

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**PROCEDIMENTOS NARRATIVOS DE MINISSÉRIES
TELEVISIVAS NA TRANSPOSIÇÃO DE
FATOS DA HISTÓRIA: OS CASOS DE
ANOS REBELDES, AGOSTO E JK**

Candice Cresqui

Porto Alegre

2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**PROCEDIMENTOS NARRATIVOS DE MINISSÉRIES
TELEVISIVAS NA TRANSPOSIÇÃO DE
FATOS DA HISTÓRIA: OS CASOS DE
ANOS REBELDES, AGOSTO E JK**

Candice Cresqui

Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt
Orientador

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS.

Porto Alegre
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C921p Cresqui, Candice

Procedimentos narrativos de minisséries televisivas na transposição de fatos da história: os casos de Anos Rebeldes, Agosto e JK / Candice Cresqui. – Porto Alegre, 2009.

179 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Fac. de Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt

1. Comunicação de Massa. 2. História e Ficção. 3. Narrativa Literária. 4. Anos Rebeldes (Minissérie) – Aspectos Históricos. 5. Agosto (Minissérie) – Aspectos Históricos. 6. JK (Minissérie) – Aspectos Históricos. I. Hohlfeldt, Antonio. II. Título.

CDD 301.161

Bibliotecária Responsável: Elisete Sales de Souza - CRB 10/1441

Candice Cresqui

**PROCEDIMENTOS NARRATIVOS DE MINISSÉRIES
TELEVISIVAS NA TRANSPOSIÇÃO DE
FATOS DA HISTÓRIA: OS CASOS DE
ANOS REBELDES, AGOSTO E JK**

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em
Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da PUCRS.

Aprovada em ____de____de_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt
Orientador

Prof. Dr. Jaques Alkalai Wainberg
FAMECOS/PUCRS

Profa. Dra. Paula Regina Puhl
FEEVALE

Para Mailde Cresqui e Rodrigo de Lima

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Mailde Cresqui, pelo porto sempre seguro; a Rodrigo de Lima, por estar sempre ao meu lado com amor, amizade e companheirismo; à família Pacheco de Lima, por entender as minhas ausências; aos amigos e colegas de jornada Thais Marques de Santo, Valéria Marcondes, Luis Maurício Azevedo e Janaína Hernandez pela ajuda na organização desse trabalho; aos meus amigos, todos, por compreenderem este momento de reclusão; aos colegas do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), pelo apoio; ao professor Antônio Hohlfeldt, pela orientação segura, competente e carinhosa; aos professores que me acompanharam até aqui; ao coordenador do PPGCOM da PUCRS, Juremir Machado da Silva, pela compreensão e confiança; e à CAPES pelo financiamento desse projeto, o meu profundo, sincero e emocionado agradecimento.

RESUMO

Ao trabalhar com o conceito de realismo em sua programação, as produções da Rede Globo de Televisão procuram, através da transposição de textos literários, reconstruir certos fatos históricos. O objetivo desse trabalho é verificar como ocorre o diálogo entre História e Ficção nas minisséries televisivas. Para tanto, selecionou-se três minisséries, veiculadas pela emissora (**Anos rebeldes**, **Agosto** e **JK**), nas quais a História recente do Brasil é utilizada como pano de fundo. Unindo análise fílmica às concepções de Hayden White, buscou-se identificar quais estratégias narrativas foram utilizadas na transposição de fatos históricos e como os elementos construtivos da narrativa – enredo, personagens, tempo, espaço e narrador – se apresentam nestes casos.

Palavras-chave: Comunicação, História, Ficção, Televisão, Minissérie.

ABSTRACT

When working with the concept of realism in its schedule, the productions of Globo TV reconstruct certain historical facts through the transposition of literary texts. The aim of this study is to verify how the dialogue between History and fiction in television miniseries is. For that, we selected three miniseries broadcast by the network in which the recent History of Brazil is used as background (**Anos rebeldes**, **Agosto** and **JK**). Linking film analysis to the concepts of Hayden White, we tried to identify which narrative strategies were used in the transposition of historical facts and how the constructive elements of narrative - plot, characters, time, space and narrator - are presented in these cases.

Keywords: Communication; History; Fiction; Television; Electronic Serial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 FICÇÃO E HISTÓRIA NA CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS.....	15
1.1 <i>Ficção e história: Uma relação de aproximação e conflito.....</i>	<i>17</i>
1.2 <i>O romance histórico: A história como elemento da ficção.....</i>	<i>20</i>
1.3 <i>A urdidura do enredo na história e na ficção histórica.....</i>	<i>27</i>
2 AS MINISSÉRIES BRASILEIRAS COMO EVENTUAL FONTE DE CONHECIMENTO HISTÓRICO.....	34
2.1 <i>Anos rebeldes em tempos de desilusão.....</i>	<i>38</i>
2.2 <i>Agosto: Ficção e realidade remetem aos últimos dias de Getúlio.....</i>	<i>42</i>
2.3 <i>JK: Os anos dourados voltam à telinha.....</i>	<i>46</i>
3 TRÊS TEMPOS DA RECENTE HISTÓRIA DO BRASIL.....	50
3.1 <i>Vargas: O tumultuado retorno ao Catete.....</i>	<i>51</i>
3.1.1 <i>O governo regido sob crises.....</i>	<i>55</i>
3.2 <i>Juscelino Kubistchek: O presidente voador</i>	<i>61</i>
3.2.1 <i>11 de novembro: Do golpe ao contra-golpe.....</i>	<i>65</i>
3.2.2 <i>O Programa de Meta e a Meta-Síntese.....</i>	<i>66</i>
3.2.3 <i>Anos nem tão dourados assim.....</i>	<i>70</i>
3.3 <i>A ditadura militar e a resistência da juventude.....</i>	<i>72</i>
3.3.1 <i>Juventude e resistência.....</i>	<i>80</i>

4	OS PROCEDIMENTOS NARRATIVOS NA RECONSTRUÇÃO DE FATOS HISTÓRICOS NAS MINISSÉRIES.....	85
4.1	<i>O tempo em Anos rebeldes.....</i>	89
4.1.1	O episódio Edson Luís.....	92
4.1.2	Os vários tempos em Anos rebeldes.....	99
4.2	<i>O personagem em Agosto.....</i>	101
4.2.1	O personagem Gregório Fortunato.....	103
4.2.2	Quem era o Anjo Negro.....	113
4.3	<i>O narrador em JK.....</i>	116
4.3.1	Nonô conta a sua história.....	119
4.3.2	JK segundo JK.....	144
	CONCLUSÃO.....	147
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	156
	ANEXOS.....	162
	ANEXO A - Ficha técnica da minissérie Anos rebeldes.....	163
	ANEXO B - Ficha técnica da minissérie Agosto.....	167
	ANEXO C - Ficha técnica da minissérie JK.....	172

INTRODUÇÃO

Ao seguir a estratégia de trabalhar com o realismo em sua programação, as produções de minisséries da Rede Globo de Televisão procuram reconstituir fatos históricos, adaptar textos literários e privilegiar o regionalismo. A transposição da História, nessas produções, costuma ter efeito de forte impacto sobre a memória nacional. Em termos de conhecimento coletivo, alcança uma força de disseminação que os livros precisariam de décadas para produzir. Isso porque, como assinalam Jesús Martín-Barbero e German Rey, *a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as de grupos* (2001, p. 114).

De acordo com Mônica Kornis, os programas produzidos pela Rede Globo tendem a se apresentar como um espelho da nação. *Dessa maneira, a TV Globo vem ocupando o lugar de agente de construção de uma identidade nacional desde os anos 1969/1970, quando as telenovelas passaram a estar sintonizadas com a realidade brasileira* (KORNIS, 2004, p. 323). Essa característica é mais latente nas minisséries. Estes programas tendem a priorizar a cultura e a identidade nacionais.

Acreditamos, entretanto, que, ao trazer temas históricos para as suas produções, as minisséries da Rede Globo não transcrevem a história do país, mas sim, apresentam a versão da emissora sobre ela, e é essa visão que chega ao público. Questionar e verificar como se dá a construção dessa *outra* história brasileira será o nosso objetivo no presente trabalho. Buscaremos, assim, identificar quais estratégias narrativas são utilizadas na transposição de fatos históricos para as ficções televisivas, em especial as minisséries, e como os elementos construtivos da narrativa – enredo, personagens, tempo, espaço e narrador – se apresentam em tais produções.

Ao pensarmos a narrativa ficcional em diálogo com a história, tomamos contato com o debate acerca do cruzamento dessas disciplinas. Nesse sentido,

baseamo-nos na perspectiva dos historiadores Hayden White, Paul Veyne e Paul Ricoeur. Segundo White e Veyne, história e narrativa se complementam. A história é feita de narrativas, do contar eventos. O papel do historiador seria o de selecionar dados e indícios, dos eventos, organizá-los narrativamente com o objetivo de explicar o porquê, e de que forma, tais eventos ocorreram. White acredita que o *historiador realiza um ato essencialmente poético, em que prefigura o campo histórico e o constitui como um domínio no qual é possível aplicar teorias específicas que utilizará para explicar o que estava realmente acontecendo nele* (1995, p.12).

Esse *contar* é feito através da elaboração de uma intriga, como afirma Veyne, e pode ser construído de diversas maneiras. White nos apresenta três possíveis estratégias narrativas através das quais historiadores, e também autores ficcionais, poderiam *explicar os eventos* (1995): a explicação por argumento formal, a explicação por enredo e a explicação por interpretação ideológica. Procuraremos examinar como se constituem essas estratégias e quais delas se aplicam as produções em análise. Cabe salientar que não nos aprofundaremos na discussão sobre a cientificidade ou não da História.

