seu trabalho tem vários donos. Muitos sabem sobre a personagem que você vai interpretar e, no caso de Juscelino, reclamavam até do nó da gravata que não era como ele usava. Wilker diz relevar os críticos que diziam que ele e Marília Pêra, que interpretou Sarah Kubitschek, estavam caricatos, “porque isso faz parte da incompetência, da falta de informação de uma suposta crítica de televisão deste país”.

A partir dessa afirmação e de outras em que o ator revela que não tem talento para imitar ninguém e que sua interpretação não se presta a imitar o mundo, como na entrevista concedida no programa Roda Vida, de 21 de outubro de 1996¹⁶⁰, é possível intuir que o tipo de preparação de Wilker, pelo menos no caso da minissérie em questão, difere do modo como Moura trabalhou. Na mesma entrevista no Roda Viva, Wilker ao falar das diferenças de atuar na televisão, cinema e teatro, explica que para ele “a televisão exige [...] uma profunda superficialidade na construção da personagem. E isso é um desafio. Isso é muito difícil de fazer”.

Apesar de Wilker não dizer que usa o método de interpretação brechtiano, pelas falas do ator é possível identificar algumas pistas do modo como ele pensa o ato de atuar. O fato de admitir ser desqualificado para imitar qualquer pessoa, a crença que a interpretação tem uma função social, atribuir as críticas de interpretação caricata em *JK* à falta de informação da crítica televisiva e fundamentalmente a postura em cena na minissérie, nos leva a pensar que sua interpretação na minissérie dialoga com a interpretação épica, pautada nos escritos do dramaturgo alemão Bertold Brecht.

Acreditamos que a ruptura na interpretação do JK de Wagner Moura e de José Wilker está no fato de o primeiro construir uma interpretação realista, orientada pelo método de Konstantin Stanislavski que propõe o deslocamento da verdade do enredo, da história, dos costumes e dos modos, para a verdade dos estados de espírito e dos sentimentos da personagem. Por outro lado, o JK de Wilker é fruto de uma interpretação construída nos princípios da contradição e da ambiguidade do herói, que antes de querer *ser* o mundo pretende *mostrar* o mundo desde um ponto de vista. Disso resulta uma interpretação com

¹⁵⁹ Link da entrevista <http://migre.me/7aLJL>, acesso em 22 de outubro de 2011.

¹⁶⁰ Transcrição e vídeo disponível no site Memória Roda Viva <http://migre.me/6j8pA>

traços do modo de atuação épica. Essa ambiguidade na interpretação de Wilker pode ser observada mais claramente em algumas sequências, como por exemplo, o tom irônico quando a personagem, no marco zero de Brasília, fala da fé que tem no futuro da nova capital como “cérebro das altas decisões”. O discurso é sobre a fé num futuro promissor para o Brasil, mas o tom adotado pelo ator e o contexto político daqueles conturbados meses de mensalão, escândalos e corrupções chegam soar como uma anedota.

A estética produzida pelo pensamento de Brecht é uma espécie de estética da recepção, pois o que lhe interessa, sobretudo, é o efeito produzido sobre o espectador. Ou seja, o objetivo desta técnica do distanciamento é conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos, cujo o propósito é mostrar o mundo de tal forma que este se torne susceptível de ser moldado. De acordo com Rosenfeld (2004), o ator brechtiano deve esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento alvo de representação. Para o ator, trata-se de evitar os processos que conduzem à ilusão de que o sujeito-ator se transforma no sujeito-personagem. O espectador deve ver simultaneamente as duas identidades: o ator mostra a personagem e mostra-se enquanto ator. Nesse sentido, pode-se pensar que a representação de Wilker em *JK* deixa entrever o artifício do exercício de atuar, deixa um interstício capaz de deixar ver o ator e a trajetória do ator ao interpretar tantos outros personagens de nossa história.

De acordo com Rosenfeld (2004), Brecht sublinha que o importante são os objetivos sociais e ideológicos, ou seja, os conteúdos valorativos e não os efeitos em si, que são apenas um meio para atingir um fim. Desse modo, os princípios da dramaturgia épica, não-aristotélica, são didáticos e partem de fundamentos sociais críticos. A preocupação é combater a passividade do público, estimular o seu sentido reflexivo, sobretudo em questões de âmbito social enquadrados por uma dimensão ideológica. De acordo com o autor, o distanciamento na construção da personagem tem o objetivo de conseguir que o público veja de uma forma ativa, substituindo emoções, como compaixão, que segundo o autor, esgotam o ver em si mesmo, por emoções como o espanto e a admiração, que provocam um ver consequente. O que Brecht propõe é um deslocamento na acentuação dos elementos típicos da interpretação. Não propôs uma eliminação do sentimento, mas uma acentuação da razão com o objetivo de conduzir o público ao conhecimento.

Esse aspecto parece evidente em vários momentos da trama quando há um tom sentimental; ao mesmo tempo em que didaticamente JK (José Wilker) argumenta sobre a importância da educação, mostra o processo de industrialização e desenvolvimento do país,

ou explica as consequências das medidas tomadas pela ditadura civil militar que governava o Brasil, muitas dessas falas têm um tom de discurso que desloca o tom naturalista da narrativa para um tom que se aproxima do documental, da voz do saber (NICHOLS, 2005). É possível pensar que há um desencontro, uma espécie de ruído entre a interpretação que parece querer lembrar que é uma interpretação, um artifício e os outros elementos cênicos que constroem o discurso que se pretende realista, naturalista.

Não temos como afirmar que Wilker pretendeu fazer uma interpretação brechtiana, no entanto, é possível concluir que sua interpretação rompe com o realismo e o naturalismo proposto pela narrativa da minissérie. Embora, como pontuamos durante o trabalho, a minissérie produza um discurso que hibridiza o melodrama com outras tradições estéticas, não há como negar que os eixos de construção da narrativa são o melodrama e o realismo. O distanciamento da interpretação de José Wilker é reforçado pela narração *off* do personagem-ator compondo um audiovisual que mescla a linguagem épica (*mostra* e pensa o fato) com a realista (*ser* e interpretar o fato).

Esther Hamburguer (2005), ao falar do modelo de narrativa das telenovelas das décadas de 1970 e 1980, já apontava para essa intervenção do tom documental nas narrativas ficcionais produzidas pela Rede Globo. A autora dá exemplos de sequências de *Irmãos Coragem* (1970), em que o personagem fala diretamente à câmera rompendo a postura convencional da ficção, por exemplo. O que vemos em *JK* é uma outra ordem de ruptura que complexifica a narrativa, em que há um narrador que ocupa a função de personagem e de narrador externo. Para entendermos esse mecanismo, é necessário recorrer à teoria do documentário. Bernardet (2003a), ao caracterizar o documentário sociológico, enfatiza o papel do narrador *off* como uma voz que costura a narrativa. Essa voz é de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambiente, suas frases obedecem à norma culta. O emissor dessa voz nunca é visto na imagem, está sempre fora de campo. Esse emissor pertence a um outro universo sonoro e visual.

A narração *off* de José Wilker em *JK* tem algumas características que o aproximam do modelo sociológico, e outras que o distanciam desse modelo. Se no documentário do tipo sociológico a voz *off* não é identificada, na minissérie esse narrador se confunde com o protagonista. No entanto, esse é um movimento ambíguo, pois se o tom é distanciado como no documentário sociológico, ele se confunde com o personagem pelas marcas da trama que aparece nessa narração, como por exemplo: “[...] dizia mamãe que a educação é a maior riqueza que se pode herdar [...]”, ou quando a narração *off* é a reflexão do personagem sobre

um acontecimento histórico, como na revolução de 1932 ou, os comentários sobre vários interrogatórios que fora submetido durante o processo de endurecimento da ditadura civil militar.

Ao contrário da “voz do saber” caracterizada por Bernardet (2003a) no documentário clássico, que distingue e hierarquiza experiência e saber científico, na minissérie essa voz associa essas duas camadas de saber em uma única voz: o narrador *off*. Por um lado, temos o testemunho da experiência vivida, porque remete ao personagem, levando o telespectador aceitá-la como as memórias de Juscelino, e por outro, o saber científico, porque se ampara em datas, dados e fundamentalmente em imagens documentais que ilustram e atribuem credibilidade ao discurso. Assim como no documentário do modelo sociológico descrito por Bernardet (2003a), o narrador da minissérie é a voz que informa o espectador sobre o “real”, todos os acontecimentos documentados na historiografia são mediados por essa “voz do saber”. Temos aqui um modo de construção do discurso que une numa só figura o saber científico e o saber da experiência.

Esse discurso do saber científico se apresenta pelo menos de dois modos: as imagens-documento e a lista das fontes históricas que consta dos créditos finais da minissérie, como por exemplo: Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas, Arquivo Público do Distrito Federal e Memorial JK. São camadas de saber legitimadas na sociedade que autorizam e dão credibilidade ao discurso ali apresentado. O discurso historiográfico e os acervos que conservam e guardam o saber sobre a história apontados como fonte têm a função de autenticidade científica, mais uma vez estamos diante de um mecanismo que atribui valor de verdade (CHARAUDEAU, 2007) ao relato ficcional dos acontecimentos. A postura distante e de estranhamento da narração corrobora a interpretação de Wilker e dá o tom de “voz do saber” típica do documentário sociológico de que fala Bernardet. Uma outra característica do modelo sociológico que pode ser associada à narração *off* feita pela minissérie é o fato de que o “real” apresentado é antes enquadrado. A narração serve para limpar a ambiguidade das imagens, funciona como um descritor das imagens-documento que são exibidos na tela.

4.4 JK na história do Brasil

A imagem pública do ex-presidente Juscelino Kubitschek na história do Brasil é cheia de superlativos. Tanto biógrafos como pessoas que conviveram com o ex-presidente não poupam adjetivos a Juscelino. Samuel Wainer (1988, p. 216), por exemplo, descreve-o como

“dotado de uma simpatia irradiante, um calor humano excepcional, extremamente bom, generoso, espontâneo, tolerante e liberal”. Gilberto Freyre afirmou, um ano após a morte de JK, que “Juscelino foi para a atividade pública o que Mauá representou para as atividades empresariais” (BOJUNGA, 2010, p. 972). Já para o historiador José Murilo Carvalho, Juscelino foi um modelo de democrata, porque, segundo o autor, democracia é feita de rotina e JK nos deu a lição de que isto seria possível. Para o historiador, todo esse interesse em JK e em sua memória estaria nisto: “as pessoas querem acreditar que o Brasil pode dar certo. Se deu certo uma vez por que não pode dar certo de novo? Há uma busca, uma vontade de que isto aconteça, daí o grande interesse que envolve JK hoje” (CARVALHO, 1990, p. 38). O papel que JK exerce no imaginário político brasileiro pode ser evidenciado, ainda, pelo fato de Fernando Henrique Cardoso, então candidato à presidência da República, em 1994, lançar sua proposta de governo no Memorial JK, em Brasília. No discurso FHC afirma:

Hoje, Juscelino é uma unanimidade. Soube governar com sentido democrático por compreender que, em uma sociedade complexa como a brasileira, a tolerância e o trabalho permanente de aproximar forças divergentes são os únicos caminhos para fazer com que a política cumpra o seu objetivo maior: servir o bem público. [...] JK alcançou o que poucos estadistas conseguem: criar uma nova identidade nacional (CARDOSO, 1994, s/p).

Esses são alguns exemplos que colocam em relevo a quase unanimidade que JK ocupa na história e no imaginário político brasileiro, um homem obstinado, predestinado, enfim, um orgulho nacional. A parte seguinte do capítulo tem o objetivo de apresentar, embora não de forma exaustiva, o lugar de Juscelino Kubitschek na história e de certo modo no imaginário brasileiro traçando uma articulação com o JK construído pela minissérie. Para isso serão utilizados textos de historiadores, notadamente o verbete JK, de Silvia Pantoja, do *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: pós 1930*; a biografia do ex-presidente escrita por Claudio Bojunga¹⁶¹; a tese de Rosilene Dias Montenegro (2001), que examina a construção do mito JK; a tese de Maria Leandra Bizello (2008), que trata da construção da imagem pública de JK durante seu governo na Presidência da República e apontamentos sobre a minissérie elaboradas durante a investigação.

4.4.1 As imagens de JK na imaginação social

¹⁶¹ Prêmio Jabuti (2002) de melhor biografia do ano. Utilizo duas edições da biografia: a edição de 2002 e a de bolso 2010, por esse motivo há datas diferentes nas citações que faço dessa obra.

Na tese *Juscelino Kubitschek: mitos e mitologias políticas do Brasil moderno*, a historiadora Rosilene Dias Montenegro (2001) analisa a construção do mito político Juscelino Kubitschek a partir das manifestações do imaginário mitológico que o instituiu. Aqui nos interessa parte da pesquisa bibliográfica feita pela autora, especificamente seu olhar sobre as imagens de JK em pesquisas historiográficas, em biografias e nos livros didáticos. De acordo com Montenegro (2001), as pesquisas historiográficas sobre JK e o período do seu governo, realizadas nas décadas de 1960-1970, foram construídas a partir de questões referentes à personalidade do ex-presidente. Para a autora, Celso Lafer, no estudo *The planning process and the political system in Brazil: a study of Kubitschek's target plan*, faz uma interpretação do governo JK a partir da habilidade deste de seduzir as camadas populares e os grupos sociais com quem firmou aliança. Miriam Cardoso, na tese *Ideologia do desenvolvimento- Brasil: JK-JQ*, constrói uma análise do projeto político do governo JK, como sendo a expressão do domínio de classe, que se materializa através da persuasão característica do ex-presidente e, finalmente, Maria Victoria de M. Benevides, em *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política: 1956-1961*, analisou o mandato de JK de modo a explicitar os elementos que possibilitaram uma hegemonia política do seu governo. Para Benevides, o traço conciliador do ex-presidente é um fator-chave para a compreensão da hegemonia política do período, que se apresentava frágil devido aos conflitos de interesses dos principais segmentos políticos, mas garantiu um interstício de democracia. Montenegro (2001) relativiza e questiona as certezas apresentadas nessas pesquisas sobre o período JK, mas não deixa de reconhecer sua relevância na construção de um discurso a respeito dos anos dourados da história brasileira. A nós interessa observar esse viés de análise sobre a história do Brasil que utiliza aspectos da personalidade do ex-presidente, ou seja, sedutor, persuasivo e conciliador, como chave de explicação para o período de 1956-1961 da história da nação, elemento esse que a representação ficcional da minissérie retoma como central para a construção da personagem ficcional e de seu discurso mnemônico.

A partir dos títulos das biografias do ex-presidente analisadas por Montenegro (2001), é possível ainda evocar as imagens construídas e revitalizadas sobre a trajetória de Juscelino, que podem ser sintetizadas em uma expressão: “uma trajetória exemplar”. Os títulos das biografias: *JK- exemplo e desafio*, de Affonso Heliodoro (1991), *Juscelino: uma história de amor*, de João Pinheiro Neto (1995), *Feliz 1958. O ano que não devia terminar*, de Joaquim Ferreira dos Santos (1997), *Juscelino Kubitschek, onde está a verdade?*, de Serafim Jardim

(1999), e *JK: o artista do impossível*¹⁶², de Claudio Bonjuga (2002), independente de se conhecer o conteúdo de todas elas por si só possibilitam visualizar imagens que constituem a memória social relacionada ao ex-presidente. Invariavelmente, os relatos de amigos, companheiros de política e até de adversários¹⁶³ apontam para a construção de uma personagem singular na história do Brasil.

Nosso argumento é que a narrativa ficcional se abasteceu dessa profusão de virtudes associadas a Juscelino para construir seu relato, organizando os fatos dessa biografia segundo uma ordenação lógica, cronológica e ascendente. A minissérie trabalha com o entendimento de que o ingresso de Juscelino na política é uma vocação, uma predestinação, daí surge parte da intriga que sustenta a trama: o conflito gerado pelo desejo de seguir “sua vocação”, o que teria como consequência decepcionar Sarah, que não queria o marido envolvido em política; manter-se na medicina agradando Sarah, ou seguir o ímpeto e a predestinação de fazer história? O desfecho todos sabemos, mas pela imbricação da história e da ficção a narrativa manteve por três meses um público expressivo para o horário incerto após as 22h30¹⁶⁴ no verão de 2006. A ideia de predestinado está também no ato da morte. Nas biografias, assim como na minissérie, a morte de JK não significa o fim, mas a impressão definitiva na história política do país, como chama a atenção Montenegro (2001).

Essa aura que paira sobre os anos JK, de um período de mudanças e efervescência econômica, social e cultural, quase sempre é observada como um fenômeno isolado e, esquece-se, como aponta Montenegro (2001), que esse contexto de profunda inquietação ocorria em todo o mundo, vivíamos o pós-guerra.

De acordo com a autora, o período de 1956 a 1961, aparece, nos livros didáticos, invariavelmente, sob a mesma denominação: “a crise do populismo”; ou “o desenvolvimentismo”. Segundo a autora os livros didáticos articulam, ao mesmo tempo, “a crise de um sistema político eivado de contradições, com a premência de soluções para a superação dessa tensão. As soluções estariam na adoção de políticas econômicas que visassem à modernização” (MONTENEGRO, 2001, p. 116). Ainda segundo a autora, esse imaginário não está explicitamente dito, mas está todo o tempo presente, como uma névoa

¹⁶² Esta biografia não é parte das análises feitas por Montenegro (2001) em sua tese, mas a incluo no rol de imagens construídas pelas biografias por ser uma produção relativamente recente e que foi fonte documental para a construção do JK da minissérie.

¹⁶³ Ver livro *Carlos Lacerda: depoimentos*, Ruy Mesquita (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

¹⁶⁴ No verão, a grade de programação da Rede Globo, após a exibição do Jornal Nacional, flutua de acordo com o desenrolar do Big Brother Brasil, desse modo o horário que a minissérie entra no ar não é fixo, podendo às vezes ir ao ar após as 23h. Além do BBB, em janeiro tem início os campeonatos estaduais de futebol cujas transmissões às quartas-feiras também provoca deslocamentos na grade de programa da emissora.

que turva as imagens e, por conseguinte, as interpretações daqueles anos de mudança, dificultando que se questione outros sentidos do progresso, do desenvolvimento e da modernização.

De modo diferente dos biógrafos, a autora aponta que os livros didáticos revelam imagens menos centradas na figura de Juscelino, dando mais ênfase no processo de desenvolvimento econômico do país na época. “Nesse sentido, são imagens menos personalizadas do que as dos biógrafos, mas não deixam de estar relacionadas com o papel de liderança que Juscelino desempenha no significativo processo de modernização econômica ocorrida no Brasil” (MONTENEGRO, 2001, p. 116). No entanto, adverte a autora, os livros didáticos não deixam de fazer referências a algumas habilidades e características pessoais de JK, atribuídas e confundidas com as do governo.

A autora lista as imagens evocadas pelos livros didáticos quando se referem ao período do governo JK como: “50 anos em 5”; “os anos JK e o desenvolvimentismo”; “desenvolvimentismo JK (1956-1961)”; “Governo Juscelino (1956-1961)”; “Brasil: dos anos dourados ao golpe militar” etc. Esses enunciados constroem as imagens com que JK se consolidou na história do Brasil, que nas palavras da autora, “que transformaram JK em mito”, reproduzindo-o mesmo que involuntariamente. Essas mesmas imagens ressurgem na minissérie *JK* e numa série de audiovisuais que representam a trajetória do ex-presidente, em parte ou no todo, no documentário e na ficção, mesmo naqueles que propõe uma abordagem reflexiva e menos ufanista daquele período, como é o caso do documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1994), de Vladimir Carvalho, essas imagens estão lá, aspecto ao qual voltaremos no item sobre JK no audiovisual brasileiro.

Montenegro (2001) aponta que mesmo os livros didáticos que procuram expressar uma crítica a JK e seu governo acabam por fazer o elogio, como é o caso do livro *Brasil, história e sociedade*, de Nelson Campos e Hélio Jorge (1997). A isso a autora credita o aspecto sedutor que envolve a personagem JK, o que segundo ela, reforça a compreensão do fascínio que Juscelino exerce sobre quem se propõe a analisá-lo. Ao assumir a sedução como traço da personalidade de JK, Montenegro acaba por juntar-se ao rol de pesquisadores que tecem o elogio a essa figura da história. Para Montenegro (2001), os livros didáticos analisados por ela dividem-se em duas concepções gerais sobre o período JK: uma que entende como extremamente importantes as mudanças implementadas no governo JK, mas que criticam as limitações e as contradições desse governo. E outra que entende que esse governo só conseguiu aprofundar as contradições e os problemas da sociedade brasileira,

especialmente no que diz respeito às camadas populares. Entre essas duas opções de leitura, mencionada pela autora, sobre o período JK, acreditamos que a minissérie televisiva adota uma terceira postura, ou seja, a de dar relevo às realizações do governo Juscelino e pouca atenção às limitações e contradições do governo. Esse mecanismo de leitura é bem-sucedido porque a minissérie narra o antes e o depois de Juscelino, assim, se em determinado momento da trama, no período de 1956 a 1961, Carlos Lacerda é a voz a atormentar e lembrar que nem tudo é tão cor-de-rosa, essa voz se cala após o golpe e, por fim, é a voz que lamenta a morte de Juscelino reerguendo uma imagem magnânima do ex-presidente, como veremos no item a construção da personagem no capítulo 5.

Maria Leandra Bizello (2008), em pesquisa que investigou a construção da imagem pública de Juscelino Kubstichek a partir da análise de cinejornais de Jean Manzon e de reportagens publicadas nas Revistas *Cruzeiro* e *Manchete* durante os anos de 1956 a 1961, demonstra que ela é construída na articulação dos espaços público e privado. Ou seja, o homem de família, quando se deixa fotografar em companhia da esposa, das filhas e da mãe em ambiente doméstico e de lazer (figuras 15 e 16); o homem moderno, que viaja de avião e que fala ao telefone (figuras 17 e 18); o homem público, que participa de rituais de poder, recebendo líderes políticos, assinando acordos internacionais, mostrando o andamento de seu projeto de governo, realizando inaugurações de indústrias e estradas, visitando as obras da construção de Brasília (figuras 20, 21 e 22), ou o um homem com asas como na fotografia de Flavio Damm (figura 19), publicada na Revista *O Cruzeiro* de 21 de fevereiro de 1959, com a manchete “JK o presidente alado” (figura 19). Essa construção da imagem pública de JK torna-o “símbolo de dinamismo e modernidade”, conclui Bizello (2008, p. 16).



Figura 15 – JK e as filhas Márcia e Maria Estela, Revista Manchete, 25 de outubro de 1958 n. 340 - ano 6



Figura 16– JK e a mãe Dona Julia Revista O Cruzeiro, 12 de maio de 1956 – n. 30 – ano XXVIII



Figura 17– JK imagem da modernidade : viagens de avião Revista Manchete, 26 de



Figura 18– Imagem da modernidade: JK realiza despachos ao telefone
 Revista Manchete, 04 de julho de 1959 – n. 376 – ano 7



Figura 19– À esquerda, fotografia de Flavio Damm; à direita, outra fotografia de Damm publicada na Revista O Cruzeiro em fevereiro de 1956, com a manchete “JK o presidente alado”



Figura 20– JK recebe chefe de Estado de Portugal, Craveiro Lopes
 Revista Manchete, 15 de junho de 1957



Figura 21– JK visita as obras da construção de Brasília
Revista Manchete, 29 de novembro de 1958 – n. 345 – ano 6



Figura 22 – JK um brasileiro do mundo
Revista Manchete, 28 de janeiro de 1956 – n.197

4.4.2 As imagens de JK no audiovisual brasileiro

A imagem de Juscelino reverbera, desde o período do seu governo, de várias maneiras. No audiovisual, por exemplo, ela está presente até mesmo nas chanchadas produzidas nas décadas de 1950 e 1960. Segundo Maria Leandra Bizello (2008), Juscelino Kubitschek foi alvo de sátiras políticas nos filmes: *Metido da bacana* (1957), de J. B. Tanko, em que a trama explora com humor a mudança da capital federal para o planalto central. Em outro filme do mesmo diretor, *Garota enxuta* (1959), vê-se uma imitação de JK. Essas imagens têm como traço fundamental o humor e a crítica política que aparecem também em: *O homem do*

Sputnik (1959), de Carlos Manga; *Tudo legal* (1960), de Victor Lima; *Marido de mulher boa* (1960), de J. B. Tanko; e *Um candango na belacap* (1961), de Roberto Farias. Embora fizessem a crítica ao momento político do país, esses filmes não foram censurados, explica Bizello (2008).

A produção de imagens em movimento durante o governo JK é especialmente feita através dos cinejornais¹⁶⁵ produzidos pela Jean Manzon Films, Atlântida Cinematográfica, Líder Cine Jornal e Persin & Perrin Produções. Segundo Bizello (2009) os cinejornais sobre a construção de Brasília, por exemplo, tinham a preocupação de mostrar as obras da construção da capital federal e de responder possíveis perguntas que o brasileiro comum poderia dirigir ao presidente da República. Esse material documental dos cinejornais tornar-se-ia a principal fonte de imagens para a produção de documentários sobre o período JK.

Embora haja uma série de produtos audiovisuais, na sua maioria documental¹⁶⁶, sobre o governo de Juscelino, esse é um período representado também na ficção contemporânea. O filme *Uma bela noite para voar*, de Zelito Viana, de 2006, é uma ficção que se passa durante uma viagem de avião de JK, interpretado por José de Abreu, e Princesa, interpretada por Mariana Ximenes, sua amante secreta. O filme explora o gosto de JK por correr riscos, tanto na vida pessoal como na política, e alude a uma das tentativas de golpes que Juscelino sofreu durante o seu governo. Nesse sentido, o filme enfatiza o caráter aventureiro, mas também ousado de Juscelino como uma imagem positiva. No filme, JK parece incansável: reuniões na madrugada, rotina de viagens intensa, como o tempo diegético é de um dia, enfatiza-se essa ideia de dinamismo proposta pelo filme. A sequência inicial do filme utiliza imagens documentais e uma locução *off* que contextualiza o espectador sobre o clima político do período.

Entretanto, nosso maior interesse é nos documentários, especialmente, os de Tandler e Carvalho por terem sido produzidos antes da minissérie e serem fontes para a construção do discurso sobre JK feito pela teledramaturgia. Antes vale dizer que em 2010 foi lançado o documentário *JK no exílio*, o filme, que trata do tempo em que Juscelino ficou no exílio. A reconstituição desse período na obra é feita a partir de relatos de amigos, parentes e, principalmente, por meio do testemunho de sua secretária, Maria Alice. O filme de Bertrand

¹⁶⁵ Os cinejornais e filmes institucionais eram iniciativas estatais ou privadas que faziam parte do aparato governamental de Juscelino Kubitschek, utilizado como forma de propaganda e de convencimento para diversos temas como a construção de Brasília, a implantação da indústria automobilística, dentre outros temas. Maria Leandra Bizello analisa imagens da série de cinejornais Brasília no artigo *Imagens de convencimento: cinejornais e filmes institucionais nos anos JK* disponível em <http://migre.me/6iMUw>. Acesso em 14.09.2011

¹⁶⁶ Parte desse material audiovisual encontra-se principalmente no memorial JK, em Brasília e no acervo do Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro.

Tesson e Charles Cesconetto (2010) apresenta imagens inéditas no Brasil de JK no exílio, recuperadas nos arquivos franceses, além de fotos e cartas da época. *JK no exílio* (2010) faz lembrar que esse é um personagem que suscita e, ao que parece, suscitará por muito tempo o interesse da sociedade brasileira. Além disso o documentário explora um período pouco revelado da trajetória do ex-presidente e que a minissérie também representa.

O período do governo JK é de certo modo abundante em imagens técnicas¹⁶⁷ notadamente presente em dois documentários que utilizam modos diversos de construção do discurso, mas que corroboram com a consolidação de imagens positivas a respeito de JK. São eles: *Os anos JK* (1980), de Silvio Tendler, e *Conterrâneos velhos de guerra* (1990)¹⁶⁸, de Vladimir Carvalho.

Os anos JK: uma trajetória política, de Silvio Tendler; segue o percurso de Juscelino, construindo um painel de um período recente da vida política brasileira. O pesquisador de cinema Jean-Claude Bernardet (2003), no artigo “Os anos JK: como fala a história?”, aponta alguns mecanismos que o diretor Silvio Tendler aciona para a construção da história do período nesse documentário. Produzido em 1980, ainda sob a égide da ditadura civil-militar instalada no país em 1964, o documentário, segundo o autor, parte da premissa de que o regime político instalado pelos militares é ruim. Assim, JK e seu governo são representados em oposição ao regime dos generais e, portanto, sob um ponto de vista positivo. Bernardet (2003) chama a atenção para o modo de construção de sentidos sobre o passado no documentário de Tendler: a utilização de paralelismos entre a positividade dos “anos JK” e a negatividade da “ditadura militar”. Tendler trabalha de modo didático e, como se houvesse uma linha que o ligasse a dois documentários anteriores que abordaram o período de Getúlio Vargas (*Getúlio Vargas*, 1974, de Ana Carolina e *O Mundo em que Getúlio Viveu*, 1976, de Jorge Ileri), assume a linguagem da personalidade que escolheu como objeto de análise. Durante todo o filme, a reverência é em torno de Juscelino que é identificado com codinomes que o ligam a uma tradição de bravura e pioneirismo na história do Brasil, como por exemplo: “Com Juscelino, o Brasil começou a abandonar o litoral”, “JK, o novo bandeirante”, “O homem que integrou o litoral e interior”; há até referências a personagens literários: “JK, um Dom Quixote montado num trator”. A série de situações e relatos selecionados por Tendler, observa Bernardet (2003),

¹⁶⁷ Diz-se de imagens técnicas aquelas produzidas através da mediação de um dispositivo tecnológico. Na história, o surgimento das imagens técnicas está associada ao desejo do homem de representar o real, tendo na fotografia um marco fundamental. No entanto, esse processo e as máquinas capazes de capturar imagens não param de evoluir. Ver: SANTAELLA, Lucia. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

¹⁶⁸ Disponível em <http://migre.me/6hrr1>

valoriza a imagem de um presidente liberal que sabia lidar com os vários setores da sociedade e as várias forças [...] no jogo político. Ele absorve e neutraliza os conflitos dentro da legalidade, inclusive quando hostilizado; fica acima dos interesses particulares, sabe harmonizar contradições e antagonismos; funciona como um regente da nação. Essa a imagem positiva que o filme constrói de JK. (BERNARDET, 2003, p. 244)

De acordo com Bernardet (2003), o documentário de Tandler enquadra-se numa estética do documentário clássico, aquele cujo tema central é grandes homens da história brasileira, ou fatos e pessoas exemplares. As entrevistas e a montagem são feitas no sentido de corroborar uma tese ou argumento, muitas vezes elaborado anteriormente à realização do filme. Jean-Claude Bernardet denomina esse tipo de documentário de “sociológico”, pois uma das características é a utilização de mecanismos de produção de significação centrados na relação entre o particular e o geral; outra característica é a utilização de paralelismos entre personagens ou épocas, por exemplo. O filme de Tandler encaixa-se nesses aspectos. Por outro lado, o filme também apresenta uma das características do documentário clássico, que é o uso da narração *over*, sobreposta a imagens documentais (fotografias e cinejornais), que ratificam o discurso do documentário. A narração, feita pelo ator Othon Bastos, possui um tom explicativo sobre os fatos retratados na tela. As entrevistas apresentadas também cumprem a mesma função.

Os anos JK foi produzido em um contexto de enfraquecimento da ditadura civil-militar. Em 1980, o país vivia um clima de “abertura lenta e gradual”, com os militares ainda no comando do país, mas o regime dava sinais de esgotamento. Assim, a produção de sentidos através da utilização de paralelismos entre o governo de JK e o regime vigente tem íntima relação com o contexto político, social e econômico em que o documentário foi produzido. A personagem JK, apresentado por Silvio Tandler, é o que Giovanni Levy (2005, p. 176) classifica como a representação de uma biografia e os casos extremos, ou seja, a trajetória de Juscelino Kubitschek é o fio condutor para a produção de um discurso sobre uma época, um contexto específico da história do Brasil (FEITOSA & ROSSINI, 2011).

Caminho inverso fará o diretor Vladimir Carvalho em *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991). O diretor prefere focar o povo, o grande excluído dos discursos históricos de cunho positivista. O documentário inicia com uma frase de Bertold Brecht que anuncia o ponto de vista do diretor: “Quem construiu a Tebas de sete portas? Nos livros estão os nomes dos reis. Arrastaram eles os blocos de pedras?”. O documentário de Carvalho, portanto, aponta a câmera para os relatos de vida dos candangos, para os abusos e as humilhações sofridos pelos operários que migraram de todos os lados do país, especialmente do Nordeste, para construir

Brasília durante o governo JK. *Conterrâneos Velhos de Guerra* apresenta uma versão alternativa aos relatos da memória oficial celebrativa (CHAUÍ, 1995). Carvalho, além de entrevistar os operários e primeiros moradores da nova capital, recorre a depoimentos de Oscar Niemeyer, Pompeu de Souza e Lúcio Costa.

A sequência inicial do documentário é uma imagem de fogo, que se assemelha a uma vegetação rasteira queimando na penumbra do entardecer. Uma música interpretada por Zé Ramalho cobre as imagens do fogo, que se supõe seja no cerrado. Essa sequência-clipe finaliza com a entrada da imagem de um homem, um perfil na contraluz que caminha em direção à câmera; ao fundo, o sol se põe numa paisagem alaranjada. O homem que caminha rumo à câmera declama um poema¹⁶⁹, enquanto sua imagem toma toda a tela. Há um corte seco e entram os depoimentos. Essa opção de Carvalho pelos anônimos, por aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia, é uma das características do documentário brasileiro feito nas décadas de 80 e 90 do século XX.

Carvalho utiliza entrevistas como técnica de abordagem e narração das trajetórias desses anônimos; para romper com o naturalismo da construção, há a intervenção do diretor a partir do fora de campo durante as entrevistas; essa é outra característica que diferencia os documentários de Tandler e Carvalho. No primeiro, as marcas de produção do discurso são apagadas, enquanto no segundo há várias marcas explícitas ao longo da narrativa. E em alguns momentos, há a narração *over* de Othon Bastos, o mesmo narrador de *Os anos JK*, criando uma ligação entre os dois filmes. O filme de Carvalho é o outro lado da moeda do filme de Tandler (FEITOSA & ROSSINI, 2011).

Como o filme de Carvalho é uma denúncia de aspectos até então esquecidos nas páginas da memória oficial celebrativa, há vários relatos sobre os boatos que existiam sobre o Eldorado que era Brasília; sobre os maus-tratos aos trabalhadores e as condições de trabalho precárias deles; sobre os muitos acidentes fatais escondidos para não macular o romantismo e a aura de sonho da construção da capital federal. O documentário toca, ainda, na maior das feridas de quem viveu nos acampamentos da construção de Brasília: a sublevação de operários no Carnaval de 1959, que acabou com um massacre executado pela Guarda Especial de Brasília. Apesar dessas escolhas, o documentário não macula a imagem positiva de JK. Há depoimentos de candangos que falam da simplicidade de Juscelino e da convivência dele nos canteiros de obras. Especialmente os depoimentos de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa apontam

¹⁶⁹ Eu venho vindo de longe, decisão antiga, trazendo nas mãos de espinhos a ferramenta amiga que pesam nos ombros largos cidade fadiga, pesam nos ombros amargos... cidade fadiga. De uma asa à outra asa distância da viga, de uma asa à outra entre chegada e partida sou tudo que sou: candango, quando Brasília ser-ia.

para o gesto de coragem de construir uma cidade num lugar tão distante, e de como foi uma medida acertada transferir a capital federal para o interior do país.

Carvalho contrapõe informações e opiniões contrastantes como, por exemplo, quando um dos entrevistados, ligado no governo nega a existência de muitos acidentes no processo de construção; na sequência seguinte aparece um candango afirmando que “teve muito acidente”. Esse mecanismo de colocar a voz identificada com um discurso de memória oficial celebrativa sendo contestada por vozes da memória alternativa, aqui representada pelos candangos, é um dos mecanismos utilizados o tempo todo no filme. Embora adote esse tom mais reflexivo e contestador das imagem monumentalizadas sobre o período representado, as imagens positivas de JK estão presentes, tanto no discurso das personagens ligado a Juscelino, como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, quanto nos discursos dos candangos que não o criticam ou tecem qualquer comentário que possa afetar a imagem pública do ex-presidente. Os erros, os acidentes, os desenganos são atribuídos ao contexto ou aos subordinados das obras de construção da capital federal.

O documentário de Vladimir Carvalho levou vinte anos para ser concluído, acumulando 70 horas de filmagem; já o montador Eduardo Leone passou quatro anos montando o filme. O contexto da produção perpassa, então, um período que vai da ditadura civil militar até os tempos de Nova República; ele foi lançado após a vitória do primeiro presidente eleito desde 1960. Esse longo período de gestação permitiu que o filme incorporasse as novas perspectivas para o documentário contemporâneo. Segundo Bernardet (2003), na década de 1990, havia uma tendência para que os documentários privilegiassem a escuta dos anônimos, bem como explicitassem o processo de construção do discurso do cinema documentário, elementos que explicam, de certo modo, as escolhas adotadas por Carvalho. Esses dois documentários apresentam um JK dinâmico, sedutor, realizador e muitos outros adjetivos, como já sublinhados na pesquisa de Montenegro (2001) sobre os livros didáticos e as biografias. São exemplos do modo como as imagens técnicas colaboram na produção e disseminação da imaginação social (BAZCKO, 1985) e, por sua vez, na consolidação da memória social (FENTRESS & WICKHAN, 1992).

4.5. Construções simbólicas: do discurso historiográfico ao discurso ficcional

Esse *mix* da imagem positivas e caracterizadas como traços da personalidade de JK é um dos elementos que sustenta a narrativa e constrói um discurso na ficção sobre a “época de

ouro” do Brasil. A minissérie privilegia a mistura do público e do privado, da história e da ficção. O encantamento por Sarah Lemos, a impossibilidade de uma aproximação devido às diferenças sociais; a superação das distâncias sociais e econômicas que impediam a realização do amor entre os dois, através do esforço individual da personagem; o que permite a conquista; por fim, o estabelecimento de um triângulo amoroso num romance extraconjugal de Juscelino, são todos aspectos que compõem um bom melodrama (BROOKS, 1995). Esse relacionamento fora do casamento cria uma tensão na relação com a esposa e evidencia uma “imperfeição” do personagem-narrador apresentado como alguém íntegro, solidário, que ao invés de perseguir os adversários tenta compreender suas atitudes; que é bondoso e que anistia os seus desafetos políticos; que é impetuoso e obstinado no sonho da construção da nova capital; que é crédulo e apoia o golpe militar, na crença de que será algo transitório e passageiro.

Jean-Claude Bernardet (2003), ao analisar o documentário *Os anos JK: uma trajetória política*, de Sílvio Tendler (1980), como já observado aqui, afirma que o diretor toma o personagem JK e o período de seu governo como algo positivo para a história do país estabelecendo uma comparação com os negativos anos de ditadura militar. No entanto, chama a atenção Bernardet (2003, p. 244), “seria ingênuo construir uma imagem totalmente positiva; a positividade total de JK faria dele um herói, o que acabaria tendo um efeito contraproducente, e o filme deve integrar, no mínimo, as críticas que seu provável público já faz a JK”. Do mesmo modo que Tendler, Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira (2006) agregam ao roteiro as críticas que se fazia e se faz ao ex-presidente. Entretanto, a narrativa trata de criticá-lo e ao mesmo tempo dá voz a argumentos que desfazem a crítica, ou, pelo menos, neutralizam a crítica. Por se tratar de uma obra de ficção e de um tempo maior de exibição, a minissérie pode diluir ainda mais as críticas feitas a JK, no entanto, o mecanismo é o mesmo utilizado por Tendler no seu documentário: “[...] o filme toma cuidado de fazer e absorver essas críticas de modo a não prejudicar a positividade da imagem [construída de JK]” (BERNARDET, 2003, p. 244).

Outro aspecto que diz respeito ao enredo da narrativa ficcional é o parâmetro de aceitabilidade, de verossimilhança do que é contado. Se o enredo deve ser verossímil, e o “verossímil nada mais é que a aderência a um sistema de expectativas partilhado habitualmente com a audiência” (ECO, 1991, p. 21), em uma trama cujo fio condutor é um personagem histórico, real, esse parâmetro de aceitabilidade deve estar sintonizado com o sistema de opiniões que regulam a vida social em que esse produto audiovisual é exibido.

Além disso, o fato de tratar de acontecimentos da vida real torna o cuidado com o verossímil ainda maior. Assim, a existência de um personagem fictício como o Coronel Licurgo, que sintetiza ou incorpora um modelo de fazer política no Brasil do início do século XX, enfatizado pelo enredo como ultrapassado, tem relação com a imagem desejada e construída pela Rede Globo do Brasil como um país do futuro, urbanizado. O coronel, “essa figura paradigmática da história social brasileira” (HAMBURGUER, 2005) aparece como o principal antagonista de Juscelino nos primeiros anos da atividade política reforçando o perfil de moderno atribuído a JK .

Em entrevista apresentada nos extras do DVD da minissérie, a autora Maria Adelaide Amaral explicita esse aspecto de ficção e reconstituição histórica e suas dificuldades. Segundo a autora, “os personagens de ficção eram nosso respiro. No sentido de poder, através dos personagens de ficção, dizer tudo”. Já quando se refere aos personagens da vida real, a escritora esclarece: “quando você trata de personagens da vida real, você tem grandes limitações”. Adelaide cita dois exemplos: Carlos Lacerda e José Maria Alckmin. Segundo a roteirista, “não existe uma única palavra na boca do personagem Carlos Lacerda que ele não tivesse dito ou escrito¹⁷⁰”.

É curioso que Amaral fale da preocupação e ateste a credibilidade do discurso histórico a partir dos exemplos da construção dos personagens de José Maria Alckmin e Carlos Lacerda, deixando de fora o personagem protagonista, Juscelino Kubitschek. Nesse dado é possível identificar uma das estratégias de construção da narrativa produzida pela minissérie. Ou seja, a minissérie é construída na relação ficção e história. E o protagonista, JK, transita tanto no mundo histórico (aquele produzido tendo como base os ditos e escritos da historiografia), quanto no mundo ficcional (aquele que comenta o acontecimento histórico, que emite opinião sobre o passado, mas cujo compromisso é com a coerência interna e a verossimilhança). Essa movimentação de JK entre estes dois mundo (o histórico e o ficcional) é possível de ser observada no gráfico das redes de relações em dois cenários, o Palácio e a casa de Schmidt, do núcleo JK (apêndice). O personagem-protagonista mantém relações com praticamente todos os personagens da narrativa. Ampliando ainda mais essa ideia, pode-se dizer que JK é o elo entre os três núcleos existentes na trama. Apenas por esse motivo já é possível compreender porque nem tudo que Juscelino fala na minissérie é amparado por documentos ou vestígios do passado. Isso porque ele contracena com personagens ficcionais, ou, na melhor das hipóteses, contracena com personagens que são uma espécie de

¹⁷⁰ Entrevista nos extras da edição em DVD da Minissérie *JK* (Disco 5).

generalização do meio social em que a personagem protagonista viveu.

Poder falar tudo através dos personagens de ficção tem, nesse caso, a função, entre outras, de emitir juízo sobre os acontecimentos históricos da política, do comportamento e da cultura de modo geral. Assim, a vedete Dora Amar, interpretada pela atriz Débora Bloch, e a bibliotecária Abigail, interpretada pela atriz Betty Gofman, são exemplos típicos de personagens que comentam os acontecimentos políticos, os discursos de Carlos Lacerda, as tentativas de Getúlio Vargas de voltar ao poder, o atentado a Carlos Lacerda – que provoca uma crise na República cujo desfecho é o suicídio de Getúlio Vargas em agosto de 1954, por exemplo. O fato de tecer comentário sobre acontecimentos políticos do passado através de personagens de ficção é também um modo particular da teledramaturgia de falar do presente, aquilo a que Peter Burke (2004) chama atenção como uma possibilidade de vermos e analisarmos as mentalidades e o imaginário social da sociedade e época que produz o discurso sobre o passado. Embora fictícios, os personagens colaboram de modo decisivo para a imagem que se tem de uma época. O discurso construído através de personagens históricos ganha força com as impressões cotidianas sobre a política, o comportamento, a cultura, através dos personagens de ficção, compondo assim um grande panorama da época que é representada. E é desse modo que a trama da minissérie ressignifica e agrega sentidos ao período representado.

4.5.1 Valadares, Vargas... caminhos cruzados do democrata Juscelino

Juscelino teve sua carreira política impulsionada pelas mãos de Benedito Valadares, em 1932, então interventor em Minas Gerais. Nomeado por Getúlio Vargas, o interventor convida Juscelino para seu primeiro cargo público: chefe do Gabinete Civil, em 1933. Assim, começa uma relação que vai marcar a vida política de JK. Jean-Claude Bernardet (2003) explica que um dos mecanismos de construção do documentário de Silvio Tendler (1980) sobre os anos JK é o estabelecimento de uma linha de continuidade positiva da qual Juscelino seria o elo, e Getúlio Vargas seria o antecessor de Juscelino. Embora suas trajetórias se encontrem, Juscelino parecia ter a habilidade de se aproximar e se distanciar desses personagens históricos de acordo com a conveniência.

