



**Entre a história e a ficção:
a minissérie *JK* como um lugar de memória**

**Fabiana A. Alves
Florentina das Neves Souza**

Entre a história e a ficção: a minissérie JK como um lugar de memória

Between history and fiction: JK miniseries as a place of memory

Fabiana A. Alves*
Florentina das Neves Souza**

Resumo: *Este artigo analisa como a minissérie JK, produzida e veiculada pela Rede Globo de Televisão, em 2006, pode ser considerada um lugar de memória. Para tal compreensão, é necessário explorar a narrativa seriada como uma ficção controlada e ainda como os recursos utilizados pela teledramaturgia de reconstituição histórica dão credibilidade à obra, como a verossimilhança e a mescla de personagens e imagens ficcionais com reais. Por se tratar de uma produção televisiva extensa, este estudo foca apenas as tensões que envolveram a posse de Juscelino Kubitschek, entre outubro de 1955 e janeiro de 1956, totalizando cerca de três horas de produção.*

Palavras-chave: *História; ficção; lugar de memória; JK; minissérie.*

Abstract: *This paper considers how the JK miniseries, produced and broadcast by Rede Globo in 2006, can be considered a place of memory. For such comprehension, it is necessary to explore the seriate narrative as a fiction controlled and even as resources used by the television drama of historical reconstruction give credibility to work, as verisimilitude and mix of characters and fictional images with real. Because it is an extensive television production, this study focuses only on the tensions surrounding the Juscelino Kubitschek possession, between October 1955 and January 1956, totaling nearly three hours of production.*

Keywords: *History; fiction; place of memory; JK; miniseries.*

* Jornalista e historiadora pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Mestranda em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista Capes. E-mail: falves.cs@gmail.com.

** Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Docente do programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: flora@uel.br.

Introdução

A memória é o que nos faz recordar, com ou sem serenidade, pelo testemunho oral e pelo discurso compartilhável. Segundo Roger Silverstone (2005, p.233), “é onde os fios privados do passado se entrelaçam no tecido público, oferecendo uma visão alternativa, uma realidade alternativa às versões oficiais da academia e do arquivo”. A memória inaugura outros textos, não menos históricos do que os primeiros, mas, não obstante, outros. São memórias emergidas do popular e do pessoal, produtos próprios de seu tempo. O passado, para Silverstone (2005, p.233), surge como uma realidade complexa e não singular, “a pluralidade da memória é, ela mesma, prova da pluralidade da realidade e não, em algum sentido, um engano. As lembranças variam no contar e no lembrar”.

A exibição de fatos e imagens históricas, inclusive pelos meios de comunicação, é um convite para comparar, adotar, apropriar-se. As experiências dos outros se harmonizam umas com as outras e com as próprias de cada indivíduo nas continuidades de sua mediação e sua reprodução; “e as linhas entre o público e o privado, o *self* e o outro, o presente e o passado, a verdade e a falsidade não são, por consequência, nem singulares nem claras. Essas memórias midiáticas estão aí para apanharmos e lutarmos por elas”. (SILVERSTONE, 2005, p.243).

Desde 1982, a Rede Globo de Televisão produz algumas minisséries que procuram narrar a história do Brasil. Esta é uma forma das produções disseminarem e, ao mesmo tempo, guardarem memórias ameaçadas pelo decorrer do tempo. Assim, este trabalho entende como a minissérie *JK*, veiculada em 2006, pode ser considerada um lugar de memória. A razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, pois acredita no sentido de que não há memória espontânea. Contudo, para essa compreensão, o trabalho explora como a narrativa seriada, sendo uma *ficção controlada*, utiliza recursos – que giram em torno da verossimilhança e da mescla de personagens reais e ficcionais – para dar credibilidade à obra de reconstituição histórica. Vale ressaltar que, pela minissérie *JK* ser uma produção televisiva extensa,

uma vez que aborda quase um século de história do país, este artigo enfatiza somente as tensões que envolveram a posse de Juscelino Kubitschek, compreendidas em, aproximadamente, três horas da produção¹. Interessa-se pelas reações contra a posse dos eleitos, logo após a eleição, em outubro de 1955, até a posse propriamente dita, em janeiro de 1956.

JK e a posse do novo presidente do Brasil

O pleito presidencial que resultou na eleição de JK aconteceu em 3 de outubro de 1955. A apuração foi concluída em meados daquele mês. Kubitschek (PSD) obteve 36% do total de votos válidos, somando 3.077.411; Juarez Távora (UDN), com 2.610.462, obteve 30%; Ademar de Barros (PSP) teve 26% e 2.222.725 votos; e Plínio Salgado (PRP) apenas 714.379, totalizando 8%. Para a vice-presidência, João Goulart (PTB) alcançou quase 3,6 milhões de sufrágios, registrando uma diferença superior a 200 mil votos sobre Milton Campos (UDN). Danton Coelho (PSP) obteve apenas 1.140.000 votos.