Como objeto de estudo para essa verificação, escolhemos três minisséries, veiculadas pela Rede Globo, em que a História recente do Brasil é utilizada como pano de fundo: **Anos Rebeldes**, **Agosto** e **JK**.

Anos Rebeldes, veiculada em 1992, baseava-se nas obras **1968 – O ano que não acabou**, de Zuenir Ventura, e **Os carbonários**, de Alfredo Sirkis, para retratar a Ditadura Militar que se instalou no país durante mais de vinte anos. Sob a direção geral de Dennis Carvalho, a minissérie reconstituiu, em 20 capítulos, a política brasileira entre os anos de 1964 – quando o golpe é deflagrado – e 1979, quando ocorre a abertura política e o retorno dos exilados ao país.

Inspirada no livro homônimo de Rubem Fonseca, a minissérie **Agosto**, exibida pela Rede Globo em 1993, misturava ficção e realidade para contar o último mês do governo de Getúlio Vargas. Ambientada na década de 1950, a minissérie, dirigida por Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca, foi protagonizada por José Mayer, no papel do comissário de polícia Alberto Matos.

A minissérie **JK**, escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, narrou a vida do ex-presidente Juscelino Kubitschek, desde a sua infância, na cidade mineira de Diamantina, até o acidente que o levou à morte. Veiculada no início do ano de 2006, ao contrário do tom marcante das minisséries anteriores, **JK**

mostrou-se, como veremos, numa linha adocicada próxima aos folhetins das 18 horas.

Estruturamos nossa pesquisa em quatro capítulos. No primeiro, abordaremos como se dá a relação entre ficção e História, na construção de narrativas; e como a urdidura do enredo em narrativas com temáticas históricas, apontada por White, é elaborada. De outro lado, buscaremos compreender as especificidades do romance histórico, gênero literário que funde História e ficção.

No segundo capítulo, trataremos do produto televisivo em análise que é a minissérie. Quais são as características dessas produções e sua história dentro da Rede Globo. Explicitaremos igualmente os contextos de produção e a sinopse das minisséries em questão.

Para averiguar em que medida a transposição de fatos históricos para a ficção televisiva pode alterar tais fatos, entendemos como necessário conhecer os fatos e os períodos históricos compreendidos pelas minisséries. Dessa forma, o terceiro capítulo visa contextualizar, ainda que sinteticamente, o segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954), o Governo de Juscelino Kubistchek (1956-1960) e o período da Ditadura Militar desde 1964 até 1985. Tais épocas correspondem respectivamente às minisséries - **Agosto, JK e Anos Rebeldes**.

Nossa análise dar-se-á no quarto e último capítulo. Nele, verificaremos os elementos estruturadores da narrativa e como eles são utilizados nas minisséries. Para isso, recortaremos fatos históricos transpostos para a minissérie, analisando-os com os olhos de alguns elementos da narrativa.

Em **Anos rebeldes**, veremos como a morte do estudante Édson Luis de Lima Souto, assassinado por militares, durante uma manifestação estudantil, em 1968, é tratado na minissérie. Como elemento narrativo principal, estudaremos como o *tempo* é apresentado. Na minissérie **Agosto**, analisaremos como o personagem Gregório Fortunato, chefe da segurança pessoal do então presidente Getúlio Vargas, é retratado. Neste caso, avaliaremos como o *personagem* é mostrado. Já em **JK**, quem narra a história é o próprio Juscelino Kubitschek. Desta forma, veremos como o JK da minissérie conta as suas chegadas ao governo do estado de Minas Gerais e à Presidência da República, avaliando a função do *narrador* nessa história. Nas análises das três minisséries, mostraremos brevemente como a história oficial conta os fatos escolhidos por nós, em contraste com a narrativa ficcional.

Ao concluir, examinaremos quais estratégias indicadas por White encaixam-se na interpretação das minisséries.

Na opinião do jornalista e crítico de televisão Eugênio Bucci, o Brasil, por assim dizer, não existe sem a televisão. Exagero à parte, sua manifestação retrata, em boa medida, a importância desse meio de comunicação para o nosso país.

Tire a TV de dentro do Brasil e o Brasil desaparece. A televisão é hoje o veículo que identifica o Brasil para o Brasil, como bem demonstrou Maria Rita Kehl em seu ensaio **Eu vi um Brasil na TV**. A TV une e iguala, no plano do imaginário, um país cuja realidade é constituída de contrastes, conflitos e contradições violentas. (...) São costumes e tradições culturais tão distantes quanto os Caiapós no sul do Pará e os imigrantes alemães de Santa Catarina (BUCCI, 2007).

O autor chama a atenção, especialmente, para o papel desempenhado pela televisão na manutenção de uma unidade onde predomina a disparidade, gerada pela distribuição de renda brasileira, reiteradamente apontada como uma das piores do mundo. Sem a televisão, *o Brasil não se reconheceria Brasil. Ou, pelo menos, não se reconheceria como o Brasil que tem sido* (BUCCI, 2007).

Segundo Daniel Herz, podemos constatar três grandes fases da radiodifusão brasileira. *Na primeira, introduz-se no país a tecnologia* - este período compreende os anos de 1919 a 1930; *na segunda, cria-se o primeiro grande sistema nacional de comunicação, promovido e controlado pelo Estado* – isso ocorre entre os anos de 1930 a 1945; na terceira fase, que começa em 1945, *internacionalizando-se a economia, internacionalizam-se também os meios de comunicação de massa que se expandem violentamente, afirmando progressivamente a hegemonia da atuação privada comercial* (1987, p. 75).

Essas fases foram marcadas pela adoção de critérios político-partidários para a concessão de canais e, posteriormente, pela crescente hegemonia da Rede Globo. A concessão de outorgas era, independente de qualquer parecer técnico, responsabilidade da Presidência da República. Contudo, na administração do General Figueiredo esse *arbítrio foi levado ao extremo: foram feitas mais de 70 concessões de rádio e televisão, o que representa mais de 1/3 do total das emissoras existentes desde o surgimento da radiodifusão no Brasil* (HERZ, 1987, p. 51).

Sabe-se que essas prerrogativas da Presidência e o uso político das concessões continuaram depois do regime militar. O presidente José Sarney distribuiu fartamente concessões de rádio e televisão. Só a partir da Constituição de 1988 as concessões passaram a ser aprovadas pelo Congresso Nacional. No primeiro governo de FHC, foram adotados critérios técnicos e econômicos.

Como assinala Bucci, o crescimento da TV brasileira foi *exponencial*. O quadro das televisões evoluiu de 34 estações e 1,8 milhão de aparelhos receptores, em 1964, para 15 milhões de aparelhos, em 1978. Esse número passou para 31 milhões em 1987, dos quais 12,5 milhões em cores. Ainda conforme Bucci, o número de domicílios com TV, no país, passou de 15.885.000, em 1982, para 33.690.042 em 1995. *Trata-se do sexto maior parque de receptores instalado no mundo* (BUCCI, 2007).

Essa potência televisiva foi utilizada para apoiar projetos políticos. Em 1989, a Rede Globo influenciou de maneira decisiva as eleições para a presidência do país. Em entrevista ao repórter Hélio Contreiras, publicada no Jornal da Tarde (6 de abril de 1992), Roberto Marinho, o dono das Organizações Globo, mostrou como essa interferência se deu.

Perguntou o repórter: Mas o senhor reconhece que a Rede Globo e (o jornal) O Globo influenciaram para a eleição do (presidente) Collor? Respondeu Roberto Marinho: Sim, nós promovemos a eleição do Collor e eu tinha os melhores motivos para um grande entusiasmo e uma grande esperança de que ele faria um governo extraordinário (BUCCI, 2007).

Isto demonstra que, apesar da mudança nos critérios de concessões, o sistema de televisão continua concentrado. Somente a Rede Globo de Televisão possui 121 emissoras, entre geradoras e afiliadas, podendo ser assistida em 99,84% dos 5.043 municípios brasileiros. Seu poderio como produtora de audiovisuais é grande: até outubro de 2003, ela havia produzido 277 novelas e minisséries, gravando mais de 35 mil capítulos.

Concentrada, a televisão amplia a sua influência e o seu poderio ideológico, ou seja, torna-se um meio modelador, destinado a construir e a manter a ética e a estética próprias ao sistema hegemônico (dominante).

Em qualquer sistema, ela existe e funciona como expressão do poder (poder político e bélico); é a expressão de um poder cultural

que decorre do poder econômico e do poder bélico. Poder econômico e bélico operam juntos e dominam o Estado (TÁVOLA, 1984, p. 49).

Reagindo contra os críticos dos jornais e revistas, que em princípio *cobriam da televisão uma postura de vanguarda*, Aguinaldo Silva afirma que

a TV é um negócio explorado por capitais privados, que dependem dos anunciantes. Para ter anunciantes, ela depende de altos índices de audiência. E para ter audiência, ela tem que ser média, mediana mesmo. Não pode ser de vanguarda, porque a emissora vai à falência. Isso é elementar. Então, os parâmetros de qualidade em relação a uma indústria como a TV devem ser diferentes. O que uma novela precisa é ser popular. Se é popular é boa. Se a novela tem muita audiência, ela é ótima (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 159).

O fato é que, submetendo-se ao chamado *mercado*, em maior ou menor grau, a televisão, especialmente a Rede Globo, ocupa um lugar importante na política e na cultura brasileiras. *Se, durante o governo militar, a Rede Globo tornou-se um importante veículo da política de integração nacional, tanto em seus programas jornalísticos quanto ficcionais, hoje se apresenta como defensora da cultura nacional e procurando adequar-se ao atual discurso governamental, com responsabilidade social* (CPDOC, 2004, p. 323).