Maria Leandra Bizello (2008) argumenta que a figura de JK é a *personalização do poder*¹⁷¹, “ele simboliza a nação, o Estado e, num último plano, o partido de que fazia parte”

¹⁷¹A partir de Roger-Gérard Schwartzberg, Bizello (2008) pensa a relação política e sociedade, assinalando o caráter de espetáculo da política. Assim, trabalha com duas categorias: 1) poder pessoal que designa uma

(BIZELLO, 2008, p. 55). De acordo com a autora, JK se opõe à imagem do poder pessoal. À medida que atribui para si um caráter democrático, um governo que governa sem imposições, que cultiva a imagem de conciliador, negociador, um estadista que é avesso à concentração de poderes. A construção dessa imagem de líder democrático, que parece hoje consolidada na história política brasileira, foi construída com habilidade e “a duras penas” (BIZELLO, 2008, p. 56). No contexto pós-suicídio de Getúlio Vargas, ocorrido em agosto de 1954, Juscelino era identificado como um herdeiro político do ex-presidente. Desse modo, “após o lançamento oficial da candidatura de Juscelino, a movimentação contra as eleições e a favor da intervenção dos militares tornou-se mais evidente. Juscelino era tido como comprometido com as forças getulistas destronadas em agosto de 1954” (PANTOJA, 2001, p. 16). Durante a campanha eleitoral, Juscelino teve que enfrentar vários obstáculos para viabilizar sua pretensão de chegar à Presidência da República. De acordo com Silvia Pantoja (2001), Juscelino enfrentou as ameaças de golpe, por parte dos militares, a oposição da imprensa e uma tentativa de impugnação de sua candidatura pela UDN. A definição da candidatura de João Goulart à vice-presidência, com Juscelino, por um lado, traria densidade eleitoral devido à penetração do líder petebista junto aos meios sindicais e às massas populares, por outro, provocou reações nos círculos antigetulistas. Goulart, ex-ministro do trabalho de Getúlio, era considerado um herdeiro político de Vargas, “alegavam que a formação da aliança PSD-PTB colocava o país sob a ameaça do retorno ao 'varguismo' e, portanto, ao 'mar de lama” (PANTOJA, 2001, p. 19).

Segundo a autora, em agosto de 1955, dois acontecimentos acentuaram a crise sucessória: 1) um discurso do general Canrobert Pereira da Costa, no Clube Militar, por ocasião de um ano do assassinato do major Rubens Vaz¹⁷²; 2) O lançamento do manifesto eleitoral do Partido Comunista do Brasil¹⁷³, publicado no dia 11, no diário comunista *Imprensa Popular*. O contexto em que se desenvolveu o pleito de 1955 não foi dos mais

realidade institucional; 2) a personalização do poder que se relaciona com a psicologia coletiva, a personagem, no caso, o político simboliza a nação, o Estado ou o partido. Ele representa o poder do grupo nele encarnado, é o poder dotado de uma face, de uma máscara, ele é visível por todos. Ele é a vitrine, aquele que aparece para o público, o que o cativa, atrai as luzes e os olhos do público, enquanto o poder real é exercido em outros lugares. Frequentemente ambas as formas podem conviver.

¹⁷²No discurso o general Canrobert Pereira da Costa referiu-se ao regime de “falsidade democrática” e de “pseudolegalidade” em que vivia o país, lamentando o insucesso da fórmula de união nacional (PANTOJA, 2001).

¹⁷³O manifesto do PCB (Partido Comunista do Brasil) expressava a posição oficial do partido de apoio à chapa Kubitschek- Goulart, devido ao compromisso de ambos os candidatos de “lutar contra o golpe em defesa da constituição e das liberdades democráticas e pela melhoria das condições de vida do povo”. O manifesto conclamava ainda, a população a se unir “para impedir... a implantação de uma ditadura militar fascista” no Brasil. Segundo o manifesto, a vitória da aliança PSD-PTB significaria a derrota dos generais golpistas (PANTOJA, 2001, p. 21)

tranquilos, havia ações tanto no sentido de um desfecho que burlasse as regras democráticas – como, por exemplo, uma alternativa parlamentarista proposta pelo Deputado Carlos Lacerda – , quanto com o objetivo de garantir a realização das eleições de 3 de outubro e a subsequente posse dos candidatos eleitos, como defendia um grupo de militares do Norte e Nordeste. Após a realização das eleições, o desafio era garantir a posse. É também nesse processo de luta pelo cumprimento da constituição que Juscelino apresenta-se como político hábil, negociador e democrático, enfatiza Pantoja (2001).

De acordo com Josanne Guerra Simões (2000), JK conseguiu imprimir uma imagem de si positiva, mesmo sem contar com um aparato estatal de propaganda como existente na Ditadura Vargas. Segundo a autora, Juscelino tinha um *know-how* adquirido não apenas durante as batalhas da campanha presidencial, mas também na sua experiência enquanto prefeito de Belo Horizonte e governador em Minas Gerais.

Juscelino utilizou estratégias administrativas modernas para se relacionar com o povo e divulgar sua imagem. Segundo Simões (2000), JK organizou uma equipe formada por jornalistas, escritores e poetas que eram responsáveis pela produção de discursos, correspondências institucional e privada. Ele se relacionava com a população com o cuidado e a percepção das particularidades de cada público¹⁷⁴, explica a autora. No livro *JK o artista do impossível*, biografia escrita por Claudio Bojunga (2002), observa-se que essa relação com os intelectuais se estabelece ainda na época em que era prefeito, com ações como a realização da “Semana de arte moderna”, e consolida-se na presidência da república com a construção da modernista Brasília.

Apesar da oposição de alguns jornais durante o período em que foi prefeito e governador (1951-1955), Juscelino, segundo explica Simões (2000), conseguiu estabelecer uma relação amigável com os meios de comunicação e com os jornalistas. Bizello (2008) chama atenção para o lugar de JK na hierarquia do poder àquela época, ou seja, naquele momento a figura de Vargas é a mais importante, seguida, em Minas Gerais, pela de Benedito Valadares. De acordo com a autora, “O departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)

¹⁷⁴ Na biografia de JK, escrita por Bojunga (2002), um episódio narrado parece expressar bem isso que Simões (2002) fala: “JK era de uma naturalidade desarmante. Principalmente com a gente simples e comum. O coronel Affonso Heliodoro, um dos auxiliares diamantinenses mais próximos de JK, conta que o prefeito sempre mantinha excelente relacionamento com graduados e humildes. Havia um velho servidor da prefeitura que gostava de dizer para o prefeito: 'um dia o senhor vai almoçar em meu barraco'. JK anotou o endereço. A casa ficava em rua sem calçamento num bairro que mais parecia uma favela, entre Santa Efigênia e a Serra. Num domingo de Atlético x Cruzeiro, Juscelino apareceu por lá. A chegada do carro do prefeito alvoroçou a vizinhança. Juscelino foi avisando que estava farto de protocolo e maionese e estava a fim de comida caseira. Abriu os trabalhos com linguiça frita acompanhada de pinga, depois encarou uma dobradinha com feijão branco e couve rasgada com angu”. (BOJUNGA, 2002, p. 210).

estendia seus braços censores aos estados, controlando a imprensa oficial como um todo. Os outros jornais, apesar de vigiados pelo Estado, de alguma maneira mostram-se simpáticos ao então prefeito e à sua administração” (BIZELLO, 2008, p. 62). Segundo a autora, as estratégias e relações de JK com a imprensa acontecem num movimento ascendente, mas ainda não atingem o âmbito nacional. “Enquanto prefeito, suas realizações *ficam* obscurecidas pela imagem de Benedito Valadares para aparecer com mais força no seu governo estadual” (idem, p. 63, grifos da autora). A fotografia abaixo (figura 23) evidencia a hierarquia do poder à época, observada por Bizello (2008). Enquanto o presidente Getúlio Vargas e o governador de Minas, Benedito Valadares, sentados à mesa, assinam protocolos, o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, está sentado ao chão.



Figura 23– A hierarquia de poder em Minas na década 1940: Vargas, Valadares e JK
Revista Manchete, 06 de julho de 1959, n.372 – ano 7

Quando candidato à Presidência da República, o cenário político era outro. Juscelino sabia que seria preciso amplificar pelo país a fora sua imagem de realizador, democrático, negociador, enfim, a imagem de estadista. Utilizou, então, a mesma estratégia de quando foi candidato ao governo de Minas Gerais, ou seja, uso dos meios de comunicação, apoio de intelectuais e uma cruzada que o levou aos lugares mais remotos do território brasileiro. De acordo com Montenegro (2001), Juscelino procurava evocar a imagem de um chefe de Estado, assim procurava acentuar as suas características: “a firmeza, a energia, a segurança e a serenidade” (MONTENEGRO, 2001, p. 286). Segundo a autora, JK tratava de desqualificar seus adversários no campo das propostas políticas de modo que a crítica edificava a imagem do próprio Juscelino. A imagem do democrata foi consolidada no período que governou o

país. Segundo Pantoja (2001, p. 25), “ao assumir a presidência da República em 31 de janeiro de 1956, Juscelino solicitou ao Congresso a abolição do estado de sítio, no que seria logo atendido. Interessado em conferir um cunho democrático à sua gestão, aboliria também, no dia seguinte, a censura à imprensa¹⁷⁵”. Para governar, Juscelino contava com a aliança PSD-PTB, no legislativo; nas forças armadas tinha o apoio do grupo de militares do 11 de novembro¹⁷⁶ e na área econômica contava com os intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) na elaboração de seus projetos. De acordo com Pantoja (2001, p. 25), “essa instituição, fundada em julho de 1955, foi praticamente transformada em órgão de assessoria, apoio e sustentação à política governamental. A ideologia apregoada pelos integrantes do ISEB, privilegiando o desenvolvimento econômico, convergia com as proposições de Kubitschek”.

A oposição e as constantes ameaças de golpes militares, como por exemplo, o movimento de Jacareacanga¹⁷⁷, a mobilização dos estudantes¹⁷⁸ e a atitude de JK de anistiar os revoltosos e tratar de apaziguar os ânimos dos líderes estudantis, exemplificam a imagem que Juscelino construía durante seu mandato, ou seja, um líder democrático. Embora não houvesse mais o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), extinto após o final do Estado Novo, o estado controlava as informações oficiais sem contudo ter o caráter de censura. Um dos instrumentos mais frequentes de informação e comunicação estatal eram os cinejornais produzidos pela Agência Nacional¹⁷⁹. Bizello (2008) chama a atenção para o modo como Juscelino atua para se relacionar simbolicamente com os brasileiros durante o período entre sua eleição e a posse. Ao optar por fazer uma longa viagem ao exterior, Juscelino explica anos depois, através de suas memórias, os objetivos daquela viagem: “[...] outra vantagem ao realizar aquela excursão: os brasileiros só tomariam conhecimento do que

¹⁷⁵ A minissérie JK apresenta e enfatiza esses acontecimentos através da narração *off* de José Wilker e de imagens-documento. O espírito benevolente e tolerante de Juscelino é inclusive um dos traços reforçado pela construção da personagem protagonista da minissérie.

¹⁷⁶ O Movimento 11 de novembro, conhecido como contra-golpe ou golpe preventivo, organizado pelo Marechal Lott, teve como objetivo assegurar a posse de JK e João Goulart (presidente e vice) eleitos em 1955.

¹⁷⁷ Logo no início de seu governo Juscelino defrontou-se com séria oposição deflagrada por oficiais da Aeronáutica que, inconformados com sua posse, pregavam a sua deposição. Em 11 de fevereiro, o major Haroldo Veloso e o capitão José Chaves Lameirão tomaram um bimotor da Força Aérea Brasileira (FAB) e rumaram para Jacareacanga, base aérea localizada no Pará, apoderando-se durante o trajeto das bases de Aragarças (GO), Cachimbo (PA) e Santarém (PA). (PANTOJA, 2001, p. 25-26). A situação agravou-se com a adesão de inúmeras guarnições da Aeronáutica, que, solidárias com os revoltosos, recusavam-se a cumprir ordens, considerando-se presas espontaneamente.

¹⁷⁸ Em abril de 1956, enquanto se encontrava em Belo Horizonte, onde fora presidir a inauguração das novas instalações da Companhia Siderúrgica Mannesmann, eclodiu no Rio uma revolta estudantil em decorrência da elevação dos preços das passagens de bonde pela Light.

¹⁷⁹ Subordinada ao Ministério da Justiça no governo JK, a Agência Nacional distribuía matérias oficiais à imprensa, assim como realizava imagens fotográficas e cinematográficas segundo os interesses e atos da “administração federal” (GOMES, R.V., 2007, p. 49).

ocorria comigo através da imprensa. Seria uma maneira de estar presente na memória do povo, não em ligação pessoal e direta, mas de uma maneira simbólica, por intermédio de uma imagem” (KUBITSCHKEK, 1976, p. 457). De acordo com Bizello (2008, p. 94), a viagem de Juscelino, primeiro aos Estados Unidos e depois por vários países da Europa foi uma “habilidosa 'jogada' político-propagandística [...] num momento político delicado, [Juscelino busca] o apoio internacional para fortalecer-se perante a população brasileira [...] e a oposição nacional”. As ações do ex-presidente, em relação à construção da sua imagem pública, aponta para um engenhoso uso dos meios de comunicação para consolidá-lo na história e na memória brasileira, a exemplo do modo como Bazcko (1985) explica a constituição da imaginação social.

Ao analisar as fotorreportagens publicadas em *Manchete* e *O Cruzeiro* sobre a viagem de Juscelino após ser eleito presidente da República, Bizello (2008) conclui que a *Revista Manchete* estabeleceu de maneira mais efetiva a relação simbólica desejada pelo presidente com o povo brasileiro, “na medida em que publicou as imagens da viagem enquanto ela acontecia. *O Cruzeiro* preocupou-se com outros aspectos da vida política nacional durante a viagem e quando a publicou fez isso com palavras do próprio JK e imagens que não eram mais exclusivas” (BIZELLO, 2008, p. 122). Além das fotorreportagens das duas revistas já mencionadas, a viagem do presidente eleito foi coberta pela equipe do documentarista Jean Manzon. O registro rendeu o cinejornal *O mundo aclama o Brasil*, que de acordo com Bizello (2008) tem importância fundamental para compreensão do aparato de propaganda que havia à disposição no período. O cinejornal é produzido com imagens de arquivo e da viagem de Juscelino aos Estados Unidos e à Europa, segundo a autora:

as imagens de arquivo centram-se nas possibilidades que o país oferece para o desenvolvimento industrial, as potencialidades ainda não exploradas. As metas são ilustradas por imagens de arquivos e com a voz do narrador onipresente que nos oferece o entendimento tanto das imagens dos encontros, reuniões, festas e banquetes, quanto das metas ilustradas. (BIZELLO, 2008, p. 123).

Maria Leandra Bizello (2008) chama a atenção para dois aspectos importantes no perfil de JK e na construção de sua imagem como político: 1) a aproximação da vida pública e da vida privada¹⁸⁰; 2) a produção de uma imagem de homem moderno, avesso às práticas de

¹⁸⁰ Richard Sennet define público e privado, no século XVII, como sendo público aberto à observação de qualquer pessoa e privado, uma região protegida da vida, definida pela família e pelos amigos (SENNET, 1988). Essa definição servia a todos e não apenas aos político. No século XVIII esse sentido foi ampliado: significava não apenas uma região da vida social localizada em separado do âmbito da família e dos amigos, mas também que esse domínio público dos conhecidos e dos estranhos incluía uma diversidade relativamente grande de

governar através do clientelismo. As fotorreportagens de *Manchete* e *O Cruzeiro*, além dos cinejornais de Jean Manzon, foram fundamentais para essa mistura e exibição da vida pública e privada do ex-presidente. O estadista empreendedor e moderno é também fruto da exposição de Juscelino em viagens de avião, aparições junto a líderes políticos da Europa e Estados Unidos, assinatura de protocolos e mesmo de atitudes e acontecimentos banais, ou seja, “o político moderno que se serve dos meios de comunicação para construir sua imagem pública não se limita a ter esses momentos como rituais de poder; ele pode eleger situação banais como rituais, a serem exibidas, ou os meios de comunicações também podem elegê-las como tais” (BIZELLO, 2008, p. 251). A publicação de várias fotorreportagens, principalmente na revista *Manchete*, abria as portas da intimidade do presidente, como por exemplo, a imagem de pai amoroso, filho dedicado, esposo exemplar¹⁸¹. Desse modo, entre ações de chefe de Estado e homem de família; governante moderno, democrático e filho carinhoso; entre o público e o privado, JK construiu uma imagem que é revitalizada a partir do período de redemocratização brasileira e parece cada dia mais consolidada.

peças (SENNET, 1988).

¹⁸¹ Ver BIZELLO (2008), especialmente o capítulo “À procura do palco... em cena”.

Parte III - DESENLACE
Modos de construção da escrita da
história na teledramaturgia

5 Em cena: as estratégias da representação audiovisual da história

O capítulo 5 é composto da análise do *corpus*. Aqui, a partir da decupagem, da desconstrução e interpretação de 31 sequências, apontaremos as estratégias utilizadas pela instância narrativa da minissérie *JK* para a construção de um discurso mnemônico da história do Brasil. Dividido em três partes, a análise explora os aspectos ligados à construção da personagem; ao modo que a narrativa transita entre os discursos histórico e ficcional e ao uso dos diferentes tipos de imagens como suporte de memória social. Antes, explicamos os procedimentos e critérios para seleção das sequências a serem analisadas.

5.1 *Corpus* e procedimentos de análise

O *corpus* de análise desta investigação, como mencionado anteriormente, é a minissérie *JK*, no entanto, para viabilizar uma análise mais detida das categorias de análise fizemos um recorte nesse *corpus*, ou seja, escolhemos sequências para proceder à análise. Assim, esta parte está dividida em três blocos de sequências, cada um com uma denominação da categoria de análise central: personagem, diegese e imagem. Como explicado antes, a escolha das sequências para compor o corte teve um critério geral que é o relato de um acontecimento histórico e a sequência ficcional que dá sustentação, explica ou opina sobre o fato representado. Os demais critérios para selecionar as sequências analisadas são:

- a) características estético-narrativo possíveis de identificar e analisar a partir dos eixos estabelecidos para a análise: construção da personagem, diegese entre a história e a ficção, e imagem como suporte de memória;
- b) que as sequências contemplassem as três fases que compõe a narrativa¹⁸² (infância, juventude, vida política do personagem);
- c) que as sequências fossem autoexplicativas, sem necessitar de informações fora delas para sua compreensão.

Para compor o recorte observamos, a partir do exercício de ver, rever e, de certo modo,

¹⁸² Esse critério é especialmente importante para a análise do eixo construção da personagem.

incorporar o texto audiovisual da minissérie, recorrências que poderiam ser agrupadas nos eixos de análise pensados. Esse processo de algum modo se mistura, pois os três eixos também foram sendo pensados durante esse tempo de apropriação do discurso construído pela minissérie. Este é um arranjo artificial, pois construído desde um ponto de vista e, mesmo com alguns critérios que nortearam a escolha, pode-se afirmar que várias sequências que poderiam compor a análise ficaram de fora. Além disso, entre as escolhidas é possível pensá-las deslocadas para um outro bloco que não aquele que aparece nesta análise. No entanto, em uma investigação há de se fazer escolhas e reconstruir em pedaços a interpretação do objeto de estudo. Como afirmam Aumont & Marie (2011), a atitude do analista pressupõe a ação de estudar por que e como o texto (literário ou audiovisual) produz sentido e, ao analisar, estabelecer conexões entre o que se exprime e o “como se exprime”; são sempre conclusões conjunturais, visto que um texto autoriza uma pluralidade de interpretações.

Dito isso, a análise desta pesquisa é composta por 31 sequências assim distribuídas:

a) A construção do personagem na trama de *ficção controlada*

– Episódio: **No seminário** (composto de três sequências):

- Na sala do diretor;
- No pátio do seminário;
- A nova rotina.

– Episódio: **Revolução constitucionalista de 1932** (duas sequências):

- No trem rumo à Passa Quatro (MG);
- Serenata na trincheira.

– Episódio: **Campanha para Deputado em 1934** (quatro sequências):

- Ir onde o povo está;
- Salomé articula campanha;
- Voto de cabresto;
- A primeira vitória eleitoral.

– Episódio: **Brasília - a meta síntese** (uma sequência):

- Aprovação do projeto da construção de Brasília.

– Episódio: **Entre público e privado** (uma sequência):

- Lei de adoção;
- Episódio: **JK – o político influente, um regente da nação** (duas sequências)
 - Jânio Quadros renuncia;
 - O golpe de 1964.
- Episódio: **O último ato** (uma sequência):
 - A morte em 1976.
- b) Uma diegese entre história e ficção:
 - Episódio: **As crises antes e depois da posse** (duas sequências):
 - O contra golpe de Lott: 11 de novembro de 1955;
 - A revolta de Jacareacanga.
 - Episódio: **Brasília** (duas sequências):
 - O canteiro de obras;
 - 10 anos de Brasília: a coragem dos candangos.
 - Episódio: **O contexto cultural** (quatro sequências):
 - Bossa Nova (duas sequências);
 - Copa de 58 (duas sequências).
 - Episódio: **Os anos de ditadura: O golpe, os atos institucionais, a resistência** (quatro sequências):
 - Castelo Branco assume com voto de JK;
 - AI2;
 - AI5;
 - O pacto de Lisboa.
- c) Imagem: suporte de memória (cinco sequências):
 - O fim da guerra;
 - Crise de 1954;
 - Campanha à presidência da república;

- Inauguração de Brasília;
- Velório JK.

O item c da análise (Imagem: suporte de memória) não é dividido por temática como os demais, porque o que importa mesmo são os tipos de imagens utilizadas nas sequências.

A delimitação de cada sequência a ser analisada obedece ao critério da organização do relato. A interpretação é feita a partir da edição especial em DVD da minissérie, portanto, fora do fluxo contínuo de exibição televisiva. O início e o final de cada sequência a ser analisada foram estipulados, por mim, bem como os títulos de cada uma delas. Cada sequência será apresentada a partir da seguinte estrutura:

- Identificação da sequência: Título da sequência, localização, tempo de duração e decupagem da sequência.
- Descrição das partes que a constituem, considerando as categorias de observação de cada bloco de análise, a saber: personagem, diegese e imagem.
- Interpretação da sequência: unindo o que foi descrito e desconstruído da narrativa associado ao referencial teórico e à categoria de análise.

Além da transcrição da trilha de áudio e da imagética (decupagem) das sequências¹⁸³, a descrição e a interpretação serão acompanhadas de figuras de sucessão de quadros que possibilitem, ao analista e ao leitor, a observação das questões implicadas na produção de sentidos pela imagem, pelas texturas e pelos detalhes. A utilização desse recurso tem o objetivo de enriquecer a observação e a análise e também por acreditar que uma imagem em movimento, por mais que seja exaustivamente descrita, perde muito de suas significações no momento em que é transformada em texto¹⁸⁴. Os planos que compõem cada figura é uma edição de imagens da minissérie, o que quer dizer que nem todos os planos estarão na figura. No entanto, todos os planos apresentados nas figuras aparecem na ordem que são exibidos na minissérie. Desse modo, o que apresentamos nas figuras é uma edição, das sequências analisadas, a partir de alguns frames.

5.2 A construção da personagem na trama de *ficção controlada*

Na primeira sequência do primeiro capítulo da minissérie *JK*, somos apresentados ao protagonista narrador. Um prólogo, em forma de letreiro, situa o telespectador no tempo: 1°

¹⁸³ As sequências estão disponíveis no site *You Tube* com links em rodapé de cada uma delas.

¹⁸⁴ Consciente de que não resolve a questão, a utilização desse recurso é um paliativo para a impossibilidade de inserir a imagem em movimento no texto.

de janeiro de 1956, ou seja, dia da posse de Juscelino Kubitschek na Presidência da República. Os enquadramentos são aproximados, *closes*, plano de detalhe da vestimenta, da cartola, as luvas brancas sobre a cartola (figura 24), o fraque (figura 26), a gravata borboleta. Ênfase nos gestos ao arrumar a gravata (figura 25), ao pentear o cabelo¹⁸⁵ (figura 27), no ambiente que o cerca. Segundo reportagem publicada na Revista Época, de 09 de janeiro de 2006, o fraque utilizado nessa sequência da minissérie foi produzido pelo mesmo alfaiate do ex-presidente, que comenta que JK preocupava-se com o caimento das roupas. O áudio corrobora com a cena, ouvem-se instrumentos de percussão associados a triunfo, a personagens nobres, como num ritual de coroação. Essa sequência inicial anuncia o tom de elegância e *glamour* que vai marcar a personagem; além disso, a escolha por começar a narrativa a partir do grande momento da carreira política de Juscelino marca o caráter épico da história que será contada a seguir.



Figura 24 – sequência de abertura: plano detalhe cartola e casaco

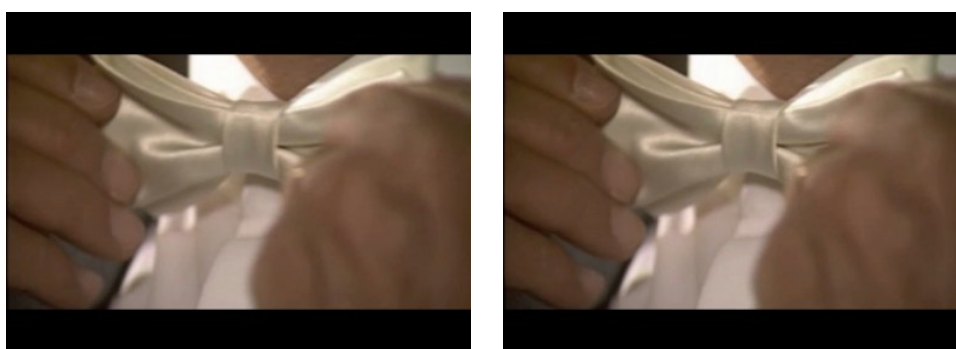


Figura 25– Posse de JK: plano detalhe gravata borboleta

¹⁸⁵ O gesto de pentear os cabelos é citado em biografia (BOJUNGA, 2010) e reportagens como uma espécie de marca registrada do ex-presidente, e aparece também em outras representações audiovisuais sobre Juscelino, como por exemplo no filme *Uma bela noite para voar* (2009), de Zelito Viana.

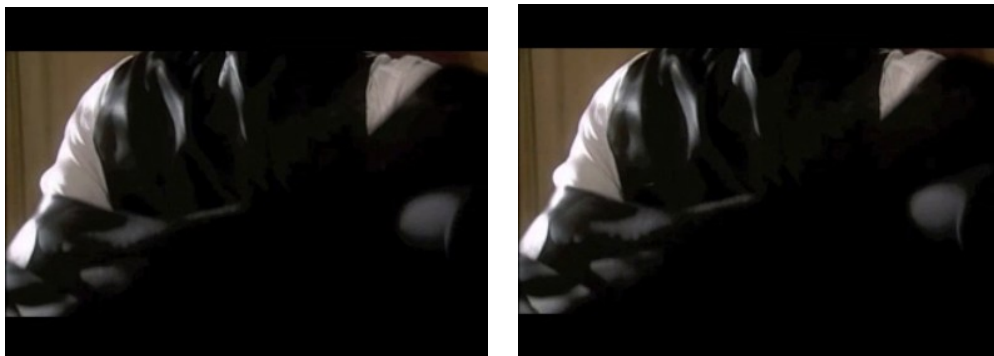


Figura 26 – Veste de JK evidencia o requinte da produção



Figura 27– Detalhe de um gesto característico de Juscelino

Embora os diretores, os roteiristas e o elenco, nas entrevistas sobre a produção da minissérie, sempre chamem a atenção para o apuro na pesquisa histórica, eles também lembram que se trata de um trabalho de ficção e não de documentário. Por isso, utilizam uma série de mecanismos para atribuir *efeito de verdade* (CHARAUDEAU, 2007) ao discurso produzido, como já exemplificado anteriormente. O que se observa na narrativa construída pela minissérie *JK* é que alguns limites impostos pela historiografia são superados através da utilização das figuras de narração, aí incluídos tanto os mecanismos próprios da narrativa verbal (diálogos, personagens ficcionais, compressão ou condensação), quanto dos instrumentos característicos da estética audiovisual (enquadramentos, iluminação, cenografia, artifícios sonoros). Se, por um lado, o enredo não pode produzir grandes modificações na trajetória já documentada do protagonista biografado, por outro, a utilização de padrões estéticos e metáforas audiovisuais podem e são bastante utilizadas pela instância narrativa da minissérie para produzir sentidos além do discurso historiográfico. Ou seja, se como dito antes a autora Maria Adelaide Amaral cuidou para que personagens como “Alkmin e Lacerda não falassem nada que não estivesse documentado”, o mesmo não se pode dizer em relação ao protagonista Juscelino.

As invenções ou ressignificações produzidas pela narrativa da minissérie em relação a Juscelino têm pelo menos duas justificativas: a primeira, já apresentada é que ele é o personagem fio condutor da minissérie, e por isso transita entre personagens de existência real, como Alkmin e Lacerda, mas também circula em espaços cênicos com personagens ficcionais, como, por exemplo, a boutique de Maria Alice; segundo, a impossibilidade de reconstituir totalmente diálogos e acontecimentos do âmbito da vida privada de Juscelino, como as divergências com Sarah sobre assumir a vida política e abandonar a Medicina; ou conversas com ministros e políticos, como o diálogo que JK trava com Jango pouco antes do então presidente, João Goulart, ser deposto pelos militares em 1964. A preocupação aqui é de perceber como essas invenções e o uso de elementos típicos da tradição estética melodramática contribuem para a forma que a teledramaturgia constrói uma escrita da história na tela, tendo como eixo a construção da personagem histórica.

A minissérie *JK* dedica seu primeiro capítulo à infância de Juscelino: a morte precoce do pai, João César; o esforço da mãe, Dona Julia, em educar os filhos, Naná e Nonô, com um salário de professora. As privações e sonhos alimentados pelo menino de pés descalços são traços do que se denomina melodrama. Como explica Peter Brooks (1995), o modo de imaginação melodramática tem como uma das suas características tornar a virtude visível e de reconhecê-la. No caso que analisamos, na construção da personagem protagonista, a narrativa é construída de forma a colocar em primeiro plano as já conhecidas e propagadas virtudes de Juscelino. Mais do que visível ao espectador, o reconhecimento da virtude deve ser tangível como reação emocional, como “*étonnement*” [surpresa]. Uma outra característica do melodrama, segundo Brooks (1995), é a estrutura narrativa maniqueísta típica, tanto do ponto de vista da luta interna entre os personagens, como na estrutura geral. É neste sentido que a personalização melodramática tende à generalização, pois tal como os outros elementos fixos da estrutura deste estilo as personagens também estão submetidos à mesma lógica dual.

A partir da análise de sequências, é possível identificar como a imaginação melodramática de que fala o autor, e a repetição (CALABRESE, 1987) de um padrão narrativo e estético pode ser observada na construção do protagonista da minissérie *JK*, bem como a utilização de figuras narrativas nesse processo. A primeira sequência se refere ao momento em que Dona Julia e Juscelino visitam o seminário onde pretendem conseguir uma bolsa integral para o menino estudar:

Título: No seminário – na sala do reitor¹⁸⁶

Tempo da sequência: 37 segundos

Localização: Disco 1 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 04.

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Close nos rosto de Juscelino e D. Julia lado a lado, vistos da esquerda para a direita. As imagens do rosto de D. Julia e de Juscelino se alternam entre focada e desfocada.	D. Julia: Sou viúva padre e não tenho meios de arcar com as despesas de estudo do meu filho. Ele tem 12 anos e é muito estudioso...
PM – Padre, ele interrompe D. Julia.	Padre: Não há problemas, se ele quiser ser padre, terá tudo de graça. Você quer ser padre, meu filho?
PM – Juscelino e D. Julia. Juscelino e D. Julia sentados lado a lado. A mãe, ao ouvir a pergunta do padre, fecha os olhos com ar de desolação.	Um rápido silêncio na sala. Juscelino: Não. Quero ser médico.
PM – padre.	Padre: Nesse caso, eu posso conseguir um pequeno abatimento. Em vez de 50 mil réis, cobraremos 40 mil réis.

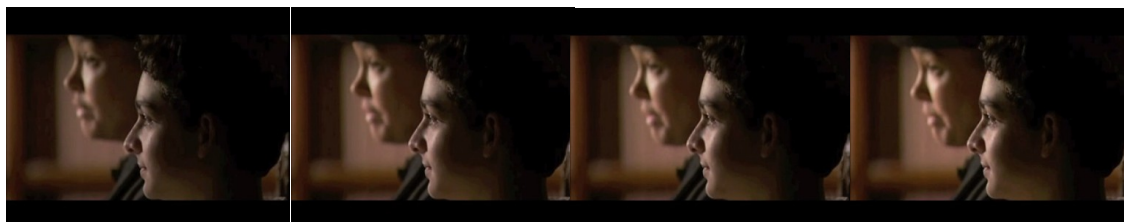


Figura 28– Juscelino e Dona Julia no seminário



Figura 29 – Dona Julia presume a resposta de Juscelino

¹⁸⁶Disponível em <http://youtube/s9koU0fbwEg>



Figura 30 – Na sala do reitor imagem constrói a diegese

Na sequência apresentada acima, pode-se observar traços da imaginação melodramática (BROOKS, 1995) e o modo como a diegese constrói o personagem protagonista como virtuoso, desde a infância. As características que vão lhe acompanhar desde o início são: sinceridade, franqueza, dizer o que pensa sem subterfúgios, não faltar com a verdade; imagens que povoa o imaginário em torno de JK já localizadas nos livros didáticos, no audiovisual como já demonstrado anteriormente. Na sequência mencionada, observa-se que ocorre um deslocamento e uma *ressignificação* do desejo de Juscelino de ser médico, pois ao que se sabe através das memórias de Juscelino (1962) e da biografia de JK escrita por Claudio Bojunga (2010), o desejo de ser médico só lhe surge por volta de 1916 quando Juscelino já estava no seminário. O deslocamento temporal da vocação médica de Juscelino tem sua importância na sequência, que é utilizada exatamente para marcar o que se deseja dizer da personagem: uma pessoa franca, decidida e sincera desde a infância. Não fosse o desejo de ser médico antecipado, o diálogo perderia a função que tem na diegese, ou seja, de atribuir essas características ao personagem. Pensando desse modo, o *diálogo* na sala do diretor apresentado na minissérie é em parte ficcional, mas serve para construir uma ideia do caráter da personagem, a partir de traços documentados e testemunhados em entrevistas e reportagens sobre o ex-presidente. A imagem da mãe (figura 30), com ar de desolação ao ouvir a pergunta do reitor se Juscelino gostaria de ser padre, denota a certeza de que o filho dirá a verdade, ou seja, que não quer ser padre e, que, portanto, ela não conseguirá a bolsa integral para o filho. Nesse caso, a imagem antecipa e reforça o sentido pretendido pelo diálogo.

Além do discurso verbal, a produção deste sentido é acentuado na cena pela luz clara que ilumina o sorriso infantil de Juscelino, em contraste com a moldura escura que existe no gabinete do reitor do seminário. A luz é um dos elementos formais bastante utilizado pela minissérie na produção de sentidos não-verbal. A não ser no período do exílio – em que há uma luz opaca quase cinza, já que o objetivo era comunicar outra situação – JK é sempre seguido de uma luminosidade que irradia bem-estar, otimismo, esperança (figuras 31, 32 e 33). Jullier & Marie (2009) afirmam que a direção da luz pode apoiar a história, em virtude das conotações ligadas, em certa tradição histórica, aos conceitos de sombra e de luz como o reino das sombras em oposição ao conhecimento platônico.

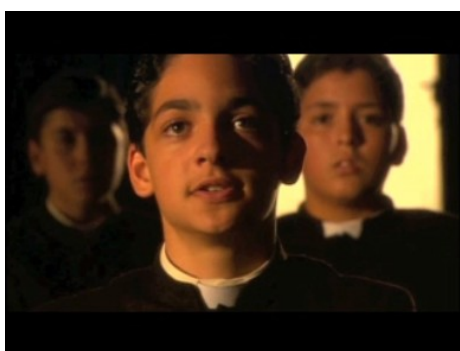


Figura 31 – Iluminação: recurso técnico para produzir sentido em torno da personagem

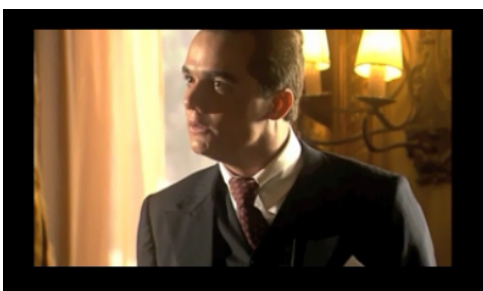


Figura 32 – Luz amarela: início da vida política



Figura 33 – Luz branca na fase adulta.

Título: No pátio do seminário¹⁸⁷

Tempo da sequência: 44 segundos

Localização: Disco 1 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 04

¹⁸⁷ Disponível em <http://youtube/s9koU0fwbEg>

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Plano aberto – mostra um pátio coberto de folhas secas, um ar outonal e muitos meninos correndo, brincando, jogando futebol.	Ouve-se uma música incidental que marca a personagem Juscelino.
A câmera se aproxima de D. Julia e Juscelino, mas ainda num plano aberto.	Ruídos de crianças brincando.
Plano aberto – ouve-se o começo do diálogo, mas os personagens são minúsculos na tela.	Juscelino: a senhora está brava comigo porque eu disse que não queria ser padre, não é mamãe?
Plano aberto	D. Julia: não fiquei orgulhosa de você ter dito a verdade. Só não sei como vou fazer para pagar os 40 mil réis.
Montagem alterna <i>closes</i> de Juscelino e D. Julia.	Ouve-se uma música incidental que marca o personagem Juscelino.
Plano aberto do pátio do seminário, mãe e filho de mãos dadas. Close em Juscelino.	Narração <i>off</i> (Juscelino ¹⁸⁸): Eram 40 mil réis para o colégio de Naná. 40 mil réis para o seminário, sobriariam apenas 20 mil réis para a alimentação de mamãe e todas as despesas da casa.
Close de D. Julia. Ela para e se posta em frente ao filho	D. Julia: Tá bem meu filho, apertando um pouquinho vai dar para você estudar no seminário.
Close de D. Julia. Ela faz um carinho no filho e o abraça. Há um corte.	Música incidental que acompanha o personagem JK.



Figura 34- Metáfora audiovisual Juscelino e Dona Julia parecem pequenos diante das dificuldades financeiras

¹⁸⁸ Embora a narração *off* seja permeada de ambiguidade como discutido no item “JK entre duas interpretações: a realista e a épica” no capítulo 4, na transcrição das sequências identificamos como narração da personagem, como descrito no *script* da minissérie.

Na sequência descrita (no pátio do seminário), a ideia de um personagem íntegro e virtuoso é reiterada com o diálogo entre Dona Julia e Juscelino. A narração *off*, que comunica ao telespectador o que significou a ida do personagem estudar no seminário, sem a desejada bolsa de estudos, agrega o dado da dificuldade financeira e a superação, indicando nuances do que mais tarde se tornaria uma marca da personagem: a persistência, a capacidade de superar os obstáculos da vida. No início da sequência, o enquadramento é feito por plano aberto (figura 34), criando uma metáfora audiovisual que corrobora com a *diegese* e com a ideia de que mesmo diante de dificuldades não se deve faltar com a verdade, e é o que faz a personagem. Jullier & Marie (2009, p. 56) partem da ideia de Aristóteles sobre metáfora como a transposição do nome de uma coisa para outra, por analogia, para falar das metáforas audiovisuais. Segundo os autores:

[...] as metáforas aparecerão essencialmente pelo viés do enquadramento e da montagem, e se associarão frequentemente a anúncios (que previnem discretamente o espectador sobre o que vai acontecer, a fim de lhe dar a sensação da coerência do [enredo] na sua totalidade) e chamadas (que funcionam em outro sentido, do presente para o passado). (JULLIER & MARIE, 2009, p. 56).

Os autores, entretanto alertam que, muitas vezes, é difícil determinar as metáforas que dependem do estilo e aquelas que não dependem dele. Interpretando a partir da ideia de metáfora audiovisual, pode-se dizer que Juscelino e D. Julia parecem pequenos diante da imagem imponente do seminário; dito de outra maneira, os dois parecem perdidos em meio às dificuldades financeiras que enfrentam (figura 34). Por outro lado, quando a mãe decide “apertar um pouquinho” para garantir os estudos do filho, o enquadramento é de planos aproximados (*closes*) alternados entre D. Julia e Juscelino. Observa-se também uma preferência pelo enquadramento centralizado (figura 35), o que de acordo com Jullier & Marie (2009), pode dar a ideia de uma personagem equilibrada, destacada. Essa composição recorrente, na minissérie *JK*, parece agregar-se à ideia de um protagonista virtuoso e centrado.



Figura 35 – enquadramento centralizado

Título: A rotina no seminário¹⁸⁹**Tempo da sequência: 01minuto e 05 segundos****Localização: Disco 1 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 04.**

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Plano aberto – Imagens cobrem um narração <i>off</i> : plano aproximado de um quadro negro com a inscrição em latim: <i>Insula pulchra est.</i> ; sala de aula, a câmera posicionada de modo que os alunos são vistos de costas;	Música que marca o personagem Juscelino.
Close de Juscelino.	Narração <i>off</i> (Juscelino): O seminário. Uma mudança drástica na minha vida. Tinha saudades de mamãe, Naná, lembrava-me de Amália e dos amigos. Mas tinha que honrar mamãe, provar que era merecedor de seus imensos esforços.
Plano aberto de uma sala de estudos, Juscelino à luz de uma pequena luminária (visto de costas);	Musica incidental – BG ¹⁹⁰
Close de Juscelino na penumbra estudando;	Música incidental – BG
Plano aberto do quarto, várias camas, outros alunos do seminário transitam no ambiente.	Música incidental – BG
Plano aberto, Juscelino enquadrado no centro, com um sorriso infantil a engraxar seu primeiro par de sapatos.	Narração <i>off</i> (Juscelino): Finalmente, meu primeiro par de sapatos.
Corta para imagem externa.	Música incidental – BG
Plano aberto – garotos correm em direção a um córrego, tiram as vestes pretas. Juscelino conversa com José Maria Alkmin.	Narração <i>off</i> (Juscelino): Maior alegria eram as quartas e domingos quando saímos para passear e tomar banho nos córregos.
Plano médio – Juscelino e o José Maria	Juscelino: E aí, continua montando guarda na casa da Dozinha?
Plano médio – José Maria	José Maria: Então você não sabe? A Dozinda fugiu para Montes Claros depois da surra que levou do coronel Licurgo.
Plano médio – Juscelino	Juscelino: E o Zinque?
Plano aberto – José Maria corre em direção à água.	José Maria: Foi mandado pro Caraça e eu estou na escola normal ou pensa que só você quer ser doutor?

¹⁸⁹ Disponível em <http://youtu.be/s9koU0fwbEg>

¹⁹⁰ Do inglês *background*, literalmente fundo, segundo plano. Na linguagem de áudio refere-se a música ou sonoridade que faz o segundo plano, que fica ao fundo do áudio principal.



Figura 36 – Rotina de disciplina



Figura 37 – Espaço para o lazer



Figura 38 – Disciplina nos estudos

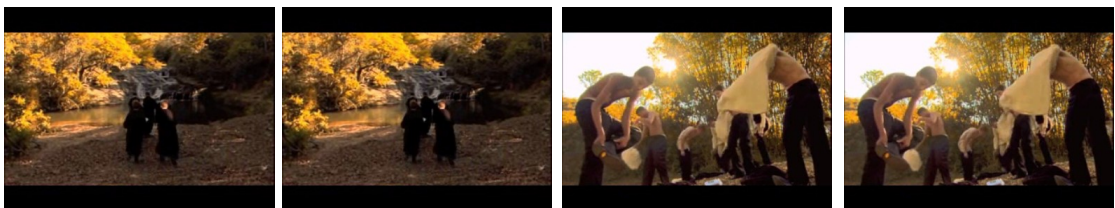


Figura 39 – Nostalgia: banhos no ribeirão



Figura 40– o primeiro par de sapatos

As imagens que mostram a rotina de Juscelino no seminário alternam a seriedade com que o menino encarava os estudos (figuras 36 e 38) e a compreensão de que teria que se esforçar para, como ele mesmo diz: “honrar os esforços da mãe”. Ao mesmo tempo, há os momentos de alegria, brincadeira e descontração (figuras 37 e 39), como o futebol no pátio do seminário ou os banhos no ribeirão e até na felicidade infantil de ter seu primeiro par de sapatos (figura 40).

A personagem Juscelino, do ponto de vista da diegese, vai se moldando desde a infância nesse movimento entre o lúdico, o descontraído, o “boa praça”, e a disciplina, a seriedade, a sobriedade¹⁹¹. A repetição de atitudes e ações que congregam características da personagem, já descritas na historiografia, simultaneamente a uma estética da repetição (CALABRESE, 1987) nos padrões de luz, enquadramentos, cenografia é que dão “cara” ao personagem. É assim que, quando jovem, Juscelino vai a Belo Horizonte estudar Medicina, com poucos recursos; trabalhava como telegrafista nas madrugadas e frequentava a Faculdade de Medicina durante o dia. Alimentava-se mal¹⁹², não tinha recursos para comprar os livros, mas era aluno dedicado. De acordo com Bojunga (2001, p. 73), as notas de Juscelino oscilavam de “distinção” a “plenamente”. Em contrapartida, estava sempre pronto para uma serenata, uma festa, e essa disposição para o dever e para a festa a minissérie explora à exaustão. A instância narrativa utiliza elementos formais como os enquadramentos, a iluminação para reforçar a empatia e a identificação com o personagem.

Em relação ao figurino dos meninos no seminário, a minissérie usa um detalhe ancorado na historiografia para atribuir *efeito de verdade* (CHARRAUDEAU, 2007) à narrativa. A partir de relatos da época, Bojunga (2010) explica que no seminário não havia uniforme e que os alunos se vestiam como pequenos padres (figuras 23 e 24). A vestimenta adequada aos costumes da época que é representada funciona como um instrumento de verossimilhança, possibilitando o *efeito de real* (AUMONT, 2008) na reconstituição. No entanto, nesse período representado pela minissérie, devido à ausência de imagens documentais, o elemento fundamental para atribuir efeito de verdade (CHARRAUDEAU, 2007) é sem dúvida, a narração *off* de Juscelino. Os relatos memoriais carregam o valor cultural da experiência vivida e relatada, mesmo que acrescida de imaginação, saudosismo e

¹⁹¹ A narrativa da minissérie associa o lado hedonista de Juscelino a uma herança paterna e a disciplina à marca europeia herdada da mãe, descendente de eslavos. O que a minissérie não menciona é que por parte de mãe Juscelino descende de uma linhagem cigana, e que o espírito festivo também pode ter sido herdado da mãe Julia, embora na minissérie e nos relatos biográficos Dona Julia é uma personagem austera.