Logo após a divulgação dos resultados, a UDN² e seus aliados deram início a uma batalha judicial com o objetivo de anular as eleições e impedir a proclamação dos candidatos eleitos. Eles alegavam a ilegitimidade dos votos dados pelos comunistas³, a ocorrência de corrupção eleitoral, principalmente em Minas Gerais, e, mais uma vez, a inexistência de maioria absoluta, como já havia acontecido com Getúlio Vargas⁴, em 1950.

¹ Esse estudo foi realizado utilizando o box *JK*, comercializado pela Globo Marcas, não sendo possível delimitar o trabalho pelos capítulos exibidos em 2006, e sim pela divisão feitas nos DVDs. Trata-se, então, de uma análise que se estende do capítulo 42 ao 47 do box.

² A União Democrática Nacional (UDN) foi um partido político brasileiro fundado em abril de 1945. Era opositor às políticas e à figura de Getúlio Vargas e, posteriormente, de Juscelino Kubitschek. Era de orientação conservadora. Como todos os demais partidos, foi extinta pelo governo militar que assumiu o poder em 1964.

³ Segundo Pantoja (2010), a questão do voto comunista era sustentada pela oposição parlamentar e pela Cruzada Brasileira Anticomunista. Entretanto, no sistema de voto secreto, existe a impossibilidade material de distinguir os sufrágios dos comunistas.

⁴ Foi justamente com o suicídio de Vargas, em 1954, que Café Filho assumiu a presidência, exercendo o cargo até novembro de 1955.

De acordo com Sílvia Pantoja (2010), em novembro daquele ano, setores udenistas, liderados por Carlos Lacerda⁵, passaram a pregar abertamente a deflagração de um golpe militar. As teses udenistas encontravam apoio entre alguns chefes militares e desencadearam uma crise político-militar. O presidente Café Filho afirmou, em um primeiro momento, seu propósito de assegurar a posse dos candidatos legitimamente eleitos. Esta posição era defendida também pelo general Henrique Teixeira Lott⁶, que se declarou, inúmeras vezes, contrário a qualquer interferência das forças armadas no Judiciário.

O coronel Jurandir de Bizarria Mamede, proferiu um discurso em nome do Clube Militar, no dia 1º de novembro de 1955, na ocasião do sepultamento do general Canrobert Pereira da Costa, que incitava os chefes militares a impedirem a posse de Kubitschek e Goulart, desencadeando grave crise político-militar. Na manhã do dia 3 de novembro, o presidente Café Filho adoeceu repentinamente e transmitiu o governo ao seu sucessor legal, o presidente da Câmara, Carlos Luz, que, segundo Pantoja, embora fosse deputado pelo PSD, defendia posições próximas às dos udenistas. Lott, no dia 10 de novembro, pediu demissão da pasta da Guerra, sendo então nomeado para o cargo o general Álvaro Fiúza de Castro, favorável ao movimento golpista. Contudo, ainda na madrugada de 11 de novembro, Lott, com o decisivo apoio do general Odílio Denis, comandante da Zona Militar Leste (atual I Exército), liderou um movimento para afastar Carlos Luz da presidência, alegando que este mantinha ligações com a corrente “golpista” liderada por Carlos Lacerda.

A capital federal foi então ocupada por tropas do Exército, levando Carlos Luz, Lacerda, e outras autoridades civis e militares a se abrigarem no Ministério da Marinha e a embarcarem naquela manhã no cruzador Tamandaré com destino a Santos (SP). (PANTOJA, 2010).

⁵ Era proprietário do jornal carioca *Tribuna da Imprensa* e político filiado à UDN. Foi um dos principais adversários políticos de JK e, anteriormente, de Getúlio Vargas. Foi interpretado, na obra, por José de Abreu.

⁶ Chegou a ser marechal do exército brasileiro. Acabou se tornando político, considerado um dos “Juscelinistas”. Distinguiu-se pelo legalismo e por suas convicções democráticas. Posicionou-se contra o golpe militar de 1964. Na trama, foi interpretado por Arthur Kohl.

O Congresso Nacional, em sessão especial ainda no dia 11 de novembro, aprovou o impedimento de Carlos Luz, dando posse, na presidência da República, a Nereu Ramos, vice-presidente do Senado. Neste contexto, e no mesmo dia, Lott reassumiu suas funções no Ministério da Guerra.

Café Filho estava recuperado e poderia reassumir o mandato. Lott promoveu uma reunião com os generais para discutir a questão, ficando decidido que, devido às suspeitas de envolvimento do presidente nas articulações contra a posse de Juscelino Kubitschek, não seria conveniente o retorno de Café Filho à presidência. Apesar da decisão, Café Filho se mostrava determinado a reassumir o cargo. Lott então ordenou, no dia 21 de novembro, que o Palácio do Catete e a residência de Café Filho fossem cercados por tanques e tropas. Já na madrugada de 22 de novembro, o Congresso aprovou o impedimento de Café Filho, confirmando Nereu Ramos como presidente legal até a posse de Juscelino, em janeiro do ano seguinte. Como medida de segurança, Nereu Ramos, com a aprovação da Câmara dos Deputados, decretou o estado de sítio no país por 30 dias.