Sendo o objeto deste estudo um produto audiovisual – minisséries televisivas – a metodologia escolhida para esta pesquisa é a análise fílmica (AUMONT e MARIE, 1990), entendida como o trabalho de visualização, compreensão e interpretação da imagem. Estudam-se fatores argumentais como narrativa, personagens e posição do espectador. Esta metodologia, vinda da análise de filmes, não é uma fórmula específica de trabalho, é subjetiva e vai depender do objeto, no caso a minissérie, em questão, e como é abordada pelo analista. *No solo no existe una teoria unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films* (AUMONT e MARIE, 1990, p.13). A operação de *desmontar* um filme permite uma descrição de exame técnico que envolve uma atitude muito diferente daquela de vê-lo várias vezes. A idéia é reparar nas suas significações, colocando em questão as primeiras percepções e impressões, de maneira a validar, ou não, as hipóteses iniciais do trabalho.

La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno

decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación (AUMONT e MARIE, 1990, p. 19).

Entende-se que as pesquisas sobre produtos audiovisuais se constroem no caminho. Pouco a pouco, desvela-se o método, que é fornecido pelos próprios objetos. Um estudo bem acabado não deve pretender ser a última palavra sobre a cinematografia de uma década, de algum estilo ou de um diretor e filme específico, senão tentar atingir bases sérias para a discussão, estabelecendo uma padronização substancialmente mais alta para os novos elementos de juízo que possam estimular os debates.

1 FICÇÃO E HISTÓRIA NA CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS

A definição do dicionário Aurélio diz que o verbo *narrar* (do latim *narrare*) significa *expor minuciosamente, contar, relatar, dizer [...] pôr em memória, registrar, historiar* (FERREIRA, 1999, p. 1392). Contar histórias faz parte de uma atividade inerente ao ser humano, que é a comunicação. Tratando de fatos reais ou imaginários, são muitas as maneiras pelas quais as narrativas se apresentam, que vão além da literatura.

Através dessa prática, registra-se, desde a origem da humanidade, a formação dos povos e dos heróis. Constrói-se cultura. As gravuras em cavernas, os mitos, a Bíblia, são exemplos de narrativas. Composta por cinco elementos fundamentais - o enredo, os personagens, o tempo, o espaço e o narrador - é através da combinação dessas informações que as narrativas tomam vida. Amparado nos pensamentos de W. B. Gallie, o historiador Paul Ricoeur define a essência da narrativa do seguinte modo:

A história descreve uma seqüência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e dos personagens e engendram uma nova prova (*predicament*) que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à conclusão (RICOEUR, 1994, p. 214).

Com o advento do cinema e da comunicação de massa, através do seu mais expressivo meio que é a televisão, o contar histórias ganhou o auxílio da imagem e revolucionou as suas possibilidades. As histórias em movimento, e não mais só imaginadas ou com breves momentos registrados, em pinturas ou fotografias, trouxe ao público a impressão de se estar diante de algo real. Isso porque, como afirma o historiador Marcos Napolitano, *a força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma realidade em si*

mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada (2005, p. 237). O público reconhece-se naquela realidade, *o que faz com que aquilo que é visto na tela lembre o comportamento de um grupo social real efetivo* (TESCHE, p. 75).

Adayr Tesche acredita que a narrativa seriada televisiva não se sustenta sem o senso de realidade, e é a partir dele que o processo de socialização torna-se uma linha de experiências contínua, definindo o modo como os expectadores vêem o mundo representado na tela. Para Napolitano, os produtos audiovisuais ocupam um espaço entre a objetividade e a subjetividade, pois

seu caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística, por um lado, lhe conferem uma identidade de documento estético, portanto, à primeira vista, subjetivo. Sua natureza técnica, sua capacidade de registrar, e, hoje em dia, de criar realidades objetivas, encenadas num outro tempo e espaço, remetem, por outro lado, a certo fetiche da objetividade e realismo, reiterado no pacto que os espectadores efetuam quando entram numa sala de cinema ou ligam um aparelho de televisão (NAPOLITANO, 2005, p. 236-237).

Essa identificação faz da televisão um veículo único de aproximação com o público. No Brasil, produtos como as telenovelas, minisséries e seriados tornaram-se caros à maioria da população. Seguindo a estratégia de trabalhar com o realismo em sua programação, as produções da Rede Globo, por exemplo, procuram reconstituir fatos históricos, adaptar textos literários e privilegiar o regionalismo.

As minisséries, nesse contexto, são um fenômeno específico de midiaticização, caracterizado *por uma forma de apropriação do cotidiano social, através de recortes e de processamentos decorrentes de um modo muito peculiar de tratamento da realidade*, como afirma Tesche (2006, p. 74). Isso se dá porque, principalmente em produções com temáticas pretensamente históricas, incorporam-se determinados aspectos da história à narrativa ficcional. Aliados a esses fatores de aproximação, o esmero nas produções de época, enredos bem escritos e interpretações geralmente de alta qualidade, atributos reconhecidos internacionalmente, fazem com que esses produtos sejam legitimados pelos telespectadores como reconstrutores da história. Dessa forma, conforme defende Kornis (2004), auxiliam a formação de uma identidade nacional.

História e ficção vivem em uma tênue fronteira (se ela existir) e a cruzam na construção de narrativas, literárias, televisivas e até mesmo históricas, com aspectos ficcionais ou não. Para alguns historiadores, da mesma forma que a ficção pode fazer uso da história, essa também tem a sua disposição técnicas ficcionais na criação dos textos históricos. Esse cruzamento é complexo e permeia a discussão sobre a cientificidade da própria disciplina histórica, nutrindo um debate intenso entre os profissionais da área.

1.1 Ficção e história: Uma relação de aproximação e conflito

As relações entre história e ficção não são novas. Aristóteles já as colocava como duas formas básicas de narrativa. A primeira teria por objeto o dado concreto e inscreve-se no domínio da realidade efetiva, da experiência empiricamente verificável. Já a ficção, ou poesia, é definida como uma realidade demarcada do mundo objetivo e transportada para o reino do possível. A ficção surge no pensamento de Aristóteles como o território da verossimilhança, ou seja, daquilo que, sem ser real, é credível que tenha ou possa ter acontecido (ARISTÓTELES, 2004). Como afirma Peter Burke, *escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar que os historiadores a colocam hoje (ou foi ontem?)* (1997, p. 108).

A narrativa ficcional tem, portanto, como base, a imaginação do autor, ou artista, associada à sua capacidade de torná-la crível. Esta forma narrativa recriaria verbalmente a realidade, como afirma Vicente Ataíde, ao classificar a narrativa ficcional como *a articulação de elementos recriados no plano verbal, que expõe acontecimentos contados por alguém e vividos por pessoas, animais ou coisas, passados num determinado lugar e com certa duração, numa atmosfera própria* (1974, p. 13).

Já a narrativa histórica tem a realidade, ou a verdade, como afirmam os historiadores, como elemento base. Paul Veyne afirma que os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator. Para ele, tanto a narrativa ficcional quanto a histórica operam da mesma forma. Assim *como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página* (VEYNE, 1982, p. 12).

Veyne assinala que a história é, por essência, conhecimento mediante documentos, mas a narração histórica situa-se para além desses documentos, já que estes não são o evento em si. Para ele, a narração histórica *não é um documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo*, como se você estivesse lá (1982, p. 12). Ela tem uma função diegética e não mimética.

A filiação das duas disciplinas tangencia o debate sobre a conceituação do que, afinal, vem a ser a História. Segundo E. H. Carr, o conceito dessa disciplina varia de acordo com a visão de cada indivíduo sobre a sociedade e o tempo em que vive. Para Carr, um fato só se torna histórico se a interpretação do historiador assim o considerar. Logo, os fatos só tem expressão se questionados pelo historiador.

No século XVIII, a oposição entre história e ficção se concentrava mais entre verdade ou erro, do que entre fato e fantasia. A historiografia estava atrelada à arte literária. Ainda que buscassem o relato de eventos puramente reais, os historiadores recorriam a técnicas da ficcionalidade para uma melhor representação dos fatos. A noção de disputa acirrou-se no começo do século XIX. Nesse período, os historiadores passaram a ligar o fato à verdade, e a ficção ao seu oposto. *A história passou a ser contraposta à ficção, e sobretudo ao romance, como a representação do real em contraste com a representação do possível ou apenas do imaginável* (WHITE, 1994, p. 139). Nesse momento, coloca Burke, *romances históricos e histórias narrativas eram opostos complementares (...). Historiadores profissionais, na era de Ranke e seus discípulos, se restringiram a narrativas de grandes eventos e aos feitos de grandes homens* (1997, p. 112).

Surgia aí a necessidade de erradicar, do discurso histórico, qualquer resquício de ficcionalidade. A tentativa de desvincular história e ficção, produzindo um relato puramente histórico, baseado exclusivamente no material recolhido das fontes e na objetividade do pesquisador, não logrou êxito, segundo Hayden White. A História continua permeada pela filosofia, como apoio teórico, e pela literatura, como forma narrativa. Além disso, ao olhar o passado, com a função de relatá-lo fiel e diretamente, o historiador o faz com os olhos do presente e, logo, a representação do passado se faz impregnada das visões do historiador, de forma puramente discursiva. O processo de unir os eventos, sejam eles imaginários ou reais, *numa totalidade compreensível capaz de servir de objeto de uma representação é um processo poético* (WHITE, 1994, p. 141).

Para White, história e narrativa se complementam. A história é feita de narrativas, é constituída por *contar* eventos. O papel do historiador seria o de selecionar dados e indícios, organizá-los narrativamente com o objetivo de explicar o porquê, e de que forma, tais eventos ocorreram. White acredita que *o historiador realiza um ato essencialmente poético, em que prefigura o campo histórico e o constitui como um domínio no qual é possível aplicar teorias específicas que utilizará para explicar “o que estava realmente acontecendo” nele* (1995, p.12).