¹⁹² Uma combinação que resultou um abalo na saúde. A minissérie mostrou o episódio que levou o ex-presidente a pensar que repetiria a tuberculose do pai e que teria morte prematura.

nostalgia, tem grande importância na produção de uma obra de reconstituição do real. O testemunho é sempre fragmento, no entanto foi alçado à categoria de narrador legítimo que referenda e dá credibilidade aos relatos jornalísticos e historiográficos, por exemplo.

Do ponto de vista da narração construída pela montagem dos planos, a sequência da rotina no seminário alterna os dois tipos de ponto de vista de que a minissérie faz uso, ou seja, o espectador como testemunha de cenas capturadas pela câmera e o ponto de vista óptico da personagem. Na teoria do audiovisual, costuma-se definir como ponto de vista os sentidos que são construídos, antes de tudo, pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar, ou *raccord* de olhar, ou seja, a produção de sentidos a partir do ponto em que o espectador vê a cena. No caso do ponto de vista óptico do narrador, o telespectador tem a visão da personagem. Jullier & Marie (2009, p. 23) explicam que esses tipos de planos colocam o espectador em diferentes posicionamentos: nas imagens abaixo (figura 41) vê-se primeiro o ponto de vista óptico do personagem, o espectador olha “no lugar” da personagem. Já na segunda linha de imagens o espectador é testemunha (figura 42). O primeiro sugere uma identificação do telespectador com a personagem e, o segundo coloca o público como testemunha dos acontecimentos.

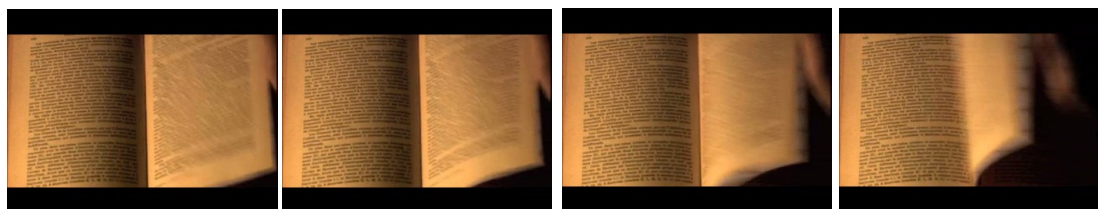


Figura 41– Ponto de vista óptico do personagem

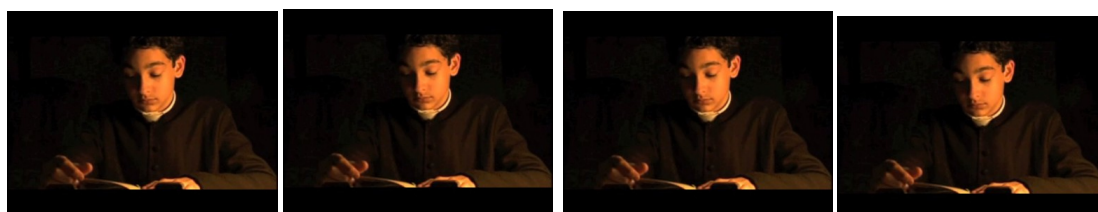


Figura 42– Ponto de vista: o espectador como testemunha

Na transcrição da sequência a seguir temos outro exemplo do modo de construção da personagem empreendido pela instância narrativa da minissérie. Na Revolução Constitucionalista de 1932, Juscelino serviu como médico no município de Passa Quatro (MG). Em condições precárias, atendia os feridos e salvava vidas ao mesmo tempo em que cultivava o gosto pela música brasileira, mesmo na trincheira.

Título: No trem rumo à Passa Quatro¹⁹³

Tempo da sequência: 38 segundos

Localização: Disco 1 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 14.

Trilha de imagem	Trilha de áudio
<i>Close</i> em mãos que tocam um violão	Ouve-se o dedilhar de um violão e alguém começa a cantar “Lua Branca”, de Chiquinha Gonzaga.
<i>Close</i> em mãos que tocam um violão	Soldado: Oh! Lua branca de fulgores e de encanto. Se é verdade que ao amor tu dás abrigo, vem tirar...
Plano aberto da cabine de um trem; vê-se vários soldados e Juscelino à janela do trem em primeiro plano. Identifica-se que o soldado no banco atrás de Juscelino toca o violão e canta.	Soldado: ... dos olhos meus o pranto... oh! Vem matar essa paixão....
<i>Close</i> no rosto de Juscelino que tem o olhar vago sobre a paisagem que desliza pela janela do trem.	Narração <i>off</i> (Juscelino): Iniciava uma longa viagem até Passa Quatro, quase divisa com São Paulo. Ia lutar por Minas, que se colocara ao lado do governo federal, mas era capaz de entender porque os paulistas tinham se levantado contra Getúlio Vargas. Como muitos brasileiros, eu também desejava uma nova ordem constitucional.
<i>Close</i> no rosto de Juscelino que tem o olhar vago sobre a paisagem que desliza pela janela do trem.	A cena do trem tem como BG a música Lua Branca cantada pelo soldado (áudio interno à cena – diegético) somado ao ruído de trem em movimento (áudio interno à cena - diegético).



Figura 43– Dedilhar de violão: metáfora audiovisual

¹⁹³ Disponível em <http://youtu.be/QbXPekVwtXY>

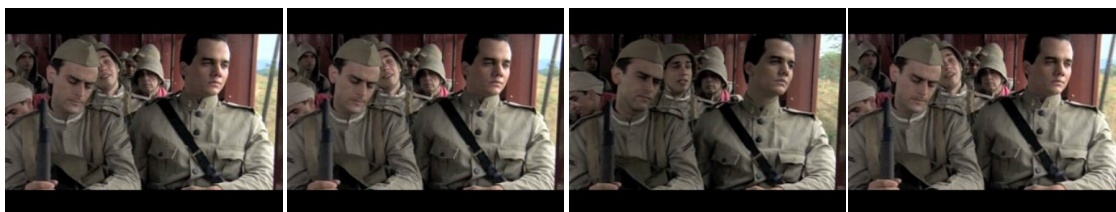


Figura 44 – Música de Chiquinha Gonzaga corrobora com a ideia de solidão entre os soldados

A música de Chiquinha Gonzaga pontua o episódio da guerra. Nesta sequência, observa-se a importância da articulação imagem-áudio na construção dos sentidos propostos pela minissérie. A sequência inicia com o dedilhar de um violão (figura 43) e, segundo Jullier & Marie (2009, p. 40), não há nada mais propício para enfatizar a solidão do que um instrumento solo. No caso da sequência citada, o som diegético reitera a solidão que acompanha os soldados rumo ao *front* (figura 44). Do ponto de vista da narrativa, o testemunho de Juscelino explica as razões do levante dos paulistas e afirma, de modo contraditório, de que, como os paulistas, ele também desejava uma nova ordem constitucional (figura 45), mas mesmo assim estava indo ao *front* para lutar por Minas, ao lado do governo federal. Esta reflexão apresentada em narração *off* evidencia a ideia de um homem cumpridor do seu dever. Na época da Revolução de 1932, Juscelino era médico no hospital militar em Belo Horizonte. A minissérie apresenta, nesse período, um Juscelino capaz de cumprir o seu dever independente de sua opinião; é quando ele conhece Benedito Valadares, monta um hospital de campanha, salva vida de muitos soldados em cirurgias improvisadas e mostra sua capacidade de adaptação e superação de condições adversas. Essa característica atribuída ao personagem é reiterada ao longo de toda a narrativa, tendo o episódio da construção de Brasília como o ápice dessa superação, pois contra todos os prognósticos JK consegue construir uma cidade em três anos.

Do ponto de vista do plano utilizado para enquadrar JK, um *close* com um campo de profundidade fraco (figura 45), no momento em que há uma narração *off* como sendo suas reflexões, imprime a sensação de um personagem perdido em pensamentos. Jullier & Marie (2009) explicam que em uma concepção clássica do audiovisual ligando o fundo à forma, a profundidade de campo fraca permite representar um personagem ausente, ou que deixa de prestar atenção no que se passa à sua volta para se concentrar em algo determinado; no caso analisado, a personagem reflete sobre as implicações políticas do movimento de 1932.

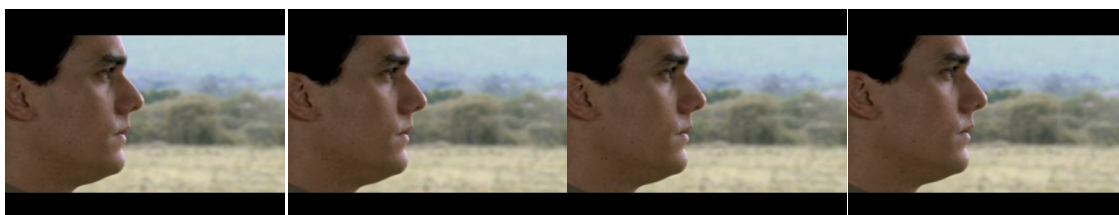


Figura 45– profundidade de campo fraca: metáfora de um personagem ausente

Título: Serenata na trincheira¹⁹⁴

Tempo da sequência: 2 minutos e 33 segundos

Localização: Disco 1 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 16.

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Plano aberto da trincheira. Vários soldados enfileirados, sentados em meio a duas barricadas. Pouca luz, apenas uma fogueira.	Efeito-silêncio ¹⁹⁵
Plano aberto da trincheira. Dedilhar de um violão;	Som do dedilhar do violão.
Plano aberto Juscelino e Firmino	Juscelino: Ô Firmino, esse violão você usa pra atirar, é?!
Plano aberto Juscelino e Firmino	Firmino: Seria melhor, doutor. Música não mata, eu fico aqui dedilhando quietinho, pra espantar o medo da morte.
Plano aberto Juscelino e Firmino	Juscelino: Ué, então canta aí alguma coisa pra gente. Uma música bonita. Vai fazer bem à tropa Firmino, como médico lhe garanto que a música é um remédio ótimo, sempre.
Plano aberto Juscelino e Firmino	Firmino: E assanhar a paulistada???
Plano aberto Juscelino e Firmino	Juscelino: baixinho, bem baixinho. A lua branca de Chiquinha Gonzaga.
Plano aberto Juscelino e Firmino	Firmino: Ô, tão bonita.
Plano fechado rosto de Firmino e Juscelino cantando.	Firmino e Juscelino: Oh! Lua branca de fulgores e de encanto. Se é verdade que ao amor tu dás abrigo, vem tirar....
Corta – Plano médio de trincheira paulista. Dois soldados conversam. Imagem alterna	Soldado 1: Tão cantando.

¹⁹⁴ Disponível em <http://youtu.be/wfSNtaZ5X-E>

¹⁹⁵ O efeito-silêncio é um mecanismo que permite maximizar a concentração nas imagens. A “ausência” de som ganha significado relacionando-se com os contextos (visuais e sonoros). Sobre montagem sonora no audiovisual ver: CHION, Michel. *Audiovisão*. Lisboa: Texto e grafia, 2011; MANZANO, Luiz Adeldo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

plano próximo do soldado 1 e 2.	
Imagem alterna plano próximo do soldado 1 e 2.	Soldado 2: Vai ver é armadilha.
Corta – plano aberto trincheira mineira.	Firmino e Juscelino cantam: “ai por quem eis desce do céu, oh, lua branca!
Corta – plano médio soldados paulistas conversam	Soldado 1: É saudade. A gente tem saudade de casa... eles também .
Corta – plano aproximado trincheira mineira	Firmino: É melhor parar. A paulistada vai achar que é provocação.
Corta – plano aproximado trincheira paulista.	Um breve silêncio (efeito-silêncio). Soldado 2: Grita: canta mais, mineiro.
Corta – plano aproximado de Juscelino e Firmino sorridentes, voltam a cantar.	Todos na trincheira mineira Oh! Lua branca de fulgores e de encantos....
Corta- Close. Soldados paulistas cantam Lua Branca.	Trincheira paulista: “dá-me o luar da tua compaixão. Oh, vem por Deus iluminar meu coração. ...
Montagem alterna planos abertos das trincheiras mineira e paulistas, todos cantando Lua Branca.	Soldados cantam trechos da música de Chiquinha Gonzaga.
<i>Close</i> soldado paulista com olhar desolado, triste. Plano aberto seguido de <i>travelling</i> de trincheira mineira. Segue a alternância entre imagens de paulistas e mineiros cantando Lua Branca. O último frame da cena é a fusão do <i>close</i> do rosto do soldado paulista 1 e a lua cheia. Os dois lados da trincheira cantam juntos Lua Branca de Chiquinha Gonzaga.	No final da sequência a música cantada pelos soldados (paulistas e mineiros) tem efeito de eco.

Os autores utilizam, nessa sequência, figuras narrativas de invenção, mas que possibilitam ao telespectador ter uma ideia genérica de uma trincheira da Revolução Constitucionalista de 1932. A ideia central que norteia a cena é a sensação de solidão dos soldados, tanto mineiros quanto paulistas. Esse é um dos momentos em que a ideia de nação prevalece, e o que une os soldados são a saudade de casa, a solidão e a música popular brasileira. Uma cena emblemática, carregada de simbolismo e dos sentidos que a Rede Globo deseja imprimir aos seus produtos, especialmente quando se reporta à história do Brasil. Ou

seja, o desejo de resgatar o que entende por genuíno na cultura brasileira ou de apresentar didaticamente ao público o Brasil para o brasileiro (HAMBURGER, 2005 e 2011; LOPES, 2009), nos moldes do projeto quadrante já mencionado neste trabalho. Um outro aspecto que pode ser verificado nessa sequência, mas que toma uma proporção bem maior em uma sequência do velório de JK é a intenção de colar a imagem de Juscelino a um ideal de brasilidade¹⁹⁶.



Figura 46 – Serenata na trincheira: revolução constitucionalista de 1932



Figura 47 – Trincheira paulista



Figura 48- Trincheira mineira



Figura 49 – Mineiros e paulistas: a música brasileira como elo de identidade

¹⁹⁶ Mais adiante, nos itens “O último ato: a morte” e “um sentido de brasilidade” esse aspecto será melhor abordado.

A música de Chiquinha Gonzaga, Lua Branca, é a trilha que acompanha esse período da trama e não serve apenas para a personagem Juscelino, mas também à dançarina Salomé, à Sarah e a outras tantas cenas e tramas que se desenrolam naqueles anos 1930 do século XX. A tristeza da música enfatiza a solidão e, na narrativa, parece servir como uma espécie de metáfora, como um retrato da época, ou pelo menos como a instância narrativa deseja representá-la. A narrativa da Revolução constitucionalista de 1932 encerra com a metáfora audiovisual, em que a imagem de um soldado paulista na trincheira se funde com a imagem da lua, a solidão do soldado e a lua cantada e materializada na imagem. A utilização da música de Chiquinha Gonzaga pode ser percebida também como uma autorreferência, espécie de gatilho da memória audiovisual da própria história das minisséries, já que a trajetória da compositora foi representada em uma minissérie na emissora em 1999.

Nessa sequência, os personagens, à exceção de Juscelino, são todos uma construção genérica dos soldados que lutaram na Revolução Constitucionalista de 1932. Os diálogos e a própria serenata é uma espécie de invenção que serve tanto para enfatizar uma característica da personagem protagonista – o gosto pela música brasileira – quanto para chamar a atenção do telespectador para a “irmandade” existente entre os adversários, os combatentes. Este aspecto de nação também está na narração *off* em que Juscelino declara compreender e até concordar com os argumentos dos paulistas, no que diz respeito à necessidade de uma nova ordem política no país. A instância narrativa da minissérie põe personagens da história como Juscelino Kubitschek interagindo com personagens ficcionais; esse artifício foi utilizado também na minissérie *Um só coração*, escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, e serve, segundo Nogueira¹⁹⁷, para o telespectador melhor compreender o universo histórico que está sendo representado. Embora essa seja uma explicação aceitável, já que ao apresentar o cotidiano no *front*, inclusive com seus tempos mortos, possibilita que o espectador veja a história como um processo (ROSENSTONE, 2010) e não uma série de datas e nomes. No entanto, pelo que se observa ao longo da narrativa, a interação de personagens ficcionais e personagens da história é uma forma da instância narrativa dar a ver aspectos da subjetividade da personagem-protagonista e, a partir de falas das personagens ficcionais, comentar e emitir opinião sobre os acontecimentos históricos.

É importante chamar a atenção para o fato, já comentado anteriormente, de que Juscelino, ao contrário de Alkmin e Carlos Lacerda, transita em meio a personagens ficcionais o que agrega uma série de informações ao personagem histórico. Um exemplo é quando

¹⁹⁷ Depoimento colhido pela autora durante palestra de Alcides Nogueira no Seminário Internacional do Observatório Iberoamericano de Ficção Seriada (OBITEL), realizado na PUC/RJ em agosto de 2010.

Juscelino, então presidente da República, vai até a boutique de Maria Alice escolher um *manteau* para a filha Márcia que está de viagem marcada para a Inglaterra em tratamento de saúde. A sequência apresenta ao telespectador o pai Juscelino, embora não se tenha registro histórico desse fato e, muito provavelmente, a cena seja ficcional, de qualquer modo, ela apresenta a intimidade do presidente, do pai atencioso, cuidadoso, bem como apresenta ao telespectador o clima que havia na época sem a presença de seguranças ou aparatos de chefe de estado. Esse é talvez um dos mecanismos mais utilizados pela narrativa e que resulta em processos de construção de sentido: por um lado, como já mencionado, contribui para a compreensão da história como processo e, por outro lado, agrega características ao personagem histórico. Nesse sentido, o audiovisual de reconstituição histórica, pelo uso de instrumentos próprios dessa linguagem, possibilita a visualização e, de certo modo, a materialização de características, traços da personalidade que, mesmo não correspondendo ao comportamento do sujeito representado, acaba por agregar à imagem que o público tem daquela personagem da história ou de algum acontecimento específico.

5.2.1 O maniqueísmo como estratégia de construção da personagem

Como chama atenção Brooks (1995), uma das maneiras de expressão da “imaginação melodramática” é o uso do maniqueísmo, que é o exagero em dotar o protagonista de virtudes e, em contrapartida, compor o antagonista pleno de maldades e defeitos. Na fase inicial da minissérie, quando Juscelino inicia sua vida política, o antagonista é o personagem ficcional Coronel Licurgo, chefe político da região de Diamantina. Licurgo é a expressão de tudo que Juscelino não é: oligarca, autoritário, arrogante, grosseiro. Nos modos dos folhetins mais tradicionais: Licurgo é malvado, capaz de torturar o filho, a esposa e suas amantes. O Coronel atua como dono de suas terras e do povo que nela habita. Pratica o voto de cabresto e pune severamente aqueles que ousam desobedecê-lo, age como um verdadeiro senhor de escravos.

Esse é o primeiro grande adversário político que Juscelino enfrenta, quando candidato a deputado federal em Minas Gerais, no ano de 1934. Obviamente, o Coronel Licurgo é resultado de uma construção genérica que personifica o modo de fazer política que Juscelino combate. JK tem uma atuação política moderna, que busca o diálogo; um discurso desenvolvimentista de garantir os bens públicos básicos para os cidadãos, como estradas, escolas, energia elétrica. Ao colocar na tela esses dois modos de fazer política tão distintos, a minissérie valoriza ainda mais a aura democrática que caracteriza a personagem protagonista durante toda a trama e, de certo modo, revitaliza a imagem pública que JK deixou para a

história do Brasil. Algumas sequências, da disputa eleitoral em Diamantina expressam bem esse confronto entre bem e mal que a minissérie constrói. É importante observar que o tratamento dado na construção do antagonista Coronel Licurgo é típico do melodrama e utiliza do exagero em certas atitudes e ações da personagem, que difere do modo como Carlos Lacerda – o antagonista histórico de JK – é apresentado ao público. As ações e atitudes de Lacerda são sempre amparadas por comentários ficcionais, tanto de apoiadores, como a bibliotecária Abgail, quanto pelos que não o apoiavam, como Doramar e Carmen Dulce. O tratamento dado ao antagonista histórico, Carlos Lacerda, é construído de modo quase didático de mostrar os vários lados do debate: os contra e os a favor de Lacerda. A narração *off* de Juscelino também direciona os sentidos sobre esse adversário histórico, muitas vezes desqualificando a ação política de Lacerda, conhecido na época como corvo. Em relação ao Coronel Licurgo, a construção é clara, a personagem representa o que de pior pode existir na história política do país.

Titulo da sequência: campanha 1934: ir onde o povo está¹⁹⁸

Tempo da sequência: 53 segundos

Localização: Disco 1 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 22

Trilha de imagem	Trilha de áudio
<p>Plano aberto – Juscelino aparece andando à cavalo em estradas de terra.</p> <p>As imagens ilustram a narração <i>off</i>: imagens de JK andando a cavalo sob forte sol, debaixo de chuva; conversando com a população das localidades mais distantes de Diamantina.</p>	<p>Narração <i>off</i> de Juscelino:</p> <p>Nunca um chefe político visitara os 15 distritos do município de Diamantina, mas eu fiz. Ia a cavalo, através das estradas tortuosas sob o sol e a chuva. Mas havia compensações: a paz que se respirava na solidão dos imensos chapadões; a emoção proporcionada pela recepção daquela pobre gente dos arraiais perdidos nos socavões das serras. A maior parte das vezes o ambiente era de chocante pobreza. Eles não tinham quase nada e partilhavam esperançosos seu quase nada comigo.</p>

¹⁹⁸ Disponível em <http://youtu.be/wXo2xtdtLZE>

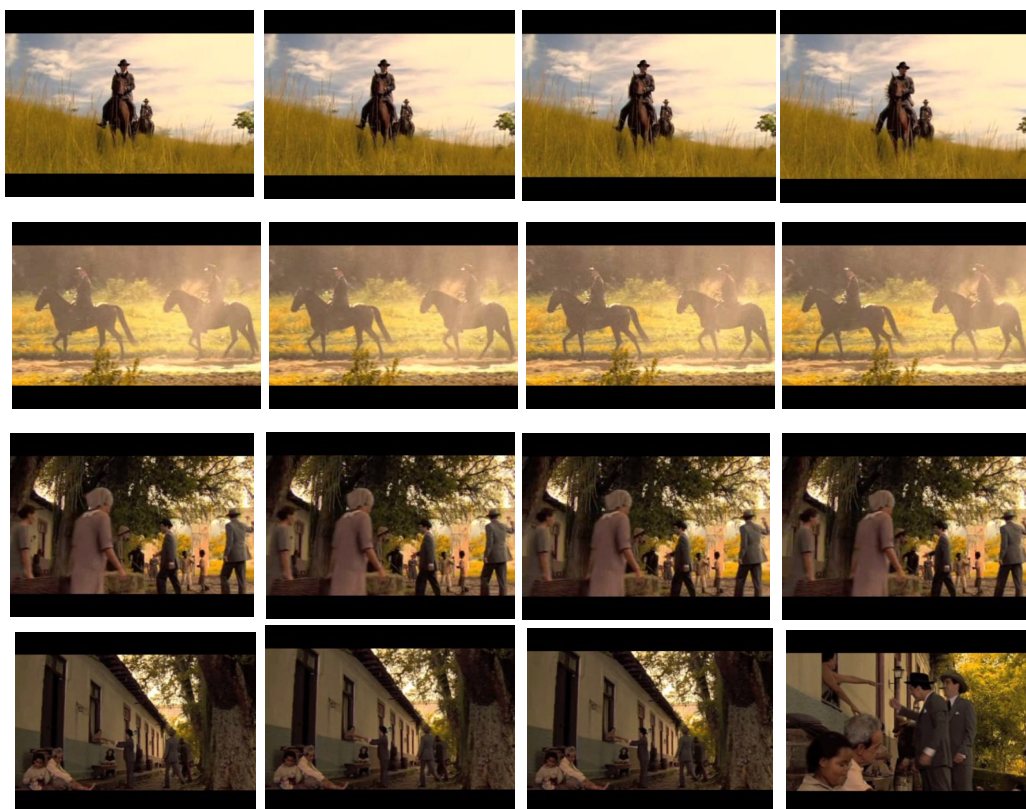


Figura 50 – JK desbravando o sertão mineiro na primeira campanha eleitoral

A sequência descrita acima apresenta o Juscelino político, na sua primeira batalha eleitoral. A ênfase está no fato de o narrador protagonista inaugurar um novo modo de fazer política no interior de Minas Gerais. A narração *off* atribui à sequência um tom épico, heroico, poético para o personagem. Juscelino alimentava aspirações literárias e algumas narrações deixam esse desejo evidente; a única derrota eleitoral que JK teve em sua vida foi exatamente quando tentou uma cadeira na Academia Brasileira de Letras (ABL), durante o período que estava com seus direitos políticos cassados pela ditadura militar, episódio mostrado na minissérie. Na sequência sobre a campanha para deputado em 1934, observamos a repetição do padrão estético como parte importante na construção de sentidos. A iluminação, os enquadramentos e a aparência (figura 50) de disposição de Juscelino dão a essa sequência-clipe a marca de Juscelino como desbravador, como uma esperança, uma possibilidade de mudanças.

Título da sequência: Salomé articula campanha¹⁹⁹

Duração da sequência: 36 segundos

Localização: Disco 1 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 22

¹⁹⁹ Disponível em <http://youtu.be/PybUjtMcIMg>

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Plano aberto – vários trabalhadores em círculo, Salomé no centro caminha em torno olhando e conversando com os moradores das terras do Coronel Licurgo; A câmera realiza um movimento de <i>travelling</i> circular acompanhando o caminhar de Salomé em meio à roda de trabalhadores.	Salomé: O coronel Licurgo vai dar para vocês um papelzinho dobrado. É a cédula do partido com o voto já pronto <i>pros</i> candidatos dele. Mas pelo amor de Deus não coloquem essa cédula lá dentro da urna. Porque a gente vai dar um jeito de chegar até vocês a cédula do partido do doutor Juscelino. Agora quem quiser votar nos candidatos do coronel Licurgo, fica à vontade. O que importa é que vocês possam escolher e não se deixar levar pelo cabresto. (ruído dos cavalos)
<i>Travelling</i> circular.	Salomé: agora dispersar, dispersar que o coronel Licurgo tá chegando.



Figura 51 – Cenário agrega a ideia de liberdade à campanha de Juscelino

A sequência mostra que Juscelino contou com a ajuda de amigos durante a campanha. Em outros momentos da narrativa, anteriores à sequência descrita, o telespectador tem a informação que os trabalhadores são analfabetos funcionais, ou seja, mal sabem escrever o nome. São pessoas simples, pobres e, portanto, presumivelmente manipuláveis pelo dono das terras que as abrigam. A sequência mostra que a solução dada pelos apoiadores de JK foi de trocar a cédula com os candidatos do coronel por outra com os candidatos de Juscelino. A cenografia da sequência, ou seja, o posicionamento dos atores e da câmera, é do tipo circo. Julier & Marie (2009) explicam que neste tipo de cenografia o sujeito encontra-se no centro de uma pista circular, a câmera realiza um movimento de *travelling* circular. O sentido que esse tipo de cenografia constrói é o de uma reunião de pontos de vista dirigidos mais ou menos a um mesmo centro. Na sequência descrita, Salomé está no centro; de acordo com os

autores este tipo de cenografia atribui um sentido de comunhão de pontos de vista (figura 51). Um outro elemento que contrasta com a sequência a seguir é que Salomé fala com os trabalhadores ao ar livre, embaixo de uma árvore, o que inspira a ideia de liberdade. Já a sequência seguinte, (nesse caso as duas cenas estão montadas nessa ordem na minissérie) mostra como Coronel Licurgo tratava os trabalhadores e o voto destes, corroborando com a ideia de que Juscelino é uma possibilidade de escolha.

Título da sequência: voto de cabresto²⁰⁰

Tempo da sequência: 40 segundos

Localização: Disco 1 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 22

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Close no rosto de coronel Licurgo. Plano aberto, observa-se vários trabalhadores (homens e mulheres) enfileirados junto às paredes de um galpão, eles recebem um prato de comida, enquanto ouvem o que fala coronel Licurgo.	Música de BG incidental, criando clima de tensão.
O ambiente tem uma iluminação fraca, portas e janelas cerradas. Licurgo fala olhando no olho dos trabalhadores, num tom de intimidação.	Licurgo: <i>ocês</i> vão ficar aqui até a hora da votação na cidade e vão fazer tudo do jeitinho que eu <i>tô</i> mandando. É só assinar e botar esse papelzinho dentro do envelope e botar na urna, mas esse aqui. Que tá com o nome do homem que vai ganhar. E se alguém me desobedecer a não colocar o envelope direitinho vai se acertar comigo depois. Não quero ver ninguém de prosa com gente da cidade, nem com ninguém. É votar e <i>vortar</i> direto aqui pra fazenda.

²⁰⁰ Disponível em <http://youtu.be/7OyI5mT3-ac>



Figura 52 – Iluminação e cenografia imprimem sentido à narrativa

Detalhes da direção de arte dessa sequência pontuam a produção de sentidos a partir de elementos estéticos como a iluminação, o figurino do Coronel Licurgo, o espaço cênico e a cenografia. A iluminação é fraca, em tons acinzentado. A pouca iluminação demarca campos de luz e sombra, enquadramentos no rosto ameaçador do Coronel (figura 52) alternados com os rostos amedrontados dos trabalhadores (figura 52). O espaço cênico é de confinamento com portas e janelas cerradas, o que contribui para a cena a noção de voto de cabresto, da metáfora que concebe o povo como animal, contrastando com a sequência descrita anteriormente, demarcando bem as diferenças de atitude dos dois modos de fazer política. O movimento de câmera aqui é o *travelling* lateral; Coronel Licurgo se movimenta no espaço cênico “como um oficial que passa em revista suas tropas” (JULLIER & MARIE, 2009, p. 50).

A montagem dessas duas sequências é um exemplo do que Aumont (2011) denomina como produção de sentidos conotados, uma das funções semânticas da montagem. Esse é um recurso bastante utilizado na minissérie, relacionando dois elementos diferentes para produzir um efeito de causalidade, de paralelismo, de comparação. No caso da campanha eleitoral de 1934, a comparação entre dois modos de fazer política – o do coronelismo, do voto de cabresto, *versus* o modelo moderno, de liberdade de escolha – parece claro. Primeiro, Juscelino aparece, sob uma narração *off* que evidencia o ineditismo da sua campanha de ir onde o povo está; segundo, pela articulação de Salomé na conquista do voto dos trabalhadores da fazenda do Coronel Licurgo, chamando a atenção para o fato de que Juscelino é uma possibilidade de escolha, diferente do voto de cartas marcadas do Coronel e, por fim, a sequência em que o Coronel exige fidelidade dos trabalhadores e explica como devem

proceder no dia da eleição. O desfecho do episódio arremata a comparação, proposta pela instância narrativa, entre o bom Juscelino e o mal Coronel Licurgo. O ato do vencedor, Juscelino, de estender a mão ao derrotado, Coronel Licurgo, que sai de cena sem nada dizer.

Título da sequência: a primeira vitória eleitoral²⁰¹

Tempo da sequência: 1 minuto e 18 segundos

Localização: Disco 1 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 22

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Plano aberto – Aglomeração popular na praça, Juscelino é recebido com aplausos de chuva de papel picado. Em companhia da mãe, D. Julia, da esposa Sarah Lemos e da irmã, Naná. Algumas pessoas carregam Juscelino nos braços.	Narração <i>off</i> de Juscelino: Contra todos os prognósticos anteriores a vitória me sorria. Eu estava pronto para assumir a chefia política de Diamantina.
Plano aberto - Juscelino passa cumprimentando homens vestidos de paletó e chapéu. São políticos da região de Diamantina.	Ruídos de aglomeração de pessoas.
Plano aproximado de Juscelino - Juscelino aproxima-se de um dos homens e estende lhe a mão e o cumprimenta.	Juscelino: Eu sei que o senhor votou nos candidatos do outro partido, mas eu quero me colocar à sua disposição e lhe oferecer os meus préstimos em Belo Horizonte.
A câmera num movimento rápido enquadra Coronel Licurgo. Plano médio de Licurgo. Licurgo veste uma capa longa preta e está em pé ao lado de um cavalo. Câmera volta à JK. Plano aberto de Juscelino cercado de correligionários.	JK: o mesmo vale para o senhor coronel Licurgo, afinal os interesses da cidade estão acima dos interesses políticos e pessoais.
Plano médio de Sarah e Naná que conversam em meio ao povo e olham a cena de longe.	Sarah: que homem horrível.
Plano médio de Sarah e Naná	Ruído ambiente, sons de rua, de pessoas falando.
<i>Close</i> de Coronel Licurgo. Plano aberto mostra Licurgo montando o cavalo e se retirando do local sem dizer uma palavra.	Efeito-silêncio.
Plano médio de Sarah e Naná	Naná: foi um milagre de nossa senhora da luz Nonô ter derrotado esse homem.

A montagem das sequências da primeira campanha e vitória eleitoral de JK contribui

²⁰¹ Disponível em <http://youtu.be/UVg6OUTghQY>

para a ideia construída da personagem com pelo menos dois aspectos: 1) apresenta uma personagem generosa com os adversários, que estende a mão após a batalha vencida e esse aspecto da personalidade do narrador protagonista vai ser repetido em várias outras sequências culminando com a aliança que Juscelino faz com Carlos Lacerda, denominada de Pacto de Lisboa, que também será analisada neste trabalho; 2) Juscelino é moderno, até certo ponto. Ele utiliza a linguagem da política tradicional da época: "eu estava pronto para assumir a chefia política". Apesar dos métodos diferentes, ele assume o lugar que outrora era do Coronel Licurgo. A troca das cédulas eleitorais já votadas entregues aos moradores das terras do Coronel Licurgo sintetiza a ideia de que os fins justificam os meios: jogar com os mesmos meios do Coronel Licurgo para derrotá-lo e aí instituir uma mudança na política local. Essa maneira de agir aparece também no episódio do golpe de 64; Juscelino vota em Castelo Branco no colégio eleitoral com a certeza de que Castelo e os militares irão promover eleição direta para presidente em 1965.

O episódio da primeira campanha eleitoral também traz o tema que permeia aquele período da história nacional e que Hamburger (2005, p. 100) evidencia como temática recorrente na teledramaturgia no período 1970-90, ou seja, “a oposição entre o Brasil 'tradicional' e o Brasil 'moderno' que mobilizou a militância política e cultural brasileira nas décadas de 1950-60”. A partir do estudo de Victor Nunes Leal, Esther Hamburger descreve as condições de atuação dessa personagem da história política brasileira:

[...] o coronel realiza a mediação privilegiada entre a polícia, a política, a economia local e a capital. A posição centralizadora privilegiada de que goza o coronel seria ameaçada pela extensão de hierarquias específicas com sede na capital da República. Mas, enquanto isso, o coronel atua como mediador único das relações dos camponeses com o mundo exterior. A relação entre camponeses e coronel é baseada em uma rede intrincada que mistura relações pessoais, profissionais e políticas. (HAMBURGUER, 2005, p. 90-91).

A minissérie representa na tela, a partir do episódio da primeira eleição de Juscelino Kubistchek, esse processo de transição entre o poder local centralizado na figura do coronel para uma ampliação da presença do Estado nacional de que trata Hamburger (2005). Essa pauta do desenvolvimentismo, da modernidade é perene na narração da minissérie chegando a se cristalizar como algo inevitável com a eleição de Juscelino à presidência da república e a construção de Brasília.

Título: Aprovação do projeto da construção de Brasília ²⁰²

²⁰²Disponível em <http://youtu.be/WbrY8f6DFSU>

Tempo da sequência: 49 segundos

Localização: Disco 3 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 14

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Plano aberto do gabinete presidencial. José Maria Alkmin entra na sala sorridente.	Juscelino: Aprovaram?
PM de JK – Apreensivo, JK está atrás de uma mesa; em segundo plano, há uma bandeira do Brasil e um painel preto com o mapa do Brasil onde se lê no canto esquerdo INDÚSTRIA e no lado direito ENERGIA. Do mapa saem várias setas com indicações que não é possível identificar nitidamente, mas ao que tudo indica são planos para o desenvolvimento do país. O Plano de metas do governo.	Efeito-silêncio
À direita de Juscelino está Milton Prates, de pé; atrás de Milton Prates também há um mapa do Brasil, com várias indicações, assim como outro painel atrás de JK.	Efeito-silêncio.
Plano médio de Alkmin	Alkmin: Deu certo a tática de não se interessar. Eles desengavetaram e vão votar ainda hoje. Mas a UDN só aprova se lhermos um terço da diretoria e do Conselho fiscal da Nova Cap.
Plano médio de Juscelino.	Juscelino: Isso não e problema, eu sancionar a lei de tirar esse "trem" do papel.
Plano médio de Milton Prates.	Milton Prates: A UDN só aprova porque tem certeza que o senhor não consegue construir a nova capital antes do fim do seu governo.
Plano médio de JK	Juscelino: eles vão ver se eu não vou conseguir. Ainda mais com Israel Pinheiro na diretoria da Nova Cap.
Plano médio de Alkmin	Alkmin: Não, o Israel Pinheiro e presidente da Comissão de orçamento da Câmara. Duvido que ele troque um cargo de presidente de uma comissão de prestígio, de poder, para construir uma cidade no meio do nada.
Plano médio de JK, com um leve sorriso de confiança no rosto.	Juscelino: Não custa sondar.

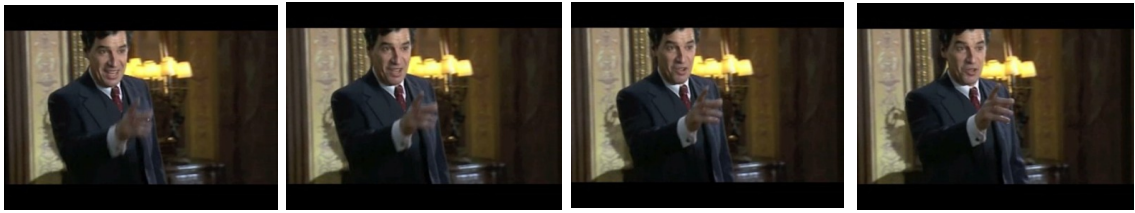


Figura 53– Alkmin, ministro da Fazenda, dá a notícia da aprovação da construção de Brasília



Figura 54 – O mapa do Brasil como elemento do cenário lembra ao espectador as metas de JK



Figuras 55 e 56 – Dois enquadramentos distintos



Figuras 55 e 56 – Dois enquadramentos distintos

O trecho transcrito evidencia que apenas JK confiava no seu projeto de transferir a capital federal para, como diz José Maria Alkmin, “o meio do nada”. O que acaba atribuindo a Juscelino outra qualidade, ou seja, a de visionário, capaz de através de sua persistência construir o sonho há muito adiado por vários governos. Esse episódio denota ainda a coragem do personagem em ir contra todas as evidências e fazer cumprir seu plano de metas. Aí também é possível estabelecer uma relação com o período da exibição da minissérie, ou seja, a relação entre o governo federal e Congresso Nacional que se dá através da conhecida “política do toma lá da cá”. Além de lembrar ao telespectador que essa é uma prática de longa data, chama a atenção até para o mais desavisado espectador sobre a crise ético-política que o

país vivia naquele verão de 2006. A frase, “mas a UDN só aprova se lhe dermos um terço da diretoria e do conselho fiscal da Nova Cap”, remete ao escândalo do mensalão que expôs a prática de distribuição de propina e cargos aos deputados federais em troca de apoio aos projetos do governo no legislativo federal. Desse modo, a minissérie fala do presente ao narrar o passado da nação.

Em relação ao enquadramento do protagonista, observa-se uma descentralização (figuras 55 e 56). Juscelino não aparece mais no centro do quadro, mas deslocado à direita. Entretanto, a produção optou por um enquadramento descentralizado, clássico, que utiliza a regra dos três terços, ou seja, “o sujeito fica situado ao longo dos dois eixos que dividem o quadro em três, horizontal, vertical ou ambos ao mesmo tempo” (JULLIER & MARIE, 2009, p. 25). Além disso, há elementos cênicos, como por exemplo, o quadro com o plano de metas, que ocupa o espaço vazio e comunicam ao telespectador a anunciada dinamicidade do governo de JK. Como observa Aumont (2008, p. 159), “desenquadrar é sempre enquadrar de outra maneira”.

A personagem JK, assim como o personagem histórico, opta por correr riscos²⁰³. Na política é ousado, imprime uma imagem de destemido: percorre o Brasil em aviões de segurança duvidosa; assume o compromisso de construir uma nova capital em poucos anos; assume riscos ao concordar com as manobras militares para depor o governo de João Goulart, bem como, quando cria junto com outros políticos uma frente ampla de resistência à ditadura militar. Essa característica da personagem é construída tanto através de diálogos documentados na história como em sequências que são pura imagem (figura 57); esse traço da personalidade de JK lhe rendeu apelidos como Dom Quixote de trator, como menciona Silvio Tendler no seu documentário sobre a trajetória política de JK.



Figura 57 – A minissérie repete imagens já consolidadas de JK, como um trabalhador incansável

²⁰³ Essa característica de correr riscos aparece em vários episódios relatados na biografia de JK (BOJUNGA, 2010), como por exemplo na construção do Lago Paranoá. A solução seria a construção do lago em consonância com a elevação da barragem, no entanto, um temporal mais violento poderia provocar uma ruptura. Assim, havia duas opções: ou JK corria o risco e inaugurava Brasília com seu lago, ou escolhia a prudência e a nova capital seria inaugurada sem sua moldura líquida. JK escolheu o risco. Esse é um traço que aparece em outras representações da trajetória do ex-presidente, como no filme de Zelito Viana, *Bela noite para voar* (2009), e no documentário de Silvio Tendler, *JK: uma trajetória política* (1980).

5.2.2 JK uma personagem construída entre o público e o privado

Título da sequência: Lei da adoção²⁰⁴

Tempo da sequência: 1 minuto 10 segundos

Localização: Disco 4 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 32

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Plano aberto – Sala de jantar do Palácio das Laranjeiras. Maria Estela, JK e Sarah.	Efeito-silêncio.
JK tem nas mãos uma pasta preta envolvida com uma fita vermelha feito uma laço. A montagem alterna PM's de Maria Estela, JK e Sarah.	JK: Eu pensei muito no seu presente e acho que eu escolhi o que de melhor posso fazer por você e por tantas outras pessoas. Por esse decreto, os filhos adotados passam a ter os mesmos direitos dos filhos legítimos, inclusive o de usar o nome da família. (Música incidental que caracteriza o personagem JK)
Close no decreto de Lei entregue como presente de aniversário a Maria Estela.	JK: Agora você pode ser Maria Estela Kubitschek de Oliveira.
PM's de Maria Estela e JK - <i>travelling</i> - PM de Sarah.	Sarah: Se você assim desejar. Não tenha pressa em responder.
PM de Maria Estela. Ela sorri, abraça JK, depois abraça Sarah	Maria Estela: Obrigada, papai. eu vou contar a Marcia agora, mamãe.



Figura 58 – A Lei da adoção: uma ação entre o público e o privado

A sequência em que JK dá de presente de aniversário a Maria Estela a lei que permite que os filhos adotados tenham os mesmos direitos que os filhos biológicos é outro aspecto explorado pela instância narrativa da minissérie na construção do narrador protagonista, ou seja, o borramento da fronteira entre público e privado. Como apontado no trabalho de Maria Leandra Bizello (2008), a imagem pública de JK foi construída entre esses dois campos da vida social. O presente dado à filha adotiva é também um presente dado a tantos outros filhos adotivos espalhados pelo Brasil. Sennet (1988) chama a atenção para as mudanças ocorridas

²⁰⁴ Disponível em <http://youtu.be/gykp-VldlPo>

nos sentidos empregados às palavras público e privado no século XX, na sociedade capitalista industrial. Entretanto, apesar do desequilíbrio observado pelo autor, o significado de esfera pública e privada é, de alguma maneira, orientado por aquele do século XVII. A noção de imagem pública parte desse significado, ou seja, ela diz respeito àquilo que pode ser visto por qualquer pessoa; em outro campo, há o que pode ser visto em um ambiente familiar ou de amigos, que costumamos denominar de imagem privada.

Maria Leandra Bizello (2008) observa que esses dois significados passam por uma série de nuances, em que a família e o entorno podem ter uma imagem pública, o que em princípio, parece paradoxal. No século XIX, a partir do desenvolvimento da fotografia e do cinema e, posteriormente da televisão no século XX, no que diz respeito às imagens, ficou cada vez mais difícil estabelecer uma distinção clara entre público e privado, a ponto de cerimônias, antes tipicamente privadas, como casamentos e funerais passam a serem produzidas como eventos públicos mundializados.

Juscelino foi o presidente que, de certo modo, inaugurou essa relação “virtual” com a população tendo a vida pública e privada impressa nas revistas e em cinejornais, como mostramos no capítulo 3. As viagens ao exterior, o baile de debutantes das filhas no *Château de Versailles*, o cotidiano do presidente “Bossa Nova”, tudo foi amplamente documentado na trajetória de Juscelino e a minissérie fez uso tanto das imagens como do clima de *glamour* e imagem pública produzidos na segunda metade da década de 1950.

Em outras sequências, que não serão analisadas aqui, é possível identificar esse trânsito entre público e privado na construção da personagem. Nas viagens que JK fazia à Brasília para vistoriar as obras da capital sempre havia à bordo um jornalista e um fotógrafo; as personagens ficcionais Ana Rosenberg, jornalista do fictício *Jornal do Rio de Janeiro*, o fotógrafo Sérgio²⁰⁵, *freelancer* da revista *Manchete*, e o colunista social Vilsinho²⁰⁶ são os mais frequentes por fazerem parte da narrativa da minissérie, no entanto é possível observar a presença se outros jornalistas. A intimidade da vida de Juscelino era compartilhada com jornalistas e, por sua vez com a população através da mediação dos meios de comunicação social da época. Um outro exemplo desse borramento das fronteiras entre público e privado é presença da mãe de Juscelino nos bastidores do poder, dando opiniões e, tratando o filho presidente como se fosse o menino Nonô.

²⁰⁵ Interpretado por Domingos Meira.