Pantoja afirma que apenas no dia 7 de janeiro de 1956 o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) proclamou os resultados oficiais das eleições presidenciais de 3 de outubro, que praticamente ratificavam os resultados divulgados pela imprensa, elegendo Juscelino e Jango. Eles assumiram a presidência da República em 31 de janeiro de 1956.

Entre 3 de janeiro a 24 de março de 2006 – ano de eleição presidencial no país –, a Rede Globo de Televisão exibiu *JK*, em um total de 47 capítulos. Este é um período em que a emissora, tradicionalmente, privilegia minisséries em sua programação. Escrita por Maria Adelaide Amaral, Geraldo Carneiro e Alcides Nogueira, a produção foi baseada na biografia de Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil entre os anos de 1956 e 1961. A trama, narrada em *off* pelo ator José Wilker (que interpreta JK adulto), foi dividida em três fases: a infância pobre em Diamantina (MG), a juventude em Belo Horizonte (MG) e a vida adulta já como político. Dirigida por Dennis Carvalho, Vinícius Coimbra e Amora

Mautner, o drama procurou aliar, envolvendo diferentes núcleos dramáticos, os fatos históricos a um enredo e personagens fictícios, contando com a consultoria histórica de Ronaldo Costa Couto.

Neste trabalho, interessa, em especial, como a posse de Juscelino Kubitschek e as discussões que a envolveram foram narradas pela produção televisiva. Com este intuito, foram analisadas seis cenas da minissérie extraídas de, aproximadamente, três horas de produção do box *JK*, comercializado posteriormente pela Globo Marcas, estendendo-se do capítulo 42 ao 47. Das seis cenas selecionadas, duas destacam o discurso dos personagens ficticionais sobre os acontecimentos políticos, duas apontam as características de verossimilhança entre a produção e a documentação imagética da época, uma enfatiza a inserção de imagens do período entre as imagens fictícias da minissérie e a última trata do uso da tecnologia na busca da semelhança com os acontecimentos originais. As análises demonstram que é possível entender a minissérie de reconstituição histórica como um lugar de memória, uma vez que estimula uma memória nacional não espontânea.

Memória e identidade: a disputa pelo poder de lembrar

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder, uma vez que a afetividade, o desejo, a inibição e a censura exercem manipulações conscientes ou inconscientes nela. Segundo Jacques Le Goff (2003, p.422), “tornar-se senhores de memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram ou dominam as sociedades históricas.” Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva.

As sociedades desenvolvidas e as sociedades em desenvolvimento, as classes dominantes e as classes dominadas, todas lutam pela

“consolidação” da memória – como reservatório móvel da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos. Lutam pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção do seu grupo. Afinal, segundo Le Goff, a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de *identidade*, individual ou coletiva, “cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. (LE GOFF, 2003, p.469).

Para Michael Pollak, a memória parece ser, primeiramente, um fenômeno individual, relativamente íntimo, próprio da pessoa. Porém, lembrando o que Maurice Halbwachs sublinhou, a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, “como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”. (POLLAK, 1992, p.201).

A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. (POLLAK, 1992, p.203-204).

Sendo a memória um fenômeno construído social e individualmente, consciente e inconscientemente, Pollak afirma que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade – no sentido da imagem de si, para si e para os outros. É a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a si mesma, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si.⁷

Como um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, a memória é um fator extremamente importante

⁷ Segundo Pollak, a construção da identidade, de uma forma superficial, conta com três elementos essenciais: a unidade física (o sentimento de ter fronteiras físicas, como pertencimento ao grupo) a continuidade dentro do tempo (no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico) e o sentimento de coerência (de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados).

do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Pollak (1992, p.204) elucida que “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros”. Conforme aponta o sociólogo, a memória e a identidade podem ser negociadas – no sentido de construídas –, não sendo fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo.

Le Goff aponta que cabe aos profissionais da memória – antropólogos, historiadores, jornalistas e sociólogos⁸ – lutar pela democratização da memória social como um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica. Afinal, “a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. (LE GOFF, 2003, p.471).

O espaço que mantém viva a memória

Longe de serem sinônimos, memória e história são opostas. A memória, segundo Pierre Nora, é vida, carregada por grupos vivos, estando em permanente evolução e aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. É inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a usos e manipulações, suscetível a latências e a revitalizações. A história, por sua vez, é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais.

⁸ Le Goff (2003, p.419), pensando em um campo científico global, entende que a memória, “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que lhe representamos como passadas”. O estudo da memória transcende, assim, as áreas da biologia e da psicologia e se aproximou das ciências humanas e sociais.

A memória é um fenômeno atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é efetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais, flutuantes, particulares ou simbólicas, sensíveis a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. (NORA, 1993, p.9).