De acordo com Veyne, a história, embora seja uma narrativa com personagens reais tendo como base fatos e documentos, dificilmente representará o que realmente ocorreu, pela natureza parcial desses artifícios. Dessa forma, a história não poderia ser considerada ciência, pois não tem método e não oferece explicações.

a história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, à primeira vista, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas (VEYNE, 1997, p. 11).

Escritores e historiadores buscam, assim, cada um a sua maneira, pelo mesmo fim, que é fazer uma representação verbal de realidade. Enquanto os romancistas fazem uso de técnicas figurativas para dar sentido a sua representação, os historiadores afirmam fazê-la de forma direta, relacionando e correspondendo cada detalhe a determinados acontecimentos. Para Hayden White, não há uma disputa entre os conceitos de realidade, uma vez que, tanto a história precisa se alicerçar em padrões de coerência e de correspondência, quanto a ficção, se quiserem ser plausíveis em suas representações. Todo discurso, ficcional ou histórico, baseado na imagem de uma realidade, deve ter uma correspondência com aquilo que se pretende constituir como imagem. Assim, *a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica* (WHITE, 1994, p. 138). A verossimilhança é, portanto, o agente que permite uma identificação do leitor/receptor com o texto ficcional ou histórico.

Ricoeur assinala, entretanto que, mesmo fazendo uso de recursos narrativos semelhantes, historiadores e literatos possuem posturas diversas diante desses recursos. É essa diferença de postura que distinguiria os historiadores dos narradores ficcionais, já que os primeiros dão

as razões pelas quais consideram tal fator, mais que tal outro, como causa suficiente de tal curso de acontecimentos. O poeta cria uma intriga que também se mantém em virtude de seu esqueleto causal. Mas este não constitui o objeto de uma argumentação. Nesse sentido, Northrop Frye tem razão: o poeta procede a partir da forma, o historiador em direção à forma. Um produz, o outro argumenta. E argumenta porque sabe que se pode explicar de modo diverso. E o sabe, porque está, como o juiz, numa situação de contestação e de processo e porque sua defesa nunca está terminada: pois a prova é mais conclusiva para eliminar candidatos à causalidade, como diria William Dray, que para coroar um só para sempre (RICOEUR, 1994, p. 266).

1.2 A urdidura do enredo na história e na ficção histórica

Paul Veyne defende que a escrita da história passa pela armação de uma *intriga*. Ao pensar a história dessa maneira, Veyne evidencia a forma narrativa da mesma. Ao escolher o que fará parte do enredo, o historiador tem a responsabilidade de *tecer a intriga*. Nas palavras do historiador,

os fatos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história é o que chamaremos uma intriga, uma mistura muito humana e muito pouco *científica* de causas materiais, de fins e de acasos; numa palavra, uma fatia de vida, que o historiador recorta a seu bel-prazer e onde os fatos têm as suas ligações objetivas e a sua importância relativa (VEYNE, 1983, p. 48).

White chama a criação dessa intriga de *urdidura de enredo*. Segundo o autor, o historiador organiza os dados e os conceitos de um evento em forma de narrativa para assim dar uma explicação. A função do historiador seria a de *explicar* tal evento. Assim, o *estilo* (a forma narrativa pela qual explica) historiográfico é constituído da combinação desses modos. De acordo com White, há três tipos de estratégias utilizadas pelos historiadores para alcançar diferentes tipos de impressão explicativa: as explicações por *elaboração de enredo*, por *argumentação formal* e por *interpretação ideológica*. Dentro de cada uma dessas estratégias, existem quatro possíveis modos de articulação pelos quais pode o historiador alcançar a impressão explicativa.

A explicação sobre *elaboração de enredo* abrange como modos a estória romanesca, a comédia, a tragédia e a sátira. Dentro da *explicação sobre*

argumento formal, estão o formismo, o organicismo, o mecanicismo e o contextualismo. Ao buscar uma explicação sobre *interpretação ideológica*, o historiador pode utilizar modos definidos como anarquismo, conservantismo, radicalismo e liberalismo.

White entende a *elaboração de enredo* como o ato de dar sentido a uma história, através da identificação sobre em que modalidade de *estória* ela se constitui. Isso porque, ao contar uma história, determina-se logo a partir de qual ângulo ela é apresentada. A elaboração do enredo é, assim, *a via pela qual uma seqüência de eventos modelados numa estória gradativamente se revela como sendo uma estória de um tipo determinado* (WHITE, 1995, p. 23). A escolha de um enredo para historiadores é tácito. Não importa por qual forma, se sincrônica ou estrutural, as histórias serão desenvolvidas sob a forma de um enredo, de alguma maneira. Nas palavras do pesquisador,

o modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto dos acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, criadora de ficção. (...) A codificação dos eventos em função de tais estruturas de enredo é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligíveis tanto o passado pessoal quanto o passado público (WHITE, 1994, p. 102).

Com base nos estudos do crítico literário Northrop Frye, White identificou quatro formas de *elaboração de enredo*: a *estória* romanesca, a tragédia, a comédia e a sátira. A *estória* romanesca consiste essencialmente em um drama de auto-identificação. Haveria uma disputa entre dois pólos, a exemplo da querela bíblica entre o bem e mal. O pólo mais forte venceria o mais frágil, após um duelo.

Já a comédia e a tragédia surgem como a possibilidade de libertação, ainda que parcial, da condição da *queda* e de alívio ao estado do homem nesse mundo. Essa possibilidade, todavia, manifesta-se de formas diferentes. Na primeira, a esperança do triunfo é oferecida pela probabilidade de *reconciliações* ocasionais das forças em jogo, simbolizadas nas festas tradicionalmente utilizadas pelo autor cômico, no encerramento dos seus relatos. *As reconciliações que acontecem no final da comédia são reconciliações dos homens com os homens, dos homens com o seu mundo e sua sociedade; a condição da sociedade então é representada como sendo mais pura, mas sã e mais sadia* (WHITE, 1995, p. 24-25).

Na tragédia, não há festividades no final, porém, a queda do protagonista e o abalo do mundo habitado por ele não são considerados ameaçadores, pois se faz crer ao espectador que houve a aquisição de conhecimento. *E pensa-se que essa aquisição consiste na epifania da lei regedora da existência humana que a pugna vigorosa do protagonista contra o mundo produziu* (1995, p. 24). As reconciliações, no final das tragédias, são sombrias e têm mais a ver com a resignação do homem com as condições em que habita no mundo.

A sátira, por sua vez, apresenta formas distintas de restrição às esperanças, possibilidades e verdades da existência humana, contidas na estória romanesca, na tragédia e na comédia. Ela as observa ironicamente, no ambiente gerado pela percepção de que não é possível a adequação das consciências para a felicidade plena. *Como a própria filosofia, a sátira “pinta seu cinzento de cinza”, na compreensão de sua própria inadequação como imagem da realidade* (1995, p. 25).

White indica a sátira e a tragédia como os modos de elaboração de enredo pertinentes aos historiadores, que *percebem, atrás ou dentro da congérie de eventos contidos na crônica, uma estrutura vigente de relações ou um eterno retorno do Mesmo ao Diferente* (1995, p. 26). Já a estória romanesca e a comédia assinalam a emergência de novas forças ou condições emanadas *de processos que aparecem à primeira vista ou ser imutáveis em sua essência ou estar mudando só em sua formas fenomênicas* (1995, p. 26).

Tanto a estória romanesca quanto a sátira, a tragédia e a comédia nos permitem identificar modalidades diferentes de impressões explicativas à disposição do historiador. Além disso, segundo White, possibilita-nos a distinção entre *narrativas diacrônicas, ou processionais, dos tipos produzidas por Michelet e Ranke, e as narrativas sincrônicas, ou estáticas, escritas por Tocqueville e Burckhardt* (1995, p. 26). Tal distinção, no entanto, não deve ser encarada como determinante de métodos exclusivos de se colocar *em enredo* o campo histórico, mas indica as diferentes ênfases que podem ser utilizadas ao tratarmos a relação entre continuidade e mudança.

Já a explicação por *argumentação formal* pretende não somente contar o que aconteceu, mas elucidar qual a finalidade dos eventos ou o que eles significam. Para isso, invoca *princípios de combinação que fazem às vezes de leis putativas de explicação histórica* (WHITE, 1995, p. 26). Desde essa perspectiva, os

eventos são explicados através da construção de um argumento *monológico-dedutivo*. Para Hayden, o historiador, ao apresentar

explicações pelas quais as configurações dos eventos de sua narrativa são explicadas mais ou menos na forma de um argumento monológico-dedutivo, tais explicações devem ser distinguidas da impressão explicativa alcançada pela maneira como ele *pôs em enredo* sua estória como *uma estória de tipo particular* (1995, p. 27).

O historiador faria, ao mesmo tempo, arte e ciência, investigação e narrativa. Entretanto, de acordo com White, a história se diferencia da ciência precisamente por dois motivos. Primeiro, pelo fato de não haver consenso entre os historiadores de quais *leis* regeriam os eventos históricos e, segundo, por discordarem da maneira como essa explicação *científica* deve ter. *As disputas historiográficas no nível da “interpretação” são na realidade disputas sobre a verdadeira natureza da empresa do historiador* (1995, p. 28), afirma White.

Tendo como guia as análises de Stephens C. Pepper, White diferenciou quatro modelos narrativos capazes de dar uma explicação científica aos fatos, ocorridos dentro do campo histórico¹, considerados como argumento discursivo: os modos formista, organicista, mecanicista e contextualista.

A explicação formista busca identificar o maior número de características ímpares nas estórias, e dessa forma, estruturá-la. Nessa linha, a explicação ocorre apenas quanto ao trabalho de localizar, catalogar, classificar e etiquetar o conjunto de informações. Os objetos contidos na história estão finalizados. Segundo White, a explicação formista é identificada em *qualquer historiografia em que a descrição da variedade, do colorido e da vividez do campo histórico é tomada como o objetivo central do trabalho do historiador* (1995, p. 29).