²⁰⁶ Interpretado por Marco Antonio Pamio.

5.2.3 JK: o político influente, um regente da nação

Em agosto de 1961, quando Jânio Quadros renunciou à presidência, JK era senador pelo estado de Goiás. Instalada a crise, Juscelino concedeu total apoio à posse do substituto legal, o vice-presidente João Goulart, a qual, no entanto, foi vetada pelos militares. A sequência a seguir apresenta esse episódio da história do Brasil, o primeiro ato do golpe que ocorrera em 1964.

Título da sequência: Jânio Quadros renuncia²⁰⁷

Tempo da sequência: 1 minuto e 01 segundo

Localização: Disco 5 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 03

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Imagens documentais de Jânio Quadros passando a tropa em revista	Narração <i>off</i> de JK: No dia 25 de agosto de 61 Jânio Quadros renunciou a presidência da republica. O presidente da câmara, Deputado Ranieri Mazilli, assumiu o cargo pois Jango estava na China. Música instrumental de BG
Imagem do Jornal Diário da Noite edição EXTRA com a seguinte manchete: Jânio renunciou (tudo em caixa alta)	Música instrumental de BG
Imagens documentais de Jânio Quadros discursando. Corte. Entra imagem do Deputado Carlos Murilo em seu gabinete (PM)	Música instrumental de BG
PM de JK esta em pé com expressão de preocupado PM de Carlos Murilo Montagem alterna planos médios de Carlos Murilo e JK	Carlos Murilo: O Marechal Denísio mandou dizer que garante a posse do Ranieri Mazilli, mas do outro não. As forças armadas não querem o Jango, presidente.
	Nós não podemos permitir que ocorra com ele, o que quase aconteceu comigo em 55. O Jango e o vice-presidente eleito democraticamente pelo povo brasileiro e deve tomar posse.
Close na mão de Juscelino pegando o telefone. Close de JK falando ao telefone com Jango.	JK (ao telefone): Jango, volte para o Brasil imediatamente e cumpra o seu dever. Nós vamos apoiar-lo.
Sequência de imagens documentais	Narração <i>off</i> de JK: Como a maioria dos militares preferia violar a constituição a

²⁰⁷ Disponível em <http://youtu.be/hRBJZjQ1Ysw>

	entregar o poder a Jango, a solução foi o parlamentarismo. Ele reinaria sem governar. A 7 de setembro de 61, Joao Goulart assumiu a presidência da república, tendo como primeiro ministro Tancredo Neves.
--	--

No cenário de turbulência do ano de 1961, com a renúncia do presidente Jânio Quadros, JK entra em cena para lutar pela ordem constitucional. A narrativa do episódio, em grande parte feita pela narração *off*, aponta para um papel importante do ex-presidente no evento que significou o adiamento do golpe militar que ocorreria anos depois. O movimento de resistência, conhecido como Movimento da Legalidade²⁰⁸, que teve à frente, o então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, é “esquecido” na narrativa da minissérie. A ênfase da imagem de JK ao telefone dizendo para Jango voltar ao Brasil “que nós vamos te apoiar”, constrói a imagem de um Juscelino influente mesmo depois de ter deixado o governo. Uma outra sequência em que JK conversa com Jango nas vésperas do golpe de 64 também corrobora com essa imagem de Juscelino com um articulador, negociador das tensões políticas. Já nos anos de perseguição e exílio, também exibidos pela minissérie o colocam em outra situação: a de vítima do regime dos generais.

Na figura 59, vemos as imagens documentais que cobrem a narração *off* de Juscelino sobre a renúncia do ex-presidente Jânio Quadros. É interessante observar como Jânio aparece desenquadrado, quase fora do quadro, essa imagem do presidente que renunciou parece estabelecer relação com uma fotografia famosa²⁰⁹ (figura 60) feita pouco antes da renúncia, em que as posições dos pés desencontrados de Jânio Quadros, pareciam um prenúncio do que estava por vir. Na minissérie, Jânio Quadros aparece rapidamente nessa sequência documental em que surge no canto esquerdo do vídeo, ocupa brevemente o centro da cena para depois desaparecer no canto esquerdo da tela novamente. É como se fosse o resumo de sua estada na presidência: por um curto espaço de tempo, ocupa o centro da cena política brasileira e sai de cena através da renúncia.

²⁰⁸ É notório que Brizola não gostava da Rede Globo e que, por sua vez, a Globo também não gosta do ex-governador. Desse modo, temos um exemplo de como as convicções ou questões políticas do presente interferem no modo de narrar o passado.

²⁰⁹ Erno Schneider fez a imagem de Jânio Quadros com os pés tortos e a manchete questionava: Esquerda ou direita? Sobre fotografia e história do Brasil ver trabalhos de investigação de Silvana Louzada, especialmente a dissertação “Fotojornalismo em Revista: o fotojornalismo em O Cruzeiro e Manchete nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart”, disponível em <http://migre.me/7I7UL>.

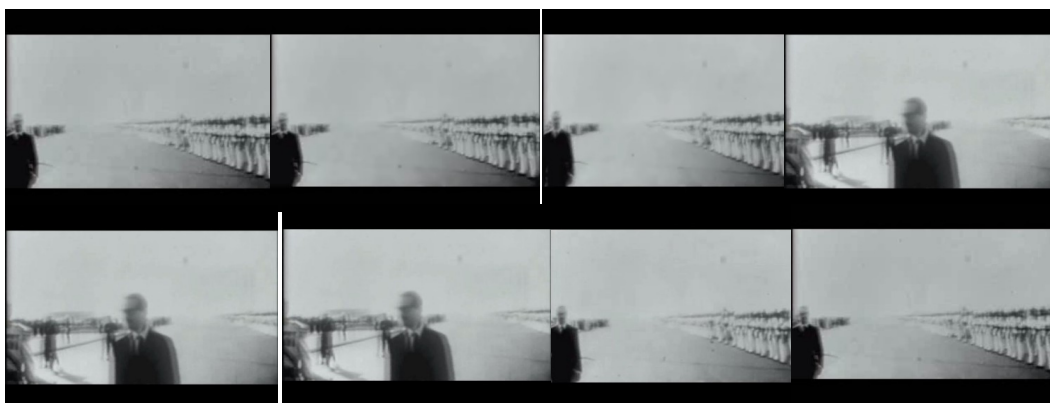


Figura 59 – Enquadramento: Jânio Quadros entra e sai de cena rapidamente



Figura 60 – Fotografia de Erno Schneider, publicada no Jornal do Brasil, 26 de agosto de 1961

Título da sequência: O golpe de 64: JK conselheiro de JG²¹⁰

Tempo da sequência: 34 segundos

Localização: Disco 5 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 06

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Plano aberto - Uma sala de um apartamento, no Rio. A esquerda do vídeo vê-se Jango e a direita JK	Efeito-silêncio, seguido de BG entra uma música instrumental
Plano médio - JK	JK: Você sabe que os tanques e as tropas já saíram de Juiz de Fora, e que a revolução começou às quatro horas da manhã em Minas Gerais.

²¹⁰ Disponível em <http://youtu.be/-69sFAEVyE8>

Plano aberto - Jango e JK	Jango: Esse movimento que explodiu em Minas vai ser debelado. O maluco do general Mourão será derrotado pelas tropas fies ao governo.
A montagem alterna planos médios de JK e Jango.	JK: Jango, o país esta pegando fogo. Quando você me chamou aqui eu vim pensando em que conselho devia lhe dar. Você deve lançar imediatamente dois manifestos: um à nação, repudiando o comunismo; outro, às forças armadas garantindo que vai respeitar a hierarquia e a disciplina.
A montagem alterna planos médios de JK e Jango.	Jango: Mas eu não posso deixar de lado as forças populares que me apoiam.
A montagem alterna planos médios de JK e Jango.	JK: Você apoiou o levante dos sargentos e a revolta dos marinheiros. Você subverteu perigosamente a hierarquia militar. Os empresários estão conspirando com as forças armadas; a classe média está marchando com Deus pela família. Você precisa tranquilizar o país.
A montagem alterna planos médios de JK e Jango.	Jango: Eu não posso fazer isso. Daria a impressão de que eu estou com medo. E você sabe que o país precisa das reformas de base.
A montagem alterna planos médios de JK e Jango.	JK: Precisa. Mas você não vai ter a menor chance se não for pela via da conciliação. Você não tem escolha, ou faz o que tem que ser feito ou não vai comandar nada. Durante o meu governo eu adotei um principio básico: eu não tenho compromisso com o erro. Se eu errei, devo voltar atrás. Você está errado, Jango. Ou volta atrás ou perde tudo.
Imagens documentais Imagens que simulam ser documentais (reconstituição)	Narração <i>off</i> JK: Jango partiu para Brasília e lá chegando percebeu que já não governava. Ouviu apelos para resistir, mas preferiu ir para Porto Alegre e de lá para seu longo exílio no Uruguai. O Brasil lhe deve a decisão sensata, humilde e corajosa de evitar o derramamento de sangue.

A sequência inicia com um plano aberto que mostra JK e Jango frente a frente. Nesse quadro, JK é o conselheiro, chamado por Jango às vésperas do golpe de 64, que parece já saber o desfecho da situação. O diálogo estabelece um paralelo entre o que JK faria e o que Jango fez. Juscelino agiria mais uma vez como conciliador, enquanto Jango agiu de modo “perigoso”, como deixa claro a fala do conselheiro. A narração *off* de JK sobre o fim do

episódio apresenta uma visão de Jango pouco explorada anteriormente sobre o presidente deposto²¹¹, ou seja, ao invés de um covarde que preferiu fugir, Jango seria um sensato como expõe a narração *off*: “O Brasil lhe deve a decisão sensata”. A narração também nos deixa ver mais uma característica edificante de JK: ele era capaz de reconhecer as qualidades do outro.

Do ponto de vista da montagem, a diegese da sequência é criada a partir do campo e contracampo, planos médios dos dois presidentes. Em um dado momento da cena, o gesto de Jango folgar a gravata pode ser interpretado como uma metáfora audiovisual em que o ex-presidente parece compreender a gravidade do problema e perceber-se “com a corda no pescoço”. Na sequência descrita, a trilha sonora começa a ser explorada para criar um clima de tensão e desalento que caracterizará todo o restante da trama, deixando o ambiente cênico (iluminação, imagem) cada vez mais pesado até chegar aos anos de chumbo e o desfecho, com a morte de JK.

Se na fase da minissérie em que Juscelino é jovem o tom da trama está mais relacionado a questões sentimentais e à trajetória de JK, seus desafios e conquistas pessoais, na fase em que ele já é um político a narrativa constrói um contexto político do Brasil, especialmente do período pré-1964, ou seja, a história brasileira toma maior centralidade na trama. Embora permaneça a articulação entre narrar o amor e a felicidade (WEBER & SOUZA, 2010), a política torna-se presente, fundamentalmente, na construção da crítica à ditadura civil militar instalada em 1964.

Em análise sobre a presença da política como temática na teledramaturgia, Maria Helena Weber & Carmen Souza (2010) identificaram três modalidades de inserção do tema nas narrativas de telenovelas no período 1970-2008: a trama ficcional (encenação da política na teledramaturgia); citação estratégica (referências esporádicas ou ocasionais sobre política, especialmente em tramas secundárias) e repercussão, ou seja, “a telenovela fora do lugar, transformada em matéria jornalística ou material publicitário” (WEBER & SOUZA, 2010, p. 158). Nesse aspecto, particularmente, pode-se pensar também o uso de referências da representação da teledramaturgia na política, como por exemplo, a utilização da exibição da trajetória de JK na TV e algumas características ressaltadas pelo mundo da ficção em campanhas eleitorais no mundo real, como mencionado anteriormente no contexto de exibição da minissérie.

²¹¹ Uma exceção nesse sentido é o documentário de Sílvio Tandler, *Jango* (1984).

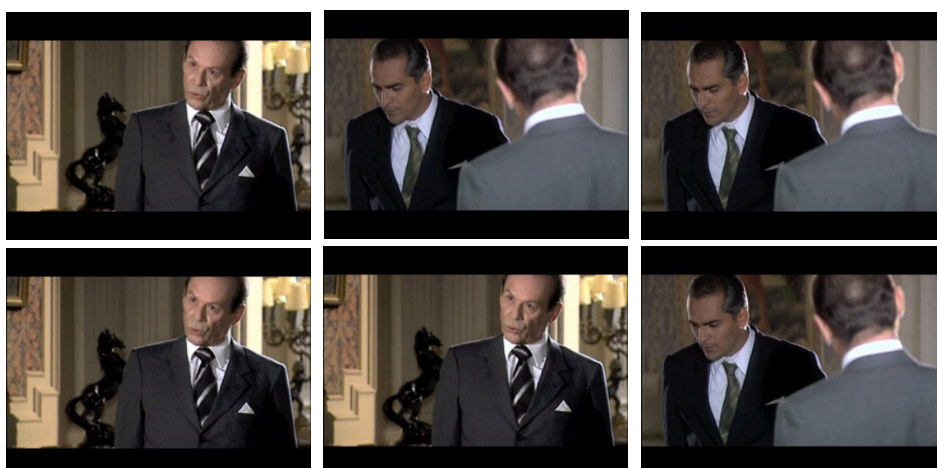


Figura 61 – JK e JG à véspera do golpe

5.2.4 O último ato: a morte

Na biografia de Juscelino escrita por Claudio Bojunga (2010), o autor sinaliza que JK tinha os olhos postos no processo sucessório do seu sucessor. “Seus movimentos táticos, a partir de 1958, obedecem a um objetivo estratégico maior: preparar cuidadosamente o terreno para a sua volta ao poder em 1965” (BOJUNGA, 2010, p. 706). A ditadura civil militar, instituída em 1964, atrapalhou seus planos; entre o golpe e sua morte, ocorrida em 1976, a narrativa da minissérie dá destaque para as questões políticas e à perseguição sofrida pelo ex-presidente. A morte aparece na trama como derradeira contribuição de JK à democracia no país.

Título da sequência: A morte²¹²

Tempo da sequência: 1 minuto 43 segundos

Localização: Disco 5 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 28

Trilha de Imagens	Trilha de áudio
Plano aberto - escritório de Bloch no Rio de Janeiro. Bloch e Lacerda choram a morte de JK	Narração <i>off</i> (Carlos Lacerda): O acidente em que morreu o presidente Juscelino repõe a verdade perante a nação. Recorda brutalmente que no Brasil Juscelino foi a prova que a democracia tanto quanto necessária é possível, seus erros não foram maiores do que os que são praticados pelos que renegaram seus compromissos com a democracia. Seus acertos sim, foram muito maiores. Ele foi grande na generosidade,
Imagem dos amigos no velório	

²¹² Disponível em <http://youtu.be/3TGiiiCIbp0>

<p>A bandeira do Brasil é colocada cobrindo o caixão. Close na bandeira. A tela inteira passa a ser a bandeira.</p>	<p>soube perdoar, soube esquecer. Combatê-lo foi difícil precisamente porque ao invés de se vingar ele procurava compreender. Sua cordialidade era tão brasileira que faz desejar não tenha morrido com ele essa característica dentre todas a melhor do povo donde saiu o filho de Dona Julia.</p>
---	---

A sequência descrita é o desfecho do modo como a minissérie constrói a personagem Juscelino. A opção por colocar uma narração *off* daquele que foi seu principal adversário enquanto vivo, o Deputado Carlos Lacerda, e as palavras com as quais JK é descrito por ele encerram as principais características que a narrativa colocou em destaque. Como dito anteriormente, os traços e o perfil do personagem histórico já estavam depositados nos discursos historiográficos sobre o ex-presidente; a instância narrativa da minissérie deu materialidade ao personagem a partir dos instrumentos próprios da linguagem audiovisual, ou seja, diálogos, ações, enquadramentos, iluminação, cenários, figurinos, etc. E, principalmente, a repetição (CALABRESE, 1987) de um padrão estético-narrativo que o apresentou para aqueles que nunca haviam ouvido falar no ex-presidente, ou, em outros casos, revitalizou a imagem de um Juscelino Kubitschek como alguém importante para a democracia e o desenvolvimento do país.

O discurso de Carlos Lacerda sobre o legado de Juscelino para a história do Brasil reforça a ideia de brasilidade como própria da personagem. Esse é um dos traços que a minissérie constrói durante toda a narrativa. Em vários momentos da trama, como por exemplo, no período que vai à Paris fazer um estágio, a personagem expressa seu amor e saudade da terra natal e evidencia a crença em um país melhor, democrático e uma identificação, nas palavras da personagem, “profunda com o Brasil”. Ou no episódio em que rompe com o FMI e, antes de fazê-lo, numa conversa com o então ministro da Fazenda, Lucas Lopes²¹³, Juscelino fala efusivamente sobre as riquezas e o destino de grande nação reservado ao Brasil.

Tanto os diálogos como a presença da bandeira do Brasil reforçam repetidamente essa ideia de identificação da personagem com o país. Assim, a imagem que cobre a narração *off* de Lacerda no episódio da morte de JK encerra esse encontro, proposto pela minissérie, entre JK e o Brasil. Vários autores (HAMBURGUER, 2005; WEBER & SOUZA, 2010), ao tratarem da representação da política na teledramaturgia brasileira, ressaltam a multiplicação

²¹³ Não há identificação do ator que o interpreta na ficha técnica.

às referências a símbolos nacionais, como as cores das bandeira e uso da própria bandeira nacional com diferentes objetivos: em telenovelas como *Roque Santeiro*²¹⁴, *Vale Tudo*²¹⁵, *Salvador da Pátria*²¹⁶, dentre outras produzidas no período 1970-1990; como chama a atenção Hamburguer, o tom é de ironia e cinismo no uso destes símbolos. Em *JK*, essa profusão dos símbolos nacionais, notadamente a bandeira, tem a função de resgatar a autoestima do brasileiro, de associar a figura de um brasileiro notável aos símbolos nacionais, de estabelecer uma relação entre esse filho do Brasil e os demais brasileiros. Ao contrário da sugestão das “ilusões perdidas” de *Anos Rebeldes* (1992), de que fala Hamburguer (2005), em *JK* há um discurso de crença em dias melhores, reforçado pelo epílogo que dá notícia da reabilitação da imagem de JK e do processo de democratização desencadeado a partir da anistia.



Figura 62 – Juscélino ícone de brasilidade

O propósito dessa seção do capítulo foi apresentar as diversas maneiras que a instância narrativa da minissérie *JK* utilizou para construir a personagem Juscélino Kubitschek, como alguém predestinado e obstinado, carismático, alegre, disciplinado, visionário, capaz de superar as situações mais adversas em busca de um objetivo. Do mesmo modo, como as biografias, os livros didáticos e as pesquisas acadêmicas (MONTENEGRO, 2001), o audiovisual trata de dar relevo a traços e características pessoais de Juscélino e as associa àquele período da história do Brasil. JK é construído como um homem simples e sofisticado, um homem do interior de Minas, mas também do mundo. Uma imagem que sintetiza esse espírito de ser do mundo é a fusão entre o rosto de Juscélino²¹⁷ jovem, quando este vai fazer um estágio de residência médica em Paris, e a imagem do navio (figura 63).

²¹⁴ Novela de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, exibida entre 25.06.1985 e 22.02.1985.

²¹⁵ Novela de Gilberto Braga, exibida entre 16.05.1988 e 06.01.1989.

²¹⁶ Novela de Lauro Cesar Muniz, exibida entre 09.01 e 12.08.1989.

²¹⁷ Interpretado por Wagner Moura.



Figura 63 – Fusão da imagem de JK jovem e o navio que o levou à Paris: metáfora audiovisual

A narrativa constrói, nos moldes do melodrama (BROOKS, 1995), um protagonista vencedor, mesmo que o desfecho seja melancólico, pois JK morre sem ver a democracia voltar ao país. O epílogo da minissérie trata de informar a reabilitação e reforçar a importância da figura de JK para a história do Brasil. A minissérie e algumas biografias de JK insinuam que a morte de Juscelino foi o marco inicial do processo de redemocratização do país. Desse modo, a narrativa constrói o último ato do ex-presidente, sua morte, como um último legado para a história da nação.

5.3 Uma diegese entre história e ficção

Na segunda parte desta análise apresentam-se os mecanismos que a instância narrativa utiliza para reconstituir a história tendo como estratégia principal a mistura do discurso histórico com a ficção. Esse é um dos recursos que sustentam toda a trama, entretanto, para fins de análise e explicação, selecionamos sequências como exemplos das diversas formas que essa mistura se apresenta na narrativa e como elas contribuem para consolidação de um discurso sobre a história da nação.

As sequências selecionadas para análise do modo de construção da diegese entre história e ficção comportam uma fórmula que tem como base o uso de imagens documento, a narração *off* do personagem-narrador (Juscelino/Wilker) e a representação ficcional que contextualiza o acontecimento histórico, com algumas variações que serão explicitadas em cada uma delas.

5.3.1 As possibilidades performáticas da narrativa audiovisual do passado

A primeira sequência dessa parte da análise refere-se ao 11 de novembro de 1955, com o uso da ironia na narrativa da história da nação, e discute os instrumentos de produção do efeito de verdade e efeito de real na representação de situação que carece de documentação histórica.

Título da sequência: 11 de Novembro²¹⁸

Duração: 1:29 segundos

Localização: Disco 3 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 31

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Imagens documentais Fotografias de época do navio Tamandaré	Narração <i>off</i> JK: Na madrugada do dia 11 de novembro o Rio de Janeiro foi tomado pelos soldados e pelos tanques do general Lott. Carlos Luz, Bizarria Iamamede, Carlos Lacerda e outros que tramavam contra minha posse refugiaram-se no cruzador Tamandaré que atravessou a orla marítima ao som de o cisne branco. O destino era o porto de Santos.
Corta - PA Gabinete do General Lott. O deputado Jose Maria Alkmin fala ao telefone. O general Lott sentado a sua frente.	Alkmin: Sim doutor Bilac. Obrigado doutor Bilac.
Movimento de câmera (<i>travelling</i>) aproxima-se dos personagens PM de Alkmin	Alkmin: A única maneira de fazer constitucionalmente a sucessão e provocar o impedimento do Carlos Luz e empossar o Nereu Ramos.
PM General Lott	Lott: Mas o presidente do senado e o quarto na linha de sucessão, isso não fica esquisito?
PM Alkmin	Alkmin: Esquisito. Esquisito e esse enfarto do Café Filho. Tem uma enfermeira de minhas relações que nunca viu um doente tão bem disposto.
Corta - PA escritório de Schmidt que fala ao telefone	Schmidt (ao telefone): E também estou preocupado. E bem capaz do Café Filho querer reassumir o cargo assim que for aprovado o impedimento do Carlos Luz.
Corta - PA sala do apartamento de JK. Juscelino fala ao telefone	JK (ao telefone): O Café Filho para todos os efeitos esta doente. O Carlos Luz esta a bordo do Tamandaré a caminho de Santos.
Corta - PP de Schmidt ao telefone	Schmidt (ao telefone): Então você não sabe? O navio só tinha bacalhau e goiabada e ainda por cima só tinha uma caldeira. Não conseguiram passar da Ilha Grande.
Corta PP de JK ao telefone	JK: Para quem saiu daqui ao som do Cisne Branco e um desfecho patético.

Na sequência 11 de novembro, a minissérie apresenta o que ficou para a história como “o contra golpe do General Lott²¹⁹”, um militar conservador e nacionalista que com sua

²¹⁸ Disponível em <http://youtu.be/JJrv7LMRj4g>

²¹⁹ Para detalhes desse episódio da história do Brasil ver: Pantoja (2000, p. 22-23); Bojunga (2010) especialmente o capítulo “Primeiros movimentos do peixe-vivo”.

influência nas forças armadas organizou a resistência ao golpe planejado para evitar que Juscelino Kubitschek assumisse a presidência. O diálogo de José Maria Alkmin com o general Lott, em poucos segundos explica a confusão legal que se instalou naquele novembro de 1955. A conversa dos dois tem também um tom de ironia e desconfiança, colocando em dúvida a doença de Café Filho que abrisse brecha para a possibilidade de um golpe. O desfecho do episódio é feito pela conversa, ao telefone, de Augusto Frederico Schmidt e JK, que em tom jocoso riem da tentativa de impedir sua posse em 1º de janeiro de 1956.

Essa sequência tem uma peculiaridade, pois todos os personagens são “históricos e de existência real²²⁰”. As conversas são travadas em ambientes privados: em um gabinete e ao telefone, esse é o tipo de situação histórica que carece de documentação e tudo que conhecemos sobre é construído a partir de relatos orais, testemunhais de quem viveu o fato ou teve conhecimento destes a partir de terceiros. Assim, mesmo quando a minissérie representa um acontecimento em que há apenas personagens históricos, a ficção acaba compondo a cena, seja pela imaginação de quem foi fonte do relato, seja pela ressignificação construída pela escrita do roteiro e pela interpretação dos atores. No entanto, o *efeito de real* (AUMONT, 2008) da sequência é construído pelo uso de imagens-documento, pela narração e, pela *performance* dos atores. Assim, embora o espectador saiba que se trata de uma reconstituição, tende a aceitá-la como se o fato possa ter ocorrido do modo como representado pela teledramaturgia.

Chamamos a atenção de que esse tipo de construção não desqualifica a produção do discurso, visto que, como já falamos, o próprio discurso historiográfico é também uma narrativa, o que implica de algum modo ser também uma espécie de ficção (PESAVENTO, 2004; CHARTIER, 1998; RICOEUR, 1994). O discurso histórico, embora controlado pelos vestígios e documentos do passado, sempre é construído a partir de seleções e escolhas que constroem um determinado ponto de vista, no presente, sobre o passado extinto. Essa primeira sequência é um bom exemplo das “bagatelas” que povoam os bastidores e gabinetes do poder e da história, que na maioria das vezes permanece distante dos olhos da maioria da população. Fora esse aspecto, é exemplar do modo como se explica didaticamente um acontecimento histórico complexo, em breves segundos, através da interpretação ficcional.

Do ponto de vista da estética audiovisual, é importante observar que as personagens são o centro imagético da sequência, a montagem trabalha com campo/contracampo para mostrar os diálogos, além do fato de montar os dois diálogos em sequência dando a noção, para o

²²⁰ Essa denominação é dada, pela instancia narrativa da minissérie, aos componentes do núcleo JK.

telespectador, do desfecho do caso que se apresenta no início da sequência com a narração *off*. Chama atenção, ainda, a posição ocupada por JK na cena; o movimento de câmera primeiro contextualiza o espaço, mostra-o numa situação confortável, sentado em um sofá, elegantemente vestido, para em seguida enquadrá-lo em plano aproximado, sorridente. Os planos utilizados para enquadrar Juscelino contribuem para a ideia de vitória no episódio do 11 de novembro, ou seja, o plano geral exhibe a situação de conforto material (figura 64) e o plano aproximado deixa claro o conforto psicológico da personagem através do sorriso tranquilo e irônico (figura 65).



Figura 64– Plano aberto (contexto)



Figura 65 - Plano aproximado (detalhe)

Quanto às imagens-documento que iniciam a sequência vale a pena observar que algumas são fotografias (figura 66) cuja ilusão de movimento é proporcionada pelo movimento de câmera, e outras são utilizadas em outras sequências, ou seja, são imagens documento genéricas. O uso de imagens genéricas, na trama (figura 67), tem o objetivo de dar efeito de verdade ao discurso produzido, e será discutido no item “imagem: suporte de

memória”.

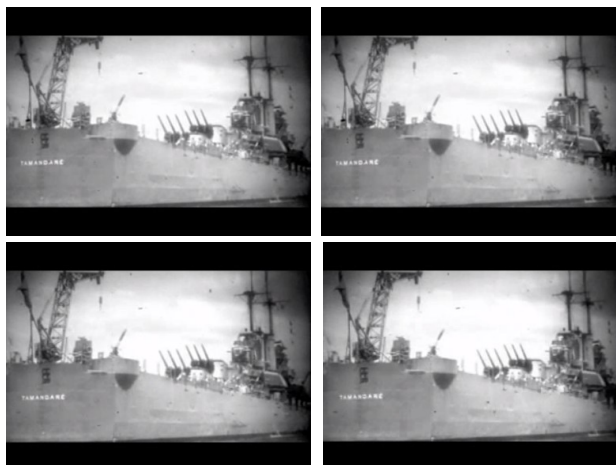


Figura 66 – Imagem documento: ilusão de movimento proporcionado pela câmera

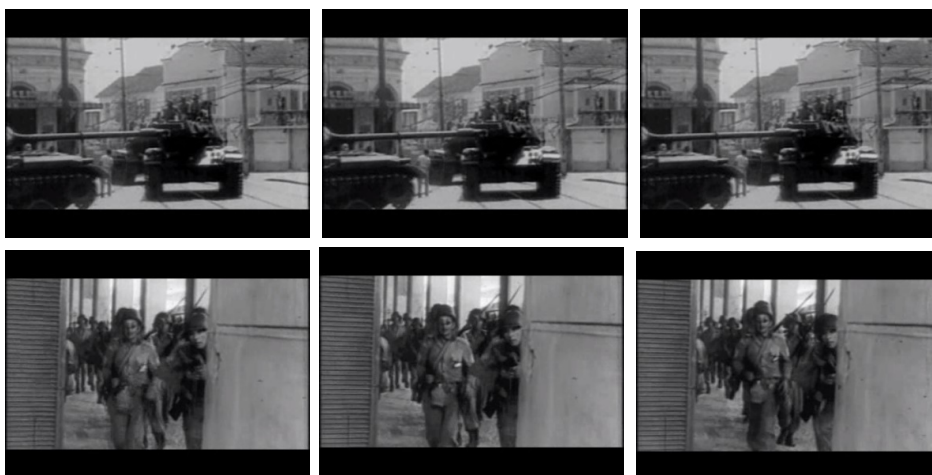


Figura 67 – Imagens documento: uso genérico

A sequência seguinte combina um acontecimento histórico, a rebelião de Jacareacanga²²¹, e uma dose de humor na interpretação da ficção sobre tal fato.

Título da sequência: A rebelião de Jacareacanga²²²

Tempo da sequência: 1 minuto e 13 segundos

Localização: Disco 4 da edição em DVD da minissérie JK, capítulo 17

Trilha de imagem	Trilha de áudio
------------------	-----------------

²²¹ A rebelião ganhou esse nome porque o major Haroldo Veloso e o capitão José Chaves Lameirão tomaram um bimotor da Força Aérea Brasileira (FAB) e rumaram para Jacareacanga, base aérea localizada no Pará, apoderando-se durante o trajeto das bases de Aragarças (GO), Cachimbo (PA) e Santarém (PA). Fonte: PANTOJA, 2000.

²²² Disponível em <http://youtu.be/JJrv7LMRj4g>

PA – base aérea (imagem PB, documental) PA – imagem de vários militares fardados (imagem PB, documental); Sucessão de imagens documentais do período e de militares que participaram da revolta de Jacareacanga; imagens de aviões sendo preparados para o voo, aviões no ar;	Narração <i>off</i> de Juscelino: Na manhã de 11 de fevereiro, sábado de carnaval, o general Lott me ligou para avisar que dois oficiais da aeronáutica haviam se apoderado de dois aviões da FAB e levantado voo do Rio com destino ignorado. A rebelião de Jacareacanga estourava duas semanas depois da minha posse.
PA – escada da pensão da Baronesa. Antenor e Carmen Dulce descem fantasiados: ele de mulher, ela de homem. Atrás deles vê-se Abigail, sem fantasia.	Antenor e Carmen Dulce: ô abre alas que eu quero passar. Eu sou da lira, não posso negar. Eu sou da lira, não posso negar.
PM de Camilinha sorrindo.	Abigail: Isso é um verdadeiro absurdo. Vocês pensarem em carnaval num momento tão grave pra nação.
PM da Baronesa sorridente.	Antenor: Mas imagina se três malucos, meia dúzia de caboclos e oito índios vão derrubar o governo, Abigail.
PM – Carmen Dulce e Antenor. Em segundo plano, Abigail.	Abigail: pois fique sabendo que todas as bases aéreas já declararam total apoio à rebelião. Juscelino será derrubado.
PM – Carmen Dulce, Abigail e Antenor.	Carmen Dulce: você vai ou não vai desfilar no cordão com a gente, Abigail? Abigail: Não.
PM – Antenor	Pois eu vou sim. Vou sambar até cair no chão. Vamos meu amor?!
PM – Antenor e Carmen Dulce se retirando da sala.	Carmen Dulce: Vamos querida... as damas primeiro. Carmen Dulce e Antenor cantarolam: ô abre alas que eu quero passar, ô abre alas que eu quero passar. Eu sou da lira não posso negar, eu sou da lira...
PM – Abigail.	Abigail: é por isso que esse país não vai pra frente.

A narrativa desse fato histórico inicia com a narração *off* de Juscelino, seguida de uma cena ficcional em que há um comentário sobre a rebelião de Jacareacanga. A fala de Antenor²²³: “Mas imagina se três malucos, meia dúzia de caboclos e oito índios vão derrubar o governo, Abigail?!”, expressa a convicção de que o motim dos militares não daria em nada. A narrativa de uma outra revolta militar enfrentada por JK em dezembro de 1959, a rebelião

²²³ Interpretado por Lucci Ferreira.

de Aragarças, cujo os protagonistas eram os mesmos de Jacareacanga, tem desfecho e narrativa muito similar: fuga, prisão e depois anistia concedida por Juscelino.

Jean-Claude Bernardet (2003), quando analisa o documentário de Silvio Tendler explica que “a história não fala por si só. Para que ela fale é preciso que a façamos falar” (BERNARDET, 2003, p. 243), esse fazer falar a história de que fala o autor é o ato do historiador ou, de um outro narrador qualquer, de selecionar um período, as fontes, as personagens e a partir daí construir um ponto de vista sobre a história. O comentário da personagem ficcional Antenor parece reverberar o discurso, sobre aquelas tentativas de golpe militar da segunda metade dos anos 50, disseminado em outros tempos e lugares, como por exemplo, o documentário de Tendler. Senão vejamos, no filme de Silvio Tendler, quando o narrador *off* do filme narra a revolta de Aragarças faz o seguinte comentário: “[...] Veloso conhecia bem a região e seus habitantes. Prometendo mudanças sociais consegue que um *punhado de nativos* embarque nesse *levante absurdo*” (grifos meu). Tanto o documentário quanto a minissérie compartilham da ideia que as tentativas de motim com objetivo de depor Juscelino já nasciam mortas, no entanto o documentário consegue esclarecer, mesmo que de modo breve, o cenário político da época e explicar a posição delicada em que JK governava, pois era difícil arbitrar entre as massas, que forçavam uma maior participação na história e nas decisões, e as elites conservadoras, que resistiam às mudanças. A minissérie opta por fazer um comentário baseado no humor.

A sequência sobre as revoltas de Jacareacanga e Aragarças a partir da misturar ficção e relato histórico reforçam a ideia de uma personagem benevolente. Por outro lado, o fato da revolta ocorrer durante o carnaval de 1956 possibilita que a minissérie trate o evento quase como uma anedota, um acontecimento passível de ser ridicularizado, tanto no que se refere aos personagens fantasiados: Antenor e Carmen Dulce (figura 68), quanto na seriedade rabugenta da bibliotecária Abigail (figura 69) que encerra a sequência com uma frase feita: “é por isso que esse país não vai pra frente”. Esse modo de tratar o acontecimento histórico com humor pode ser identificado como a expressão do mundo lúdico, nos modos como pensado por François Jost (2003, 2009), embora não seja esse o tom adotado ao longo da narrativa. Essa inserção do mundo lúdico, do uso do humor, numa obra de reconstituição histórica, constitui-se numa espécie de respiro para densidade do relato histórico.

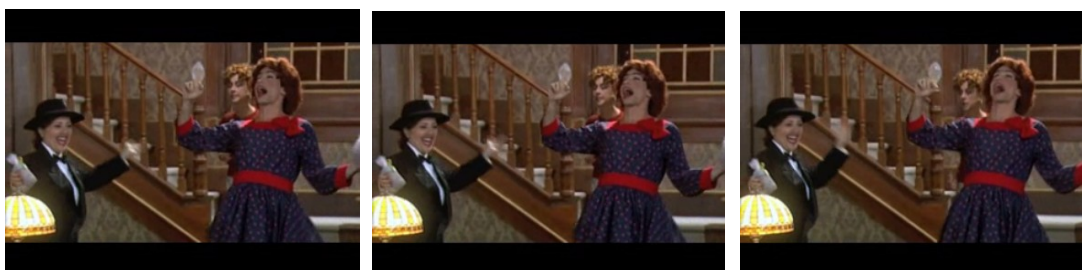


Figura 68– Humor para comentar um fato histórico

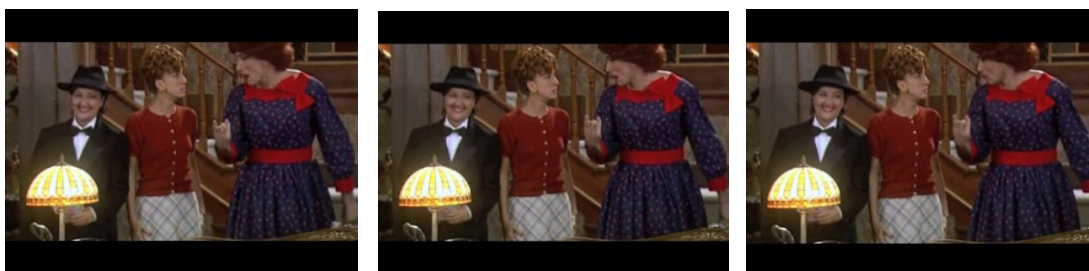


Figura 69 – Alguns personagens como a expressão do mundo lúdico na minissérie

Desse modo, pode-se dizer que a narrativa da minissérie tem como eixo de sua construção as tradições estéticas realista e melodramática (BROOKS, 1995), no entanto isso não a impede de buscar elementos em outras expressões, como a anedota, o humor. Embora aqui não se proponha a identificar e analisar o uso das tradições estéticas presente no texto da minissérie, vale a pena observar que não é apenas o humor que aparece aqui e ali dando nuances e alguma leveza para a narrativa, mas também algo de fantástico²²⁴, como por exemplo no funeral do pai de Juscelino em que o morto dá uma piscada de olho ao filho, ou quando no seminário o avô de Juscelino, já morto, aparece para lhe incentivar nos estudos. Esses movimentos na narrativa da minissérie é a expressão de que na contemporaneidade nenhum texto fica restrito a um estilo, gênero ou modo de construção, as fronteiras entre um e outro são sempre tênues, borradas. Na minissérie *JK*, é possível identificar alguns personagens ficcionais como o lugar do humor, da galhofa, entre eles: Antenor, Doramar²²⁵, o colunista social Vilsinho²²⁶ e o Coronel Orozimbo Fialho²²⁷. A bibliotecária Abigail é um tipo de humor que não diz coisas engraçadas, mas pela sua rabugice hiperbólica, em muitos

²²⁴ Tomo aqui o fantástico como pensado por Selma Rodrigues (1988), no livro *O fantástico*, ali a autora explica que na tradição do fantástico na América Latina o verossímil e o inverossímil se fundem, como num sonho. Não há a preocupação de separá-los. O fantástico por definição é uma tradição estética que utiliza elementos criados pela imaginação, que não existe ou não seriam possíveis num regime de realidade. Todo texto fantástico, explica Rodrigues (1988), tem elementos imaginários, distante da realidade dos homens que podem ser monstros ou árvores falantes, mas a presença de mortos no mundo dos vivos.

²²⁵ Interpretada por Débora Bloch.

²²⁶ Interpretado por Marco Antonio Pamio.

²²⁷ Interpretado por Otávio Müller.

momentos faz o telespectador rir.

A sequência a seguir denominada Brasília: canteiro de obras é um exemplo do uso de um discurso pedagógico, típico da estética melodramática (BROOKS, 1995), que procura expressar modos de vida na sociedade.

5.3.2 A pedagogia melodramática

Título da sequência: BSB canteiro de obras²²⁸

Tempo da sequência: 1:11 segundos

Localização: disco 4 da edição em DVD da minissérie JK

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Imagens das filhas, da mãe folheando livros. Imagens domésticas	Narração <i>off</i> (JK): vergonha não é ser pobre, dizia mamãe. Vergonha é ser ignorante. Os livros salvam. A instrução, dizia mamãe, é a chave para construir um cidadão. E sempre soube, melhor do que ninguém, que a educação é o passaporte para a liberdade e a igualdade, numa terra de desigualdades tão injustas.
Corta imagens dos canteiros de obras em Brasília	Narração <i>off</i> (JK): Uma das coisas que eu mais gostava na época da construção de Brasília era do clima de igualdade que reinava ali. Estavam todos unidos em torno do mesmo objetivo. Olhávamos todos para a frente com confiança e otimismo.

Já foi falado aqui e por tantos outros autores (BARBERO, 2003; BACCEGA, 2000; FISCHER, 1996) do papel pedagógico da televisão, no sentido de ensinar modos de viver em sociedade, comportamentos socialmente aceitos e desejados. A minissérie *JK*, em várias sequências, profere o discurso a favor da educação, da instrução. Logo no início da trama Dona Julia chama a atenção, em diálogo com o pai, Augusto²²⁹, e o menino Juscelino da necessidade de estudar e que “ser pobre não era motivo de vergonha, o que era vergonhoso era a ignorância”.

Durante a construção de Brasília há uma outra sequência em que é exigido de Alzira, cozinheira do Catetinho, que coloque Lilian Gonçalves em uma escola, porque era “inadmissível” uma criança fora da escola²³⁰. Desse modo, a minissérie dá ênfase para um

²²⁸ Disponível em <http://youtu.be/VN-SkP05ivA>

²²⁹ Interpretado por Paulo José.

²³⁰ Obviamente essa é uma retórica da minissérie, já que pelos dados do censo de 1950 mais da metade da

discurso contemporâneo e não necessariamente uma questão do Brasil dos anos 50 do século XX. Essa noção dos livros como salvadores e chave para construção de um cidadão pode até ser ideal da professora Julia, mas também é parte do que a Rede Globo assume como discurso na contemporaneidade, especialmente em ações sociais como “Amigos da escola”, “Criança Esperança” ou “Todos pela Educação”. A sequência, através da narração *off*, associa educação à liberdade e igualdade, referindo-se ao contexto de desigualdade existente no país.

A trajetória do ex-presidente JK é ela própria uma construção pedagógica, um exemplo de vida a ser seguido. A superação das dificuldades e a ascensão social através do esforço, da dedicação aos estudos e ao trabalho é talvez a principal moral pedagógica apresentada ao público através da minissérie.

Essa sequência também é interessante de se observar porque a narração *off* dá ênfase a uma certa utopia da “cidade livre” que se construía no planalto central. Oscar Niemeyer em algumas entrevistas, especialmente no documentário *Conterrâneos velhos de guerra*, (de Vladimir Carvalho, 1991), fala dessa relação de camaradagem entre os técnicos e os candangos. No entanto, Niemeyer, com ar de desalento, explica que ao final da construção percebeu-se que Brasília era uma cidade como outra qualquer e que o povo que a construiu teve que se retirar para os arredores, para a periferia das cidades satélites. A narração *off* de JK: “[...] Uma das coisas que eu mais gostava na época da construção de Brasília era do clima de igualdade que reinava ali [...]”, sinaliza que esse clima deixou de existir depois de concluída a obra.

Do ponto de vista da montagem, a narração *off* ancora os sentidos propostos nessa sequência. As imagens são todas de reconstituição, especialmente as imagens que mostram o acampamento dos candangos: o bar do Severino; o jogo de futebol entre candangos e os arquitetos e engenheiros; o canteiro de obras, todas buscam construir a ideia de solidariedade companheirismo de que fala a narração. A imagem nessa sequência é também utilizada para a construção de uma elipse, dando um salto no tempo. A passagem do tempo dramático é construída pelo uso de uma cortina e evidenciada pela personagem Lilian, que inicia a sequência adolescente e ao final já é uma mulher, como explicado no item “Articulação espaço tempo no audiovisual”, no capítulo 2.

5.3.3 Um sentido de brasilidade

A música e o futebol são ícones de brasilidade constituídos na imaginação social

população brasileira (57,2%) era analfabeta e, a ideia de universalização escolar ainda não era uma política pública. Fonte: IBGE.

(BAZCKO, 1985). O conjunto de sequências sobre a Bossa Nova e a copa de 1958 forma um panorama de como esses dois aspectos são utilizados na narrativa para associá-los à figura do ex-presidente.

Título da sequência: Bossa Nova²³¹

Tempo da sequência: 49 segundos

Localização: Disco V da edição em DVD da minissérie JK

Trilha de imagem	Trilha de áudio
<p>PA da sala da pensão da Baronesa. Sentadas no sofá Salomé e Ana Rosenberg. De pé Antenor e Sergio</p> <p>Fred toca piano ao seu lado estão Celita e Carmen Dulce canta musica de Tom Jobim.</p> <p>Zinque aparece sentado em uma poltrona.</p>	<p>Celita e Carmen Dulce cantam: A felicidade do pobre parece a grande ilusão do carnaval. A gente trabalha o ano inteiro por um momento de sonho pra fazer a fantasia de rei, ou de pirata, ou jardineira e tudo se acabar na quarta feira.</p>

Título de sequência: Bossa Nova Dorival Caymi²³²

Tempo da sequência: 1:08 segundos

Localização: Disco V da edição em DVD da minissérie JK

Trilha de imagem	Trilha de áudio
<p>PM Antenor no estúdio de radio</p>	<p>Antenor: E para a equipe de Oscar Niemeyer, Glauco, Sabino, Joaquim Cardoso, Montenegro, Lopes, Samuel e para todos aqueles que estão com saudades da cidade maravilhosa, nos oferecemos sábado em Copacabana. Na voz do seu criador Dorival Caymi</p>
<p><i>Travelling</i> pelo estúdio ate chegar a imagem de Dori Caymi (interpretando o pai Dorival Caymi)</p> <p>Imagens documentais aérea do Rio de Janeiro, bondinho, praia de Copacabana... cartões postais.</p>	<p>Dorival Caymi: Depois de trabalhar toda semana meu sábado não vou desperdiçar, já fiz o meu programa pra essa noite e já sei por onde começar: um bom lugar pra se encontrar Copacabana. Pra passear a beira mar Copacabana.</p>

²³¹ Disponível em <http://youtu.be/2h6gQ-WoJ9w>

²³² Disponível em <http://youtu.be/yPas39DmgZ4>



Figura 70 – Imagem híbrida: imagem de filme da época e reconstituição de programa televisivo



Figura 71 – Imagem documento: panorama da noite carioca no final dos anos 1950²³³



Figura 72– Imagens documento: Tom Jobim e Vinicius de Moraes, Bossa Nova

A relação que a música popular brasileira, o samba e a Bossa Nova – que é a música moderna do Brasil – como ícone de brasilidade, símbolo de identidade nacional, remonta o início do século XX. No Manifesto da Poesia Pau-Brasil, Oswald de Andrade (1924) afirmava que o “o carnaval do Rio de Janeiro é o acontecimento religioso da raça”. Durante o governo Vargas a construção de uma identidade brasileira passava, fundamentalmente, pela exaltação

²³³ Imagens do filme *Pista de grama* (1958), de Haroldo Costa.

do carnaval e do samba (CHAUI, 1983; HOMEM DE MELLO, 1976). Foi durante aquele período da história do Brasil que uma convergência de expressões da cultura popular associado a um projeto nacionalista de Estado tomou forma. Desde então, o samba e o carnaval são legitimados como símbolos identitários da nação.