Assim, há tantas memórias quanto grupos sociais, porque esta é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. Já a história tem vocação de ser universal, pertence a todos e a ninguém. A história trabalha um criticismo destrutor de memória espontânea, pois esta é suspeita para a disciplina, cuja missão é destruí-la e repeli-la. De acordo com Nora (1993, p.9), o criticismo generalizado conservaria museus, medalhas e monumentos, isto é, “o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas esvaziando-os daquilo que, ao nosso ver, os faz lugares de memória”. A sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria mais do que a sociedade tradicional, lugares onde ancorar a memória.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, mas é preciso criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, ações que não naturais. A defesa de uma memória refugiada sobre focos privilegiados são guardados, justamente, nos lugares de memória, pois, caso contrário, sem vigilância, a história os varreria. Se o que os lugares de memória defendem não estivesse ameaçado, não haveria necessidade de construí-los. Por outro lado, se as lembranças evocadas por eles fossem vivenciadas se tornariam inúteis. Já se a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los, não se tornariam lugares de memória. “É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte.” (NORA, 1993, p.13).

Os lugares podem ser compreendidos, simultaneamente e em graus diversos, em três sentidos: material, simbólico e funcional. Nora (1993, p.22) exemplifica: um local de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Já um lugar puramente funcional, como uma manual de aula, um testamento, uma associação dos antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Um minuto de silêncio, por exemplo, com uma significação simbólica, é um recorte material de uma unidade temporal e serve para uma chamada concentrada da lembrança.

O que constitui os lugares é um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que acarreta a sobredeterminação recíproca. Nora (1993, p.22) frisa que é preciso ter vontade de memória, “na falta desta intenção de memória os lugares de memória serão lugares de história”. O historiador enfatiza que

se é verdade que razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações. (NORA, 1993, p.22).

A partir de 1982, por meio de algumas minisséries⁹, a Rede Globo passou a narrar os acontecimentos recentes do Brasil, colaborando para a construção do discurso sobre a história do país. *Anos Dourados* (1986), *Anos Rebeldes* (1992), *A muralha* (2000), *A casa das sete mulheres*

⁹ A minissérie, segundo Renata Pallottini, é uma espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. “É uma obra fechada, definida em sua história, peripécias e final, no momento em que vai para a gravação. Não comporta, em geral, modificações – como a telenovela de modelo brasileiro – a serem feitas no decurso do processo e do trabalho.” (PALLOTTINI, 1998, p.28). No entanto, apesar de se parecer e de descender da telenovela, sua técnica de escrita se assemelha mais a um filme longo de cinema, pois supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracterizam a telenovela.

(2003), *Um só coração* (2004), *Mad Maria* (2005), *Maysa* (2009), entre outras, são exemplos deste tipo de produção. Estes programas são um espaço que mantém viva a memória nacional, com suas contradições e ambiguidades, e se tornam um lugar de memória¹⁰.

Segundo Sara Feitosa, nas últimas décadas do século XX, as sociedades ocidentais se voltaram para o passado, ao contrário do que acontecia no começo do mesmo século, quando a preocupação era o futuro. Na “cultura da memória”, há uma proliferação de discursos memoriais e a indústria cultural os explora. Muitas vezes, acusa-se a mídia de

[...] produzir uma espécie de amnésia coletiva ao dar visibilidade a discursos memoriais, que esses discursos provocariam uma apatia e embotamento na sociedade e que é de se lamentar a perda da consciência histórica causada por tais discursos. (FEITOSA, 2009, p.2).

Feitosa lembra que é a mídia que faz a memória ficar mais disponível à sociedade a cada dia, assim como ela atua na contemporaneidade como uma memória assistente, poupando do trabalho de lembrar coletivamente. A autora destaca que se a memória hegemônica é produzida de esquecimentos, de amnésia, e serve à coesão social, cabe às memórias alternativas – não tão consensuais e esquecidas pela história oficial celebrativa – criar inquietações, desconforto e

¹⁰ Segundo Arlindo Machado, há várias explicações para a televisão adotar a serialização como a principal forma de estruturação de seus produtos audiovisuais. Machado explica que muitos acreditam que a televisão funciona conforme um modelo industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas da produção em série de outras esferas industriais, como as automobilísticas. “É possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática.” (MACHADO, 2005, p.86). Já produtos como livros, filmes e discos de música são concebidos como unidades, mais ou menos, independentes. Machado distingue três tipos principais de narrativas seriadas na televisão: (a) uma narrativa única (ou várias entrelaçadas) que se sucede de forma linear ao longo dos capítulos (por exemplo os teledramas, como telenovelas e alguns tipos de séries e minisséries); (b) cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, o que se repete nos episódios são os personagens e a situação narrativa (como os seriados) e (c) uma única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias ou a temática, porém as histórias são completamente diferentes, assim como os personagens, atores, cenários, diretores e roteiristas.

disputas. A memória social, por ser viva, é suscetível a atualizações, modificações, e o que é tido como hegemônico pode ter sua verdade abalada e alterada.

É neste 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 em um processo de alteração dos discursos memoriais. (FEITOSA, 2009, p.4).