Dentro da concepção formista, o caráter único de cada elemento contido no fato a ser explicado tem maior importância do que o *fundo* ou a *cena* em que ele acontece. Ao dar maior atenção às particularidades, essa estratégia tende a ser mais dispersa nas análises, ao passo que as explicações organicistas e mecanicistas buscam uma maior precisão conceitual. Nas palavras do autor, os historiadores narrativos, em geral, inclinam-se a construir *em torno da totalidade do*

¹ Hayden White utiliza a terminologia de Kenneth Burke para caracterizar o que chama de campo histórico. Burke nos diz que toda representação literária da realidade pode ser vista sob o prisma de cinco elementos - cena, agente, ato, agência e propósito. Assim, White apresenta como campo histórico o local em que esses elementos interagem e desenvolvem os fatos (WHITE, 1995).

campo histórico e da significação de seus processos, generalizações tão extensas que têm pouquíssimo peso como proposições (1995, p. 30). No entanto, tais generalizações seriam compensadas com reconstituições muito bem feitas de alguns *agentes, agências e atos* representados em suas narrativas.

Na concepção organicista, busca-se integrar as minúcias encontradas no campo histórico com os processos que ele desencadeia. Na visão dos historiadores organicistas, os entes, ou fatos, particulares nas histórias, agregam-se ao todo. Desse modo, o processo integrativo do campo histórico sobressai aos elementos individuais em suas narrativas.

White afirma que as explicações regidas pelo modo organicista tendem a determinar um *fim* ou uma *meta* dos processos encontrados no campo histórico. Essa linha não se prende à procura de leis causais para os processos identificados no campo histórico, mas sim, à identificação de princípios ou idéias que apóiam os processos individuais e globais dentro do campo. *Esses princípios ou idéias são vistos como formadores de imagens ou prefigurações do fim para que tende o processo como um todo* (1995, p. 31), sintetiza White.

Diferentemente da hipótese organicista, a visão mecanicista busca prioritariamente a identificação de leis causais que esclareceriam os processos históricos. Para o mecanicista *uma explicação só é considerada completa quando ele descobre as leis que, é de presumir, governam a história, da mesma maneira que é de presumir que as leis da física governam a natureza* (WHITE, 1995, p. 32). Os autores que utilizam essa estratégia estudam a história com a finalidade de identificar quais leis a regem e, assim, põem em narrativa os resultados de tais leis.

Já o modelo contextualista explica os eventos colocando-os dentro do *contexto* em que eles acontecem. Eles podem ser esclarecidos na medida em que analisarmos as inter-relações que ocorrem entre os variados agentes dentro do campo histórico. Segundo White, a exemplo da teoria formista, o campo histórico no contextualismo é *apreendido como um espetáculo ou uma tapeçaria de rica textura que, à primeira vista, parece carecer de coerência e de qualquer estrutura fundamental discernível* (1995, p. 33).

O objetivo da explicação contextualista é identificar os *fiões* que prendem os indivíduos ou instituições, em análise, ao momento sociocultural em que a história acontece. O estudo pode ser feito tanto de um grande evento quanto de um dia na vida de uma determinada família. O primeiro passo é localizar os fiões e

após colocá-los em contraponto com o passado, com a intenção de verificar as suas possíveis origens e, posteriormente, colocá-los à frente do tempo, para assinalar quais as conseqüências ou influências nos eventos futuros. O fluxo do tempo histórico, nessa tática narrativa, é visto como um movimento ondulatório onde certas fases são mais importantes do que outras. Dentro da explicação contextualista, as representações são sincrônicas de partes do processo, com cortes feitos a *contrapelo do tempo*.

Hayden White nos diz que qualquer desses quatro modos de explicação oferece um argumento formal aos eventos descritos nas narrativas, mas nem todos são unanimidade entre os historiadores. Formismo e contextualismo representariam, para os historiadores formais, uma explicação com sentido mais *histórico*. Mecanicismo e organicismo, por sua vez, representariam *heterodoxias do pensamento histórico, na opinião da principal fileira de historiadores profissionais como a de seus defensores entre filósofos que vêem na filosofia histórica mito, erro ou ideologia* (1995, p. 35).

Hayden White afirma que a escolha de determinada forma de explicação da história reflete as opções éticas e ideológicas do historiador. A ideologia para o autor, é vista como o conjunto de preceitos que rege as ações frente à práxis social e à atuação sobre a sociedade, seja para modificá-la, seja para mantê-la como está. *Assim como toda ideologia é acompanhada por uma idéia específica da história e seus processos, toda idéia da história é também, afirmo, acompanhada por implicações ideológicas especificamente determináveis* (WHITE, 1995, p. 38).

Fazendo uso das posições de Karl Mannheim, White identifica quatro formas de explicação por implicação ideológica: anarquismo, conservantismo, radicalismo e liberalismo. Esses modos representam valores que atribuem a si mesmos o caráter de ciência, razão ou realismo. Não são usados nessa análise como denominações de opções político-partidárias, mas sim, de visões diferentes a cerca das maneiras de enxergar o mundo.

Embora tenham a mesma consciência de que a estrutura da sociedade é sólida, que alterações são inevitáveis, mas mais eficazes se feitas em partes, anarquistas, conservadores, radicais e liberais possuem concepções diversas quanto à velocidade dessas mudanças, a noção do tempo histórico e a tendência dessas utopias à *congruência social* e à *transcendência social*.

Anarquismo e radicalismo pregam transformações estruturais e preocupam-se com os meios pelos quais serão feitas, uma vez que compreendem a inércia das instituições e a dificuldade de mudar o *status quo*. As mudanças serviriam para, na visão radical, reconstruir a sociedade sob novos princípios e, para os anarquistas, substituir a sociedade, tal como está, por comunidades regidas pelo sentimento de humanidade. Já os conservadores acreditam em mudanças em uma velocidade natural, por assim dizer. Liberais crêem que as mudanças possam ocorrer num ritmo social, baseado nas disputas partidárias ou no processo educacional.

Quanto ao modo de ver a passagem do tempo, os conservadores compreendem a passagem do tempo como um *aperfeiçoamento progressivo* da atual estrutura. Os liberais concebem o tempo no futuro, onde a estrutura em vigor já teria passado por melhorias. Entretanto, esse futuro é visto remotamente, *de modo a desencorajar no presente qualquer tentativa de concretizá-lo precipitadamente, por meios radicais*, explica White (1995, p. 39).

Radicais, por sua vez, idealizam que as transformações históricas são iminentes, fazendo com que se busquem meios de realizar tais mudanças com urgência. Já os anarquistas imaginam um *passado remoto* de ingenuidade humana corrompida, resultando no estado atual. Essa visão do tempo histórico faz com que os anarquistas acreditem na tomada de consciência da humanidade e do processo de deterioração para a efetiva mutação.

Ambas as ideologias possuem aspectos de congruência e transcendência social. Conservadores são mais socialmente congruentes que os liberais. Enquanto os anarquistas são mais transcendentais socialmente do que os radicais. Segundo White, o que os diferem é o valor atribuído à instituição social e, por isso, formam percepções diferentes do formato da evolução e do conhecimento histórico. O progresso para uns significa decadência para outros.

Radicais e liberais acreditam que o estudo da história pode ser feito *racional e cientificamente*; no entanto, diferem quanto ao que constituiria uma historiografia racional e científica. Os radicais buscam as leis e as estruturas do processo histórico e os liberais as tendências e os rumos do progresso. Anarquistas e radicais, assim como os liberais e os conservadores, acreditam que é possível dar sentido à história em esquemas cognitivamente responsáveis e não autoritários, mas os primeiros crêem que o *conhecimento histórico característico requer certa fé na*

instituição, *como o terreno em que poderia erigir uma ciência putativa da história* (WHITE, 1994, p. 40). Os anarquistas pendem para a estratégia do romantismo em seus relatos, enquanto os conservadores, para relatos organicistas dos processos.

Penso que o momento ético de uma obra literária se reflete no modo de implicação ideológica pelo qual uma percepção estética (a elaboração do enredo) e uma operação *cognitiva* (o argumento) podem combinar-se para deduzir enunciados prescritivos daqueles que pareçam ser puramente descritivos ou analíticos (WHITE, 1995, p. 41).

White apresenta exemplos de filósofos e historiadores que combinam suas estratégias. Marx utiliza a estratégia mecanicista para ratificar uma descrição trágica da história com tom militante e heróico. Em Ranke, os relatos são *vazados* pela comédia, mas o modo de explicação que domina é o organicista, e essa combinação ideológica é essencialmente conservadora. Já em Burckhardt, há outra variação. O autor era contextualista, mas suas narrações eram vazadas na sátira, modo ficcional da ironia.

Creemos que as mesmas categorias que White aponta como estratégias para os historiadores também estão a serviço da criação ficcional televisiva, quando esta toma a história como pano de fundo. Da mesma forma que os historiadores têm embutidos na sua produção intelectual, noções próprias de ideologias, e optam por determinadas formas narrativas para elaborar e explicar a história, os autores ficcionais escolhem os caminhos narrativos pelos quais as histórias, ou no caso de romancistas, os seus enredos, serão elaborados. Será, assim, nosso objetivo identificar, nas minisséries em análise – **Anos rebeldes**, **Agosto** e **JK** – quais são as estratégias narrativas utilizadas pelos autores ao buscarem a reconstrução da história nesses produtos.

1.3 O romance histórico: A história como elemento da ficção

Para Umberto Eco, existem três possibilidades literárias de se narrar o passado: a fábula, a estória heróica e o romance histórico. Este último teria a função não só de *identificar no passado as causas para o que veio depois, mas também*

investigar o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir esses efeitos (HUTCHEON, 1988, p. 150).