Há uma série de manifestações culturais que contribuem para a construção de uma autoimagem de um Brasil moderno naqueles anos 1950, como o movimento concretista, a Bossa Nova, a construção de Brasília e a conquista da Copa do mundo de 1958. A minissérie *JK* reconstitui esse panorama de otimismo e crença no Brasil como um país do futuro (HAMBURGER, 2005). A Bossa Nova, e tudo produzido naquela época, passou a ser identificada como sinônimo de modernidade, a exemplo disso é possível citar a reforma gráfica ocorrida na Revista *O Cruzeiro*, nos anos 1959 e 1960, denominada de “paginações Bossa Nova” (FERREIRA, 1990). A reforma gráfica era caracterizada pela geometrização, economia de elementos e uso de fotomontagens ousadas para a época.

A trilha sonora da minissérie na terceira fase, o que seria “Os anos JK”, é permeada de Bossa Nova. O núcleo da pensão da Baronesa, especialmente Celita²³⁴, Fred Moreno²³⁵ e Carmen Dulce são os personagens que apresentam o repertório musical que embalava as noites cariocas. Nesse sentido a narrativa também cumpre um papel de reafirmar o que é, desde um determinado ponto de vista, a boa música popular brasileira e aí mais uma vez aciona uma função pedagógica.

As duas sequências a seguir referem-se à copa do mundo de futebol de 1958, na Suécia, e a partir da análise desse episódio procura-se dar relevo ao modo como a narrativa da minissérie associa JK e a primeira conquista brasileira de Copa do mundo.

Título da sequência: Copa de 1958 ²³⁶

Tempo da sequência: 1 minuto e 15 segundos

Localização: Disco V da edição em DVD da minissérie JK

Trilha de Imagem	Trilha de áudio
Sequência toda produzida em Preto e Branco, uma mixagem de imagens documentais, de reconstituição e reconstrução.	Música incidental característica do personagem JK Narração <i>off</i> . Em maio de 1958 iniciou-se a construção da Belém Brasília. Um hospital volante começou a atender os flagelados e o entusiasmo tomou conta do país do futebol.

²³⁴ Interpretada por Marília Gabriela.

²³⁵ Interpretado por Bukassa Kabenguele.

²³⁶ Disponível em <http://youtu.be/X1iXJ6uqKSE>

	Havia um sopro novo indefinível no ar. Os brasileiros eram capazes de ganhar e ganhavam.
Corta – PA sala da pensão da Baronesa. Antenor, Sergio e Fred sentados. Salomé, Carmen Dulce e Guiomar em pé. Todos em volta do radio. Expressões ansiosas ouvindo a transmissão de Brasil e Áustria.	Áudio da transmissão radiofônica do jogo
Através do movimento de câmera (<i>travelling</i>) observa-se Abigail descer a escada. PM de Abigail	Abigail: Não adianta, o Brasil não vai ganhar da Áustria. País sem moral não pode ser campeão mundial de futebol.
Corta – PA do grupo que ouve radio	Carmen Dulce: sai pra lá urubu.
PA do grupo	Antenor: Vocês querem calar a boca, por favor?! Não dá para ouvir futebol perto de mulher.
Montagem alterna PA do grupo que ouve radio e PM de Abigail	As mulheres reclamam com Antenor.
PP do grupo entusiasmado com um gol do Brasil. <i>travelling</i> PA do grupo que comemora para PM de Abigail.	Grupo grita: gol
Corta para PA de grupo que ouve o jogo em Brasília. Observa-se Oscar Niemeyer e vários outros.	Oscar: espera aí. Gol de quem? Não consigo escutar, essa transmissão esta péssima.
Imagem documental do jogo de futebol	Narração <i>off</i> (radiofônica, documental) Zero a zero. Brasil e Suécia quatro minutos decorridos no estádio...
Imagens, que simulam ser documental, de Brasília. Imagens de reconstituição grupo de vários personagens, inclusive JK e Sarah, escutam radio em Brasília. Imagens de reconstituição dos candangos ouvindo a transmissão do jogo pelo serviço de autofalantes instalado na "cidade livre". Expressão de decepção com o primeiro gol da Suécia.	Narração radiofônica do jogo.
Imagem documental esvanece e surge imagem PA da sala da pensão da Baronesa. Vê-se Baronesa, Guiomar, Carmen Dulce, Celita, Luís Felipe, todos em volta do radio.	Narração radiofônica do jogo.



Imagem 73 – O jornal como conector do passado



Figura 74 – Copa de 58: estereótipo e sentido de identidade – a nação de chuteiras

As sequências da Copa do mundo de 1958 servem também como exemplo do modo como a minissérie conta a história da comunicação, na figura 73 é possível observar que Júlio Flores tem em mãos um jornal. O diálogo com JK é o modo que a instância narrativa utiliza para nominar os integrantes da seleção brasileira de 1958, e o faz a partir de um jornal impresso. Na época, o rádio era o principal meio de comunicação de massa e esse aspecto é também evidenciado nas sequências que têm esse meio como centro das atenções, exibido em vários planos detalhe.

Título da sequência: Campeão Copa de 1958²³⁷
Tempo da sequência: 1 minuto e 26 segundos
Localização: Disco V da edição em DVD da minissérie

²³⁷ Disponível em <http://youtu.be/zhNEaSLedOY>

Trilha de imagem	Trilha de áudio
Close no rádio da sala do apartamento de Marisa	
Marisa abre a porta e Maria Alice entra com uma garrafa de champanhe e um buquê de flores.	
Montagem alterna PM's de Marisa e PM's de Maria Alice e <i>close</i> no rádio	Maria Alice: Seu zelador pediu para eu entregar, chegou a pouco para você.
PP de Marisa enquanto lê o cartão de JK	JK (<i>off</i>) Onde que que eu esteja você estará em mim.
Imagem dos vários núcleos da trama comemorando o gol do Brasil	narração radiofônica: Gol. Pelé.
Sequência clipe – imagens documentais	Música característica da copa de 58: A taça do mundo e nossa, com brasileiro não ha quem possa...
Imagem final da sequência e a mão de Bellini (capitão da seleção brasileira) erguendo no alto a taça de campeão do mundo.	Narração <i>off</i> : tínhamos ganho a copa, éramos campeões do mundo. Segundo Nelson Rodrigues, o Brasil finalmente perdera o complexo de vira lata. éramos brasileiros e nos orgulhamos disso.

Há pelo menos sete sequências na minissérie que narram a copa do mundo de futebol de 1958. Em uma delas JK, enquanto veste um paletó, conversa com o cunhado Júlio que, ao mesmo tempo, lê o jornal. Nela os dois fazem comentários sobre o time perfeito montado por Feola, técnico da seleção brasileira àquela época, além de escalarem o time; há referências sobre a promessa que representava Pelé – com 16 anos em 58, e o texto chama a atenção para isso – e as habilidades de Garrincha que “parece driblar a própria sombra”, como observar JK.

A fala de Juscelino no início da primeira sequência descrita acima “havia um sopro novo indefinível no ar. Os brasileiros eram capazes de ganhar e ganhavam”, expressa um dos mecanismos de construção da aura dos anos 50 do século XX, na história do Brasil, que a minissérie reitera. Na narrativa da minissérie o Brasil é uma promessa de sucesso, a aura de desenvolvimento, de prosperidade como já observado no capítulo 4. Essa ideia frequente na imaginação social sobre “os bons anos 50” povoa o imaginário desde aquela época. Para citar apenas outros dois produtos audiovisuais, o documentário de Sílvio Tendler, *Os anos JK: uma trajetória política* (1980), e a minissérie de televisão *Anos Dourados* (1986), de Gilberto Braga, são exemplos que apresentam essa ideia dos anos 50 com uma aura de vitória na história brasileira.

O mecanismo é de associar os feitos políticos de JK, a construção da Belém-Brasília, por exemplo, ao desenvolvimento da nação, ao sentimento de orgulho do povo de ser

brasileiro e, por fim, ao sucesso em áreas como a cultura e o esporte. Chamar a fala de Nelson Rodrigues sobre o complexo de vira-lata é também lembrar o trauma coletivo de 1950, em que o Brasil perde, no Maracanã, a copa do mundo de futebol para os Uruguaios. A minissérie, então, trabalha com temas que produza no telespectador emoção e resgate o sentimento de pertença e identidade nacional. Luiz Henrique de Azevedo Borges (2006) faz essa relação entre futebol e nacionalismo:

o nacionalismo e o sentimento de identidade nacional têm um peso bastante acentuado na contemporaneidade, afinal, acredita-se que é preciso afirma-se como nação para poder existir e ter um lugar entre as demais potências e o futebol se apresenta como um dos caminhos possíveis para a construção desse sentimento de pertença. O futebol cria um sentimento de orgulho, de reconhecimento, logo, de identidade. (BORGES, 2006, p. 156)

Bernardo Borges Buarque de Holanda (2011), no artigo *O futebol como alegoria antropofágica: modernismo, música popular e a descoberta da “brasilidade” esportiva*, argumenta, com base em poemas, crônicas e ensaios de autores modernistas, que a partir da década de 1940, “o discurso modernista entronizou o futebol em seu projeto de construção de uma cultura e de uma identidade brasileira” (HOLLANDA, 2011, p. 2). O autor explica que ao longo do século XX, a música popular e o futebol tornaram-se dois grandes ícones da identidade brasileira. Essa ideia de Hollanda (2011) junta-se ao argumento postulado pela presente investigação de que, a partir da trajetória de Juscelino Kubitschek, a Rede Globo produz um discurso sobre a brasilidade e a era de ouro da nação – a segunda metade da década de 1950. A trama da minissérie *JK* exalta esses dois símbolos de orgulho nacional e os associa ao ex-presidente, seja pelo gosto publicizado que ele tinha pela música nacional, seja pela conquista da copa de 1958.

Para Hollanda (2011, p. 2), “o prestígio da música popular e os feitos recorrentes do futebol brasileiro nas copas do mundo atuam como uma espécie de contrabalança para o amplo descrédito das instituições políticas, dos padrões de conduta moral e das perspectivas de ascensão econômica na sociedade brasileira”, entretanto o discurso construído pela minissérie agrega uma outra perspectiva a essa elencada pelo autor, pelo menos em se tratando da década de 50, o desenvolvimento empreendido pelas ações do Estado, as vitórias no futebol e o sucesso internacional da música brasileira, especialmente a Bossa Nova, compõem esse “sentimento de um sopro no ar”, algo bom que simbolizou uma época.

Nas sequências da copa do mundo de 1958, é possível identificar uma série de estereótipos que constituem essa identidade nacional. A música que embala a vitória: “com

brasileiro não há quem possa”; a superação do complexo de vira lata; o futebol como laço que supera as diferenças sociais; o desenvolvimento materializado pela expansão da malha rodoviária e pela implantação da indústria automobilística, enfim, a ideia de que somos um país bom em tudo. A presença tão enfática da copa de 1958 na minissérie também corrobora com a noção de memória social seletiva (FENTRESS & WICKHAM, 1992; HUAYSSE, 2000; BARBOSA, 2008), isso porque, outras três copas, a de 1962, a 1970 e a de 1974, que aconteceram durante o período narrado pela minissérie, simplesmente não existem. A ausência da copa de 1974, que o Brasil não ganhou, até é possível entender. No entanto, a ausência das copas de 1962 e de 1970, pode ser compreendida por, pelo menos, dois pontos de vista: JK já não estava no poder e não havia gancho para a narrativa explorar esses acontecimentos que estão fora da esfera política; a outra, é que a copa de 1970 ficou muito marcada na memória nacional como a copa dos militares e como a minissérie, numa estratégia de paralelismo, deseja ressaltar os positivos anos JK e os negativos anos de ditadura militar, para utilizar uma expressão de Jean-Claude Bernardet (2003), simplesmente esquece a seleção tricampeã de 1970.

Essas sequências que envolvem música e futebol além de compor o contexto cultural da época são importantes para revitalizar uma associação, construída especialmente pelos meios de comunicação, entre o governo de Juscelino Kubitschek e o sucesso do país nessas duas áreas, como mencionado antes, ícones de brasilidade.

5.3.4 Os anos de ditadura: um contexto histórico construído pela ficção

O bloco de sequências analisadas a seguir compõe o contexto de construção da narrativa sobre o golpe de 1964 e sua repercussão na vida política brasileira. Nessa fase da trama as questões que envolvem a política assume um papel mais central, embora o romance ainda esteja presente na trajetória do protagonista, bem como nas tramas paralelas. No caso desse período narrado pela minissérie, temos o que Weber & Souza (2009) identificam como “inserção da política na trama ficcional”.

Título da sequência: Castelo Branco assume a presidência²³⁸
Localização: Disco V da edição em DVD da minissérie JK
Duração: 1:43 segundos

²³⁸Disponível em <http://youtu.be/xDmDd67PV0M>

Trilha de imagem	Trilha de áudio
A sequência utiliza Imagens documentais, imagens de reconstrução (simulam ser documentais)	<p>Narração <i>off</i> JK: No dia 11 de abril de 64 o Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco foi eleito com 361 votos. Como senador por Goiás dei-lhe meu voto cumprindo minha palavra e imaginando que ele cumpriria a promessa de entregar o poder ao seu sucessor eleito em 66.</p> <p>Dois dias antes tinham sido suspensos por seis meses as garantias constitucionais e mais de cem pessoas tinham perdido seus direitos políticos, entre eles Jango Goulart e Celso Furtado.</p> <p>Muita gente ficou presa no Estádio do Maracanã e fortes e navios eram transformados prisões. As embaixadas ficaram repletas de refugiados.</p>
PM – Juscelino e Marisa sentados no sofá do apartamento de Marisa.	Marisa: O que você tem Juscelino? O que te preocupa tanto?
A montagem alterna PA dos dois juntos e PM's JK e de Marisa.	JK: É que o cidadão pode ser preso por qualquer motivo ou sem motivo. E mais de 400 brasileiros tiveram seus direitos políticos cassados por dez anos. Novembro de 55 esta atravessado na garganta dos radicais de direita e eu sou uma pedra no caminho de outros candidatos a presidência. Mas não vamos falar disso não... não aqui, não agora, não com você.

O diálogo fictício de JK com Marisa contribui para mostrar as preocupações de Juscelino com os rumos da política no Brasil e, mais uma vez, enfatizar o seu compromisso com a democracia. A sequência também constrói uma ideia positiva da amante de Juscelino. Marisa aparece como companheira pronta para escutar seus desabaços, apoiá-lo em um momento difícil. Segundo uma das roteiristas, Maria Adelaide Amaral, embora a exposição de uma relação extraconjugal de Juscelino criasse problemas devido aos questionamentos dos familiares do ex-presidente, não era possível representar a trajetória de JK deixando de fora aquela que parece ter sido o grande amor da vida de Juscelino, Maria Lúcia Pedroso. Desse modo, Marisa é inspirada em uma personagem da vida real, mas trata-se de uma construção ficcional, o que no limite ocorre com todos os demais personagens, inclusive JK.

Essa sequência também é um exemplo de como a ficção explica didaticamente o contexto político pós-golpe de 1964 e as consequências para o cotidiano e a democracia no

país. A falta de direitos básicos, a liberdade ameaçada, o número de brasileiros que perderam os direitos políticos e muitas das arbitrariedades cometidas aquela época ganha materialidade no diálogo dos amantes.

Esse mecanismo de utilizar um acontecimento histórico para construção da trama ficcional, para criar argumento, justificar atitudes de personagens ficcionais, além de dar materialidade cotidiana aos fatos da históricos é também utilizado pela instância narrativa como uma forma de tecer comentários e opinar sobre o passado.

Título da sequência: AI2²³⁹

Duração: 1:09 segundos

Localização: Disco V da edição em DVD da minissérie JK

Trilha de imagem	Trilha de áudio
PM – Juscelino aparece sentado na cama ao lado de Sarah. PM – imagem dos dois advogados de Juscelino.	Advogado (Sobral Pinto) : Impetrei mais um <i>habeas corpus</i> no Supremo Tribunal Federal. E mais uma forma de responder ao presidente Castelo.
PM de Juscelino e Sarah	JK – Castelo não manda mais nada. Ele esta totalmente controlado pela linha dura.
Enquanto Juscelino fala diretamente para Sarah, a montagem alterna PM deles dois e dos advogados que permanecem em pé.	Sarah – Isso não justifica nada. O que ele fez com você e imperdoável.
Alterna PM de JK e Sarah e os advogados.	JK – Não e o que ele fez comigo. E o que estão fazendo com a nação, eles acabaram com as liberdades democráticas e estão eliminando as lideranças civis. Isso e imperdoável
PM dos advogados.	Advogado (Sobral Pinto): a situação vai ficar ainda mais difícil. Estão falando em mais um Ato Institucional.
Imagem do jornal O Globo com a seguinte manchete: Assinado o Ato Institucional numero dois (Tudo em caixa alta – Figura 75). A sequência que cobre a narração <i>off</i> de JK e montada com imagens documento e imagens que simulam ser documento, a narração explica as medidas instituídas pelo AI2.	Narração <i>off</i> JK: O Ato Institucional número 2 foi promulgado a 27 de outubro de 65 e suas principais medidas diziam respeito ao controle da repressão e reduziam os direitos de qualquer cidadão a nada. Acabava com o voto popular a presidente e a vice presidente da República que passariam a ser eleitos pela maioria absoluta do Congresso e extinguíam os partidos políticos para desarticular qualquer foco de resistência contra o arbítrio e as violações cometidas pelo governo militar.

²³⁹ Disponível em <http://youtu.be/6ruwmSCLdtU>

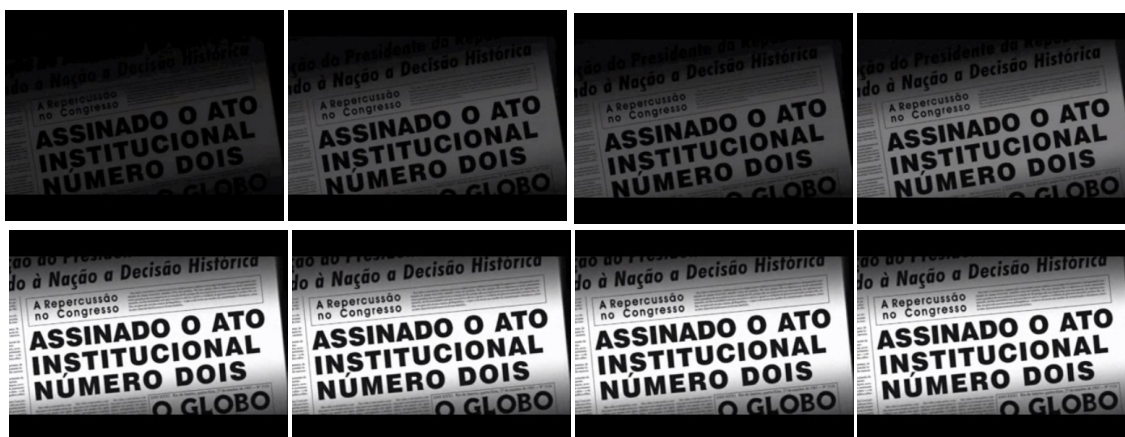


Figura 75 – Jornalismo como conector comunicacional entre o passado e o presente



Figura 76 – Imagem documento: Eleição de Castelo Branco



Figura 77 – Imagem documento: Eleição indireta 1964

Na sequência AI-2, o diálogo de reconstituição que inicia a cena explica o contexto político do país mais de um ano depois de instalada a ditadura. A fala de Juscelino evidencia que não apenas ele, mas o país sofria as consequências da falta de liberdade e democracia. A narração *off* lista as medidas instituídas pelo AI-2. O tom melancólico da narração pontua esse período que se agrava ainda mais com o AI-5 instituído em 1968. As imagens documentais servem mais uma vez para dar credibilidade ao discurso produzido.

A narrativa da minissérie sobre o período da ditadura é permeada do uso de imagens-documento e dentre essas imagens o jornal impresso é artefato importante tanto como conector do passado com o presente quanto como elemento capaz de atribuir valor de verdade para o acontecimento narrado. As capas de jornais reais ou fictícios são utilizadas como instrumento de construção de compressão temporal.

As duas sequências seguintes fazem uso da ficção para explicar o contexto histórico. Na primeira, sobre o Pacto de Lisboa e a articulação da frente única, coloca em evidência a união

de dois adversários políticos, ou seja, Juscelino e Carlos Lacerda. A ficção nesse caso vem antes e explica as condições em que a aproximação de JK e Lacerda se dá, para depois entrar uma cena de reconstituição do encontro dos dois em Lisboa. Na segunda sequência, que trata da instituição do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), a ordem é inversa. Primeiro temos as imagens documentais e o testemunho de JK, através da narração *off*. De modo análogo, esses dois momentos misturam ficção e história como maneira de construção do discurso.

Título da sequência: O Pacto de Lisboa²⁴⁰

Duração: 3:25segundos

Localização: disco 5 da edição em DVD

Trilha de imagem	Trilha de áudio
PP de Ana Rosenberg. Ela conversa com Leonardo, em um bar.	Ana: O Lacerda vai propor uma aliança ao Juscelino e depois ao Jango.
A montagem alterna PP de Ana e Leonardo.	Leonardo: Isso faz parte de uma aliança em defesa da democracia que está sendo articulada pelo Renato Archer.
	Ana: Mas o Lacerda foi um dos inimigos mais ferrenhos do Juscelino e foi um dos que mais incentivou o golpe, Leonardo.
	Leonardo : Sim, mas foi o único que teve coragem de dizer que o Castelo Branco não está preparando uma constituição e, sim, uma pílula anticoncepcional para esterilizar a democracia no Brasil.
PM de Lacerda PM de Sara e Juscelino PA – sala de apartamento de Juscelino e Sarah no exílio (Lisboa). Sarah se retira da sala.	Lacerda: A senhora foi uma notável primeira dama, Dona Sara. E você um homem de muita sorte por ter se casado com ela.
PA – sentados em lados opostos da sala Juscelino e Lacerda iniciam uma conversa.	JK : Eu me considerava um homem afortunado na época em que os civis governavam o Brasil.
PM de Lacerda	Lacerda : É, presidente... como é que você que pediu a anistia aos revoltosos de Aragarças e Jacareacanga, que fez um governo que, fora o fato de ter me proibido de ir à televisão...
PM de Juscelino esboça um sorriso	JK : (fala em tom de brincadeira) E eu era maluco de deixar você ir à televisão para me

²⁴⁰Disponível em <http://youtu.be/oB75PLZgTB8>

	derrubar?
PM alternado de Juscelino e Lacerda, os dois sorrindo. Sorrisos dos dois PM de Lacerda	Lacerda : Tirando esse fato, houve realmente liberdade durante o seu governo. Ao contrário dos dias de hoje... Outro dia me convidaram para ser embaixador do Brasil na ONU. Demorei a perceber que era uma forma honrosa do Castelo Branco se livrar de mim. Como você deve saber em outubro o Costa e Silva será eleito presidente da República numa eleição indireta e eleito pelos nossos antigos amigos da UDN e do PSD, que hoje militam na Arena.
PA – Juscelino e Lacerda na sala do apartamento de Lisboa.	Narração <i>off</i> de JK: Estávamos ali dois homens que tinham percorrido caminhos tão opostos e sido por tantos anos adversários, como poderíamos agora nos entender?
PM de Lacerda	Lacerda: Nós temos que salvar a nação brasileira, presidente.
PM de Juscelino	JK : O que o Brasil mais precisa é de paz. Eu creio que o futuro presidente deve adotar a filosofia de Lincoln no final da guerra da secessão: “Se eu não me colocar como uma muralha entre os ódios que dividem a nação ela perecerá”.
PM de Lacerda	Lacerda: Concordo plenamente presidente. Devemos pregar a paz e não o ódio e o ressentimento, como disse Churchill “aqueles que se prendem ao passado perdem o futuro que nos guia”.
Close numa câmera fotográfica PA – observa-se fotógrafos que registram o encontro e o entendimento entre Juscelino e Lacerda. PM em JK e Lacerda com as mãos dadas.	Narração <i>off</i> de JK: O perdão exige mais grandeza que o ódio. Tínhamos dado o exemplo, que importava antigas diferenças se o objetivo a conquistar era a felicidade do povo brasileiro. Iríamos formar uma frente capaz de unir as lideranças civis marginalizadas pelo golpe de 64.
Close em Juscelino e Lacerda	Lacerda encosta ao ouvido de Juscelino e fala Lacerda : Lançamos a bomba aguardemos agora a explosão presidente.
Close em Juscelino e Lacerda de mãos dadas	Narração <i>off</i> de JK: A bomba da reunião com o Lacerda não demorou a estourar. Poucos dias depois do pacto de Lisboa, teve início a mais pesada campanha contra a minha honra.

No pacto de Lisboa não temos o uso de imagens documento, apenas reconstituição, no entanto essa é uma sequência que utiliza o diálogo de personagens ficticiais, Ana Rosenberg e Leonardo Faria, para explicar as condições de formação da Frente Única. Na segunda, o uso de vários elementos reconhecidamente históricos, como a música de Geraldo Vandré, as imagens documentais e a própria narração *off*, atribuem um tom emocional à história. Ou seja, mesmo tendo como base o discurso e as imagens da história o uso de determinadas ferramentas da linguagem audiovisual produz uma narrativa melodramática.



Figura 78 – Leonardo e Ana: a ficção explica o Pacto de Lisboa e a criação da Frente Única

Título da sequência: A15²⁴¹

Duração: 1:15 segundos

Localização: Disco 5 da edição em DVD da minissérie JK

Trilha de imagem	Trilha de áudio
PA Imagem documental da fachada da Manchete Música de BG, clima de suspense PA do escritório de Bloch. Homens de terno preto entram no escritório	Um dos homens diz: Receita Federal seu Bloch.
Imagens documentais – Uma condensação dos acontecimentos políticos ao longo do ano de 1968 no Brasil.	Narração <i>Off</i> de JK: Na quarta-feira de cinzas a Receita Federal invadiu o prédio da Manchete e a linha de crédito da empresa para desconto de duplicatas no Banco do Brasil foi cortada. O Bloch só não faliu devido a pronta intervenção e sensatez do ministro Delfim Neto. Aquele ato de arbitrariedade era um trailer do que estava por vir. Os protestos se faziam ouvir em todo país: greve, passeatas duramente

²⁴¹Disponível em <http://youtu.be/gT0gcVDzDB8>

	reprimidas. No dia 13 de dezembro de 1968 o governo editou o sinistro Ato Institucional Nº 5 liquidando qualquer vestígio de liberdade fazendo o país mergulhar em uma longa noite ainda mais escura. Música de BG – Para não dizer que não falei de flores
PM em Silvinha e Heloísa, na pensão da Baronesa PM de Heloísa	Silvinha: Acabaram as garantias individuais, a imprensa está censurada, está todo mundo em perigo. Eu vou ficar aqui até... Heloísa: É melhor você se esconder lá em casa.
Close em Silvinha	Silvinha: Não. Eu não confio em seu irmão.
Close em Heloísa	Heloísa: O Cássio está em lua-de-mel em Acapulco. A Neuzinha conseguiu um emprego para ele no Instituto Brasileiro do Café, eles se casaram. Você vai ficar mais segura em minha casa.
PA da sala da Pensão da Baronesa. Entram três homens de terno escuro. Os homens agarram Silvinha e a levam.	Um dos homens diz: É essa aqui.
Imagens da escadaria do Teatro Municipal no Rio de Janeiro.	Música de BG imprime tensão à cena. Narração <i>off</i> de Juscelino: Prisões, expurgos, violência. Lacerda, Archer e eu fomos presos no mesmo dia. A minha prisão foi <i>feita</i> à noite na saída do teatro municipal, onde tinha ido assistir à formatura do filho de um amigo.

No início da sequência do AI-5, temos uma representação daquilo que JK descreve em suas memórias como um *trailer* do que seria o ano de 1968, ou seja, o corte da linha de crédito da *Revista Manchete*. A narração é coberta com uma série de imagens documentais, manchetes de jornais (figura 79), imagens de manifestações públicas contra o regime – como a passeata dos 100 mil (figura 80) –, repressão policial, eventos conhecidos como a morte do estudante Edson Luís ou a passeata dos 100 mil e a música de Geraldo Vandré²⁴² como trilha da sequência-clipe, exibindo um panorama da conjuntura daquele ano. O ano de 1968 inscreveu-se na história como um ano emblemático, maio de 68 na França e as mobilizações

²⁴²“Para não dizer que não falei de flores – caminhando e cantando”.

da juventude pelo mundo. No Brasil, devido a uma série de acontecimentos, aquele ano ocupa um lugar expressivo na história política recente da nação, alvo de outras representações no audiovisual nacional.



Figura 79 – Elipse de tempo: Jornais contam o ano de 1968

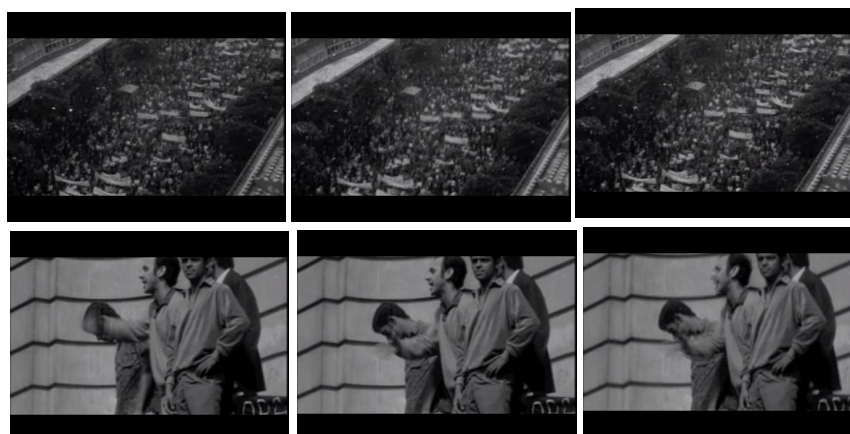


Figura 80 – Imagem-documento: passeata dos 100 mil

As imagens-documento utilizadas na sequência do AI-5, mas também em vários outros momentos da trama, são alçadas do passado como imagens monumento, no sentido adotado por Le Goff (1996), capazes de produzir reconhecimento e rememoração no telespectador. O uso de imagem-documento (figura 79), manchetes de jornais, imagens de documentários e reportagens televisivas, pela minissérie põe em destaque o papel dos meios de comunicação como espaço de produção e preservação das mediações do presente para o passado pelo seu caráter de documento-monumento de memória. Resgatar esses registros que no passado foram produzidos como atos comunicacionais, cujo objetivo era informativo, transforma o estatuto destas imagens que no presente, ao serem revisitadas, ocupam o lugar de documento histórico e, portanto, com valor de verdade (CHARADEAU, 2007). Como observa Marialva C. Barbosa”,

há [...] uma memória constituída pelos meios de comunicação que coloca em cena a *significância* do passado. O uso exacerbado dos tempos idos nas emissões da televisão, o recurso às comemorações e rememorações de datas/acontecimentos do passado fazem dos meios de comunicação lugares privilegiados da construção da ideia de passado e da própria significação do que temos hoje dele. A televisão e os jornais, sobretudo, são espécies de janelas que abrem a porta misteriosa dos acontecimentos do passado trazidos para o presente (BARBOSA, 2008, p. 129. grifo da autora).

Essa memória constituída pelos meios de comunicação, de que fala a autora, estabelece uma teia entre os registros do passado e suas utilizações no presente, que se complexifica ao ser entrelaçada com a reconstituição ficcional. A cena que dá sequência à narração *off* de JK é a aparição de personagens ficcionais comentando os efeitos do AI-5. Uma jovem militante de esquerda, Silvinha explica a amiga Helô Machado²⁴³ as implicações do recém Ato Institucional Nº 5: “acabaram as garantias individuais, a imprensa está censurada, está todo mundo em perigo”. Em seguida, alguns homens entram na casa e a levam presa. A tortura, os assassinatos, as perseguições cometidas pela ditadura militar ganham materialidade em personagens de ficção, como Silvinha e o frei Zinque²⁴⁴, que é morto atropelado, em condições não esclarecidas, de acordo com a narrativa. A minissérie utiliza os personagens de ficção para tecer comentários sobre os desaparecimentos e assassinatos de notáveis como o caso do jornalista Wladimir Herzog²⁴⁵ e o Deputado Rubens Paiva²⁴⁶. Esse mecanismo de construir a diegese entre a história e a ficção, com uso das várias possibilidades de dar visibilidade ao tempo extinto através dos restos e rastros deixados pelo passado, é talvez a mais importante estratégia do modo de escrita da história na tela. Isso porque torna visível, possível de apreensão para o grande público a narrativa histórica, ainda que como possibilidade e generalização.

Os mecanismos de lembrar e esquecer na trama de *ficção controlada* são construídos na articulação do histórico e do ficcional. Marcar o que é história com a narração *off* e as imagens-documento, dar a conhecer o testemunho de um ex-presidente, que num primeiro momento foi no mínimo condescendente com o golpe e depois se torna vítima do regime, sendo preso, humilhado, perseguido. Somado à criação ficcional de narrativas que representam militantes comuns, gente do povo que sofreu durante a ditadura civil militar brasileira, a teledramaturgia instaura um regime de crença, pois como afirma Patrick

²⁴³ Interpretada por Julia Almeida.

²⁴⁴ Interpretado por Dan Stulbach.

²⁴⁵ O tempo narrativo em alguns momentos não deixa claro o tempo cronológico, como quando em um diálogo ficcional que trata dos desdobramentos da prisão de Silvinha cita a morte de Herzog, que ocorreu em 1975, e não próximo da instituição do AI-5.

²⁴⁶ Desaparecido em 1971.

Charadeau (2007) fazer saber é fazer crer. Toda essa arquitetura dramática tem como objetivo fazer crer que aconteceu daquela forma. Há ainda um outro elemento nessa engrenagem de fazer crer ser verdade o que se mostra, ou seja, é necessário que o que se diz sobre o passado coincida com o sistema de opiniões (ECO, 1991) e o imaginário social do período que é exibido. Evidentemente, o discurso que se produz sobre os “anos de chumbo” na teledramaturgia hoje é possível nos marcos de um regime democrático. Certamente em tempo de exceção esse discurso não seria explícito, usaria muito mais metáforas e artifícios para burlar a censura²⁴⁷.

Se a narrativa do AI-5 exibida em *JK* dá ênfase à crítica de Juscelino aos rumos do golpe de 1964, por outro lado o enredo não é tão enfático quando trata da condescendência de Juscelino com os militares que derrubaram João Goulart em 1964, aliás a trama atribui esse erro de percurso à boa fé do protagonista narrador. Assim, constrói-se um personagem que contribuiu com o golpe, pois votou como Senador por Goiás na eleição indireta de Castelo Branco, em 1964. Essa atitude é justificada através da narração *off*, como um ato de “cumprir a palavra dada”, na confiança que no ano seguinte haveria eleições, como prometido pelos golpistas. No entanto, o desfecho do enredo foi outro, cassação, exílio e finalmente a morte. Evidentemente, por ser um espetáculo, a *ficção controlada* num jogo de luz e sombra, assim como fazemos com nossas memórias pessoais, enfatiza os acertos de JK, a glória, por um lado e o sofrimento, a perseguição, o isolamento, o exílio, por outro. Reservando pouco destaque para os erros de análises de Juscelino sobre os desdobramentos no cenário político da época.



Figura 81 – A ficção materializa os efeitos do AI5

²⁴⁷ Ver os artifícios utilizados pelo cinema para falar do presente a partir da reconstituição histórica em ROSSINI, Miriam de S. (2007). *O passado e o presente em Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. Cadernos IHU ideias, não 5, no 71. São Leopoldo: Editora da Unisinos.

Título da sequência - BSB 10 anos²⁴⁸

Duração: 2:16 segundos

Localização: Disco V da edição em DVD da minissérie JK

Trilha de imagem	Trilha de áudio
PA – Quarto do apartamento de Juscelino na Rua Sá Ferreira, Rio de Janeiro Juscelino deitado na cama e Sarah de pé.	Sarah: O Costa e Silva deixou você sair, mas nos não temos dinheiro para viajar.
Montagem alterna PM de Sarah e JK	JK: Vamos pedir um empréstimo aos nossos amigos, eles nunca nos faltaram.
Montagem alterna PM de Sarah e JK	Sarah: E verdade. O Julio, o Tancredo, o Bloch. Mas infelizmente outros que se diziam nossos amigos, hoje atravessam a rua e viram as costas para não nos cumprimentar.
Imagem de Brasília, Praça dos três poderes (sequência em PB) Fotografia de Costa e Silva Imagens documentais com desfiles militares Jornal O Globo: ARENA por unanimidade homologa nome de Médici.	BG música (Se a pátria querida...) Narração <i>off</i> (JK): Na tarde de 27 de agosto de 69 o presidente Costa e Silva sofreu um derrame cerebral. Pedro Aleixo era seu vice presidente. Mas aqueles generais jamais entregariam o poder a um civil. Foi sucedido pelo general Emílio Garrastazú Médici. Que endureceu ainda mais o regime. Eu voltei ao Brasil e aos intermináveis interrogatórios. Havia mais de 90 processos contra mim. No dia 21 de abril de 1970, na comemoração do aniversário de Brasília, eu não pude assistir a festa. Estava proibido de pisar na cidade que tinha inaugurado dez anos antes. Mas a destemida amiga Vera Abrante mandou rezar uma missa.
Imagem do Jornal O Globo: na cartola se lê: Nova constituição já em vigor manchete: Médici assume: começa a 3ª fase da revolução. Imagem de Médici passando a tropa em revista. Imagens de fotografias da época: repressão policial, manifestações populares.	BG música (Se a pátria querida...)

²⁴⁸ Disponível em http://youtu.be/jNc_Dbb_aZI

Imagens de reconstituição dos interrogatórios IPMs de JK (imagens em PB)	
Imagens das comemorações dos 10 anos de Brasília.	
PA – imagem mostra capela do lado de fora.	Vera: Pensei que não fosse aparecer ninguém. Pouca gente mas vamos comemorar com essa igreja vazia mesmo. Afinal, falta de propaganda e que não foi. E medo.
PM Vera, Déa e Carlos Murilo, vê-se pouca gente na igreja.	Déa :Igreja vazia?! Olha o que tem de candango chegando, olha que beleza.
PA – entrada da capela, aparecem os primeiros candangos. PA – a capela e mostrada pelo lado de fora e vários candangos caminham em direção a porta de entrada da igreja. PA – Imagem produzida na parte interna da igreja, câmara no alto mostra a igreja candangos lotando a capela.	Vera: que gente corajosa, né?! Pensar que a quase 15 anos muitas dessas pessoas começaram a erguer essa cidade. E uma pena o Juscelino não estar aqui para ver isso.

Essa sequência inicia evidenciando a condição financeira de Juscelino. Em vários outros trechos da trama há uma preocupação de mostrar que JK não era um homem rico. De certo modo apresenta outra versão sobre a fama de que os anos JK foram anos de corrupção no Brasil. Ora, um homem que precisa de ajuda dos amigos para partir para o exílio, não é um homem de muitas posses, esse parece ser o subtexto da sequência. A narração *off* dá conta do processo de endurecimento do regime militar com a substituição de Costa e Silva pelo General Médici. Um outro aspecto ressaltado nessa sequência é o protagonismo dados aos candangos, o que ocorre poucas vezes ao longa da narrativa.

Na minissérie *JK*, o povo aparece na maioria das vezes como coadjuvante. No núcleo Lilian Gonçalves – a saga dos candangos, há sete personagens que a trama segue mais de perto; eles aparecem como trajetórias exemplares daqueles cerca de 50 mil pioneiros em Brasília. Há um cearense, um gaúcho, um mineiro; uma cozinheira, um caminhoneiro, um pedreiro, um servente de obras, um pequeno comerciante etc. Há momentos, porém, em que o povo protagoniza cenas de grande significação na trama: a cena descrita acima, que relembra a comemoração dos dez anos de inauguração de Brasília é um exemplo. Em 1970, sob a

vigência do AI-5, JK estava impedido de comparecer às comemorações da cidade que fundara. Uma amiga, Vera Abrantes, mandou realizar uma missa para marcar a ocasião; havia uma preocupação, porém, de que a igreja ficasse vazia por conta do temor à repressão que vinha sendo feita pelo regime militar, mas um grupo de candangos compareceu à missa, lotando a igreja. Vera comenta: “que gente corajosa essa, hein!!!!” No final da minissérie, os candangos também tomam a cena para reverenciar Juscelino, agora morto, na sequência do velório.

Em ambos os casos, a utilização de imagens documentais corrobora na impressão de uma ação corajosa, de gratidão e solidariedade dos candangos com o ex-presidente. Esses espaços de representação dos candangos numa obra da televisão aberta nos permitem perceber pelo menos dois ângulos dessa questão: o primeiro tem relação com o fato de que a emissora, Rede Globo de Televisão, deseja imprimir uma marca de empresa de comunicação plural, democrática; o segundo é fruto das modificações ocorridas nas pesquisas históricas que, a partir de novas abordagens teóricas e temáticas, como aquelas feitas pela Nova História ou pela História Cultural, passaram a incluir aspectos antes negligenciados pela história oficial, como é o caso de uma imensa maioria de excluídos (trabalhadores, mulheres, etc.) Esses discursos passam a afetar outros campos, como o do audiovisual que se volta para a reconstituição histórica. Por isso mesmo uma narrativa épica, feita para uma televisão aberta, é construída de modo a contemplar certas expectativas de uma grande parcela do público, que quer se ver representado nas histórias que são contadas.

A produção de narrativas que reconstitui a história no audiovisual gera por parte de alguns acadêmicos e de parte do público uma cobrança de que o relato histórico na tela seja uma espécie de transposição do que está nos livros para o audiovisual, o que significa, segundo Rosenstone (2010, p. 60) “que ele deveria fazer a mesma coisa que esperamos de um livro: acertar os fatos”. No entanto, segue o autor, qualquer pessoa que vive em nossa cultura imersa na mídia e na produção e disseminação de imagens, têm de saber, que um audiovisual histórico é mais do que uma coleção de fatos. E, Rosenstone explicita:

[um audiovisual que reconstitui a história é] um drama, uma interpretação, uma obra que encena e constrói um passado em imagens e sons. O poder da história na tela emana das qualidades singulares da mídia, da sua capacidade de comunicar algo não apenas de maneira literal (como se alguma comunicação histórica fosse totalmente literal) e realista (como se pudessemos definir realisticamente o realismo), mas também [na possibilidade de construir um discurso sobre a história] de maneira poética e metafórica. (ROSENSTONE, 2010, p. 60).

As palavras do historiador estadunidense contribuem para que possamos compreender

algumas das estratégias utilizadas pela minissérie *JK* para reconstituir um longo período da história do Brasil. Usando ressignificações, deslocamentos espaço temporal e imprimindo emoção ao relato histórico, a narrativa colabora para a disseminação de um saber sobre a história da nação. Peter Burke (2004) chama a atenção para o aspecto que, segundo sua leitura, é o poder do audiovisual, ou seja, proporcionar ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos. Para Burke esse é também o perigo, isso porque essa sensação é ilusória. E, argumenta, o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentimentos de muitos espectadores. O que para Burke (2004) é um perigo, identificamos como singular no modo de narrar a história na tela, ou seja, a possibilidade de ser uma narrativa poética, artística e metafórica, como afirma Rosenstone (2010).

O que vemos na minissérie *JK* é a atualização de imagens já consolidadas sobre a trajetória de Juscelino Kubitschek e do período em que governou o Brasil, deixando pouco espaço para incertezas, dúvidas, possibilidades em torno desse período da história da nação. Parafraseando Bizello (2008) a trama da minissérie é mais um discurso que junta-se a esse processo de monumentalização dos anos dourados.

5.4 Imagem: suporte de memória

Na última parte da análise, voltamos o olhar para os tipos e os usos das imagens no audiovisual de reconstituição histórica. Nossa preocupação é, recorrendo à tipologia proposta no referencial teórico, identificar os usos dos diferentes tipos de imagens na produção do discurso histórico na teledramaturgia de minissérie. Nesse sentido, teremos uma dinâmica de apresentação da análise diferente dos dois tópicos anteriores. Ao invés de organizar a análise por episódio, faremos a análise agrupando sequências que utilizam diferentes tipos de imagens e sua relação com o processo de consolidação de memória social.

5.4.1 Imagem, imaginação e lembrança

Nesta parte da análise o objetivo é mostrar os tipos e os usos de imagens na minissérie *JK* com o objetivo de atribuir *efeito de verdade* (CHARAUDEAU, 2007) e *efeito de real* (AUMONT, 2008), constituindo-se em importante mecanismo para a atualização e rememoração de uma imagem pública dos anos JK. As sequências selecionadas para esse item

são estruturadas a partir de narração *off*, coberta com imagens dos quatro tipos identificadas e nomeadas no referencial teórico, ou seja: documento (produzida no período que o audiovisual representa); reconstituição (produzida pela representação ficcional); simulada (pretende e parece ser documento, mas é criada pela produção da minissérie, sem marcas de ficção); reconstrução (pretende ser e parece ser documento, mas expõe as marcas da ficção).