Roger Silverstone argumenta que a mídia, tanto intencionalmente como à revelia, é instrumento para a articulação da memória. “Memória que é pública, popular, difusa, plausível e, portanto, irresistível e também, de tempos em tempos, compulsiva.” (SILVERSTONE, 2005, p.234). Afinal, na ausência de outras fontes, a mídia tem o poder de definir o passado, no sentido de apresentar e representá-lo. Para o autor, é preciso, então, encarar a mediação da memória, ou seja, “fragmentos do passado traduzidos pelo tempo e, como na tela de cinema, projetados no futuro. As memórias da mídia são memórias mediadas. A tecnologia tanto conectou como interveio”. (SILVERTONE, 2005, p.242).

Silverstone aponta que não há uma divisão inequívoca entre a representação histórica do passado e a popular.

Elas se fundem, como também rivalizam, no espaço público. E, juntas, definem para nós tanto os textos como os contextos: para a identidade, a comunidade e, na base dessas duas, para a crença e ação, que talvez sejam os fatores mais importantes. (SILVERSTONE, 2005, p.236-237).

Por este motivo, tantas batalhas são travadas pela memória reivindicando passados diferentes e recusando os limites das interpretações. “E é a história popular, a memória popular que está cada vez mais em jogo: o conhecimento não-oficial do qual a mídia é senhora.” (SILVERSTONE, 2005, p.244).

A relação entre a *ficção controlada* e o realismo

Funcionando como raros lugares de conhecimento sobre o passado da nação, a teledramaturgia de reconstituição histórica é um lugar de constituição da memória, pois oferece ao público um discurso sobre o passado. Segundo Miriam Rossini, entende-se como audiovisual de reconstituição histórica toda representação localizada em uma época passada

[...] cuja finalidade seja reconstituir um fato histórico, uma situação histórica, uma 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 mencionado. (ROSSINI *apud* FEITOSA, 2009, p.6).

Assim, este tipo de teledramaturgia não pode interferir tão profundamente na narrativa que é representada – caso contrário, coloca em risco a credibilidade da obra –, tornando-a uma *ficção controlada*. É uma obra artística construída no limite entre o real acontecido e a criação. “Por outro lado, indícios, vestígios e documentos de um tempo passado lhe impõe limites na construção discursiva, como por exemplo, a morte do personagem biografado, como ocorreram nas minisséries *JK* e *Maysa*, fato que ficção não pode modificar.” (FEITOSA, 2009, p.6-7). Esse formato ficcional colabora com a consolidação de uma história oficial celebrativa ou, em casos mais raros, dá visibilidade a memórias alternativas, tocando em temas pouco agradáveis à constituição da nação.

Feitosa ressalta que a pretensão de apreensão do real, seja pela história ou pela ficção, 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.” (FEITOSA, 2009, p.6). O que também não significa que o discurso historiográfico seja falso, invenção ou mesmo ficção. Por sua vez, Beatriz Jaguaribe salienta que o apelo dos meios de comunicação, hoje em dia, é fazer com que a imagem ou a narrativa

mediática seja mais plena de realismo do que da realidade fragmentária e individual. “A realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade.” (JAGUARIBE, 2007, p.30).

A realidade é socialmente fabricada e uma das postulações da modernidade tardia “é a percepção de que os imaginários culturais são parte da realidade e que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens”. (JAGUARIBE, 2007, p.16). Para Jaguaribe, há uma naturalização do registro realista na produção dos noticiários, nos romances do cotidiano, no controle e expectativas do presente e do futuro, concomitantemente. Para a autora, o que caracteriza esta ficção é a narrativa ou a imagem realista que acredita estar em sintonia com a experiência presente, equiparando a representação do mundo e da realidade social.

A importância das vozes dos personagens para o discurso da ficção seriada

No caso de *JK*, a produção se tratava de uma reconstituição histórica e, durante os 47 capítulos da minissérie, a trama aliou aos fatos históricos um enredo e personagens fictícios, ficando no limite da ficção e da história. Para Feitosa, poder falar utilizando personagens ficcionais é uma forma de emitir juízo sobre os acontecimentos históricos da política, do comportamento e da cultura de modo geral. Ao tecer comentários sobre os acontecimentos políticos do momento, consegue-se, por meio dos personagens da ficção, falar do presente, em um processo de espelhamento típico da representação. A autora conclui que, embora fictícios, os personagens colaboram de modo decisivo para a imagem que se tem de uma época. “O discurso construído através dos personagens históricos ganha força com as impressões cotidianas sobre política, o comportamento, a cultura, através dos personagens de ficção, compondo

assim um grande panorama da época que é representada.” (FEITOSA, 2008, p.8).