Na televisão brasileira, em especial a produzida pela Rede Globo, como vimos, o retorno ao passado é uma de suas estratégias, na tentativa de formação de uma cultura nacional. Nesse sentido, a adaptação de obras literárias com temática histórica é uma prática recorrente. Parece-nos, assim, pertinente abordarmos a formação, constituição e função do romance histórico, uma vez que temos, como objeto de estudo, minisséries baseadas neste gênero. **Agosto** é uma adaptação do livro homônimo de Rubem Fonseca, **Anos rebeldes**, por sua vez, baseia-se nas obras **Os Carbonários**, de Alfredo Sirkis, e **1968 o ano que não terminou**, de Zuenir Ventura. **JK**, escrita por Maria Adelaide Amaral, embora não seja retirada de uma obra específica, possui relações próximas com o gênero.

Até o século XIX, conforme já dissemos, história e literatura uniam-se na mesma função: *narrar a experiência e o acontecido com o objetivo de orientar e elevar o homem* (SINDER, 2000, p. 253). Essa unidade se desfaz quando as tendências científicas da história intensificam-se e tentam distanciá-la da literatura. Neste mesmo período, surge o Romantismo que, de acordo com Valter Sinder, ao desenvolver as reflexões de pensadores como Vico e Herder, *impôs uma concepção histórica do homem e das suas atividades, transferindo-os do espaço abstrato e permanente em que a ordem clássica os situava para um espaço e um tempo concretos e mutáveis* (2000, p. 254).

Entre as principais características dessa corrente artística, está a estreita relação com o nacionalismo. No Brasil, essa idéia reforça-se pela concomitância do surgimento do Romantismo no país com a Proclamação da Independência, em 1822. As narrativas sobre a nação tomaram, nesse momento, uma importância substancial pois, com a emancipação política, fazia-se necessária a criação de uma identidade puramente brasileira. É nesse contexto que o romance histórico ganha destaque por aqui. Como afirma Ribeiro, *o Romantismo, tendo chegado até nós na época da nossa emancipação política, deu-nos coisas boas: com ele surgiu o sentido nacional e independente da nossa literatura – o romance – e conseqüentemente o romance histórico* (1976, p. 2).

Esse gênero de literatura é, por excelência, a combinação narrativa da história com a ficção, reconstruindo ficticiamente fatos, costumes e personagens históricos, diluindo, assim, qualquer fronteira. Trata-se, portanto *de um gênero*

híbrido, na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance e de uma certa verdade, apanágio do discurso da História (MARINHO, 1999, p. 12).

Georg Lukács, em **La novela histórica**, de 1936, aponta o início do século XIX, paralelamente à queda de Napoleão, como o período de surgimento do romance histórico e faz uma longa análise das condições histórico-sociais que fundamentam a sua tese². Segundo o historiador, a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas estabelecem o processo social gestor da sensibilidade histórica, expressa no romance histórico. O romance histórico teria se constituído por três pilares básicos:

a historiografia da Ilustração, entendida como ideário preparatório da Revolução Francesa, ter-lhe-ia oferecido a base ideológica; o romance social inglês, tendo chamado a atenção sobre o significado concreto, vale dizer, histórico, de tempo e lugar, e criando os meios literários realistas para dar forma a esta peculiaridade espaço-temporal dos homens e das circunstâncias, ter-lhe-ia oferecido uma forma de expressão e, como terceiro pilar, a Revolução Francesa, que, convertendo a história em uma experiência de massas ao deflagrar a luta revolucionária que se estenderia até a queda de Napoleão, ter-lhe-ia oferecido uma nova sensibilidade histórica caracterizada pelo fato de que cada homem se vê e se sente partícipe da história presente (DE MARCO, 1997, p. 193)³.

Os escritores brasileiros, em seus romances históricos, não fugiam à mentalidade histórica do século XIX, e tratavam de temas relacionados ao patriotismo, à cultura nacional e à liberdade política recém-conquistada.

Dizendo-se sempre herdeiro das tradições e da memória coletiva do povo, o romance histórico desenvolveu-se junto com uma historiografia de exaltação nacional, a partir das primeiras décadas do século XIX, e ambos predominaram no cenário cultural brasileiro até a década de 60 deste século [XX]. Utilizando-se dos elementos ficcionais da memória coletiva, que são as lendas, canções, poemas, ritos religiosos, símbolos, o romance histórico reelabora os seus conteúdos e os inscreve na ordem do tempo histórico, cronológico e linear (DECCA, 1997, p. 205).

² Burke (1997) assinala que, embora o século XIX seja considerado a era do romance histórico clássico, este gênero foi uma invenção do final do século XVII. Entre as décadas de 1670 e 1680, o gênero *nouvelle historique* já se preocupava com a veracidade dos personagens e acontecimentos históricos que narravam.

³ Lukács aponta Walter Scott como o pai fundador desse tipo de romance.

José de Alencar é considerado o principal romancista desse período e o pioneiro na escrita de romances históricos brasileiros. **As minas de Prata** (1862) é tido como o primeiro romance verdadeiramente histórico, não pela ordem cronológica, mas pela importância da obra (RIBEIRO, 1976).

Ele ainda se responsabiliza por propagar o tão esperado sentimento nacional, o patriotismo de que carecia o país em formação. Por efeito da atividade de José de Alencar e seus epígonos, o romance romântico, popular entre os leitores formados durante o Segundo Reinado, fornece a solda que liga os brasileiros de várias partes do território, até aí divididos pelas discussões regionais e partidárias, vale dizer, o conteúdo nativista necessário para o Brasil se reconhecer como nação (ZIBERMAN, 1997, p. 185).

Ao estudar o desenvolvimento do romance histórico na América Latina, Vera Follain Figueiredo observa que será somente a partir do século XX que se constituirá, na região, *uma ficção narrativa que tenta construir uma nova visão da história, mais compatível com a realidade latino-americana* (1997, p.1), buscando uma ruptura com o passado e as tendências colonizadoras. No Brasil, segundo a autora, essa tendência terá pouco impacto, mas autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade serão os representantes dessa oposição, ao apresentarem uma visão negativa em relação ao passado do país, opondo-se, assim, aos fundamentos dos romances históricos tradicionais (FIGUEIREDO, 1997).

O que move este novo romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade européia no século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas. Daí a necessidade de releitura da história como parte do esforço de descolonização, que se realiza contra toda uma mentalidade perpetuada pelas elites locais, pelos discursos da história oficial.

Não por acaso, será após a Ditadura Militar, instaurada no país em 1964, que o romance histórico volta a ganhar força no Brasil. Surge a necessidade de retomar a cultura nacional, repensando crítica ou nostalgicamente o passado. Segundo Sinder, parte significativa dos romances brasileiros, publicados durante o período militar, tinha como interlocutor privilegiado a ditadura. Entretanto, a *abertura política do final da década de 1970 propicia a ampliação da conversa literária com a multiplicação dos interlocutores* (2000, p. 259).

Os romances históricos desse período buscavam incluir *alusões intertextuais para que o leitor mais esperto possa se satisfazer com a visão semiotizada da história* (FIGUEIREDO, 1997, p. 6), constituindo uma literatura de resistência, ou de protesto, seguindo as categorias de Malcolm Silverman. Esse é o caso de obras como **Viva o povo brasileiro**, de João Ubaldo Ribeiro; **Agosto**, de Rubem Fonseca; **Os Carbonários** de Alfredo Sirkis; **1968 o ano que não terminou**, de Zuenir Ventura. Os romances que seguem esta linha dissolvem as fronteiras entre ficção e história, com o intuito de *confrontar as representações feitas pelo poder com as representações daqueles postos à margem, afirmando a força da ficção contra o realismo cínico do poder* (1997, p. 7), afirma Vera Figueiredo.

Segundo Figueiredo, os autores de narrativa histórica espano-america, entre eles Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, diluem os contornos entre *história e lenda, problematizando o discurso racionalista e suas categorias puras, para contemplar nossa realidade multifacetada* (1997, p. 5). Dessa forma, afirma a pesquisadora, escrever-se-ia uma espécie de *anti-história*, denunciando as burlas da história dos vencedores.

Para Linda Hutcheon, essa é uma tendência pós-moderna. A ficção, na pós-modernidade, segundo a autora, sugere que *reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico* (1988, p. 147). Hutcheon defende que, na pós-modernidade, as fronteiras entre ficção e história caíram totalmente, e não só a forma de ver o passado, mas também o próprio fazer literário, modificaram-se.

Entra em campo outra forma de romance histórico, definida pela autora como *metaficção historiográfica*⁴. Esse modo narrativo tem uma forma peculiar de tratar a história, marcada pela sátira ao passado, com tendências carnavalescas que levam ao riso. A fundição do histórico com o ficcional é uma de suas características. Com o termo *metaficção historiográfica*, Hutcheon refere-se *àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimento e personagens históricos* (1987, p. 21).

⁴ Sobre metaficção historiográfica, ver Hutcheon, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

Segundo Hutcheon, a narrativa, em seus aspectos literários, históricos ou teóricos, constitui um dos pontos mais criticáveis na pós-modernidade, mas a metaficção historiográfica incorporaria esses três domínios, ou seja, *sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado* (1987, p. 22).