Narração *off* (JK):

O mundo não seria igual depois da Segunda Guerra, nem o Brasil. O povo na rua aplaudia nossos vitoriosos soldados e se eles tinham se batido na Europa contra a tirania, qual o sentido de apoiá-la em solo brasileiro? Era o fim de Getúlio e o início de uma nova era constitucional, de novos partidos. Um tufão democrático tomava conta do Brasil. Nós criamos o Partido Social Democrático, de cuja fundação Benedito Valadares participou com grande entusiasmo. E, junto com o PTB, elegemos o marechal Dutra, Presidente da República. Que proibiu o jogo e fechou os cassinos. Era o fim de uma época. O país passava por mudanças profundas e nós também nunca mais seríamos os mesmos. (edição em DVD, disco 3).

A sequência “fim da guerra²⁴⁹” inicia com uma imagem exaustivamente utilizada quando o tema é o final da segunda guerra mundial: a imagem do lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima (figura 82). As imagens do tipo documento, ou seja, aquelas produzidas na época que a representação audiovisual reconstitui, são convencionalmente utilizadas como fonte historiográfica dos acontecimentos narrados. Esse tipo de imagem carrega o valor de verdade para a representação, embora haja uma espécie de consenso acadêmico que nossa relação com o passado é sempre fruto de uma mediação. Nesse caso, em se tratando de grande público, há uma crença nas imagens como espelho da realidade. Desse modo, ao utilizar imagens documentais de domínio público a instância narrativa 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 no espectador de que se está diante do acontecimento histórico.

As imagens seguintes, também documento, procuram ilustrar o clima de esperança a mudança (figura 83) de que fala a narração *off*, assim como em alguns tipos de documentários²⁵⁰ essas sequências que utilizam imagens-documento servem-se do texto *off* para dirigir a significação pretendida ou, em alguns casos, seleciona imagens documento genéricas em que seja possível adequar à significação que se pretenda. Esse mecanismo, de dirigir o significado da imagem com a narração *off*, tem o efeito de limpá-la de outras

²⁴⁹ Disponível em <http://youtu.be/l0ROcXSPxJc>

²⁵⁰ Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

possíveis significações, tirar a ambiguidade inerente à imagem, como fala Bernardet (2003). Assim, um dos mecanismos de construção da verdade do discurso histórico produzido pela minissérie *JK* se sustenta na imagem-documento e no testemunho de protagonista-narrador. É como se a conjunção da materialidade da imagem e o testemunho ocular encerrasse o sentido do acontecimento, não deixando espaço para as possibilidades históricas de que fala 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. Isso não significa negar a potencialidade de fala da imagem, porque há sempre as possibilidades de interpretação do espectador. No entanto, como observa Bernardet (2003, p. 248), as significações das imagens parecem dispersas e ambíguas, que para a produção do discurso seja necessário que sejam “rigorosamente domadas e enquadradas por uma série de mecanismos (seleção, montagem, música, locução)” que a façam dizer o que se quer que digam. Assim, a narração *off* corrobora com uma ideia de tempos melhores disseminada sobre o pós guerra.

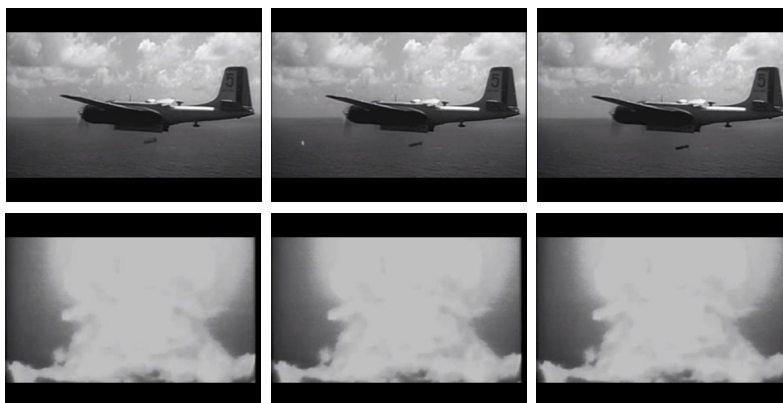


Figura 82 – Imagem documento: a bomba de Hiroshima como símbolo do fim da guerra



Figura 83 – Fim da guerra associado a uma era de esperança

Nessa sequência, *o fim da guerra*, além das imagens-documento, observa-se a utilização de imagem simulada (figura 84), ou seja, aquela que simula ser documento e, que pela ausência das marcas de ficção²⁵¹, são percebidas pelo telespectador como imagem documento. Produzida e ou manipulada em computador, esse tipo de imagem supre tanto a falta da imagem documental quanto serve para dar ênfase visual e atribui valor de verdade a uma determinada sequência. Nos frames que sugerem Getúlio Vargas despachando, por exemplo, é uma imagem simulada 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 ter a exibição em frações de segundos, somado à recepção dispersa da televisão, esse tipo de imagem, fruto de manipulação imagética, cumpre também o papel de lembrar, ou nos termos de Aumont (2008), rememorar a imagem de Getúlio Vargas, pois se trata de uma figura já conhecida do público e a locução 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.

²⁵¹ Ausência de atores do elenco da trama, por exemplo.



Figura 84 – Imagens híbridas: documento e simulada

Retomando as questões propostas por Marialva Carlos Barbosa (2008) sobre as relações da história e da comunicação, tomamos a metáfora da imagíbrida, apresentada pela autora para ancorar as reflexões em torno da produção e utilização da imagem na teledramaturgia de reconstituição histórica. Vale resgatar que Barbosa (2008) argumenta que tanto a história como a comunicação produzem narrativas, sendo que a primeira ocupa-se em construir as narrativas do passado a partir dos vestígios comunicacionais deixados pelas sociedades de outrora. Já a comunicação ocupa-se com os atos comunicacionais do tempo presente, mas que inevitavelmente passarão, no futuro, a ser atos do passado. Foi a partir dessa noção da autora que se chegou a pensar o audiovisual de reconstituição histórica como expressão exemplar da metáfora da imagíbrida. Isso porque é um produto comunicacional que se preocupa com a reconstituição de atos, acontecimentos e pessoas de um tempo extinto, o passado. Dito de outra maneira: é um artefato cultural que une história e comunicação num mesmo ato expressivo; uma outra justificativa de denominá-lo assim é o fato de conjugar duas temporalidades: o passado e o presente, isso porque toda narrativa sobre o passado é construída a partir das especificidades e preocupações do presente (BURKE, 2004; RICOEUR, 1983; PESAVENTO, 2004).

As relações dos atos comunicacionais do passado extinto chegam até o presente, como bem explica Barbosa (2008), através de conectores históricos. Dentre eles, o mais importante, segundo a autora, é a memória, isso porque mostra no presente a materialidade de um passado

com pretensão de ser o verdadeiro passado. As imagens produzidas no passado, com o objetivo de comunicar, hoje são imagem documento e carregam esse traço de possibilitar vermos no presente “o verdadeiro passado”, sendo que isso é apenas pretensão porque mesmo as imagens documentais são produzidas a partir de um ponto de vista ideológico, que encarna questões de ordem social, econômica, cultural. Também é possível associar esse termo de imagíbrida ao audiovisual de reconstituição histórica pelo fato de utilizar tipos variados de imagens, ou seja, através da mistura dos paradigmas fotográfico e pós-fotográfico de que fala Santaella (1998) e da mistura dos suportes de produção dessas imagens. Esse tipo de discurso audiovisual faz uso da hibridização das imagens como podemos observar 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*²⁵² feita na minissérie 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.



Figura 85 – Imagens documento: contexto social e político pré-1964

As imagens que ilustram essa primeira parte da sequência são imagens documentais (figura 85) e reiteram o objetivo de um discurso com valor de verdade. No entanto, a narração

²⁵² Disponível em <http://youtu.be/osEqidVsOjw>

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, supostamente testemunhal, é uma das formas de produção do discurso que dissemina um ponto de vista com valor de verdade histórica. Essa estratégia de articular imagem-documento e narração “testemunhal” é uma forma aparentemente eficiente de consolidar uma opinião 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 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*. Desse modo, a instância narrativa parece buscar no testemunhal, tanto oral como imagético, um atestado de autenticidade do discurso produzido.

Esse tipo de construção parece eficiente ainda, porque é esse tipo de discurso histórico como verdade dos fatos que a maioria do público parece conhecer e aceitar. Se, como reclama o ator José Wilker, há uma cobrança de realismo na representação da história, por parte da crítica, e a equipe de produção insiste em dizer que se trata de ficção e não de um documentário, ao 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 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 noivos e nasceu minha netinha Juçara.

Aqui se vê outro modo de relacionar o público e o privado, bem como uma elipse de tempo, porque a narração refere-se a acontecimentos que ocorreram no decorrer de 1963 e quando acaba já é 1964, ano do golpe. Porém, essa sequência tem também um uso de tipos de imagem característico da minissérie, ou seja, a mistura de imagens documento com imagens de reconstrução. A utilização desse tipo de imagem (figura 86), que tem cor e textura de imagem-documento, tem o objetivo de mostrar uma interpretação da história, mas também é uma maneira de reforçar o valor da imagem simulada como imagem documento. Isso porque a imagem de reconstrução (figura 86) tem as marcas da ficção, enquanto a imagem simulada

não apresenta as marcas ficcionais.

O uso de imagens-documento e imagens de reconstrução, em que o telespectador claramente identifica que uma é ficcional e a outra é documental, tem relação também com a expectativa do público de ver efeitos especiais na produção de imagens em um produto audiovisual que se propõe 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 os modos de fazer crer empreendidos na criação dos efeitos especiais e da manipulação na imagem. E cada época tem seu incremento, 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 (figura 87) em computação gráfica foi o recurso mais celebrado. Assim, é possível identificar esses recursos técnicos tanto necessários para produção da pretendida “verdade histórica”, quanto como um artifício para atrair o público.



Figura 86 – Imagem de reconstituição: vida privada da família Kubitschek



Figura 87– Imagem de reconstrução: canteiro de obras de Brasília.

Marialva Carlos Barbosa explica bem essa articulação do histórico nos textos ficcionais do audiovisual e a relação com a demanda do público,

[...] é seguindo essas mediações em busca do verdadeiro passado que os meios de comunicação, por exemplo, constroem a lógica dos seus textos que querem representar os tempos idos. E isso ocorre mesmo nos textos ficcionais. Mas aqui há uma outra questão: por figurarem claramente uma imagem/imaginação do passado induzem a pensar que se está, de fato, recuperando o passado na sua inteligibilidade. Por outro lado, há um desejo de passado no público que precisa ser atendido. (BARBOSA, 2008, p. 133)

Os tipos de imagens diferentes também são utilizados para criar sentidos de paralelismo, obviamente, como já comentado antes, na minissérie *JK* a imagem é domada pela narração *off*. A instância narrativa procura estabelecer os sentidos e significações das imagens. O paralelismo no uso das imagens-documento é possível de ser verificado em várias sequências da minissérie, como por exemplo, quando a narração *off* fala do processo de endurecimento do regime civil militar instituído em 1964, com a cassação de direitos políticos, prisões e banimentos. Primeiro vemos na tela imagens-documento de políticos e militantes que sofreram com as medidas de exceção e, na cena seguinte, em imagem preto e branco, vemos Juscelino sair pela primeira vez para o exílio. O objetivo é claramente de associar a imagem de JK a tantos outros brasileiros que sofreram com o exílio durante a ditadura.

Na sequência selecionada para mostrar o uso do paralelismo produzido através das imagens, observamos os funerais de Getúlio Vargas (figura 87) e Juscelino Kubitschek (figura 88), respectivamente, em 1954, e em 1976. O primeiro, um suicídio que explicita uma crise no Estado brasileiro²⁵³, o segundo, um acidente que é considerado como o primeiro passo para

²⁵³Disponível em <http://youtu.be/wVW6BRo5s0c>

o fim da ditadura; ambos levam as multidões às ruas.



Figura 88 – Imagem documento: funeral de GV em 1954



Figura 89 – Imagem documento: funeral de JK

Jean-Claude Bernardet (2003), ao analisar os mecanismos de construção do discurso audiovisual no documentário *Os anos JK* (1980), de Silvio Tendler, chama a atenção para o uso de paralelismo positivo entre as imagens de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek. A minissérie *JK* também faz essa associação e o ápice desse movimento é a exibição dos funerais de GV e JK. Há uma articulação explícita em que o funeral do segundo lembra o do primeiro, a comoção gerada, a multidão nas ruas, a música sentimental que acompanha as imagens. Ricoeur (2008) explica que a lembrança é sempre uma espécie de imagem que se produz sobre o passado, completada pela imaginação, que remonta formas que escapam

nessas imagens. Lembrar é sempre atualizar, vivenciar uma imagem. O que leva ao passado é o que se imagina como imagem desse passado no presente.

Se a lembrança é uma imagem sobre o passado produzida pela imaginação, na televisão, cuja lógica é governada pela imagem, é possível pensar que parte desse processo imaginativo é quase que suprimido pela profusão de imagens-documento, de reconstituição, reconstrução e simulada com que se produz um audiovisual de reconstituição histórica. Dito de outro modo, a fatura de imagens-documento ou que simulam ser documento deixa pouco espaço para a imaginação. Como diz Barbosa (2008, p. 136), “o presente como imaginação do passado já é construído na cena midiática”. Barbosa (2008) faz referência a esse paralelismo exibido pela minissérie:

A filmagem da cena “real” do cortejo da morte do Presidente Juscelino Kubitschek durante o cortejo que seguiu do prédio da Manchete, na Glória, ao aeroporto Santos Dumont, no centro do Rio, e que reaparece na minissérie, reproduz o mesmo cenário e a mesma ambiência de um outro cortejo que ainda estava na memória do público: o cortejo do Presidente Vargas, 22 anos antes. A tomada aérea mostrando a multidão na Avenida Beira-Mar trazia o passado para o presente. Importava lembrar uma espécie de imagem síntese da popularidade do presidente e de sua filiação ao mito Vargas (BARBOSA, 2008, p. 136).

Uma outra relação é possível estabelecer entre a imagem do cortejo de Vargas, que se soma a essa pensada por Barbosa, trata-se de estabelecer relações com outros produtos audiovisuais, que reconstituem a história da nação, produzidos pela emissora. Se o cortejo do funeral de Vargas lembra a minissérie *Agosto* (1993); a sequência do *réveillon* de 1968, especialmente pela música que cobre a sequência-clipe, remete o telespectador à minissérie *Anos Rebeldes* (1992); a música de Chiquinha Gonzaga, no episódio da revolução constitucionalista de 1932, traz de volta a minissérie de mesmo nome exibida em 1999. Desse modo, a emissora se autorreferencia como narradora da história da nação, reforçando a ideia de lembrança da constituição de uma memória social do Brasil contemporâneo a partir dos seus produtos ficcionais (KORNIS, 2000).

Nesse sentido, a minissérie *JK* é um texto que se refere sutilmente a outros textos televisivos, o que Roland Barthes (2001) denomina de intertextualidade, ou seja, todo texto é um intertexto. Nele estão presentes outros textos, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis. Os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, enfim, qualquer texto é uma nova trama de citações passadas. Ao reatualizar as lembranças do passado, citando-as mesmo que não literalmente, a TV as reconstrói como uma imagem “verdadeira” do passado, atualizando o sentido político da história recente do país e

construindo um lugar desta emissora nesse processo de rememoração. Para Barbosa (2008), nessas narrativas com sentido histórico emerge um tipo particular de esquecimento, isso porque os acontecimentos ali representados 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.

Um outro uso da mistura de imagens feita na minissérie serve para dar ritmo e através deste atribuir sentidos ao personagem e à trama. De acordo com Aumont (2011), o ritmo é uma das funções semânticas da montagem, ou seja, um dos modos de produzir sentidos a partir da montagem da narrativa audiovisual, que está relacionada com o tempo das ações. Do ponto de vista estético, apesar das imagens tanto documentais como as de reconstituição, terem uma textura típicas do documentário produzido na década de 1960, o modo como elas são utilizadas é contemporâneo. Enquanto os documentários e mesmo audiovisuais de ficção produzidos no passado têm um ritmo bem mais lento, na minissérie essas imagens do passado e as que parecem ser do passado aparecem num ritmo rápido. Especialmente nas sequências de campanha eleitoral ao governo de Minas e depois na corrida à presidência da República²⁵⁴, os planos são mais curtos, o que produz uma ideia de dinamismo pretendido e reforçado pela narração *off*.

Narração off: Durante a minha campanha percorri o Brasil de norte a sul. Quantas estradas eu vi antes que tivessem sido construídas. Quantas represas contemplei. Enquanto Lacerda tentava assolapar minha candidatura, começava a viver na imaginação o grande salto que preparava para o Brasil.

A sequência da campanha à presidência, bem como a da campanha ao governo de Minas, está centrada na personagem Juscelino. Mesclando imagens-documento e imagens de reconstrução, as imagens de atos públicos, de populações e de diferentes lugares do país, associadas ao ritmo da montagem, produzem uma ideia de uma campanha de massa (figura 89), cobrindo o Brasil de norte a sul, o que reitera a imagem de um político dinâmico, incansável e, moderno. Se na campanha ao governo de Minas a ênfase é dada às placas de indicação, localizando onde Juscelino passou durante a campanha, no pleito para presidência da República, o avião é o meio de transporte utilizado para encurtar as distancias e sugerir que o candidato percorreu todo o território nacional. Desse modo, a minissérie utiliza imagens aéreas, além das já conhecidas imagens de sessões de trabalho nos ares, como publicado nas

²⁵⁴ Disponível em <http://youtu.be/r4BqTLUhyQY>

revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*.

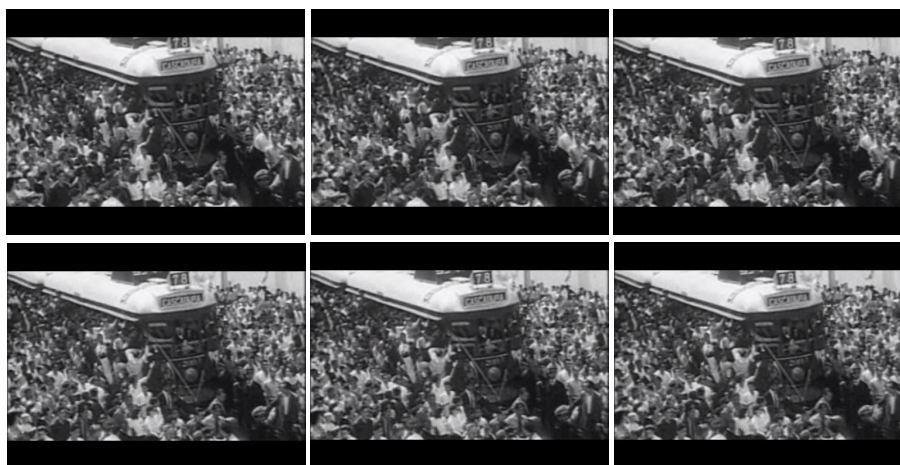


Figura 90 – Imagem documento: ideia de campanha de massa

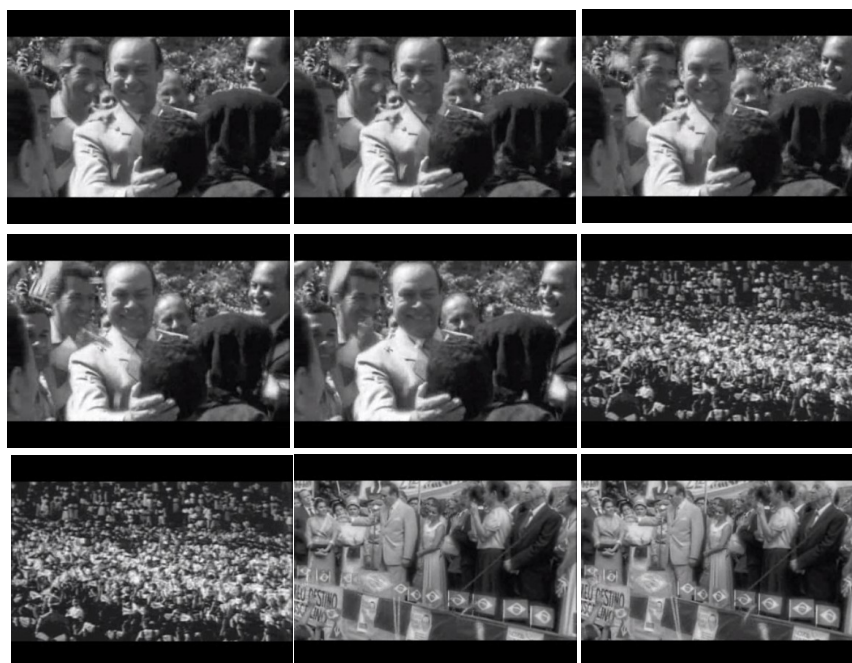


Figura 91 – Imagem de reconstrução: ritmo atribuído pela montagem

A sequência da campanha continua com a narração *off* e as imagens documentais e de reconstrução.

Narração off. A UDN exigiu que José Maria Alkmin apresentasse minha declaração de bens. Nunca uma exigência dessa natureza tinha sido feita no Brasil. Em resposta à guerra sem descanso que Lacerda movia contra mim e nossa família, Sarah resolveu lançar-se ao trabalho de arregimentação eleitoral fundando os comitês femininos que ajudaram imensamente a nossa campanha. Eu estava em boas mãos.

Aqui se percebe mais uma vez o público e o privado misturando-se na trajetória do

biografado. Porém, o que interessa em relação à imagem é o trabalho da direção de arte, especialmente no item figurino. Nas imagens de reconstrução em que aparece Sarah Kubitschek (figura 91) e outras mulheres é possível observar um figurino inspirado nos anos 50, mas não há um figurino literal, ou seja, a direção de arte se preocupa em adaptar as referências de vestuário da época representada para um olhar contemporâneo. É interessante observar que em certos aspectos, como o figurino, mesmo com limites, há uma preocupação em produzir ressignificações. Os limites impostos para esse tipo de ressignificação é exatamente a abundância de imagens técnicas sobre a época. No entanto, a existência de registros sobre o vestuário da época não impede as ressignificações, como por exemplo o episódio de produção do vestido de Dona Sarah para o baile da posse, já comentado anteriormente.

As personagens femininas, especialmente Yeda Schmidt²⁵⁵ (figura 93), Ana Rosemberg e Maria Alice, têm um figurino com referências nos anos 50, mas há sempre um toque de contemporaneidade adquirido pelo uso de acessórios, corte de cabelo ou algum detalhe que atenua a sensação, no espectador, de um modo de vestir ultrapassado.



Figura 92 – Detalhe da direção de arte: figurino inspirado na década de 50



Figura 93 – Yeda Schmidt: uso de acessórios atualiza figurino dos anos 50

²⁵⁵ Interpretada por Alessandra Negrini.

A instância narrativa faz uso das possibilidades técnicas de manipulação de imagens, dos recursos de montagem e do acervo documental para produzir um discurso que procura condicionar os sentidos sobre a história da nação, deixando pouco espaço para a imaginação. A profusão de imagens e a narração *off* parecem querer cobrir de sentidos o discurso exibido na tela. Um outro uso da imagem-documento feito pela minissérie é o que denominamos de “uso genérico”, explicado no item a seguir.

5.4.2 Imagem documento e o seu uso genérico

Marc Vernet (2011, p. 100), argumentando que todo filme é um filme de ficção, explica que a representação audiovisual é a mais realista das artes representativas pela riqueza perceptiva, pela “fidelidade” dos detalhes, mas ao mesmo tempo, só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes. Para o autor, a imagem audiovisual tem o poder de “ausentar” o que mostra: “ele o ausenta no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever” (VERNET, 2011, p. 100). Outro aspecto interessante da observação de Vernet é que através dos elementos performáticos do audiovisual (imagem em movimento, cor, trilha sonora, manipulações, etc.), ele irrealiza o que representa e o transforma em espetáculo e a partir do momento em que um fenômeno se transforma em espetáculo, a porta está aberta para o devaneio.

No caso de uma obra que se propõe reconstituir o passado de modo realista, como é o caso da minissérie *JK*, o devaneio é limitado pelos vestígios do passado. No entanto, para tornar verossímil e atribuir efeito de verdade (CHARAUDEAU, 2007), a instância narrativa da minissérie, por exemplo, utiliza em situações diferentes uma mesma imagem-documento para ilustrar acontecimentos históricos distintos – como no caso das imagens utilizadas nas sequências das revoltas de Jacareacanga e de Aragarças, ou as imagens de militares armados correndo pelas ruas do Rio de Janeiro na sequência sobre o 11 de novembro de 1955 e no relato do AI2, em 1965.

Utilizar a mesma imagem documento para ilustrar acontecimentos históricos diferentes não compromete o objetivo do seu uso – produzir efeito de real e efeito de verdade – , isso porque a recepção televisiva é dispersa, fragmentada e somente depois de ver várias vezes o mesmo produto e fragmentá-lo em sequências é possível flagrar ou dar-se conta desse artifício produzido pela instância narrativa. Aliás, esse recurso não é utilizado somente pela

ficção; o telejornalismo, por exemplo, utiliza imagens genéricas quase sempre com a legenda “imagens de arquivo”, que ilustram a notícia, mas que não necessariamente são o registro imagético do acontecimento noticiado. No caso da minissérie não há nenhuma indicação desse uso genérico das imagens-documento. É relevante dizer ainda, que o uso genérico das imagens-documento foi identificado nesta pesquisa, primeiro no documentário de Silvio Tendler, que utiliza algumas imagens para cobrir dois acontecimentos distintos: as revoltas de Jacareacanga e de Aragarças. Depois de observado esse uso no documentário e, de desconstruir a minissérie fatiando-a em sequências para a análise, identificamos o mesmo artifício no uso das imagens documento também na minissérie. Aqui temos um exemplo de deslocamento de imagens para dar sentido à narrativa, o que nos faz pensar que a minissérie em alguns momentos e para determinados fins, como garantir um discurso verossímil e com pretensões de discurso histórico verdadeiro, utiliza recursos do fazer audiovisual de modo metafórico. No entanto, não os utiliza para produzir um discurso mais reflexivo sobre a história da nação, ou como menciona Rosenstone (2010), um discurso mais simbólico. Imagens de manifestações, greves, tanques nas ruas, soldados, paisagens da cidade são imagens documentais com uso genérico na minissérie, que cumprem uma função de apelo ao registro histórico mesmo que não sejam imagens do acontecimento representado.

A minissérie faz uso frequente da mistura ficção e documentário, seja pelo uso das imagens, seja pelo tipo de narração *off* que costura a trama. Hamburger (2005) identifica o uso de referência típicas do audiovisual documental em telenovelas da década de 1970, como *Irmãos Coragem*, por exemplo. É importante observar, ainda, que essa construção de uma ficção que se inspira no documental está presente na audiovisualidade brasileira desde pelo menos a década de 1940, nos filmes de Nelson Pereira dos Santos. Vários filmes contemporâneos brasileiros trazem essa referência. Mesmo que não busque o realismo como eixo da construção do discurso, como é o caso da minissérie *JK*, a ficção brasileira tem relações com o real, é permeada por registro documental, busca representar o real e ter efeito de realidade. E assim fazendo incrementa sua veracidade, e sua verossimilhança ficcional. Embora seja claro que afirmações desse tipo não têm hoje senão um valor didático, pois as fronteiras entre audiovisual documental e ficcional confundem-se cada vez mais, pois o borramento dessas fronteiras seja talvez o estatuto da audiovisualidade contemporânea.



Figura 94 – Imagem documento e seu uso genérico

Identificar esse uso genérico das imagens-documento na minissérie não tem o objetivo de desqualificar a produção, nem tampouco juntar-se ao coro daqueles que criticam esse tipo de produto como uma “falsa” representação da história. Ao contrário, quer chamar a atenção para uma das estratégias utilizadas para a construção do discurso e sua eficácia, pois, em quatro anos de investigação esse dado só foi percebido muito depois de iniciada a pesquisa, já na fase de desconstrução do produto em análise. Se formos pensar que o telespectador vê uma vez e em condições de atenção dispersa, muito provavelmente nunca irá perceber esse mecanismo utilizado pela instância narrativa e aí está a eficiência dos vários instrumentos de tessitura do modo de narrar a história na tela.

A conjunção desses vários elementos identificados e descritos ao longo deste trabalho evidencia 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 com 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.

6 CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS... Considerações finais

A centelha inicial deste trabalho dizia de uma indagação sobre como um produto de entretenimento produz e dissemina saberes sobre a história da nação e, por consequência, contribui na constituição da memória social. Talvez, existisse também uma inquietação ao acompanhar as polêmicas e repercussão sobre um determinado tipo de discurso ancorado no real, como é o caso do audiovisual de reconstituição histórica, em que o eixo das críticas e das preocupações é identificar se o que se diz do passado é ou não verdade; apontar que determinado fato não aconteceu do modo como apresentado na tela.

Ocorre que o mais rico desse processo de representação do passado no audiovisual, no nosso entender, é não tanto de ver como foi o passado, mas de observar como hoje olhamos aquele passado; como imaginamos e re-construímos nosso passado recente. Debruçar-se sobre os ditos e escritos veiculados sobre o passado, nos parece, é um exercício de identificar as condições de emergência de determinados discursos sobre um tempo extinto, que acabam por fazer aparecer mais sobre nosso próprio tempo. Assim, optamos por mapear quais as estratégias empreendidas pela produção para fazer falar aquele período da história do Brasil e, mais, como fazer crível, no presente, um saber sobre um tempo já extinto. Nesse sentido os objetivos a que nos propomos nesta investigação foram plenamente atingidos. De modo sintético podemos apontar três principais estratégias utilizadas pela instância narrativa para produzir um discurso sobre o passado histórico recente do país: o primeiro, diz do processo de individualização e personalização da história, aspecto abordado na construção do personagem; o segundo, está na construção de um discurso que transita entre a historiografia e a ficção; terceiro, a utilização dos vários tipos de imagens com objetivo de tornar crível a representação do passado. Como foi mostrado ao longo da pesquisa esses três eixos se desdobram em vários modos de escrita da história na tela num jogo de relação em que a ficção comenta, opina e agrega saberes sobre o passado da nação.

Temos claro que os sentidos dos discursos não estão dados, encerrados neles mesmos, nem no sujeito que os decifra, mas sim num espaço de relação entre o que é dito, as condições de leitura e o sujeito. A epígrafe deste trabalho é uma espécie de provocação, mas também pode muito bem ser entendida como uma justificativa da validade de olharmos mais atentamente o que se produz no audiovisual. Se, por um lado, parece claro que, assim como a história, a sua representação na tela é uma mediação, um modo que temos de nos relacionar

com o passado; por outro, as possibilidades performativas do audiovisual são propícias, se não para ocupar o espaço de verdade sobre o que representa, pelo menos para agregar informação, saberes, enfim, condicionar de algum modo nosso olhar sobre um acontecimento, um período ou sobre uma trajetória de vida.

Não nos juntamos aos que criticaram o excesso de *glamour* em JK, ou os muitos tangos dançados ao longo da trama, ou a mistura da ficção com a história. Esses são ingredientes típicos da tradição melodramática e parte de nossa cultura. Afinal, um produto de ficção tem o objetivo de fruição, embora esteja claro também que esse tipo de audiovisual cumpre uma função formadora e informativa.

Voltando à provocação de Wim Wenders, depois de produzido o discurso, não importa se ocorreu ou não daquela maneira, pois o que se mostra na tela passa a fazer parte do grande acervo que compõe a imaginação social. É nesse sentido que, no contrafluxo das críticas corriqueiras que se produz em torno do audiovisual que tem como fonte de produção do discurso a história ou um acontecimento do real, o que se observa na minissérie analisada é o pouco espaço para a imaginação; há um excesso de efeito de real, de documento, de imagem que simula ser documento; é uma ficção que em certos momentos parece temer dizer que é ficção. Talvez por ser uma *ficção controlada* cujo discurso tem como base a historiografia e por haver uma cobrança e uma disputa em torno das representações da história, a instância narrativa se cerca de referentes do real e de elementos de autenticidade deste real. Por vezes temos a sensação que tudo já está lá: as imagens do passado, suas explicações já aceitas e consolidadas; ditos e imagens sobre a história, selecionados, domados e enquadrados por um ponto de vista que crê na existência da história como única ou verdadeira. Como mostrado pelos resultados da pesquisa essa preocupação com a produção de efeito de real em vários momentos espacia dessa armadilha e faz uso das possibilidades performativas da linguagem audiovisual com a utilização do humor, por exemplo.

Não é o caso de cobrar a apresentação dos vários pontos de vista sobre a história ou do acontecimento representado. Isso emerge nas polêmicas, nos debates gerados pela própria exibição, é parte do processo de produção de sentidos que não cessa nunca. Não é o caso de deixar de lado o romance, as intrigas e toda sorte de figuras típicas da estética melodramática que dá “caldo” a esse tipo de discurso sobre a história e, aliás, é o que nos fisga enquanto espectadores. Seria pensar que as possibilidades metafóricas tão bem utilizadas pela instância narrativa para reafirmar o que já está consolidado, sedimentado e monumentalizado sobre o período representado, poderiam ser usadas para produzir questões sobre nosso passado

recente.

Obviamente, não negamos o valor desse tipo de representação do passado, pois embora ela por si não proponha reflexão ou, como se disse durante a sua exibição, apresente um discurso histórico superficial – opinião da qual discordamos – o fato de ir ao ar produz a resistência, a polêmica, o debate na sociedade, o que implica possibilidade de emergências de pontos de vista histórico alternativos, outros olhares sobre o evento representado. Além disso, esse tipo de discurso sobre a história e a formação do Brasil contemporâneo, para grande parte do público, torna-se talvez o único a que se tem acesso.

Ao encerrar esse ciclo contemplamos perdas, como leituras e interpretações que foram esquecidas, mas principalmente temos ganhos, especialmente proporcionados pela metodologia utilizada, que possibilitou ver os interstícios na produção do discurso audiovisual criado pela minissérie *JK*. Não fosse selecionar sequências, fatiá-las e editá-las, tirá-las do fluxo da trama engendrada pela instância narrativa, o empreendimento de identificar, descrever e analisar os modos de construção do discurso mnemônico proposto pela minissérie talvez não tivesse sido alcançado ou, se atingido, teria outra apresentação.

Provavelmente alguns aspectos escaparam ou foram deixados de lado por não comporem uma explicação às questões propostas pela pesquisa. O fundamental aqui é resgatar os “achados” que respondem às questões propostas para a investigação. A ideia de autorreferência da Rede Globo como narradora da história do Brasil, por exemplo, surgiu de uma intuição, ainda como telespectadora, sobre a produção de lembranças que a minissérie *JK* produzia em torno de outros produtos já exibidos pela emissora. Durante a pesquisa identificamos que essas autorreferências efetivamente ocorrem e se apresentam tanto através da trilha sonora, do uso reiterado de imagem-documento ou do modo como a narrativa é construída. A partir daí, concluímos que esse movimento de rememoração tanto serve para consolidar um tipo de discurso sobre a história do Brasil, como também reafirma a Rede Globo como narradora dessa história.

Ao longo do processo de análise foi possível observar a complexidade do produto investigado. Não é exagero dizer que coexistem, no mesmo produto, várias camadas de sentidos sobrepostas: o relato tem como base o discurso memorial de Juscelino; os relatos dos amigos e de gente que conviveu com o protagonista; a documentação historiográfica selecionada antes por historiadores e depois pela equipe de roteiristas; as referências individuais da equipe que compõe a instância narrativa (roteiristas, diretores, figurinistas, atores, etc.) e, finalmente, é possível pensar que o espectador, a partir das suas referências

individuais e sociais, também agrega elementos à leitura do enredo proposto. Aludindo ao conceito de fragmento de Calabrese, podemos dizer que o processo de produção de sentido no produto analisado é composto de “pedaços” que compõem um todo cuja configuração está sempre em movimento, modificando-se ao sabor dos pontos de vista e das relações que cada espectador venha a estabelecer com essa narrativa.

Observamos que o pensamento histórico envolvido nos dramas comerciais é, em grande parte, o mesmo: um indivíduo ou vários estão no centro do processo histórico. Através de seus olhos e vidas, vemos revoluções, ditaduras, conflitos étnicos, genocídios, movimentos políticos e uma infinidade de acontecimentos que fazem o passado importante no presente. Através da imagem, da música e de efeitos sonoros, além de diálogos falados (e berrados, cantarolados e cochichados), o audiovisual de reconstituição histórica mira diretamente nas emoções. (ROSENSTONE, 2010). Esse é um mecanismo de escrita da história na tela que identificamos no modo de representar a história no audiovisual. A narrativa de reconstituição histórica mescla aspectos épicos das trajetórias dos indivíduos alvo da representação, com momentos do cotidiano; utilizam elementos do realismo e do melodrama; reiteram representações já consolidadas e sugerem novos modos de interpretação dos acontecimentos históricos.

Como apresentamos ao longo do trabalho, a principal estratégia utilizada pela instância narrativa de um audiovisual de reconstituição histórica para a construção do discurso é a mistura da história com a ficção, colocando lado a lado personagens históricos com personagens ficcionais. Decorre dessa estratégia a opção por *figuras narrativas do audiovisual* para a construção das personagens e da trama. Na minissérie analisada, a “voz da história” é a narração *off*, enquanto a ficção atua como o espaço para explicar ou materializar os fatos históricos na trajetória de gente comum. Assistimos nas tramas de reconstituição da história personagens ficcionais representando, comentando, repercutindo, explicando o acontecimento histórico objeto da narração *off*.

Esse modo de reconstituir a história utiliza o discurso historiográfico como base da construção do discurso, procura aproximar-se do valor de verdade que este tem na sociedade através do uso de imagens-documento e da suposta narração testemunhal. Por fim, representa aspectos e consequências de um determinado fato histórico, buscando atingir o efeito de verdade através dos comentários, opiniões que emite sobre o fato narrado. A narração *off* utilizada na minissérie encarna uma espécie de testemunha ocular da história (BURKE, 2004), a personagem-narrador tem autoridade para falar e contar aquela história, pois é sua vida e seu

tempo. O testemunho se insere no enunciado histórico no que se costuma denominar história de vida. Nesse caso, temos o testemunho de uma pessoa singular restituindo momentos de sua existência, traços de memória mais ou menos organizados, cuja montagem ou sucessão são específicas para cada indivíduo. É possível afirmar que a utilização do “testemunho *off*” no audiovisual ficcional histórico tem o objetivo de buscar a verossimilhança. Por outro lado, as imagens documentais ou que simulam ser documentais, frequentemente utilizadas nesse tipo de audiovisual, funcionam como testemunho teórico e material dos acontecimentos narrados. Nesse tipo de testemunho, observamos um dos aspectos da força do discurso historiográfico num audiovisual de reconstituição histórica, pois ele dá cientificidade ao relato, agregando valor ao testemunho ocular.

É razoável reconhecer que a maioria, senão todas as narrativas, se baseiam em fórmulas de algum tipo, mesmo as histórias mais surpreendentes as utilizam. Usar um esquema conhecido pode facilitar para o espectador acompanhar a história. Nesse sentido, a utilização de instrumentos narrativos típicos do modo melodramático (maniqueísmo, lição de vida, organização de dilemas morais da sociedade, pedagogia moral, uso do hiperbólico, etc.) e da tradição realista (montagem linear, estética naturalista, descrição com pretensão de retrato do real, a força da personagem, entre outras) facilitam o processo de apreensão, pelo espectador, da narrativa apresentada. Em se falando do público brasileiro, que é um espectador frequente de telenovelas, a estrutura narrativa da minissérie *JK* está perfeitamente dentro do acervo e competência cultural deste para compreendê-la e desse modo assimilá-la como um modo de ver o passado.

Mapeamos, ainda, que o uso do diálogo na construção da trama serve para expressar aspectos do cotidiano das personagens, sentimentos, medos, alegrias, agregando a ideia de processo à história. Falando especificamente da minissérie *JK*, com o uso dessa estratégia de construção do discurso a partir da mistura dos registros historiográficos e uso da ficção, colocando no mesmo nível personagens históricos e anônimos ficcionais, a narrativa produz conhecimento sobre o cotidiano da época representada.

Nas representações dramáticas da história há um percurso da vida, das mudanças socioculturais, na sociedade brasileira, da segunda metade da década de 50 e início dos anos 1960, que a minissérie mostra. Uma sequência emblemática disso é a cena em que Magui, recém-chegada de Paris, vai à piscina do Copacabana Palace trajando um biquíni, o que na época era uma novidade. Diante da reação de espanto, Alfredo Frederico Schmidt explica a Juscelino que “na Europa estão chamando esse traje de biquíni, por causa da bomba atômica”;

ou quando, por várias vezes, as cantoras Carmen Dulce e Dora Amar, que em outros tempos cantavam no Cassino da Urca, explicam a glória que significava ter feito parte do Cassino, como funcionava a noite carioca naqueles tempos, etc; ou quando Sampaio explica que contratou Cássio Machado, para ensinar os jovens frequentadores da Boate a dançar *rock*, nas palavras da personagem: “um ritmo que está incendiando a Europa e os Estados Unidos”, a narrativa dá notícia sobre a inserção desse ritmo musical na vida do brasileiro; ou quando, em várias sequências, em diferentes núcleos da trama, se faz referência ao processo de emancipação feminina como um sinal da modernização da sociedade brasileira; ainda, quando a narrativa audiovisual utiliza plano detalhe de rádios e depois de televisões, ou quando produz uma cena em que a Baronesa é presenteada com uma televisão, a minissérie pontua através do diálogo a raridade daquele eletroeletrônico nas casas brasileiras no início da década de 1960.

Assim, a minissérie narra uma parte da história da comunicação no Brasil. Notadamente, a transição do rádio para a televisão, que tem como fio condutor as personagens de Antenor, Doramar e Carmen Dulce, que iniciam trabalhando no rádio e depois migram para a televisão. Nesse sentido, também é possível perceber que essa transição é um dos elementos que reforçam o discurso sobre o desenvolvimentismo relacionado tanto à imagem de JK quanto àquele período de nossa história, como apontado ao longo da pesquisa.

Por fim, o uso de técnicas de criação e manipulação de imagens também está relacionado com essa estratégia de misturar história e ficção. O uso de imagem-documento conhecidas pelo público está relacionado com a limitação do acervo do período representado, mas também porque o objetivo é estabelecer uma relação de reconhecimento e rememoração do público com as imagens da história que são apresentadas. Caberia uma investigação mais atenta sobre as relações dessas imagens históricas e os processos de reconhecimento e identificação do público, que relações simbólicas acionam? Como as reiterações desses discursos mnemônicos que misturam ficção e história se agregam ao acervo memorial do público sobre a história da nação? Estaríamos diante de um processo de efeito cumulativo dessas imagens e narrativas na imaginação social? Evidentemente, estas não eram indagações propostas pela presente pesquisa, mas são questões que poderiam ser lançadas para uma compreensão maior do processo de construção da memória social e a repercussão dos discursos audiovisuais que têm como foco de representação o passado da nação.

Referências

- ADORNO, T. W. *A indústria cultural*. In: COHN, G. (org.) Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986, pp. 92-99.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ANDRADE, O. Manifesto Pau-Brasil. In: TELLES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1976.
- ARGAN, G. *A arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARISTÓTELES, HORACIO & LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- AUMONT, J. & MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições texto e grafia, 2011.
- AUMONT, J. & MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas (SP): Papirus, 2006.
- AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas (SP): Papirus, 2003 e 2011.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas (SP): Papirus, 2008.
- BACCEGA, M. A. Comunicação/Educação: aproximações. In: *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. BUCCI, Eugênio (org.). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. pp. 95-109.
- BAECQUE, A. de. *Histoire et cinéma*. Les petits Cahiers/Cahiers du cinéma, Paris: Scérén-CNDP, 2008.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética (teoria do romance)*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2005.
- BARBOSA, M. C. Múltiplas formas de contar uma história... In: *ALCEU – Revista de Comunicação, cultura e política/ PUC-Rio*. V. 10, n. 20, pp. 25-40 – jan./jun. 2010. Disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Barbosa.pdf acesso em 05/11/2010.
- BARBOSA, M. C. Uma imagem híbrida: comunicação e história. In: ARAUJO, Denize

Correia & BARBOSA, Marialva Carlos (orgs.) *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*. (ebook). Porto Alegre: Editorapplus.org. 2008. pp. 110-139.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. *Aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAZCKO, B. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et alii. *Antropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. pp- 296-332.

BERGER, P. L. & LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis (RJ): Ed. Vozes, 2008.

BERNARDET, J. O modelo sociológico ou voz do dono. In: _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a. pp.15-39.

BERNARDET, J. Os anos JK: como fala a história? In: _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 243-258.

BIZELLO, M. L. *Entre fotografias e fotogramas a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek: 1956-1961*. Campinas (SP): UNICAMP/ Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Arte. Tese de doutorado, 2008.

BOJUNGA, C. *O artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional*, vol. 1 São Paulo: Editora Senac. 2004. Pp. 277-301.

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras – territórios de ficcionalidade: universalidades e segmentação. In: DOWBOR, Ladislau, et al. *Desafios da comunicação*. Petrópolis (RJ): Ed. Vozes, 2001. pp. 127-141.

BORELLI, S. H. S. *Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas*. In: São Paulo em perspectiva. Jul/Set. Vol. 15, nº 3, 2001a. pp. 29-36.

BORGES, L. H de A. *Do complexo de vira-latas ao homem genial: o futebol como elemento constitutivo da identidade brasileira nas crônicas de Nelson Rodrigues, João Saldanha e Armando Nogueira*. Brasília: Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade de Brasília, 2006. Dissertação de mestrado. Disponível em http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7583/1/luiz_borges.pdf acesso 22/09/2011.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BUCCI, E. A crítica de televisão. In: *Videologias – ensaios sobre televisão*. BUCCI, E. &

KEHL, M. R. São Paulo: Boitempo, 2004, pp 27-42.