Isso é percebido em vários momentos da minissérie. Sobre a posse de JK, um diálogo travado entre as personagens do núcleo fictício durante um café da manhã é esclarecedor. Na cena, estão em volta da mesa Abigail Fernandes, vivida por Betty Gofman¹¹; Ana Rosenberg, interpretada por Camila Morgado¹²; Maria Salomé, feita por Deborah Evelyn¹³; Marisa Soares, de Letícia Sabatella¹⁴ e a Baronesa do Tibagi, vivida por Nathalia Timberg¹⁵. Abigail lê para as companheiras de pensionato o texto de autoria de Carlos Lacerda publicado no jornal daquele dia: “É nosso dever advertir os chefes militares e os líderes de todas as classes para que usem as forças armadas da nação para proibir a posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart”. Salomé questiona: “Mas o que o Lacerda quer? Uma revolução?” Ana responde: “Não. Ele está propondo um golpe.” Abigail, por sua vez, retruca: “Ele foi eleito com apenas 36% dos votos. O Brasil não pode ser governado pelo representante dos comunistas e dessa minoria incauta”.

A conversa continua a respeito do partido da recém-chegada Marisa que afirma que votou em JK conscientemente e não se considera uma incauta. Abigail discorda dos outros pontos de vista levantados pelas colegas e se retira da cena. Marisa então pergunta a Salomé se Abigail age sempre daquele forma. Salomé responde que sim, e completa: “Não é para levar a sério o que ela fala, não.” Contudo, Ana adverte: “Sim. Mas

¹¹ Bibliotecária do Congresso Nacional, carioca e simpatizante de Carlos Lacerda, logo não gosta de JK. Mora na pensão da Baronesa do Tibagi. É contra a construção de Brasília, pois tal mudaria profundamente a sua vida.

¹² Jornalista dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, e comunista. Também mora na pensão da Baronesa do Tibagi.

¹³ Uma das personagens ficcionais que surgem ainda na primeira fase da minissérie, em Minas Gerais. Neste momento da trama, trabalha como enfermeira, no Rio de Janeiro. Vive na pensão da Baronesa de Tibagi.

¹⁴ Mineira que durante a mocidade vai morar no Rio de Janeiro, na pensão da baronesa. Desde pequena tem uma adoração por Juscelino. Os dois se conhecem e iniciam um romance que só termina com a morte dele.

¹⁵ Foi dama da alta aristocracia do Rio de Janeiro e se tornou a dona de uma pensão no bairro de Botafogo. Vive de nostalgia do passado. A personagem demonstra indiretamente o desenvolvimento do Rio de Janeiro.

é para levar a sério o que diz Lacerda. Ele está conclamando as forças armadas a impedir que o Juscelino tome posse e a Justiça Eleitoral está demorando demais a oficializar a vitória do Juscelino e do Jango”. A cena acaba com a expressão de incertezas do futuro no rosto das personagens. (AMARAL; NOGUEIRA, 2006, cap.43).¹⁶

Outra cena que exemplifica a colaboração dos personagens ficcionais para a construção de uma trama de reconstituição histórica é uma conversa entre Ana, Marisa e Abigail – que, ao contrário das outras, é lacerdista – nos corredores do Congresso Nacional. Marisa e Ana conversam sobre uma possível organização de um golpe para impedir a posse de Juscelino e sobre a suposta doença do então presidente Café Filho, que o teria afastado do cargo. Ana liga para Salomé, que trabalha no Hospital onde o presidente estaria internado. Ao descobrir que ele estava muito bem, constata que o afastamento político de Café Filho é uma tentativa para tirar o general Lott da pasta da Guerra, pois ele impediria o golpe. Ao desligar o telefone, Ana fala para Marisa: “Exatamente como eu imaginava. Trata-se de um complô para afastar Lott e nomear um general da confiança deles [udenistas] para o Ministério da Guerra.” Nisto, Abigail entra eufórica: “O presidente da Câmara assumiu o poder. Carlos Luz é o novo presidente do Brasil. Hoje é um grande dia de vitória para mim e para o Lacerda”. Ana indaga: “E quem vai ser o ministro da Guerra?”. Abigail responde: “Ah... com certeza não vai ser aquele molenga do Lott. O Carlos Luz deve nomear alguém que tenha coragem de impedir a posse do Jango e do Juscelino”. Enquanto Marisa se afasta preocupada, Abigail completa: “Já está se falando no general Fiúza que, graças a Deus, é um dos nossos.” (AMARAL; NOGUEIRA, 2006, cap.43).

Com estas cenas, os telespectadores podem compreender a dinâmica política para a posse de JK pelos discursos de pessoas comuns da trama e não apenas dos diálogos dos próprios políticos, que, por vezes, são confusos para quem não entende claramente as divisões partidárias

¹⁶ Minissérie JK, edição para DVD, disco 2, capítulo 43.

do período. As interpretações dos telespectadores também ultrapassam, assim, as narrações em *off* do personagem principal.