Dentro da linha metaficcional historiográfica, duas produções brasileiras são exemplares: o filme **Carlota Joaquina, a princesa do Brasil**, de Carla Camurati, e a minissérie global **Quinto dos infernos**, escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Wolf Maya e Alexandre Avancini. A obra cinematográfica em questão conta vinda da Família Real portuguesa ao Brasil, retratando a monarquia portuguesa como patética e manipulável. Carlota Joaquina é vista como voluntariosa e possuidora de grande apetite sexual. É reconhecida no filme pelos seus inúmeros relacionamentos extraconjugais. D. João, por sua vez, é apresentado como um homem indeciso, medroso, guloso e despreparado para ser um governante. A minissérie segue pelo mesmo caminho. Com ênfase no reinado de D. Pedro I, *Quinto dos infernos* satiriza a formação da sociedade brasileira, profundamente influenciável pela estada da Corte portuguesa no país. Ambas as produções narram, de forma caricata, a história do país e, sobretudo, os personagens históricos daquele período.

A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é *historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada, e esse processo consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas da conjunção foucaultiana entre poder e conhecimento — para os leitores e para a própria história como disciplina* (HUTCHEON, 1987, p.158).

Como afirma Hayden White, a escrita da história tem implicações ideológicas especificáveis. Hutcheon assinala que a ficção pós-moderna possui a mesma premissa. No entanto, a ideologia do pós-modernismo é paradoxal, *pois depende daquilo a que contesta e daí obtém seu poder. Ela não é verdadeiramente radical, nem verdadeiramente oposicional* (1987, p. 159).

A narratividade tem papel fundamental no diálogo entre história e ficção. É ela que traduz o saber em forma de expressão. Desta maneira, *tanto na historiografia como nos romances, as convenções da narrativa não são restrições, mas condições que permitem a possibilidade de atribuição de sentido* (SINDER,

2000, p. 262). A narrativa histórica, na atualidade, antes de buscar a verdade, procura questionar de quem é a verdade que se conta.

2 AS MINISSÉRIES BRASILEIRAS COMO EVENTUAL FONTE DE CONHECIMENTO HISTÓRICO

A primeira minissérie da teledramaturgia brasileira foi **Lampião e Maria Bonita**. De autoria de Aguinaldo Silva, em parceria com Doc Comparato, a minissérie, exibida em 1982, com oito capítulos, teve a direção de Paulo Afonso Grisolli. A produção da Rede Globo rompeu com a tradição de exibir apenas seriados estrangeiros e fez isso com uma temática bem característica de nosso país: o agreste pernambucano. Na mesma década, em comemoração aos vinte anos da emissora, foram exibidas as minisséries **O tempo e o vento**, **Grande Sertão Veredas** e **Tenda dos Milagres**, adaptadas das obras literárias de Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e Jorge Amado, respectivamente, onde a realidade brasileira era o tema central.

Seguindo a estratégia de trabalhar com o realismo em sua programação, as produções da Rede Globo procuram reconstituir fatos históricos, adaptar textos literários e privilegiar o regionalismo. As minisséries, nesse contexto, são um fenômeno específico de midiatização caracterizado *por uma forma de apropriação do cotidiano social, através de recortes e de processamentos decorrentes de um modo muito peculiar de tratamento da realidade*, como afirma Adayr Tesche (2006, p. 74).

Para o autor, a narrativa seriada televisual não se sustenta sem o senso de realidade e é a partir dele que o processo de socialização torna-se uma linha de experiências contínua, definindo o modo como os expectadores vêem o mundo representado na tela. O público passa a *ter o mesmo senso de realidade, o que faz com que aquilo que é visto na tela lembre o comportamento de um grupo social real efetivo* (TESCHE, p. 75).

Mônica Kornis sustenta que este fato acaba por identificar as minisséries, principalmente as de temática pretensamente histórica, como *fonte de conhecimento histórico para o grande público, além do fato de impor-se como agente de construção de uma identidade nacional* (KORNIS, 2004, p. 321).

Com uma média de 5 a 20 episódios, e por serem transmitidas a partir da 22 horas, as minisséries possibilitam uma melhor discussão de temas, com um texto mais objetivo, com a ação se desenvolvendo num ritmo que o enredo exige, sem tantas concessões. Deste modo, exibidas num horário de menor audiência e para um público, em princípio, mais seletivo, as minisséries trazem a marca de um produto nobre.

Os realizadores, sem a interferência constante, diária, dos telespectadores, podem produzir trabalhos mais criativos, mais coerentes enfim, mais artísticos (o que capta um público mais exigente); por outro lado, correm o risco de um fracasso em termos de audiência, se produzirem um programa que, por alguma razão, não atenda às expectativas do consumidor (AMODEO, 2000, p.53).

Por terem como característica de produção um acabamento mais apurado, freqüentemente as minisséries servem como laboratório para novas linguagens, ou para ultrapassar as *próprias servidões da linguagem televisual* (BALOGH, 2002, p. 127). A experimentação de diferentes linguagens narrativas ou outros modelos narrativos, dá sobrevida ao melodrama televisivo, uma vez que a cada momento o espectador pode ser surpreendido pelo erotismo, pelo fantástico, pelo policial ou pela comicidade.

Embora estejam condicionados às exigências do veículo, programas como as minisséries, no que tange a custos, patrocínio, níveis de audiência e retorno de capital, bem como à exposição diária na forma seriada – *possuem uma autonomia, uma coerência interna mais evidente, pois só são transmitidos após terem sido completamente produzidas* (AMODEO, 2002, p. 52).

Introduzidas a partir da década de 1980, quando a história do país passou a ser intensamente tematizada em produções ficcionais, as minisséries acompanham, de acordo com Amadeo, a segunda fase da televisão brasileira,

marcada pelas novas possibilidades oferecidas pelo progresso da tecnologia, através dos incontáveis recursos da computação eletrônica e das várias modalidades de apreensão cognitiva que passam a viver. Acompanham, portanto, a tendência da época ao conjugarem linguagem e gêneros diferentes (AMODEO, 2002, p. 52).

Aronchi de Souza (2004) classifica a programação televisiva em cinco categorias: *entretenimento, informação, educação, publicidade* e outros. Cada categoria é dividida em diversos gêneros de produção. Assim como os programas

de auditório, esportivos ou culinários, as narrativas ficcionais, tais como as telenovelas, as *sitcoms* e as séries brasileiras, ou minisséries, fazem parte da categoria *entretenimento*. Esta última possui um *formato*, nomenclatura utilizada no meio audiovisual para definir a *forma* e o *tipo* de um programa, semelhante à telenovela, mas com características específicas.

Há mais de 25 anos, portanto, a Rede Globo se destaca pela produção de minisséries. Em geral, essas obras possuem aspectos semelhantes às telenovelas, e estas, ao romance-folhetim. Como nos mostra Ortiz,

é conhecida a filiação da novela ao romance-folhetim. Vários estudos reconhecem este tipo de narrativa como uma espécie de arquétipo da telenovela; neste sentido, a denominação “folhetim eletrônico” é sugestiva; ela indica a persistência de uma estrutura literária herdada do século XIX. No entanto, se é verdade que existe uma continuidade entre o gênero folhetinesco e a telenovela, não resta dúvida de que também ocorrem rupturas, descontinuidades (1989, p. 11).

As telenovelas brasileiras construíram um caminho semelhante às *soap opera*⁵ norte-americanas. Este produto se caracteriza por não haver um ponto final em suas histórias. Além disso, não há verdadeiramente uma *estória principal, que funcione como fio condutor guiando a atenção do “leitor”*; o que existe é uma comunidade de personagens fixados em determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas (ORTIZ, BORELLI; RAMOS, 1989, p. 19).

As novelas televisivas descendem propriamente das radionovelas, surgidas em Cuba, por volta de 1935⁶. O sucesso da radionovela no Brasil, desde 1941, segundo Aronchi de Souza (2004), refletiu-se nas produções televisivas seriadas.

A reconstrução do passado da novela nos coloca na presença de um movimento não-linear que, para se aclimatar ao solo brasileiro, teve que passar por outros continentes, desde a soap-opera americana até a radionovela latino-americana (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 11).

⁵ Na década de 1930, buscando prender a atenção do público, as fábricas de sabonete norte-americanas resolveram patrocinar as novelas radiofônicas. Surgia, assim, o rótulo soap opera, ou seja, “ópera de sabão” (ALENCAR, 2004, p. 17).

⁶ Segundo Ortiz, embora não exista um levantamento detalhado de sua história em outros países latino-americanos, Cuba parece ter sido o primeiro país onde floresceu este gênero radiofônico (ORTIZ, BORELLI, RAMOS, 1989, p. 22). Mauro Alencar, em *A Hollywood brasileira: Panorama da telenovela no Brasil* (2004), entretanto, defende o caminho inverso. As radionovelas teriam surgido nos Estados Unidos e foram absorvidas por Cuba.

A primeira telenovela brasileira, **Sua vida me pertence**, de autoria de Walter Foster, estreou na TV Tupi. Ismael Fernandes (1987) identifica três fases da telenovela no Brasil, até 1987. **2-5499 ocupado** (com Tarcísio Meira e Glória Menezes), do argentino Alberto Migré, estreou em 1963 na TV Excelsior, e exemplifica a primeira fase, onde os textos eram importados de outros países, geralmente latino-americanos, e muitas vezes oriundos das radionovelas. **2-5499 ocupado** foi a primeira telenovela a assumir o formato diário.

Na segunda fase, as telenovelas se consolidam como formato em diversas emissoras e passam a fazer parte do cotidiano dos espectadores. **O Direito de Nascer**, exibida na TV Tupi, entre os anos 1964 e 1965, exemplifica esse período. Outra característica dessa fase são os enredos folhetinescos, passados em países distantes, em ambientes exóticos, com extremo romantismo e divididos em formas claramente maniqueístas. **Beto Rockefeller** é o paradigma da terceira fase. A telenovela de Bráulio Pedroso marcou a ficção televisiva brasileira ao aproximar a dramaturgia ao jeito de ser do brasileiro quanto aos personagens, temas e linguagem.