BUCCI, E. Ainda sob o signo da Globo. In: *Videologias – ensaios sobre televisão*. BUCCI, E. & KEHL, M. R. São Paulo: Boitempo, 2004a, pp. 220-240.

BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru (SP): EDUSC, 2004.

CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAMPADELLI, S. Y. *A telenovela: instrumento de educação permanente*. Petrópolis (RJ): Ed. Vozes, 1980.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

CARDOSO, F. H. *Discurso de lançamento do programa de governo*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 1994 (s/p).

CARVALHO, D. *JK* (minissérie). Edição especial em DVD, 19h15min. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2007.

CARVALHO, J. M. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CERTEAU, M. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vol. 1. Petrópolis (RJ): Ed. Vozes, 2004.

CHAMBAT-HOUILLON, M. *O formato televisual: produção, programação e recepção*. In: DUARTE, Elizabeth B. & CASTRO, M. L. D. (orgs.) *Comunicação audiovisual: gêneros e formatos*. Porto Alegre: Sulina, 2007. pp. 141-163.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.

CHARTIER, R. La vérité entre fiction et histoire. In: BAECQUE, Antoine de, DELAGE, Christian. *De l'histoire au cinéma*. Collection histoire du temps présent (IHTP: CNRS), Bruxelles: Editions complexe, 1998.

CHAUÍ, M. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Pp.

- COUTO, R. C. *Brasília Kubitschek de Oliveira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- DUARTE, E. B. & CASTRO, M. L. D. (orgs.) *Comunicação audiovisual: gêneros e formatos*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- ECO, U. As lágrimas do corsário negro. In: _____. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. pp. 19-30.
- FEITOSA, S. A. & ROSSINI, M. de S. *Candangos en três tempos: la representación de los pioneiros en Brasília en Silvio Tendler, Vladimir Carvalho y Maria Adelaide Amaral*. In: *Anais do Congresso Internacional de Discursos y Medios Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, 2011*.
- FEITOSA, S. A. *Televisão e juventude Sem Terra: mediações e modos de subjetivação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEDU/UFRGS), 2007. Dissertação de Mestrado. Disponível em <http://migre.me/7vliM>
- FENTRESS, J. & WICKHAM, C. *Memória Social*. Lisboa: Teorema, 1992.
- FERNANDES, I. *A telenovela brasileira: memória*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FIGUEIREDO, A, M. *A produção científica sobre teledramaturgia brasileira – um campo de estudo*. In: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM*. Curitiba, 2009. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2951-1.pdf> acesso em 03/09/2009.
- FISCHER, R. M. B. *Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade*. Porto Alegre: UFRGS/Programa de Pós-Graduação em Educação, tese de doutorado, 1996.
- FISKE, J. & HARTLEY, J. *Reading television*. Londres: Methuen, 1978.
- FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, M. Subjetividade e verdade. In: _____. *Resumo dos cursos do Collège de*

France (1970-1982). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1997. pp. 87-97.

FOUCAULT, M. Tecnologias del yo. In: _____. *Tecnologias del yo e outros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990. pp. 45-86.

GENETTE, G. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, 1998.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GUIMARAES, H. *O Romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de “os Maias”*. IN: PELLEGRINI, Tânia, et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003. pp 91-111.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HAMBURGER, E. Telenovelas e interpretação do Brasil. In: *Lua Nova*, v. 82, pp. 61-86. São Paulo, 2011.

HAMBURGER, E. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HOBSBAWN, Eric. O sentido do passado. In: _____. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 22-35.

HOGGART, R. *As utilizações da cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa: Presença, 1973.

HOLLANDA, B. B. de. O futebol como alegoria antropofágica: modernismo, música popular e a descoberta da “brasilidade” esportiva. In: *Artelogie*. Dossier Thématique: Brésil, questions sur le modernisme. Paris: L'EHESS (L'Ecole des hautes Etudes em Sciences Sociales), 2011. disponível em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article65> (acesso em 26/10/2011).

HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOST, F. (org.). *50 fiches pour comprendre les médias*. Paris: Bréal, 2010.

- JOST, F. *Comprendre la télévision et ses programmes*. Paris: Armand Colin éditeur, 2009.
- JOST, F. *La promesse des genres*. Paris: Réseaux, n° 81 CNET. Disponível em <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/01-jost.pdf> , acessado em 10.11.2008.
- JOST, F. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- JOST, F. *La télévision du quotidien: entre réalité et fiction*. Bruxelles/Paris: De Boeck & Institut National de L'audiovisuel (INA), 2003.
- JULLIER, L. & MARIE, M.. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac/São Paulo, 2009.
- JULLIER, L. *L'analyse de séquences*. Paris: Nathan, 2002.
- KEHL, M. R. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, A. H.; KEHL, M. R. & SIMOES, Inimá. *Um país no ar*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- KEHL, M. R. As novelas, novelinhas, novelões. In: CARVALHO, E.; KEHL, M. R. & RIBEIRO, S. N. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- KORNIS, M. A. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- KORNIS, M. A. *Televisão, história e sociedade: trajetória de pesquisa*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2007. Disponível em http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arg/1743.pdf acesso em 22/11/2009.
- KORNIS, M. A. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. São Paulo: USP/Escola de Comunicação e Artes, Tese de doutorado, 2000.
- KUBITSCHKEK, J. *A marcha do amanhecer*. São Paulo: Bestseller, 1962.
- LAGNY, M. *De l'histoire du cinéma*. Méthode historique et histoire du cinéma. Paris: Armand Colin, 1992.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas (SP): editora da UNICAMP, 1996.
- LEAL, O. F. *A novela das oito*. Petrópolis (RJ): Ed. Vozes, 1985.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: ática, 1997.
- LINS, C. & MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LOBO, N. J. F. *Ficção e política: O Brasil nas minisséries*. Manaus: Editora Valer, 2000.

LOPES, M. I. V. de & GOMEZ, G. O. (orgs.) *A ficção televisiva em países ibero-americanos: narrativas, formatos e publicidade*. Anuário 2009 do Observatório Ibero Americano da Ficção Televisiva. São Paulo: Globo, 2009.

LOPES, M. I. V. de. Por um paradigma transdisciplinar para o campo da comunicação. In: DOWBOR, Ladislau, et al. *Desafios da comunicação*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001. pp. 112-116.

LOYOLA, L. & TRAUMANN, T. A visão e o legado de JK. In: *Época*, 09 de janeiro de 2006, nº 399. Pp. 64-75.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARIE, M. *Comprendre Godard: travelling avant sur a bout de souffle et le Mépris*. Paris: Armand-Colin, 2006.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MARTIN-BARBERO, J. & REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

MARTIN-BARBERO, J. Comunicación fin de siglo. Para donde vá nuestra investigación? In: *Telos*, n. 47, Madrid. 1996. pp. 58-64.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

MONTENGRO, R. D. *Juscelino Kubitschek: mitos e mitologias políticas do Brasil moderno*. Campinas (SP): Instituto de filosofia e ciências humanas/UNICAM, 2001. Tese de doutorado. Disponível em <http://migre.me/7IaCw> acesso em 03/10/2010.

MONTUORI, C. A minissérie JK e os seus efeitos midiáticos. In: *Observatório da Imprensa*, edição 367. Disponível em <http://migre.me/7vshs> acesso em 10/02/2006.

MORAIS, F. *Chatô: o Rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOREIRA, R. Vendo a televisão a partir do cinema. In: BUCCI, E. (org.) *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. pp. 49-64.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX*. Volume I: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MOTTER, M. L. *Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações*. In: LOPES, M. I. V. (org.) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004. pp. 251-291.

MUNGIOLI, M. C. P. *Minissérie Grande Sertão: veredas – gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*. São Paulo: USP/Escola de Comunicação e Artes, Tese de Doutorado, 2006. Disponível em <http://migre.me/7IaI0> acesso em 04/06/2007.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 1 São Paulo: Editora Senac, 2005. Pp. 47-67.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

NORA, P. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: _____. *Les lieux de mémoire*. Éditions Gallimard: Paris. pp. 23-43.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PANTOJA, S. *Juscelino Kubitschek*. Verbetes Dicionário histórico-biográfico brasileiro: pós 1930. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2001. Disponível em <http://www.fgv.br/CPDOC>

PESAVENTO, S. J. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

POLLAK, M. Memória e identidade social. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, pp. 200-212. Disponível em <http://migre.me/7IaMr> acesso em 18/04/2011.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15. Disponível em <http://migre.me/7IaP5> acesso em 18/04/2011.

RAMOS, J. M. O. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis (RJ): Ed. Vozes, 1995.

RICOEUR, P. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2008.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. v. 1. Campinas (SP) : Papirus, 1983.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROSENSTONE, R. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz & Terra, 2010.

ROSSINI, M. de S. *Perspectivas dos filmes de reconstituição histórica no cinema brasileiro*

dos anos 70. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 6 ano VI nº 4 out./nov./dez de 2009. Disponível em <http://migre.me/7IaTm> acesso em 02/03/2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. O passado e o presente em *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. *Cadernos IHU ideias*. Ano 5 – nº 71. São Leopoldo: Instituto Humanitas/Unisinos, 2007.

ROSSINI, M. de S. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimento & PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.) *História e imagens, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. pp. 113-120.

ROSSINI, M. de S. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Porto Alegre: UFRGS/Programa de Pós-Graduação em História, Tese de Doutorado, 1999.

SANTAELLA, L. *Comunicação & pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTAELLA, L. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: iluminuras, 1999.

SANTAELLA, L. Três paradigmas da imagem: gradações e misturas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia M. A. de.; BRITO, Y. C. F. De (orgs.) *Imagens técnicas*. São Paulo: Hacker Editores, 1998. pp. 167-178.

SCHAEFFER, J. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989.

SENNET, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SIMÕES, J. G. *Sirênico canto – Juscelino Kubitschek e a construção de uma imagem*. Belo Horizonte, 2000.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

STANISLAVSKI, K. *A preparação do actor*. Lisboa: Arcádia, 1979.

TAMANINI, L. F. *Brasília: memória da construção*. Brasília (DF): Projecto Editorial, 2003.

VANOYE, F. & GOLIOT-LETE, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas (SP): Papyrus, 2008.

VASCONCELOS, A. *Brasil, capital Brasília: a história de Brasília*. Brasília (DF): Thesaurus, 2007.

VERNET, M. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques (org.) *A Estética do filme*. Campinas (SP): Papirus, 2003 e 2011. pp. 89-155.

VEYNE, P. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Brasília (DF): Editora da Universidade de Brasília, 2008.

WAINER, S. *Minha razão de viver: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

WEBER, M. H. & SOUZA, C. J. de. Dramatizações da política na telenovela brasileira. In: GOMES, M. M. I. (org.) *Televisão e realidade*. Salvador: EDUFBA, 2009. Pp. 144-173.

WENDERS, W. *La verité des images*. Paris: L'Arche, 1992.

WHITE, H. V. *Meta-história: a imaginação histórica do sec. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2007.

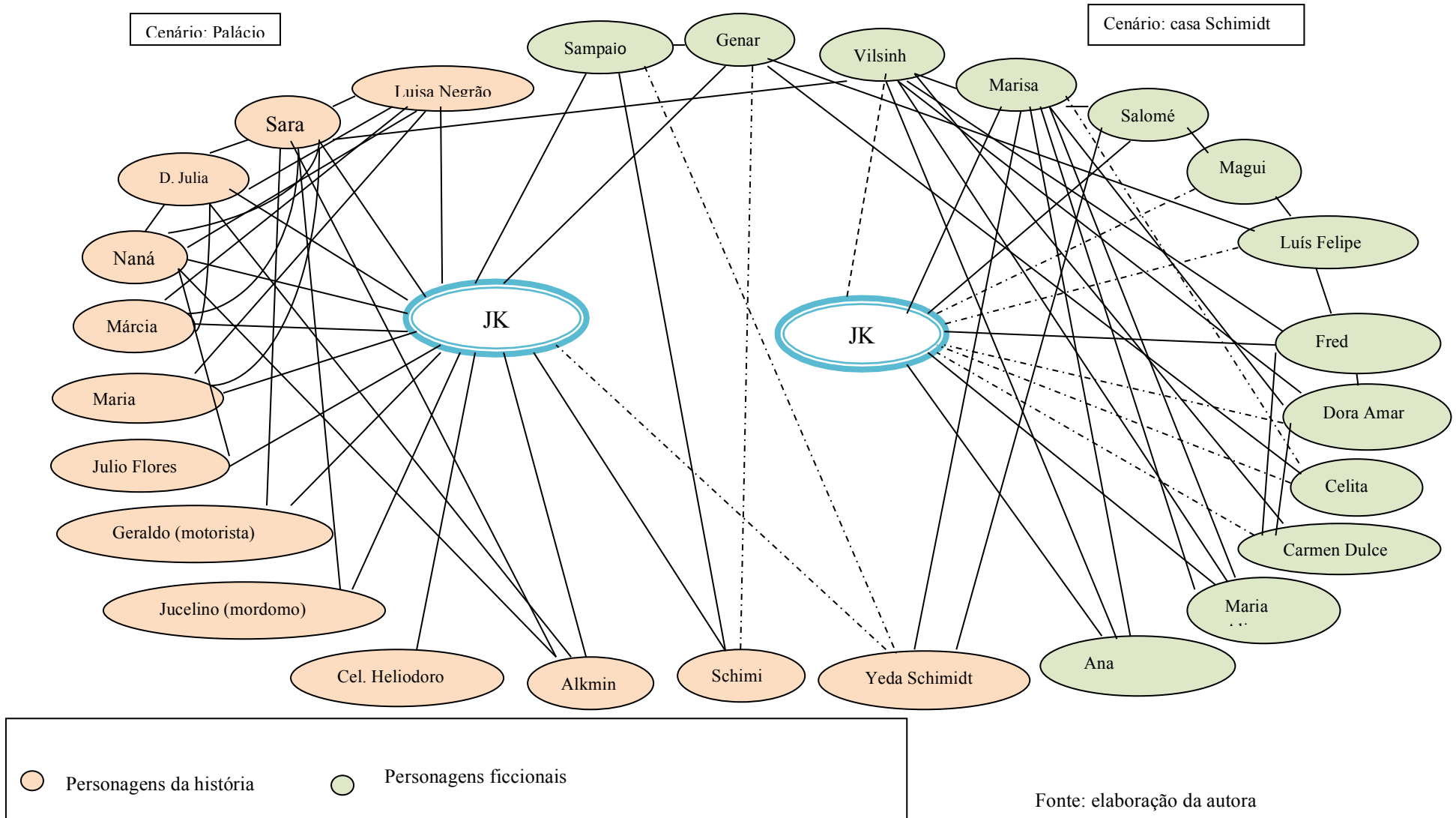
XAVIER, I. Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: LOPES, M. I. V. (org.) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004. pp. 47-73.

XAVIER, I. 1984. "Alegoria, modernidade, nacionalismo (doze questões sobre cultura e arte)". In: *Seminários*. Rio de Janeiro: Funarte/MEC

YATES, Francis. *A arte da memória*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2007.

Apêndice

Rede de relações: personagens da história e personagens ficticiais



ANEXOS

FICHA TÉCNICA (anexo 1)

Autoria: Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira

Colaboração: Geraldo Carneiro, Leticia Mey e Rodrigo Arantes do Amaral

Direção: Dennis Carvalho, Amora Mautner, Vinicius Coimbra, Maria de Medicis e Cristiano Marques

Direção geral: Dennis Carvalho

Direção de núcleo: Dennis Carvalho

Período de exibição: 03/01/2006 – 24/03/2006

Horário: 23h

Elenco em ordem alfabética

Adriana Londoño: Maria de Las Mercedes

Adriano Stuart: Genaro Piero Cavallini

Affonsinho Heliodoro: César Prates

Alberto Szafran: Juscelino Kubitschek (entre 12/15 anos)

Alessandra Negrini: Yeda Ovalle Schmidt

Ana Carbatti: Guiomar

Ana Cecília Costa: Madalena

Ana Kutner: Cirlene

André Barros: Clóvis

André Frateschi: Odilon Bherens (jovem)

Andrea Dantas: Virgínia

Andrea Murucci: Idalina

Andréia Horta: Márcia Kubitschek

Antonio Calloni: Augusto Frederico Schmidt

Ariclê Perez: Jeulia Kubitschek de Oliveira

Arthur Koll: General Lott

Aruana Zambi: Augusta Generosa

Betty Goffman: Abgail Fernandes

Bianca Salgueiro: Maria Estela (criança)

Bruna Guimarães: Ilvinha

Bukassa Kabenguele: Fred Moreno

Caco Ciocler: Leonardo Faria

Camila Morgado: Ana Rosenberg

Camilo Bevilacqua: Odilon Bherens

Carlos Ferreira: Getúlio Vargas

Carmo Della Vecchia: Carlos Vasconcelos

Cássia Kiss: Tia Maria

Cássio Gabus Mendes: Gaúcho

Chico Aníbal: Padre Alfredo Kobal

Chico Expedito: Coronel Brandão

Christiana Guinle: Coracy

Christovam Netto: Maciste

Clarisse Abujamra: Lucinda Romão

Claudia Netto: Carmem Dulce

Claudio Jaborandi: Seu Zé

Dakine: Dulce Nunes

Dan Stulbach: Zinque

Daniel Dantas: Dr. Raul
Débora Bloch: Dora Amar, pseudônimo de Dolores Mariz
Débora Falabella: Sarah Lemos Kubitschek (jovem)
Débora Evelyn: Salomé
Débora Sargentelli: Maria da Conceição Kubitschek de Oliveira, Naná (criança)
Denise Del Vecchio: Maria da Conceição Kubitschek de Oliveira, Naná (adulta)
Domingos Oliveira: Jayme Ovalle
Domingos Meira: Sérgio Sá
Dudu Azevedo: Cássio Machado
Eliane Giardini: Tarsila do Amaral
Emílio de Mello: Carlos Murilo Felício dos Santos
Eva Wilma: D. Luisinha Negrão
Fábio Assunção: João César
Fábio Lago: Severino
Fabrício Teixeira: Newton
Felipe Mônaco: Lourival
Gabriela Hess: Judite
Genésio Nogueira: Dilermano Reis
Geraldo Peninha: Sica
Gilberto Mrmoros: Padre Eustáquio
Gilles Gwizdek: Padre reitor
Guilhermina Guinle: Magui
Hélio Cícero: Renato Acher
Hugo Carvana: Jorge Sampaio
Ida Gomes: Irma Maria
Ilya São Paulo: Joaquim
Isabela Coimbra: Silvinha (criança)
Isabela Garcia: Déa
Isabekka Parkinson: Cândida
Ivan Fernandes: Carlos Drummond de Andrade
Ivo Fernandes: Vitorino Freire
Jitman Vibranovski: Gabriel Passos
John Vaz: João Goulart
Jorge Lucas: Jucelino Felício dos Santos (Celino, mordomo)
José de Abreu: Carlos Lacerda
José Rubens Chachá: Oswald de Andrade
José Wilker: JK
Julia Almeida: Helô Machado
Julia Lemmert: Júlia Kubitschek de Oliveira (jovem)
Juliana Mesquita: Maria da Conceição Kubitschek de Oliveira, Naná (jovem)
Juliana Terra: Corina
Juliana Righeto: João Milton Prates
Keli Freitas: Das Dores
Leticia Sabatella: Marisa
Louise Cardoso: D. Luisinha Negrão (jovem)
Lucci Ferreira: Antenor
Luciano Chirolli: Dr. Mata Machado
Ludoval Campos: Tancredo Neves
Luís Melo: Coronel Licurgo
Luiz Arthur: Geraldo Carneiro

Luiza Mariani: Idalina Lemos
Malu Bierrenbach: Vera Brant
Manoela do Monte: Amália
Manoelita Lustosa: parteira
Marc Franken: Zinque (jovem)
Marcela Barrozo: Maria da Conceição Kubitschek de Oliveira, Naná (criança)
Marcelo Laham: Thales da Rocha Viana (jovem)
Marcelo Vázea: Gabriel Passos (jovem)
Marco Antônio Pamio: Vilsinho (Wilson Coutinho)
Marco Ricca: Roberto Marinho
Marcos Caruso: Lúcio Costa
Marcos França: Gustavo Capanema
Maria Manoela: Celeste
Maria Mariana Azevedo: Marcia Kubitschek (criança)
Mariana Ximenes: Lilian Gonçalves
Marília Gabriela: Celita Bueno Cavallini
Marília Pêra: Sarah Lemos Kubitschek
Mateus Solano: Júlio Soares (jovem)
Mila Moreira: Maria Alice
Murilo Grossi: Coronel Affonso Heliodoro
Nana Gouveia: Minon Vesúvio
Nathalia Timberg: Baronesa do Tibagi
Newton Martins: Olegário Maciel
Otávio Augusto: Benedito Valadares
Otávio Muller: Coronel Orozimbo Fialho
Pascoal da Conceição: Mário de Andrade
Patrícia Werneck: Silvinha
Paulo Betti: José Maria Alkimin
Paulo Goulart: Israel Pinheiro
Paulo José: Augusto Elias
Paulo Nigro: Luís Felipe Bueno Cavallini
Pedro Garcia: Pedro Nava
Plínio Soares: Guilherme de Almeida
Quitéria Chagas: Josephine Baker
Rafael Miguel: Antenor (criança)
Rafaela Mandelli: Amélia Kubitschek
Ranieri Gonzalez: José Maria Alkimin (jovem)
Raquel Bonfonte: Maria da Conceição Kubitschek de Oliveira, Naná (criança)
Raul Cortez: Antônio Carlos
Regina Braga: Alzira
Rhani Seda: Amália (criança)
Ricardo Blat: Thales da Rocha Viana
Roberta Rodrigues: Adosinha
Roberto Frota: Coronel Fulgêncio
Rodrigo Lima: Cabo Firmino
Rodrigo Penna: Oscar Niemeyer
Rosane Holland: Maria Luisa Lemos
Samara Felippo: Maria Estela Kubitschek de Oliveira
Sérgio Cavalcane: Francisco Amaral
Sérgio Viotti: Adolpho Bloch

Tato Gabus Mendes: Júlio Soares
Thaís Garayp: D. Cota
Thales Moraes: Zinho
Tuna Dwek: Olímpia Garcia
Victor Freeland: Dr. Balena
Vinicius Barcellos: Juscelino Kubitschek de Oliveira (7/10 anos)
Vinicius Moreno: Juscelino Kubitschek de Oliveira (3 anos)
Wagner Moura: Juscelino Kubitschek de Oliveira (jovem)
Werner Schünemann: Bernardo Sayão
Xando Graça: Coronel Florêncio
Xuxa Lopes: Camilinha Sampaio

Cenografia: Fábio Rangel, Keller Veiga, Marie Olide, Fabio Gomes, Alexandre Gomes e Kaka Monteiro.

Cenografos assistentes: Gilmar Ventura, Alexis Pablano, Raquel Winter, Rosa Angélica, Renara Romano, Ricardo Teixeira, Liane Slipoi, Flávia Yared, Paula Camargo e Anne Marie Bourgoeis.

Figurino: Emilia Duncan, Paulo Lois

Figurinistas assistentes: Julia Brant, Jussara Santos, Tatiana Rodrigues, Valéria Leite, Ricardo Raposo, Mariana Sued, Patrícia Barbeitas, Maria Matilde Girelli, Elizabeth Ferreira e Diana Leste.

Equipe de apoio ao figurino: Luis Correia, Mauricio Carvalho, Shirley da Motta, Neide Aparecida, Ana Maria da Silva, Valéria Coelho, Marinice Nascimento, Fátima de Assis, Mara Silva, Layde Nascimento dos Santos, Genilton Gomes, Carlos Alberto Santos, Claudio Luiz, Antonio Carlos, Angelo Fitelman, Wanderley Gouveia, Pierre Ramos, Odillon Tavares, Otacilio Coutinho, José Cabral, Ana Maria Gonçalves, Terezinha Cardoso, Maria Aparecida Pereira, Paulo Piovesan e Benedita Bento.

Direção de fotografia: Ricardo Gaglianone

Direção de iluminação: José Alailton de Freitas, Carlos Alberto Ribeiro e Gustavo Amaral.

Direção de arte: Mário Monteiro

Produção de arte: Ana Maria de Magalhães, Cristina Médicis, Andréa Penafiel e Marco Cortez.

Produção de arte assistente: Mariana Barros, Miriam Vianna, Rafael Faustini, Ângela Duarte e Julio Xerfan.

Produção de elenco: André Reis

Produção musical: Alberto Rosemblit

Direção musical: Mariosinho Rocha

Caracterização: Marlene Moura, Rubens Liborio e Vavá Torres

Edição: Célio Fonseca, Luiz Eduardo Guimarães e Rosemeire Barros

Sonoplastia: Julio Correa e Humberto Donghia

Efeitos visuais: Tony Cid, Paula Souto

Efeitos especiais: Marcos Soares

Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro e Thiago Serial Costa

Direção de Imagem: Cassiano Filho

Câmeras: Antônio Carlos Laport, Marício Azevedo, Thelso Batista, Jovani Rios, Valter Espírito Santo, João Ricardo

Equipe de apoio à operação de câmera: Valquir Pereira, Paulo Sérgio Rodrigues Oliveira, Alex Ferreira, Alexandre Teixeira Mattos e Jefferson Medeiros

Equipe de vídeo: José Carlos Gonçalves, Adhemar Ribeiro Moreira e Alexandre Carpi

Equipe de áudio: Marco Paulo Duarte Maniano, Gilberto da Silva Medeiros, Carlos Roberto

Moreira, Rogério Vasconcelos, Dilson Costa e Ricardo Knupp

Supervisão e operação de sistemas: Murilo Morgado, J. Antônio F. Mendes e Marco Aurélio Cardozo

Gerente de projetos: André Ventura

Supervisor de produção de cenografia: Hélio Otávio Chaves Barbosa, Linaldo Vieira de Albuquerque, Jonas Martins Lemos, Vilma Lúcia Antunes Marinho e Docacildo Viana da Silva

Pesquisa de texto e imagens: Madalena Prado de Mendonça

Pesquisa de texto: Daniela Guedes

Continuidade: Virginia Marinho, Regina Wygoda e Claudia Lima

Assistente de direção: Cristiano Marques, Guto Arruda Botelho, Luísa Lima e Henrique Souer

Produção de engenharia: Marcelo Bette

Equipe de produção: Mônica Fernandes, Silvaldo Fernandes, Cláudio Nunes, Rodrigo Ishikawa, Luiz Nascimento, Caren Olivieri, Ademi Gomes, Vanessa Nery e Nilton Canavezes

Coordenação de produção: Helena Moura, Jayme Henriques, Cesar Nogueira, Renato Azevedo e Patrícia Loureiro

Produção de locações: Paulo Callado

Gerência de produção: Carla Mendonça

Direção de produção: Guilherme Bokel

Sinopse (anexo 2)

Baseada na trajetória de Juscelino Kubitschek, a minissérie é dividida em três fases: a primeira dura apenas o capítulo inicial e mostra o nascimento e a infância de Juscelino até a morte de seu pai. A segunda, com duração de 15 capítulos, contempla o período que vai do início da faculdade de Medicina, passa pelo seu ingresso na vida política e segue até a posse como prefeito de Belo Horizonte. Por último, a minissérie mostra a trajetória do político, já em plena atividade, até ser eleito presidente da República e, depois, sua vida no exílio e o acidente automobilístico que o matou, em agosto de 1976. O primeiro capítulo começa em 1956, quando Juscelino Kubitschek prepara-se para tomar posse como presidente da República. Ao ser aclamado pelo povo nas ruas, o político começa a relembrar de toda a sua trajetória, começando com a infância, em Diamantina, Minas Gerais, onde nasceu.

Através da história de Juscelino Kubitschek, a minissérie apresenta ao telespectador a vida de um político que proporcionou ao Brasil uma era de otimismo, no final dos anos de 1950. Além de contemplar seu papel como homem público, a minissérie aborda a vida privada de Juscelino Kubitschek, trazendo histórias de sua vida como homem comum, a relação com os amigos, a família, os amores e a forma como ele encarava a vida. - Filho do caixeiro-viajante João César de Oliveira (Fábio Assunção) e da professora primária Júlia Kubitschek (Julia Lemmertz/ Ariclê Perez), Juscelino Kubitschek nasce em 12 de setembro de 1902. Ainda muito menino, perde o pai, vítima de tuberculose. Sua mãe passa a ter dificuldades para criar os dois filhos, Juscelino e Maria da Conceição Kubitschek de Oliveira, a Naná. Entre os quatro e 16 anos, a personagem foi vivida por Raquel Bonfante, Débora Sargentelli e Marcela Barrozo; na segunda e terceira fases da minissérie, Juliana Mesquita e Denise del Vecchio interpretaram o papel da irmã de Juscelino. Apesar das inúmeras dificuldades e do sofrimento pela perda do marido, a mãe de Juscelino assume sozinha a educação dos filhos, tarefa que desempenha com doçura e firmeza.

A amizade de Juscelino com a irmã e as temporadas que passa na casa do avô materno, Augusto Elias (Paulo José), amenizam a dura vida que o menino leva. Com a morte do avô e a ida da irmã para o internato religioso, Juscelino, então com pouco mais de dez anos, começa a se dar conta da dificuldade financeira de sua mãe e decide procurar um trabalho para ajudar em casa. - Os anos se passam e Juscelino faz tudo para ajudar a mãe, sua grande amiga e companheira. A primeira paixão do rapaz é Amália (Manuela do Monte), com quem também sofre sua primeira desilusão amorosa. Seu melhor amigo é José Maria Alkmim (Ranieri Gonzalez/Paulo Betti), moço tão pobre quanto ele, apaixonado por Das Dores (Keli

Freitas), com quem consegue se casar alguns anos depois. Os dois acabam seguindo caminhos semelhantes e permanecem unidos ao longo de toda vida, construindo uma sólida e sincera amizade.

Graças aos esforços de sua mãe, Juscelino consegue completar os estudos e ingressar na faculdade de Medicina, em Belo Horizonte. Com a ajuda de Mata Machado (Luciano Chirolli), consegue um trabalho como telegrafista em Belo Horizonte e começa a ganhar seu primeiro salário. Para poder dar conta dos estudos e do trabalho, ele estuda durante o dia e trabalha de madrugada. Nesse momento, ele deixa Diamantina e vai morar na pensão de Dona Cota (Thais Garayp), em Belo Horizonte, onde conhece e se torna amigo de Odilon Behrens (André Frateschi/Camilo Bevilacqua), Julio Soares (Mateus Solano/Tato Gabus Mendes) e Thales da Rocha Viana (Marcelo Laham), noivo de sua prima Virgínia (Maria Laura Nogueira). Alguns anos depois, Juscelino apresenta sua irmã Naná ao amigo Julio Soares. Os dois se apaixonam à primeira vista e acabam se casando. Graças a seu esforço, a vida profissional de Juscelino segue bem. Ele consegue um emprego na enfermaria da Clínica Cirúrgica da Santa Casa e passa a frequentar cinemas, clubes e festas, tudo o que não podia fazer antes por falta de dinheiro. É nesse momento que ele conhece a segunda grande paixão de sua vida, Sarah Lemos (Débora Falabella/Marília Pêra), uma jovem de tradicional família mineira, por quem se apaixonou à primeira vista. Por sua condição social, Juscelino sabe que será difícil aproximar-se de Sarah, mas ele não consegue esquecê-la.

Durante um evento beneficente, ele encontra Sarah e, apaixonado, convida-a para dançar. Os dois acabam se beijando, mas Sarah também teme que sua família rejeite o romance dos dois por ele não pertencer a uma família tradicional. Destemido, Juscelino decide ir à casa de Sarah pedir sua mão em casamento para Luisinha Lemos (Louise Cardoso/Eva Wilma), mãe da jovem. Para surpresa do casal, Luisinha não se opõe à união, e os dois decidem, então, marcar a data do casamento. Porém, os planos do casal são alterados quando Juscelino decide fazer uma especialização em urologia em Paris. Insatisfeita com a decisão do noivo, Sarah chega a terminar definitivamente o noivado, acusando Juscelino de estar adiando o compromisso por não amá-la. No entanto, quando Juscelino retorna ao Brasil, Sarah o perdoa, e os dois finalmente se casam.

De volta ao seu país, Juscelino começa a trabalhar no Hospital Militar como chefe do Serviço de Urologia, com a patente de capitão-médico. Como médico da Polícia Militar, é convocado para lutar por Minas Gerais contra os paulistas na Revolução de 1932. Sua heróica atuação chega aos ouvidos de Benedito Valadares (Otávio Augusto), e os dois tornam-se grandes amigos. Valadares é indicado por Getúlio Vargas para ser interventor em Minas

Gerais e decide nomear Juscelino Kubitschek secretário de Governo. Como chefe de gabinete, Juscelino estreita laços com os prefeitos do interior e acaba se candidatando e sendo eleito deputado federal, no mesmo ano que seu amigo e fiel companheiro José Maria Alkmin.

Os novos rumos profissionais de Juscelino, que passa a se dedicar à vida pública com mais intensidade, não agradam em nada sua mulher, Sarah. Ela não apóia o marido quando o vê deixar a Medicina em segundo plano para se dedicar à política. Sara sofrera com a morte do pai, uma figura importante na política mineira, que acabou sofrendo grandes decepções profissionais que o levaram à depressão e à morte. Sarah jurou jamais casar-se com um homem que estivesse ligado à política. A vocação de Juscelino, no entanto, fala mais alto e, mesmo decepcionando a mulher, ele não desiste de seus objetivos na vida pública.

Paralelamente à trajetória de Juscelino, a minissérie narra a trama da família do coronel Licurgo (Luis Melo), casado com Maria (Cássia Kiss) e pai de Zinque (Marc Franken/Dan Stulbach). Personagem fictício, Licurgo representa o típico coronel do interior, um homem autoritário e reacionário. Falso cristão, prega as leis da Igreja, mas vive de acordo com seus valores pessoais. Não tem amor pela esposa, nem pelo próprio filho. - Maria é uma mulher de boa índole, sem instrução, que sofre com a repressão do marido. É muito companheira do filho, Zinque, um rapaz introspectivo, maltratado pelo pai, de quem sente muito medo. Seu grande sonho é seguir a vida religiosa, mas Licurgo não aceita a vocação do filho e insiste que ele se case. Para isso, o coronel faz um acordo com sua amante, Marlene (Ana Cecília Costa), para que ela se torne esposa de Zinque. Sem alternativas, Zinque acaba se casando com Marlene e sua vida transforma-se em um verdadeiro inferno. Licurgo continua a ter relações com Marlene em sua própria casa, onde moram o filho e a mulher. Maria sofre em silêncio, pois não tem coragem de enfrentar o marido. Enquanto isso, Marlene e Zinque vivem como dois desconhecidos, mas, aos poucos, ela começa a se afeiçoar ao rapaz, e os dois estabelecem uma relação de amizade e confiança.

A situação de Zinque e Marlene se agrava quando ela engravida de Licurgo. Zinque acaba assumindo a paternidade do próprio irmão, a quem batiza de Antenor (Rafael Miguel/Lucci Ferreira). Com o passar do tempo, Marlene sente-se sufocada com a perseguição de Licurgo e com o sofrimento que ele causa não só à ela, mas a Zinque e à Maria. Desesperada, ela decide fugir da fazenda do coronel e acaba morrendo quando tenta atravessar o rio. Outra personagem importante na história que cruza a vida de Zinque é sua prima Salomé (Bianca Lyrio/Débora Evelyn). Na segunda parte da história, depois de ficar órfã de pai e mãe, Salomé começa a dançar tango no cabaré de Olímpia (Tuna Dwek). Lá, ela conhece seu parceiro, Leonardo (Caco Ciocler), por quem se apaixona. Salomé

esconde que trabalha como dançarina, pois dançar em um cabaré é inadmissível para uma jovem pertencente a uma tradicional família mineira. Um dia, seu tio, o coronel Licurgo, freqüentador assíduo do cabaré de Olímpia, vê a sobrinha em uma apresentação. Indignado, ele atira em Leonardo, chegando a atingi-lo, e arrasta Salomé de lá à força, levando-a para morar com ele em sua fazenda. Salomé nunca mais tem notícias de Leonardo e acha que ele morrera, assassinado pelo próprio tio. Ela passa a ter uma vida infeliz na casa do repressor coronel. Zinque, solidário com a tristeza da prima, propõe que os dois se casem e vivam como irmãos, assim o coronel a deixará em paz. Salomé aceita a proposta de Zinque, mas não consegue suportar por muito tempo as maldades do tio e decide fugir. Ela parte para Belo Horizonte, onde consegue um emprego como enfermeira, graças à ajuda de Juscelino.

Na capital mineira, Salomé acaba descobrindo que Leonardo está vivo, e eles voltam a ter um romance às escondidas. Salomé engravida de Silvinha (Patrícia Werneck), mas decide não revelar a gravidez para Leonardo quando descobre que ele é casado, tem um filho e é deputado pela UDN, um dos mais ferozes adversários de JK. Silvinha, então, cresce pensando ser filha de Zinque. Enquanto isso, Juscelino Kubitschek investe em sua carreira política. Em fevereiro de 1940, é convidado por Benedito Valadares para assumir o cargo de prefeito de Belo Horizonte. Inicialmente, declara que não aceitará o convite, pois gostaria de se dedicar à Medicina, mas acaba fazendo um acordo, assumindo o cargo e mantendo também sua atividade como médico. Um dos marcos de seu trabalho como prefeito da capital mineira é a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, empreendimento comandado por um jovem e promissor arquiteto, Oscar Niemayer (Rodrigo Penna), um dos marcos da moderna arquitetura brasileira. Nesse mesmo ano, nasce sua filha, Márcia Kubitschek (Maria Mariana Azevedo/Andréia Horta). A menina tem saúde frágil e exige cuidados especiais da família. Sarah dedica-se dia e noite à filha, até que o casal resolve adotar mais uma criança, Maria Estela (Bianca Salgueiro/Samara Felippo), que chega à família com quatro anos de idade.

Depois da prefeitura de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek torna-se governador de Minas Gerais, derrotando seu concunhado, Gabriel Passos (Marcelo Vázea/ Jitman Vibranovski). Ao lado de companheiros como José Maria Alkmin e Odilon Behrens, inicia um governo que se apoia no binômio “energia e transporte”. Nesse momento, mais uma personagem importante cruza o caminho de Juscelino Kubitschek: a bela e doce Marisa (Letícia Sabatella), a miss primavera de Uberaba, por quem o governador fica encantado. Os dois voltam a se encontrar quando Juscelino Kubitschek é eleito presidente do Brasil e tornam-se amantes. - A minissérie mostra toda a campanha de Juscelino pela presidência da República pelo PSD, com João Goulart (John Vaz), do PTB, como candidato à vice-

presidente. Durante a campanha, Juscelino conta com o apoio de Geraldo Carneiro (Luiz Arthur), Augusto Frederico Schmidt (Antonio Calloni) e do tenente João Milton Prates (Juliano Righeto), entre outros. Sua mulher, Sarah, assume a liderança dos comitês femininos, tendo papel fundamental na campanha.

Nesse momento, a minissérie deixa de ser narrada em flashback e volta para o tempo presente. A posse de Juscelino e João Goulart é comemorada em uma grande festa no Itamaraty, com a presença de diplomatas, intelectuais, empresários e políticos, além de nomes como Geraldo Cavallini (Adriano Stuart) e sua esposa, Celita (Marília Gabriela); Dora Amar (Débora Bloch) e seu amante, coronel Fialho (Otávio Muller); e de Jorge Sampaio (Hugo Carvana) e Camilinha (Xuxa Lopes). A bela Marisa também comparece à festa, mesmo sem ter sido convidada. Com a ajuda da amiga e jornalista Ana Rosenberg (Camila Morgado), ela consegue entrar no evento, para alegria do novo presidente do país.

A partir daí, passamos a acompanhar os anos de governo de Juscelino, a construção e inauguração da capital Federal, a estratégia com o Plano de Metas, o sonho de avançar 50 anos em 5, e os ataques ao governo movidos pela UDN e por parte da imprensa. Um de seus mais ferozes opositores é Carlos Lacerda (José de Abreu), proprietário do jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, político filiado à UDN, que ataca Juscelino com virulência e, entre outras críticas, declara-se contra à construção de Brasília. - Mesmo com a dura oposição, Juscelino segue em frente com o projeto da nova capital federal, que conta com a liderança do engenheiro e deputado federal Israel Pinheiro (Paulo Goulart). Oscar Niemeyer projeta a cidade que se tornará capital federal. Em março de 1957, em concurso organizado por Oscar Niemeyer, foi aprovado o plano-piloto de autoria do arquiteto e urbanista Lúcio Costa (Marcos Caruso) para a construção de Brasília. Em 21 de abril de 1960, a capital federal finalmente é inaugurada, deixando Juscelino emocionado.

A sucessão presidencial estava próxima, e Juscelino começa a articular sua campanha. O resultado das eleições de 03 de outubro de 1960, no entanto, não são positivos: o candidato apoiado pela UDN, Jânio Quadros, vence a disputa com Juscelino. Nas eleições extraordinárias realizadas em 04 de junho de 1961, Juscelino elege-se senador por Goiás, na legenda do PSD. Em janeiro de 1961, Jânio Quadros assume a presidência da República. - Em junho de 1964, com a ditadura militar instaurada, o mandato de Senador de Juscelino Kubitschek é cassado e seus direitos políticos, suspensos. O ex-presidente do Brasil é obrigado a se exilar na Europa – em Paris e Portugal. Ele chegou a retornar ao Brasil em outubro de 1965, mas, devido aos sucessivos inquéritos policiais-militares aos quais é submetido, Juscelino decide sair novamente do país. Só retorna ao Brasil em junho de 1966,

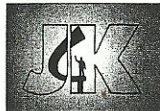
quando recebe autorização do governo para permanecer no país por 72 horas para assistir ao funeral de sua irmã Naná. - A história chega ao fim em 22 de agosto de 1976, com a morte de JK, no quilômetro 165 da Via Dutra, próximo à Resende (RJ). O carro em que Juscelino viajava de São Paulo para o Rio de Janeiro invadiu a pista oposta e foi atingido por uma enorme carreta. Uma comoção popular tomou conta do velório e do enterro do ex-presidente do Brasil. O povo encontrou a oportunidade de sair às ruas e protestar contra a ditadura.

Outros personagens de destaque na trama eram Yedda Ovalle Schmidt (Alessandra Negrini), mulher de Augusto Frederico Schmidt; Jayme Ovalle (Domingos Oliveira), poeta e músico, tio de Yedda; Abigail Fernandes (Betty Goffman), bibliotecária do Congresso, uma lacerdista fanática; e da luta de Alzira (Regina Braga) e Lílian (Mariana Ximenes), mãe e filha, por uma vida melhor. As duas trabalham como comerciantes, e Alzira esconde a identidade do pai de sua filha.

Fonte: site [memória globo](#)

Esperança no passado

A vontade de amar JK não é pequena, como provaram na semana passada os índices de audiência da minissérie da TV Globo. Depois de décadas de estagnação, de horizontes baixos, de presidentes ditatoriais, encenqueiros, ineptos, ranzinzas ou doidos (as exceções ficam a gosto e critério do freguês), depois de sonhos furados, de muito medo pelas ruas e toneladas de desesperança, é fácil entender o que o brasileiro anda com vontade de amar.



Tudo isso pode até ser chamado de sebastianismo. A espera do salvador capaz de restaurar anos dourados que, vistos a distância, tomam-se bem mais dourados. Mas deve-se reconhecer que os anos JK foram tempos embalados mesmo. O velho Brasil rural ingressava no mundo moderno por meio de um violento processo de urbanização, bem diferente dos padrões clássicos das democracias européias. Bóia-fria virando peão, renda aumentando e uma classe média de olho na nova geladeira.

Trilha sonora de primeira. A bossa nova levava a cultura popular brasileira a salões chiques de Nova York, inspirava aquela gente "cool" da Costa Oeste, seduzia existencialistas de nariz empinado e logo induziria Ella Fitzgerald a gravar um disco só de Jobim (tão cheio de agogô na marcação que até parecia produzido pelo Comando Vermelho). E ainda havia o cinema, o teatro, a arquitetura, Pelé, Didi e Garincha.

Nada disso foi JK quem inventou. Nem o cinema novo, nem a urbanização, nem a indústria automobilística. Pelo jeito com que governou, não cabe no figurino de "pai dos presidentes modernos", como costuma ser visto. Foi, sim, o último - e notável - representante da velha-guarda. O Brasil de Juscelino ainda carregava a cara clientelista da Primeira República, com sua relação desigual entre o Estado e a Sociedade. Ele soube, porém, acolher o novo de seu tempo. Um forte sentido democrático o impedia de afundar na confusão entre presente, História e eternidade, coisa tão corriqueira entre personagens de seu tamanho. Teve um governo marcado por tentativas de golpes militares e CPIs que apuravam denúncias de enriquecimento ilícito. A imprensa oposicionista pegava pesado: chamava-o de "cafajuste máximo". Acabou sucedido por um adversário que brandia uma vassoura como símbolo da urgência de "acabar com a corrupção que infecciona e debilita o regime".

A saudade, entretanto, não é um sentimento administrativo. Buscar relação direta, ponto a ponto, entre a percepção popular de JK nos dias de hoje e sua obra efetiva seria um exercício inócuo. A falta que o brasileiro sente é a de um presente mais ameno e um destino crível. E, como ainda difícil ter esperança no futuro, manda-se a esperança passar pelo passado.

CARTAS

Entrevista

(398/2005) O futuro da Amazônia (Adalberto Veríssimo)

Enfim, uma opinião lúcida sobre a ocupação da Amazônia. O agrônomo Adalberto Veríssimo foi muito fe-

liz nas respostas, e ÉPOCA precisa no destaque das frases mais importantes. EVANDRO JOSÉ PINHO DA SILVA, Belém, PA

ÉPOCA NEGÓCIOS

(398/2005) Filão farto

ÉPOCA notícia que a Agência Nacional de Energia Elétrica (Aneel) "contratou uma agência de recursos humanos... para encontrar no mercado um profissional para a vaga de superintendente de Relações Institucionais... A idéia não tem precedente no governo". Efetivamente, é inovadora a escolha de

ocupante de cargo de confiança, de livre provimento em entidade pública, por meio de metodologia há muito empregada na iniciativa privada, que valoriza a capacitação profissional e é imune a apadrinhamentos políticos. Por outro lado, ao contrário do que informa ÉPOCA, os concursos não caíram de moda na Aneel: em 2005 foram contratados 212 servidores públicos, exclusivamente por meio de concurso.