Outros aspectos para contar uma história

Para analisar uma produção, não só a televisiva, é necessário observar a produção dos discursos e, no caso deste trabalho, o memorial. É preciso notar em que lugar social o discurso é construído e quais as motivações para a sua produção. *JK*, por sua vez, foi exibida no início de 2006, ano do cinquentenário da posse de Juscelino na presidência da República e, também, ano de eleições presidenciais. “A revitalização de um discurso sobre os *anos dourados* do Brasil numa peça de teleficção teve conseqüências no debate político nacional.” (FEITOSA, 2008, p.10). Tanto que os dois principais candidatos à presidência naquela eleição, Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e Geraldo Alckmin (PSDB), tentaram vincular suas imagens à de Juscelino Kubitschek no decorrer daquele pleito.

Em uma narrativa seriada, em especial na qual o fio condutor é um personagem histórico, real, o parâmetro de verossimilhança¹⁷ deve estar, conforme Feitosa (2008), sintonizado com o sistema de opiniões que regulam a vida social em que o produto audiovisual é exibido. “O fato de tratar de acontecimentos da vida real torna o conteúdo com o verossímil ainda maior.” (FEITOSA, 2008, p.7). Segundo a autora, um produto audiovisual possibilita ao telespectador a sensação de que o que é mostrado é real, pois trabalha com a internalização de algo verossímil que, em última análise, dá sentido ao mundo.

A preocupação com o verossímil, em especial nas produções de época – como é o caso da minissérie *JK* –, dá-se por meio de

¹⁷ Feitosa (2008, p.7) aponta que este parâmetro também é conhecido como aceitabilidade, “o verossímil nada mais é do que a aderência a um sistema de expectativas partilhado habitualmente com a audiência”.

diversos pormenores que vão desde a linguagem (expressões e gírias datadas) até o visual (a imagem em si). Há a pretensão de recuperar o passado na sua integralidade e, para tanto, o pormenor é parte fundamental nesta articulação televisiva, assim como a verossimilhança e a aceitabilidade. Feitosa frisa que o detalhe possibilita uma espécie de “ver mais” no interior do todo, reconstrói o sistema que o detalhe faz parte, descobrindo leis e pormenores antes não revelados na descrição.

A carreatá da posse de JK representada pela produção televisiva, por exemplo, é baseada fielmente em imagens da época. O carro, as vestimentas do personagem principal e de Jango, a posição em cima do veículo, a saudação para as pessoas que assistiam, a queda de papel picado e os próprios ângulos das câmeras se assemelham muito às filmagens e às fotografias existentes do evento (AMARAL; NOGUEIRA, 2006)¹⁸. O ato da posse é outro exemplo desta semelhança explorada pela minissérie. A forma como o presidente eleito entrou no Congresso, acenou para os presentes, foi cumprimentado por colegas, os figurinos, as flores, a forma como sentou e assinou o ato de posse foi idêntica aos registros originais. Ambas são cenas curtas. É possível que esta escolha se dê devido ao fato de que cenas longas poderiam comprometer a fidedignidade com as imagens de 1956.

Uma outra tentativa de evidenciar a semelhança na produção é o uso da imagem documental. São imagens antigas, muitas vezes em preto e branco, que se fundem às coloridas. Toda a minissérie JK conta com este recurso. São, em grande parte, tomadas abertas, de paisagens e das cidades, mostrando como eram no período retratado pela narrativa. Com isto, a trama consegue “aproximar” ainda mais o telespectador das características da época retratada. Afinal, ao misturar imagens documentais com imagens ficcionais, a minissérie promove um nivelamento entre elas, gerando uma confusão no que é original ou

¹⁸ Minissérie JK, edição para DVD, disco 2, capítulo 44.

não e, assim, um consenso de que, no geral, as imagens podem ser assimiladas como reais. Por vezes essas imagens são acompanhadas por narrações em *off*, como, por exemplo, quando alguns udenistas e aliados se refugiaram no Cruzador Tamandaré. A locução, feita por José Wilker no papel de JK adulto, cobre imagens documentais das ruas do Rio de Janeiro tomadas por soldados e tanques. Utiliza ainda imagens do referido navio e da costa brasileira. O texto da narração diz:

Na madrugada do dia 11 de novembro, o Rio de Janeiro foi tomado pelos soldados e pelos tanques do general Lott. Carlos Luz, Bizarria Mamede, Carlos Lacerda e outros que tramavam contra a minha posse, refugiaram-se no Cruzador Tamadaré, que atravessou a orla marítima ao som de *O cisne branco*. O destino era o porto de Santos. (AMARAL; NOGUEIRA, 2006, cap.44).

Outro aspecto que precisa ser analisado para contar a história na teledramaturgia é o uso da tecnologia, em especial, a manipulação de imagens por meio da computação gráfica. “Essa prática tem se mostrado cada vez mais fundamental para a construção do detalhe e por sua vez da narrativa audiovisual que reconstitui uma época.” (FEITOSA, 2008, p.12). No caso da posse de Juscelino Kubitschek, Feitosa aponta o efeito de papéis picados caindo do alto dos prédios durante a passagem dos eleitos e a multiplicação de pessoas que acompanhavam a carreta. Para a autora, apenas alguns figurantes gravaram a cena, mas foram multiplicados pela computação gráfica, dando a impressão de se tratar de centenas de indivíduos. Com estes efeitos, a trama se torna, mais uma vez, muito semelhante aos registros do período, que mostram a utilização de papéis picados e a presença de muitos civis neste ato.