JERSON KELMAN, diretor-geral da Aneel

Colunista

(398/2005) Ah! O verão... (Xongas)

Este Brasil é imenso, existe de tudo. Enquanto no Sudeste quase sempre é inverno, no Nordeste quase ou sempre é verão. Praias lindas, cheias de pessoas que insistem em se bronzear. Por lá, quando chove, é uma festa, mesmo existindo deslizamentos e inundações. Contradições, não? Acredito que a falta de respeito pela natureza provoque esse desequilíbrio ecológico. Sou grego, adotei o Brasil como minha pátria

FÁBIO YGOR, Belém, PA

mãe e amo este país. Mesmo convivendo com as diversidades do clima, o povo daqui é muito quente. Temos muito calor humano.

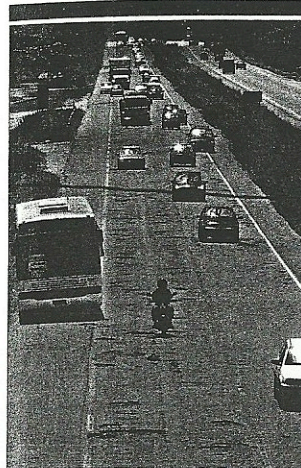
PATRICK DIMON, São Paulo, SP

A Semana

(398/2005) Mais escolas indígenas

Uma das finalidades da Funai, de acordo com seu estatuto, é "apoiar e acompanhar a educação de base apropriada ao índio, visando a sua progressiva integração na sociedade nacional". A construção de 200 escolas indígenas, com R\$ 11 milhões repassados pelo Ministério da Educação, mostra que pelo menos uma de suas finalidades está sendo cumprida. Mas a finalidade da Funai é o melhor para os índios? O índio, hoje, usa painéis de alumínio, Bermuda e boné. A aculturação é a maior derrota que um povo pode sofrer. Essa "progressiva integração", infelizmente, é uma forma de transformar os índios em caboclos e cafuzos.

FÁBIO YGOR, Belém, PA



RODOVIAS Disputa no governo para ver quem vai tapar os buracos das estradas

Brasil

(398/2005) A hora da bondade

Que maravilha de governância! O excelentíssimo senhor presidente da República do Brasil e a excelentíssima governadora do Rio de Janeiro estão brigando para saber quem faz melhor pelas rodovias. Mas por que isso agora? Briguem também para melhorar a saúde pública, a segurança pública, a educação e o atendimento nos órgãos públicos. Senhores governantes, nós, eleitores, não estamos preocupados em saber quem é o melhor, queremos apenas que cumpram com suas obrigações. Cumprimos com a nossa, com o dever de votar e, principalmente, dedicamos-lhes confiança. Todos que passam pelo Palácio do Planalto reclamam dizendo que quatro anos é pouco para governar. Essa reclamação não é novidade para quem acompanha os fatos políticos. Porém, se esse período é curto para governar, é também o suficiente para decepcionar. Por isso, é melhor que fique nesses quatro anos, pois complementando o tempo de governo com certeza aumentará também a tragédia.

ALEXANDRE SIQUEIRA, Brasília, DF

O pacote de obras lançado pelo presidente Lula para este ano é totalmente eleitoral. Realmente, essas obras são necessárias, principalmente as das estradas. Mas por que só agora? E o

pior de tudo é que as obras serão realizadas sem licitação, ou seja, são obras que serão feitas por empresas contratadas em regime emergencial, sem critérios para tal contratação, podendo ser realizadas com péssima qualidade e a preços nada baixos. A verba destinada às obras, não é pouco, é de exatamente R\$ 440 milhões. Por isso temos de ficar de olho, pois dizer que são obras de extrema urgência tudo bem. Mas não é de agora. Já há muito tempo essas estradas fazem milhares de vítimas diariamente. Espero que o Lula não cometa o mesmo erro que a ex-prefeita Marta Suplicy, que, para ganhar a eleição, fez uma porção de obras malfeitas.

RICARDO L. CARMO, São Paulo, SP

A reportagem afirma que Garotinho criou um salário mínimo só para o Rio de Janeiro. O fato é bem diferente: foi o então presidente Fernando Henrique Cardoso quem facultou aos governos estaduais a fixação de pisos regionais. Garotinho apenas exerceu esse direito. ÉPOCA aposta na desinformação ao sugerir que o mínimo do Estado (R\$ 351) não é extensivo aos servidores estaduais. Não há um servidor que receba menos de R\$ 450 - a própria lei federal veta a possibilidade de emendas que estendam a aplicação do piso aos servidores. ÉPOCA novamente claudica ao reproduzir o episódio em que a governadora Rosinha Garotinho determinou a execução da operação tapa-buracos na rodovia federal BR-101. A revista ignorou o fato de que, antes de decidir pela obra, a governadora fez inúmeros apelos públicos ao presidente Lula.

RICARDO BRUNO, secretário de Estado de Comunicação Social

Entrevista 2

(397/2005) Contagem regressiva (John Gray)

Muito interessante o ponto de vista do entrevistado John Gray. Sempre acreditei que o ser humano é uma experiência que não deu certo. Sob a ótica do filósofo, podemos, enfim, acreditar que a humanidade se tornou um fardo que a natureza terá de extinguir. Infelizmente, outros seres inocentes deverão ir conosco. Apesar de todo o bem causado, isso nada mais é que soluções para os problemas criados por nós mesmos. Desde a prevenção da gripe até a cura de um câncer, fomos nós que procuramos isso. A natureza costuma receber a prazo.

FELIPE VOIGT, Limeira, SP

Concordo com o filósofo John Gray quando diz que a vida do homem aqui na Terra está com os dias contados. O homem está se autodestraindo e permanecerá assim enquanto não se conscientizar de que sozinho não é capaz de viver. O mundo só tomará um novo rumo quando perdermos a idéia de superioridade. E temos provas disso quando não conseguimos combater doenças que amedrontam a humanidade há anos, como a Aids. Se fôssemos superiores, vírus tão pequenos, como o HIV, não seriam capazes de nos derrubar. O fato de sermos inteligentes e de acumularmos conhecimentos não nos diz nada quando não conseguimos usar esse dom para o bem do mundo em geral e não para nós mesmos. E um exemplo claro de nossa tolice é o desmatamento desenfreado.

PAULA MORGADO, Rio de Janeiro, RJ

Entrevista 3

(395/2005) Rompendo o silêncio (Jeannine Gramick)

A Igreja Católica tem sido um porto seguro para padres e freiras homossexuais, o que tem comprometido a credibilidade da instituição e provocado a fuga de seus fiéis. O Vaticano está correto em retirar de seu seio pessoas que se comportam de forma incompatível com a doutrina que advoga. A Igreja Católica, como qualquer outra instituição, tem seus dogmas e normas.

JOSÉ CARLOS FONSECA, Brasília, DF

CORREÇÕES:

■ A nota "Vento sul", da coluna Bastidores, trata de carvão mineral, e não como foi publicado na página 21 da edição 397.

■ O nome correto do prefeito de Belo Horizonte, Minas Gerais, é Fernando Pimentel, e não Marcelo Pimentel, como foi publicado na página 78 da edição 397.

■ Diferentemente do publicado na página 74 da edição 397, o atacante italiano Luca Toni tem 28 anos e a seleção italiana foi eliminada nas oitavas-de-final da Copa de 2002.

REPORTAGENS MAIS COMENTADAS

Ah! O verão... (Xongas)	57,1%
A hora da bondade	42,9%
O futuro da Amazônia (Entrevista)	28,6%
Mais escolas indígenas	14,3%

A visão e o legado de

JK

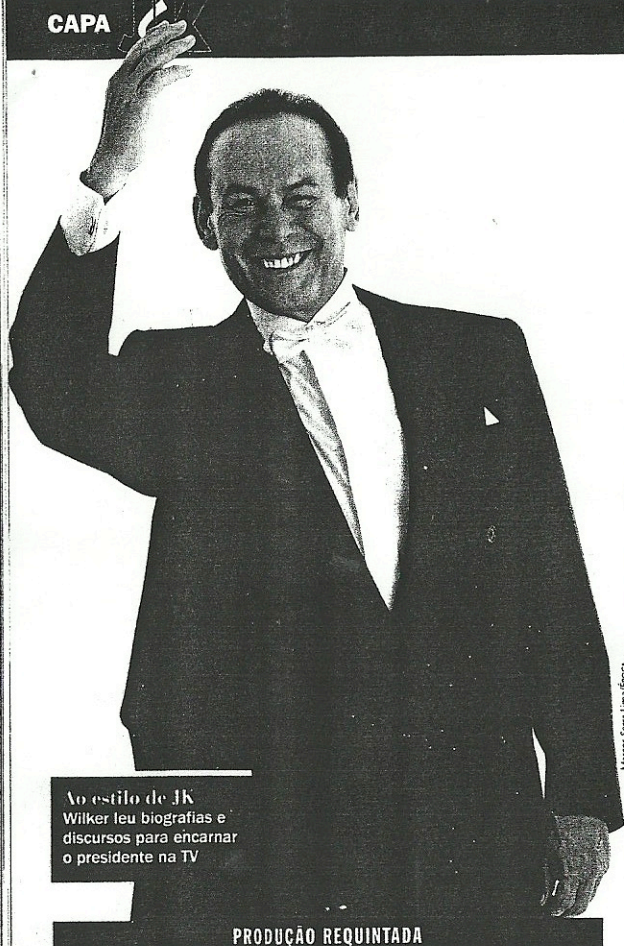
LEANDRO LOYOLA E THOMAS TRAUMANN

Foi o melhor dos tempos. Foi o pior dos tempos. A era da sabedoria. A era da tolice. Foi a primavera da esperança. Foi o inverno do desespero. Tínhamos tudo diante de nós. E nada tínhamos diante de nós. Caminhávamos todos rumo ao paraíso. Ou direto para o inferno. A nenhum outro período da História brasileira as palavras de Charles Dickens se aplicam com tamanha propriedade quanto ao governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira, de 1956 a 1961. Desde a terça-feira passada, 25 milhões de brasileiros têm acompanhado a minissérie da TV Globo *JK*, com José Wilker na pele do presidente que – para o bem ou para o mal – mudou o rosto do país. Era

um Brasil que levantava pela primeira vez a Copa do Mundo e se descobria nos gols de Pelé e Garrincha, nas melodias de Tom e Vinícius, no cinema novo e na arquitetura de Niemeyer. De um matagal no Planalto, erguia-se Brasília. A indústria automobilística acelerava a industrialização, e o brasileiro recebia o maior salário mínimo da História. Mas também era um país em que a inflação fugia do controle, grassava a irresponsabilidade fiscal, a dívida pública crescia e o Estado se arrogava o papel de condutor da economia. O melhor retrato dos anos JK está expresso nos maiores sucessos musicais da época: o sonho de “Chega de Saudade” e a desilusão de “Meu Mundo Caiu”. ▶



Entre o sonho e a realidade
Com JK na Presidência, o Brasil explodiu em crescimento, mas a conta da irresponsabilidade fiscal dos anos dourados veio depois na forma de inflação e déficit público



Ao estilo de JK
Wilker leu biografias e
discursos para encarnar
o presidente na TV

PRODUÇÃO REQUINTADA

Na TV, Wilker usa fraque feito pelo alfaiate do presidente e as louças das recepções oficiais são as mesmas do período

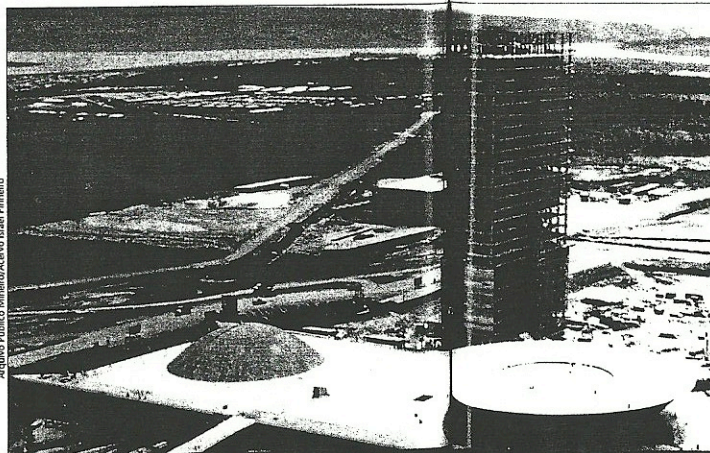
Para encarnar o JK da minissérie da TV Globo, o ator José Wilker teve direito a uma primazia. O fraque usado na TV foi produzido pelo mesmo alfaiate do presidente. "Ele me disse que JK preocupava-se com o calamento das roupas", diz o ator. Wilker perdeu a conta de quantas histórias ouviu sobre JK. Para interpretá-lo, leu biografias, discursos do presidente e adotou seu porte altivo. Mas filtra os "causos" e, nas gravações, atém-se ao texto. "O melhor preparo é o não-preparo. Não consigo imitar ninguém", afirma.

Esse cuidado na caracterização

de JK é apenas um dos milhares que cercam a minissérie. A emissora encontrou louça com os dizeres "Estados Unidos do Brasil" para as recepções oficiais. Para tomar as locações verossímeis, a cena em que JK chega às terras virgens do Planalto Central que virariam Brasília foi gravada em Queimados, no norte fluminense. "Precisávamos de um terreno livre que remetesse àquela Brasília", explica Mário Monteiro, da cenografia. A construção da capital será gravada ao mesmo tempo em que uma maquete de 40 metros X 60 metros é erguida no Projac. ■

Juscelino tinha tudo para dar errado. Eleito presidente em 1955, armou-se um golpe para impedir sua posse e um contragolpe para garanti-la. O país passou por dias de república a ter um presidente eleito, dois presidentes reclamando o cargo e um último afastado, enquanto tramava uma insurreição numa fragata à beira-mar. Na campanha eleitoral, respondendo a perguntas de populares num comício no sertão de Goiás, JK prometeu mudar a capital federal para o interior sem um minuto de reflexão. Montou uma equipe frankenstein, juntando num mesmo barco raposas da política, monetaristas conservadores, esquerdistas e um general turrão. No governo, sofreu duas rebeliões militares e um sem-número de CPIs no Congresso. Começou a gestão com uma inflação anual de 24% e a encerrou beirando os 40% - recorde até então. Rompeu com o FMI, tomou empréstimos internacionais que sabia impagáveis e deixou as finanças públicas em frangalhos. Seu sucessor, Jânio Quadros, elegu-se usando como tema uma vassoura para denunciar a corrupção na construção de Brasília. JK apoiou a eleição indireta do general Castello Branco, perdeu os direitos políticos, sofreu humilhações nas mãos dos coronéis, foi exilado e terminou a vida no ostracismo político.

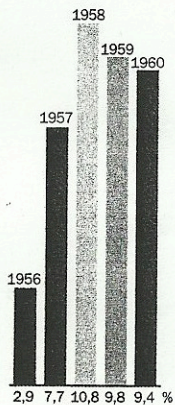
Pois esse mesmo Juscelino se tornou o ícone de um país que não podia dar errado. Os tempos de JK foram fartos em coisas que até hoje estão em falta. "Num país que não cresce com consistência há 20 anos, JK é lembrança boa pelo período de crescimento econômico e estabilidade, com emprego e segurança", diz o historiador Marco Antônio Villa. "Os brasileiros não pensavam em se mudar para o exterior, acreditavam que o Brasil tinha futuro." O período JK parece um oásis utópico numa fileira de presidentes semelhante a um deserto. Mas é preciso tomar cuidado com as avaliações ufanistas.



Mestre das obras
JK foi um presidente
empreendedor, que gostava de
acordar cedo e cultivar a
imagem de dinâmico e
arrojado. Fez em 1957 o
primeiro voo num jato
supersônico. O gesto foi imitado
por Collor 30 anos depois. A
transferência da capital, Rio de
Janeiro, para o Planalto Central,
principal obra de JK, não
constava do Plano de Metas.
Brasília foi construída em
cumprimento a uma promessa
feita num comício no interior
de Goiás durante a
campanha eleitoral de 1955

PIB

No período em que JK governou o país a economia cresceu mais de 8% ao ano em média...



RENDA

...o PIB per capita* também aumentou...

Antes

US\$ 1.796

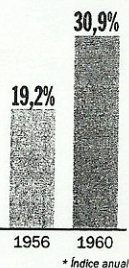
Depois

US\$ 2.406

* Em US\$ de 1999

INFLAÇÃO

...mas a inflação, que já era alta, disparou*



* Índice anual

"O mito JK é apenas isso, um mito. Sua herança é a inflação descontrolada, a irresponsabilidade fiscal, o endividamento excessivo, a megalomania das obras eleitoreiras, a subvenção industrial e o intervencionismo do Estado", ataca Eustáquio Reis, diretor de Estudos Macroeconômicos do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Para o pesquisador, JK entrou para o imaginário popular por uma circunstância histórica: a migração de milhões de pessoas da zona rural para as cidades. Era gente que, chegando ao mercado de trabalho formal, passou a ganhar mais e a contribuir para um sistema de previdência ainda superavitário. "Com o salário mínimo recorde, o comércio ganhando com a inflação, a indústria nadando em crédito barato, as empreiteiras lucrando com a loucura de Brasília, JK montou um sistema que só dava certo no curto prazo. Ele sabia que deixaria um país quebrado, mas só pensava em voltar nos braços do povo reeleito em 1965", diz Reis.

Em meados dos anos 50, o Brasil era uma economia agrícola. Tinha algumas indústrias de base importantes, como a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), e não produzia quase nada de bens de consumo. O país crescia a uma taxa de 5% ao ano, mas isso não aplacava seus intermináveis dilemas políticos. Getúlio Vargas, acossado por uma oposição golpista, havia se suicidado em 1954, deixando um caos institucional ao lado de seu caixão. Golpes militares eram cartas nos baralhos tanto dos governos como das oposições, num jogo de disputas violentíssimas, ataques desleais e atentados.

O diferencial de JK, raposa mineira do PSD, era o perfil conciliador. Nas duas revoltas militares que sofreu, a de Jacareacanga e a de Aragarças, anistiou os rebeldes. Evitava a todo custo alimentar disputas com a oposição. "Juscelino teve a virtude da tolerância democrática, apesar de ser duramente atacado por todos os lados e sofrer golpes", diz o senador Antonio Carlos Magalhães (PFL-BA), que foi amigo de JK apesar de ser da UDN e até hoje guarda dezenas de cartas da vasta correspondência trocada com o presidente.

Se hoje Luiz Inácio Lula da Silva reclama da rudeza da oposição é porque não conheceu a UDN que vilipendiou JK. "Fomos muito injustos com ele", se arrepende José Sarney, à época deputado da agressiva bossa nova da UDN. Carlos Lacerda, o homem que levou Vargas ao suicídio, chamava JK de "janota matreiro". O jornalista e teatrólogo Nelson Rodrigues preferia outra designação: "cafejeste dionisíaco". Bateu-se muito mais em JK por ele ter comprado um avião quadrimotor Viscount que em Lula por seu Airbus com chuva. Uma edição da revista *Maquês*, do deputado udenista Amaral Neto, estampava uma foto de Juscelino com o título "Sindicato de Ladrões" na capa. "A diferença de Juscelino foi ter enfrentado todos esses ataques sem recorrer à repressão", diz a socióloga Maria Vitória Benevides. "Ele manteve um ambiente de ▶

Apoteose popular

No Brasil ou no exterior, JK gostava de multidões. Foi recebido com festa em viagem oficial a Portugal em agosto de 1960. Em sua posse, quatro anos antes, ordenara a abertura do Palácio do Catete para o público e recebeu os populares vestido de casaca

Agência Manchete

INFRA-ESTRUTURA

A indústria pesada produziu como nunca...

Produção de petróleo (barris/dia)

75,5 mil

6,8 mil

Antes Depois

Produção de aço (toneladas/ano)

2,3 milhões

1,3 milhão

Antes Depois

DÍVIDA

...mas o déficit externo cresceu 38%

US\$ 2,5 bilhões

US\$ 1,8 bilhão

Antes Depois



Arquivo Ed. Globo



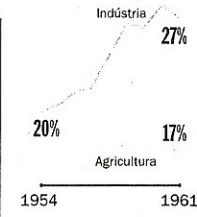
Fotos: Corbis/Globe Photos

As duas faces de Juscelino
JK ao mesmo tempo era religioso e boêmio. Ajoelhou-se diante do papa Pio XII em visita ao Vaticano. Gostava de balles e serenatas (ao lado, com Alvarenga e Ranchinho). Teve a sorte de ver o Brasil erguer a primeira Copa do Mundo durante seu governo



INDÚSTRIA FORTE

A participação da indústria no PIB ultrapassou a da agricultura...



DÉFICIT PÚBLICO

...mas o buraco nas contas aumentou

1954, antes de JK assumir: **1%**
1957, no meio de seu mandato: **4%**

* % em relação ao PIB

liberdade e se concentrou na administração."

JK costuma ser aclamado como o primeiro presidente moderno do Brasil. Essa imagem se fortaleceu porque, embora governasse como um típico representante dos velhos republicanos clientelistas, soube entender toda a avalanche de novidades de seu tempo. Assim, foi, ao mesmo tempo, um arcaico e um moderno. Em seus melhores momentos fez o novo através do velho. Não vacilou em abandonar aliados históricos conforme as conveniências políticas. Foi tolerante enquanto era atacado por jornais e revistas, mas criou uma lei para impedir que o adversário Carlos Lacerda pudesse discursar na TV. Acolheu as indústrias estrangeiras, mas manteve o protecionismo contra os produtos importados. Fez a opção de abrir estradas e transformá-las no principal meio de transporte do país. E, para isso, consolidou uma parceria que transformou as empreiteiras nas maiores contribuintes de todas as campanhas eleitorais. Grandioso ao sonhar um novo país, pensou pequeno ao deixar bombas-relógio financeiras no colo de seus sucessores.

"Sua diferença para os demais é que ele usa

os métodos tradicionais para manter a maioria no Congresso, mas usou essa vantagem para que o país desse o maior salto da sua História", diz o jornalista Claudio Bojunga, autor da biografia JK, *Artista do Impossível*. "Julgar Juscelino pela taxa de inflação é como criticar Roosevelt por não ter, nos anos 30, atacado a segregação racial nos Estados Unidos. Seu governo gerou dívida externa? Gerou, sim, mas estão aí Brasília, estradas, parque industrial. Que outro presidente fez tanto?", questiona o biógrafo.

Fazer é o verbo básico para compreender Juscelino. Hoje ele seria o que os especialistas em recursos humanos chamam de chefe motivador. Acordava por volta das 6 horas e, para ganhar tempo, pedia que as roupas ficassem sobre a cama em seqüência: cueca, calça já com suspensório, meias dobradas pelo avesso, camisa desabotoada, gravata, paletó, lenço de bolso e sapatos sem cadarços, um número acima do tamanho dos pés. Foi o primeiro presidente a substituir despachos pessoais por telefonemas. Era entusiasmado, sorriso sempre aberto, elogiava os auxiliares e esbanjava magnetismo. "Quem quiser ser

inimigo de Juscelino deve ficar a pelo menos 6 léguas de distância. O homem é uma pilha de simpatia", dizia o ex-ministro San Tiago Dantas. Esse carisma ajudou a manter na equipe pessoas de temperamento e ideologia opostos, como os economistas Roberto Campos e Celso Furtado.

Os historiadores enxergam no carisma uma das chaves do sucesso de JK. Ele deixava transparecer seu prazer em administrar. "Ao contrário dos presidentes mais recentes, que consideram um fardo o exercício da Presidência", diz o historiador Marco Antônio Villa. Além de ser político hábil e com experiência administrativa (já tinha sido prefeito de Belo Horizonte e governador de Minas Gerais), JK encontrou um mundo receptivo. Foi no final dos anos 50 que surgiu uma onda de globalização, com dinheiro sobrando nos países ricos. "Ele aproveitou a maré para atrair investimentos estrangeiros e acelerar a industrialização", explica o economista Sérgio Besserman. "Para isso, gastou demais e deixou desequilíbrios graves."

A origem da ganância foi o Plano de Metas, um conjunto de 30 objetivos nas áreas de transpor-

te, energia e indústria de base para superar pontos que estrangulavam o crescimento nacional e criar áreas que poderiam gerar oportunidades econômicas. Para realizá-lo, JK inovou ao trazer especialistas de fora da máquina pública. Trazia-se de uma saída malandra: em vez de combater a corrupção e o fisiologismo na máquina pública, que lhe tirariam apoio político, preferiu deixar tudo como estava e criar uma estrutura paralela de governo com os Grupos Executivos, em que trabalhavam os especialistas. "O plano deu certo porque em cada área havia gente que fazia o elo entre os grupos executivos e a máquina pública", conta o ex-ministro Celso Lafer, que teve o Plano de Metas como tema de sua tese de doutorado na Universidade de Cornell, nos Estados Unidos, em 1970.

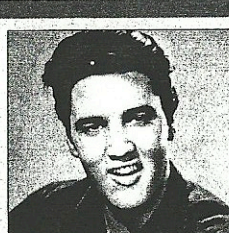
O que não estava no plano, mas entrou como 31ª meta, foi a construção de Brasília. A capital era uma promessa de campanha eleitoral, feita na cidadezinha goiana de Jataí. Quando o candidato JK foi interpelado por um eleitor sobre a promessa de transferência da capital, respondeu que sim. E levou a idéia para os demais comícios. ▶

NO MUNDO DA GUERRA FRIA

Enquanto JK governava o Brasil, os horrores do stalinismo eram revelados na URSS, Fidel iniciava seu longo reinado em Cuba e americanos disparavam no Sudeste da Ásia os primeiros tiros da Guerra do Vietnã



1956
Nikita Khrushchev denuncia os crimes cometidos pelo ditador Josef Stalin durante o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética



1957
Elvis Presley, maior estrela do nascente rock'n'roll, compra a mansão Graceland, em Memphis, que se tornará centro de romaria para os fãs



1958
Em 28 de outubro, o cardeal Angelo Giuseppe Roncalli é escolhido como o novo papa. Com o nome de João XXIII, comandará o processo de renovação da Igreja Católica



1959
Em 1º de janeiro, os rebeldes comandados por Fidel Castro descem de Sierra Maestra e expulsam de Havana o ditador Fulgencio Batista



1960
Acontecem no Vietnã os primeiros e violentos combates entre as tropas americanas e os vietcongues liderados por Ho Chi-Minh

O QUE ELES
DISSERAM SOBRE JK

"Não acredito em quem não tem projetos, não sonha alto. Acredito em gente como Juscelino"

LUÍZ INÁCIO
LULA DA SILVA

"Num país de intolerância e autoritarismo, JK foi um democrata"

FERNANDO
HENRIQUE CARDOSO

"JK tinha preocupações com energia e transporte e outras questões essenciais para o povo pobre"

ITAMAR FRANCO

"Conheci Juscelino ainda menino. Como brasileiro, sempre tive JK como exemplo"

FERNANDO COLLOR

"Ele não cultivava ódios ou espírito de vingança. Foi a grande arma dele para governar"

JOSÉ SARNEY

Fotos: Arq. Ed. Globo

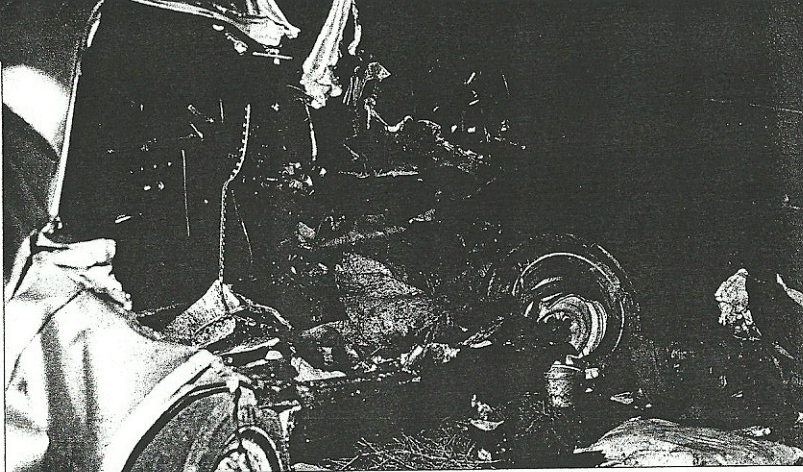
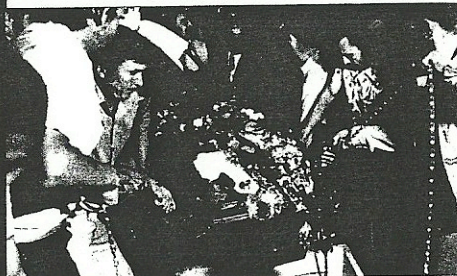


Foto: Aquino Munchete

A sombra de 1976

Na tarde de 22 de agosto, JK voltava de São Paulo para o Rio quando o Opala em que viajava cruzou a pista da Via Dutra e bateu de frente com uma carreta. Apesar de não existir prova de atentado, o acidente, até hoje, gera dúvidas. Em seu enterro em Brasília, os militares no poder lhe negaram as honras de presidente e fizeram de tudo para esvaziar a cerimônia. Nas ruas, 350 mil pessoas cantaram "Peixe Vivo" e transformaram o sepultamento de JK num ato contra a ditadura



Os cofres públicos escancararam-se. Em abril de 1957, por exemplo, JK se encontrou com o empreiteiro Bernardo Sayão, diretor da Novacap, a empresa responsável pela construção da capital. Contou ao empresário que havia sonhado com uma estrada para ligar Belém a Brasília, 2.200 quilômetros rasgando a Floresta Amazônica. Falaram entusiasmados sobre a ideia e, ao final do papo, o presidente ordenou que a estrada fosse iniciada imediatamente. E assim - sem concorrência pública ou avaliação financeira - nasceu uma das principais rodovias do país.

Decisões desse tipo geravam constantes déficits nas contas públicas. O buraco acabava coberto com emissão de mais dinheiro, uma mistura explosiva que gera inflação. Os índices de preço saltaram para 39% em 1959, um assombro numa economia sem o colchão da correção monetária. Naquele ano, o antigo amigo e ministro da Fazenda, Lucas Lopes, avisou JK que era melhor negociar um acordo de estabilização com o Fundo Monetário Internacional (FMI) e parar a construção de Brasília para controlar os gastos. "Dei um salto e quase o mandei àquela parte", contou Juscelino mais tarde. Semanas depois, Lucas sofreu um infarto e o presidente aproveitou para demiti-lo. "Hoje Juscelino não poderia fazer o que fez", diz o ex-presidente Fernando Henrique

Cardoso. "O Estado tem menos poder de investimento e há mais pressões por gastos sociais com os pobres. Hoje ele investiria nisso."

Na definição da revista *Time* em sua reportagem de capa de 1956, JK era como um diamante multifacetado de Diamantina: cada um pode escolher a face que quiser. É possível louvar o visionário que imaginou um país industrializado e com crescimento acelerado; ou o democrata, que aceitava críticas; ou o político pé-de-valsas, charmoso e cosmopolita. Também é possível atacar o governante de gastos compulsivos, a incontinência fiscal, os favorecimentos empresariais, o inchaço da máquina pública e os conchavos eleitorais. O país deixado por JK aos sucessores era campeão de futebol, encantava o mundo com a bossa nova e começava a rodar em carros nacionais. Mas era também um Brasil que, em cinco anos, viu a a inflação dobrar, a dívida externa crescer 40% e o déficit público quadruplicar. JK entrou para a História como exemplo do modelo econômico que apostava na dívida pública e na ação do Estado como motores do desenvolvimento. Na época, todos acreditavam que o país daria certo. E não deu.

COLABORARAM RICARDO MENDONÇA, CLÉBER EDUARDO, ELISA MARTINS E RAFAEL PEREIRA

O BRASIL DE JK

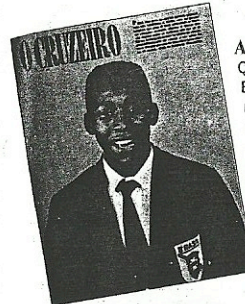
O presidente comandou o país em um momento de novidades em todos os setores

Na gestão de Juscelino Kubitschek, o Brasil andava a todo o vapor. Na verdade, andava de bonde, lotação, Romi-Setta e Fusca. As novidades pululavam em todos os setores. Na música, antes da explosão sussurrante da bossa nova, ouviam-se os vozeiros e os cantos dramáticos de Nelson Gonçalves, Ângela Maria, Maysa, Emilinha Borba e Marlene. No teatro, Nelson Rodrigues era chamado de tarado por causa das peças *Os Sete Gatinhos* e *Perdoa-Me por Me Traíres*, esta última encerrada na estréia com um tiro.

Bebiam-se Crush, Grapete e Caracu enquanto o pugilista Eder Jofre reinava no peso-galo. O radinho de pilha era o principal transmissor de notícias e

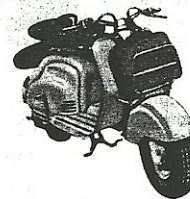
entretenimento, mas Chacrinha já iniciava sua ascensão na televisão. O início do mandato foi marcado pelas chanchadas. O final coincidiu com a politização do cinema novo, que denunciou o atraso do país com uma estética moderna, mas pouco popular.

Nas quadras, a tenista Maria Esther Bueno foi coroadada em Wimbledon, em 1958. As moças de belas curvas eram reconhecidas na coluna *As Certinhas* do *Lalau*, de Stanislaw Ponte Preta. Podiam afinar a cintura dançando com bambolê, em um momento no qual Wilza Carla, Rainha do Carnaval, aproveitava seus então dois dígitos de peso para gingar. Tudo era "bábaro", como se dizia. ■



A Copa É Nossa

Quando a Seleção Brasileira ganhou a Copa na Suécia, em 1958, revelando o menino Pelé e o entortador de laterais Garrincha, a revista *O Cruzeiro* era a mais lida do país: circulava com 800 mil exemplares por semana



A Juventude

A lambreta era o veículo dos filhos urbanos da elite, que mantinham os ouvidos atentos no rock americano e para os modelos de comportamento de Hollywood



O Sussurro

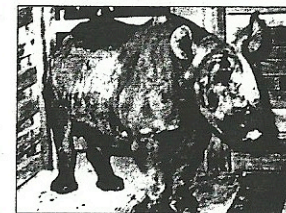
João Gilberto ecoa sua voz baixinha com "Chega de Saudade", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, modernizando e desacelerando o samba

A Namoradina

Quando os brotinhos adotavam a moda do "vestido sacco", as coxas de Marta Rocha, a Miss Brasil, eram um fôlego para os olhares dos marmarjos



Foto: Arq. Ed. Globo



O Vereador

O rinoceronte Cacareco recebe 100 mil votos na eleição para vereador em São Paulo, em 1958, e faz tour pelo Brasil como pop star

TESTE

Você conhece bem os anos JK?

1) Quem foi o adversário do Brasil na final da Copa do Mundo de 1958?

- (a) Alemanha
- (b) Holanda
- (c) Suécia
- (d) Argentina
- (e) Uruguai

2) Quem projetou Brasília?

- (a) Oscar Niemeyer
- (b) Roberto Campos
- (c) Lina Bo Bardi
- (d) Burt Marx
- (e) Lúcio Costa

3) Qual era o nome de Stanislaw Ponte Preta?

- (a) Ibrahim Sued
- (b) Nelson Rodrigues
- (c) Flávio Cavalcanti
- (d) Sérgio Porto
- (e) Abelardo Barbosa

4) As gírias "ximibica", "matusquela" e "café pequeno" significam...

- (a) carro velho, maluco e ninharia
- (b) jogador perna-de-pau, teimoso e anão
- (c) ranzinza, maldoso e elegante
- (d) vestido curto, avarento e corrupto
- (e) lambreta, viola e fusquinha

5) Quem aparecia na estampa da nota de 1 cruzeiro?

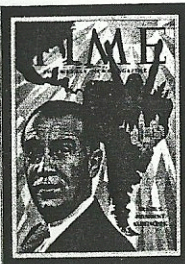
- (a) Adoniran Barbosa
- (b) Marquês de Tamandaré
- (c) Leônidas da Silva
- (d) Tarsila do Amaral
- (e) O índio Tibiriçá

① Mais testes sobre JK em www.epoca.com.br



O poeta da obra pública

Com a virtude de não ter pensado pequeno, JK lutou, em seu governo, por grandes sonhos e causas



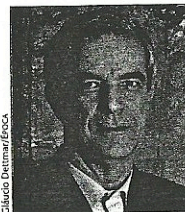
JK, pelos americanos. Quando assumiu, em 1956, como presidente, JK virou capa da revista *Time*. A reportagem descrevia a multidão no Rio de Janeiro durante a posse e citava o discurso em que Juscelino prometeu fazer "50 anos em cinco". O texto mencionava também as expectativas do governo americano em relação a JK. Estavam na posse o vice-presidente Richard Nixon e o subsecretário de Estado Henry Holland. "Não há dúvidas de que esse parece ser o melhor governo do Brasil para negociarmos", dizia Holland

Final da tarde cinzenta de 22 de agosto de 1976, quilômetro 165 da Via Dutra. O presidente Juscelino Kubitschek vira saudade. Desgovernado, o carro em que viaja de São Paulo para o Rio invade a pista oposta e é colhido, arastado e esmagado por enorme carreta. Oficialmente, foi acidente de estrada.

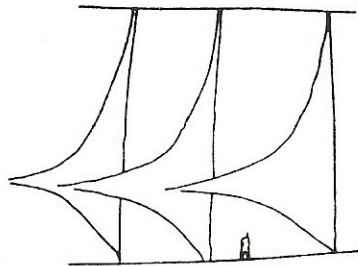
Diamantinense de 1902, órfão de pai aos 3 anos, infância pobre. Estudioso e determinado, formase em Medicina, especializa-se em urologia. Casa-se com Sarah Lemos em dezembro de 1931. A vida pública começa em 1933, como secretário do governador mineiro Benedito Valadares. Deputado federal, perde o mandato em 1937, com o Estado Novo. Nomeado prefeito de Belo Horizonte em 1940, faz tanta mudança e obra que é chamado de prefeito-furacão. Eleito governador em 1950, empurra Minas para o futuro.

Presidente em outubro de 1955, sonha avançar 50 anos em cinco. Executa ambicioso programa de infra-estrutura com foco em energia, transportes, indústria de base. Trinta metas setoriais e uma especial e síntese: a construção de nova capital, seu sonho desde a Constituinte de 1946. Faz política, negocia, viabiliza marcha para o interior, constrói Brasília em 42 meses. Traz a indústria automobilística, ataca a naval e outras, concretiza hidrelétricas, rasga mais de 13.000 quilômetros de rodovias e mais de 3.000 de ferrovias, implanta siderúrgicas. A economia cresce quase 50% reais.

Democracia, crescimento acelerado, mudanças estruturais, clima de esperança e confiança. Parecia que o Brasil finalmente daria certo. Inserção na modernidade, auto-estima em alta, afirmação da capacidade do empresário, do trabalhador, do engenheiro e arte dos brasileiros.



“Mudou o Brasil, deixou um mar de realizações e lições fundamentais. Como a de que é essencial escolher bem rumos e prioridades”



comprometem as conquistas do desenvolvimento. JK: "Outros governos poderão empreender a revalorização da moeda, com os aplausos e o apoio de toda a nação, mas não poderiam fazê-lo, de forma alguma, se encontrassem o país atado a uma situação colonial, sem estradas, sem energia, sem obras de base". ■

O escritor Ronaldo Costa Couto, economista, doutor em História pela Universidade de Paris-Sorbonne, é autor do livro *Brasília Kubitschek de Oliveira* (Ed. Record, Rio de Janeiro, 5ª edição no prelo), obra de referência da minissérie JK

Janeiro de 1961. Sai JK, assume Jânio Quadros. Nova esperança, que se apaga com shakespeariana renúncia. Depois parlamentarismo híbrido, instabilidade política, crise crescente, volta ao presidencialismo, golpe, 21 anos de ditadura.

Junho de 1964. Cassam o mandato de senador de JK e suspendem seus direitos políticos. Por quê? Candidato a presidente pelo PSD, era considerado imbatível. Seu slogan: "JK-65: cinco anos de agricultura para 50 de fatura".

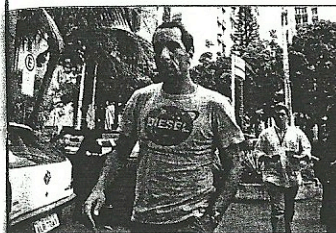
Amarga três anos de exílio, retorna em 1967. É preso em dezembro de 1968, durante o parto do ministro AI-5. Tenta a vida empresarial, escreve memórias. Compra toska fazenda no cerrado bruto de Luziânia, perto de Brasília, onde vive os dois últimos anos.

Mudou o Brasil, deixou um mar de realizações e lições fundamentais. Como a de que é essencial escolher bem rumos e prioridades, governar com a melhor equipe possível e sobretudo amar o Brasil de verdade. Não pensar pequeno, lutar por grandes sonhos e causas. "JK é o poeta da obra pública", concluiu Guimarães Rosa.

Final do governo, perguntam se os aumentos da inflação e dívida não

Salvo: o menino Mateus Semler de Almeida, de 10 anos, que, após sobreviver à queda de um avião bimotor, caminhou por duas horas na mata sem saber que seu pai estava morto. Além dele, um homem de 50 anos escapou do acidente, que matou duas pessoas. Dia 2, em São Paulo.

Indenizados: os parentes dos três auditores fiscais e do motorista do Ministério do Trabalho assassinados na região de Unaí, Minas Gerais, enquanto apuravam denúncia de mão-de-obra escrava. Eles vão receber R\$ 200 mil e mais R\$ 400 por mês para a educação de seus dependentes. Dia 3, em Brasília.



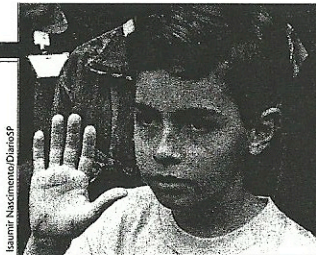
ÁLCOOL Edmundo estava embriagado

Morreram: o piloto Norman Casari, primeiro a pilotar o carro que estabeleceu o recorde brasileiro de velocidade, o Carcará. Aos 69 anos, de câncer, dia 30 de dezembro, em Petrópolis. ■ 15 pessoas com a queda de um ringue de patinação. Dia 3, na Alemanha. ■ 120 pessoas devido a um ataque suicida em Karbala e à explosão de dois carros-bomba em Ramadi e Bagdá. Os ataques marcam o aumento da violência depois das eleições. Dia 5, no Iraque.

Encerrada: a dívida da Argentina com o FMI. O fim da maior moratória da História, que somava US\$ 9,547 bilhões, foi comemorado pelo presidente Néstor Kirchner e pela ministra Félisa Miceli como uma declaração de independência. Dia 3, na Argentina.

Libertado: o jogador Viola, que fora preso por porte ilegal de arma, depois de brigar com a ex-mulher na madrugada do dia 1º. Dia 3, em São Paulo.

Terminou: a desavença entre a Rússia e a Ucrânia quanto ao fornecimento de gás natural, que afetou por dois dias o suprimento do produto na Europa. A disputa colocou em dúvida a



ARRANHÃO Mateus sobreviveu à queda do avião e caminhou por duas horas

confiabilidade dos russos no continente. Dia 4, na Europa.

Denunciado: por abuso de autoridade o secretário de Segurança de São Paulo. **Saulo de Castro Abreu Filho** é acusado de acionar a polícia para prender o dono de um restaurante e um manobrista que atrapalhava o trânsito na rua por onde o secretário passava. Dia 5, pelo Ministério Público de São Paulo.

Anunciou: que inicia nesta semana um tratamento contra dependência química de drogas **Edson Cholbi do Nascimento**, o **Edinho**. O ex-jogador não ficará internado, deverá ir à clínica apenas uma vez por semana. Dia 5, em São Paulo.

Revelado: o resultado do exame de urina feito pelo jogador **Edmundo**, do Palmeiras, no dia 19 de dezembro, quando foi autuado por embriaguez ao volante e desacato à autoridade. O laudo atesta que o atleta tinha uma concentração de álcool no sangue superior à permitida pela legislação de trânsito. Edmundo já foi condenado por homicídio culposo por causa de um acidente em 1995, no qual morreram três pessoas. O jogador está solto graças a um *habeas corpus*, concedido até que seja julgado seu último recurso na Justiça. Dia 5, no Rio.

Apresentados: à polícia **Anderson Gonçalves dos Santos**, o traficante **Lorde**, e sua namorada, **Brenda Lizer dos Santos**, suspeitos de envolvimento no incêndio a um ônibus que deixou cinco pessoas mortas. Dias 5 e 6, no Rio.

Anunciada: a descoberta de que podem ser os primeiros hieróglifos deixados pela civilização maia. Segundo artigo publicado na revista *Science*, arqueólogos estimam que as inscrições tenham 2.300 anos de idade. Anteriormente se pensava que o primeiro sistema de escrita maia era de 100 a.C. Dia 6, em Washington.

HORAS DE DESESPERO

Uma trapalhada na comunicação entre a equipe de resgate e a empresa responsável por uma mina que desabou na Virgínia, Estados Unidos, provocou desespero e fúria nas famílias dos trabalhadores. Três horas depois de anunciar que havia apenas uma morte entre os 13 homens presos, o porta-voz voltou a se reunir com famílias

aliviadas para corrigir a notícia. Apenas um dos 13 mineiros havia sobrevivido. A confusão foi motivo de revolta entre os familiares, que descobriram que os diretores da empresa foram avisados do erro 20 minutos depois do primeiro anúncio, mas seguraram a correção por mais de duas horas. Presos na mina desde a segunda-feira 2, foram achados bilhetes ao lado dos corpos dos mineiros dizendo que eles não sofreram.



Foto: Kichio Sato/AP

DOR Famílias comemoraram euforicamente a primeira notícia e, três horas depois, choraram ao saber a verdade