Todos esses recursos conotam a produção um efeito de real, fazendo os telespectadores superarem o efeito de realidade. Feitosa explica que este se refere ao efeito produzido pelo conjunto dos indícios de analogia em uma imagem representativa, como fotografias, quadros

e filmes. Estes indícios são historicamente determinados e convencionais. Já o efeito de real é algo que induz o telespectador a um juízo de existência sobre as figuras de representação, conferindo-lhes um referente real sem que o que ele vê tenha existido. O efeito de real tem uma base forte no efeito de realidade. “Dessa forma, enquanto a imagem representativa, um efeito de realidade, produtos audiovisuais baseados em eventos que efetivamente ocorreram – como na minissérie *JK* – podem produzir um efeito de real.” (FEITOSA, 2008, p.9). Isto, pois, ao apresentar acontecimentos do passado em uma narrativa seriada, de modo explicativo e encadeado, proporciona materialidade a esse passado.

Considerações finais

Há séculos, cria-se arquivos, museus e bibliotecas, mantém-se aniversários e celebrações, ações que não são naturais, pois, para Nora (1993), os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea. A razão fundamental de ser de um lugar de memória, possivelmente, é a tentativa de bloquear o trabalho do esquecimento, parando o tempo, materializando o imaterial e prendendo o máximo de sentido em um mínimo de sinais.

Atualmente, a mídia é mediadora das lembranças e assume a postura de lugar de memória. A teledramaturgia de reconstituição histórica, como é o caso da minissérie *JK*, é um lugar de constituição da memória, pois funciona como um espaço de conhecimento sobre o passado da nação, oferecendo ao público um discurso sobre o passado. Por ser uma *ficção controlada*, estando no limite entre o real acontecido e a criação, este tipo de teledramaturgia utiliza recursos para aproximar a trama do verossímil, valendo-se do uso de detalhes, imagens originais intercaladas com ficcionais e tecnologia, sobretudo, computação gráfica. Emprega também, entre os personagens reais,

outros fictícios que, ao tecerem comentários e opiniões, constroem pontos de vista e a própria imagem geral da época representada.

Esses instrumentos são bastante utilizados na minissérie *JK* e ajudam a apresentar a dinâmica política que cercou a posse de Juscelino Kubitschek, ora pelas vozes de pessoas comuns da trama ora pelas imagens datadas e detalhes idênticos ao da época retratada. Com essas manobras, as interpretações dos telespectadores podem, além de esclarecer, ultrapassar as narrações em *off* do personagem principal e as falas entre os personagens reais, sobretudo os políticos, que, por vezes, são confusas para quem não está a par da conjuntura política da década de 1950.

O produto audiovisual, devido à utilização de todos os recursos assinalados e por trabalhar com a internalização de algo verossímil, possibilita aos telespectadores a sensação de que o que é mostrado é real. Induz o telespectador a um juízo de existência, pois confere as figuras de representação um referente real sem o que ele vê tenha existido no real. Ao apresentar acontecimentos do passado, a reconstituição histórica proporciona materialidade ao passado narrado. Ressalte-se que a pretensão de apreensão do real é enganosa. As narrativas seriadas, assim como todas as outras formas de recuperar memórias, trazem à tona apenas fragmentos do passado já traduzidos pelo tempo, pela sociedade, pela cultura e pela economia, especialmente em produtos culturais como os televisivos. Então, mesmo sendo lugares de memória, as tramas apresentam memórias mediadas pela mídia, filtradas pelos autores, pelos diretores, pela empresa, entre outros. Lembre-se de que há tantas memórias quanto grupos sociais e, por isto, não se pode unir umas às outras como se elas apenas se completassem e não provocassem também esquecimentos, por vezes, importantes esquecimentos.

Referências

AMARAL, Maria Adelaide; NOGUEIRA, Alcides. **JK**. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2006. Edição Especial para DVD.

FEITOSA, Sara Alves. **Como a teledramaturgia conta a história: realidade e ficção na reconstituição de uma época na minissérie JK**. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL TELEVISÃO E REALIDADE, out. 2008, Salvador. p.1-15. Disponível em: <http://www.tvereadade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Sara%20Feitosa.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2010.

_____. **Mecanismos de memória e esquecimento na reconstituição teledramática da história nacional**. In: ENCONTRO DOS GRUPOS/NÚCLEOS DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO, 9., 2009, Curitiba. p.1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0850-1.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2010.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 5.ed. Campinas: Unicamp, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4.ed. São Paulo: Senac, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PANTOJA, Sílvia. Juscelino Kubitschek. Verbete. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: pós 1930**. Rio de Janeiro: FGV, 2010. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx> . Acesso em: 13 jul. 2010.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n.10, p.200-212, 1992.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** Tradução de Milton Camargo Mota. 2.ed. São Paulo: Loyola, 2005.