Seguindo a linhas das pioneiras Tupi e Excelsior, a Rede Globo passou a definir e fixar os horários dos programas, horizontalizando a grade de programação, o que, para Balogh (2002), será decisivo para o sucesso da telenovela no Brasil, uma vez que passou a “educar” os expectadores para o chamado horário nobre da televisão, tendo a ficção como destaque. Nos dias de hoje, de segunda a sábado, a partir das 18 horas, intercalam-se as telenovelas com os programas jornalísticos (novela das seis, jornal local, novela das sete, Jornal Nacional e novela das oito).

Cada horário corresponde a um gênero narrativo específico. As novelas das 18 horas tendem para o tom adocicado dos antigos folhetins. Tem-se dado preferência para os temas rurais e de época, adaptados ou não. As novelas das sete caracterizam-se pela comédia e pela experimentação de linguagens, como a alusão aos quarinhos. As novelas das oito, no entanto, são o espaço reservado na grade para temas fortes e polêmicos, com cenas igualmente fortes. A extensão das produções varia de 150 a 180 capítulos, com duração média de quarenta e cinco minutos.

Embora tenha se consolidado como a melhor produtora de telenovelas, a Rede Globo enfrenta hoje uma concorrência disposta a tirá-la do primeiro lugar. A

Rede Record de Televisão vem galgando espaço com produções realistas, como foi o caso da telenovela **Vidas Opostas**, que teve a guerra entre traficantes e forças policiais como tema central; até fantasiosas, como é o caso da seqüência sobre os mutantes.

Segundo Maria Lourdes Motter, independentemente de tratar temas históricos ou puramente ficcionais, a telenovela, e o mesmo ocorre nas minisséries, incorpora em sua narrativa

elementos de diversos sistemas semióticos e fala do hoje, rearticulando dados da memória coletiva na produção de sentidos renovados e se afirma como documento histórico, lugar de memória, refratando, pela ótica ficcioautoral, um momento do processo de desenvolvimento da sociedade brasileira (MOTTER, 2004, p. 252).

Balogh corrobora tal idéia, ao dizer que as minisséries com temática histórica, em que pese as tramas românticas de praxe, iniludíveis, terminam *por ser painéis de uma época, pinturas murais em movimento* (2002, p. 134).

Neste capítulo, abordaremos a trama e faremos uma breve contextualização das produções de três minisséries: **Anos rebeldes**, **Agosto** e **JK**. Abordando três épocas distintas da república brasileira, as minisséries, produzidas e veiculadas pela Rede Globo de Televisão, fizeram uma minuciosa reconstituição das décadas de 1970, 1940 e 1950, respectivamente.

2.1 Anos rebeldes em tempos de desilusão

Em 1992, o Brasil vivia a desilusão com o primeiro presidente eleito pelo voto direto, depois de 33 anos. Fernando Collor de Mello, que assumira a presidência da república, levando consigo a esperança de uma nação que vivera sob as agruras da ditadura por mais de vinte anos, era investigado por denúncias de corrupção.

Collor venceu a eleição contra o líder sindical Luís Inácio Lula da Silva, com o apoio da mídia e a promessa de caçar os marajás, de colocar um fim à corrupção endêmica instalada no país e acabar com a inflação que assolava a economia, mas

mal tomou posse, em 15 de março de 1990, o novo presidente anunciou que a *modernidade* econômica pautaria o seu governo. Esta se traduziu no livre-mercado, fim dos subsídios, redução do papel do Estado e um amplo programa de privatização. Assinou medidas provisórias e decretos extinguindo órgãos governamentais de Cultura e Educação. Com a desculpa de combate à inflação, decretou o Plano Collor, substituindo o cruzado novo pelo cruzeiro. Confiscou o saldo das cadernetas de poupança acima de 50 mil cruzeiros, quebrando o sigilo bancário e causando desespero em milhares de pessoas, especialmente da classe média (NASCIMENTO, 2002, p. 283).

Logo no primeiro ano de governo, os boatos de corrupção, tráfico de interesses e irregularidades tomaram conta do país. Acusado pelo irmão, Pedro Collor, em reportagem publicada pela revista Veja, em maio de 1992 de, juntamente com o ex-tesoureiro da campanha presidencial, Paulo César Farias, receber dinheiro de empresários em troca de favores governamentais, Collor passou de *herói* a vilão.

Confiante no seu carisma, o presidente convocou a população a sair às ruas, vestindo as cores da bandeira nacional, protestando contra aqueles que, para ele, queriam desestabilizar o país. Em resposta, o povo vestiu-se de preto. E foi, sim, para as ruas, mas para protestar contra Collor. Os estudantes, secundaristas e universitários, pintaram os rostos com inscrições como *Fora Collor* e *Impeachment*. Por essa atitude, os jovens manifestantes ficaram conhecidos como os *caras-pintadas*.

As investigações feitas pela imprensa e pelo Congresso Nacional, aliadas à forte mobilização popular, provocaram o *impeachment* de Collor, aprovado pelo Congresso Nacional, em outubro. Para não perder seus direitos políticos, o Presidente, que já havia sido deputado federal e governador do estado de Alagoas, renunciou ao cargo, em 29 de dezembro de 1992.

Naquele mesmo ano, em julho, precisamente no dia 14, estreava, no horário das 22h30 horas a minissérie **Anos rebeldes**. Escrita por Gilberto Braga, com a colaboração de Ricardo Linhares e Ângela Carneiro, a série, que teve 20 capítulos, baseava-se nas obras **1968 – O ano que não acabou**, de Zuenir Ventura, e **Os carbonários**, de Alfredo Sirkis, para retratar a Ditadura Militar que se instalara no país durante mais de vinte anos.

Tendo como pano de fundo a relação conflituosa do casal principal, formado por Maria Lúcia, vivida pela atriz Malu Mader, e João Alfredo, interpretado pelo ator Cássio Gabus Mendes, e suas relações com os amigos, **Anos rebeldes**

pretendia mostrar à juventude dos anos 1990, muitas vezes referida como alienada e considerada conformista até então, como os jovens dos anos 1960 haviam lutado contra o regime militar, engajando-se no movimento estudantil e tentando revolucionar o mundo. Sob a direção geral de Denis Carvalho, a minissérie reconstituiu a política brasileira entre os anos de 1964 – quando o golpe é deflagrado – a 1979, quando ocorre a abertura política e o retorno dos exilados ao país.

À linguagem televisiva somou-se a fotografia e o olhar do cineasta Silvio Tendler, responsável pela realização de painéis históricos mostrados ao longo da minissérie, com clipes que misturavam filmes feitos na época com cenas de ficção rodadas em preto-e-branco. A trilha sonora, selecionada pessoalmente por Gilberto Braga, somente com músicas das décadas de 1960 e 1970, reforçava o clima de época. **Alegria, Alegria**, de Caetano Veloso, abria a série, diariamente, e tornou-se o hino das manifestações *Fora Collor*.

A trama dividia-se em três momentos distintos: os *anos inocentes*, os *anos rebeldes* e os *anos de chumbo*, abordando o conflito entre individualismo e consciência de classe.

Os *anos inocentes* contam a época das turmas e dos namoros no tradicional colégio carioca Pedro II, no início do golpe. É nesta fase que Maria Lúcia e João Alfredo se conhecem e se apaixonam. Ela, uma jovem individualista, traumatizada com a história do pai, Orlando Damasceno (Geraldo Del Rey), jornalista reconhecido e membro do Partido Comunista, que sempre colocou a ideologia acima da realização pessoal. Ele, por sua vez, é um jovem de classe média, filho de um comerciante e uma dona-de-casa, idealista e extremamente preocupado com as questões sociais que envolvem o país. Durante toda a história, Maria Lúcia tem receio de se entregar ao amor de João, por reconhecer nele o perfil do pai. João, por sua vez, ficará dividido entre o relacionamento afetivo e a luta política, mas optará pela última.

O melhor amigo de João, Edgar (Marcelo Serrado), disputará com ele o amor de Maria Lúcia. Com um perfil oposto ao do amigo, Edgar não se envolve com questões políticas e prefere investir na profissão. Quando João entra de vez na luta armada, e se obriga a seguir para o exílio, Edgar casa-se com Maria Lúcia. Neste cenário, a minissérie fala sobre a importância das escolhas que a vida apresenta.

Nos *anos rebeldes*, parte da minissérie que foca o período a partir de abril de 1966, as manifestações contra os mandos e desmandos da ditadura são freqüentes. As prisões, as torturas e as perseguições, também. Pelos recursos cinematográficos utilizados por Tandler, os personagens são inseridos em cenas reais da época. Assim, João, Maria Lúcia, Edgar e outros participam de momentos importantes de resistência ao regime, como a passeata dos Cem Mil. Esta fase termina com o assassinato do estudante secundarista Edson Luís. Sua morte será um marco decisivo no processo de radicalização política de João Alfredo.

Após a decretação do AI-5, em 1968, começa a fase chamada de *anos de chumbo*. João Alfredo, a jovem Heloísa (Cláudia Abreu) que, no início da trama, apesar da rebeldia própria da época, mostrava-se fútil, e o líder estudantil Marcelo (Rubens Caribé), decidem cair na clandestinidade e adotam a luta armada como bandeira, a exemplo do caminho que muitos militantes tomaram na época. Eles fazem parte do grupo que seqüestra o embaixador suíço Ralf Haguenuer (Odilon Wagner).

Sobre o personagem de Heloísa, cabe ressaltar que ele é o responsável por mostrar como o amor por uma causa, por uma ideologia, pode transformar as pessoas. Ela, que era filha do banqueiro Fábio (José Wilker), um dos financiadores do regime, lutará contra as posições defendidas pelo pai. De menina rica, fútil e alienada, passa a lutar contra a ditadura.

No final da série, já em 1979, Maria Lúcia, separada de Edgar, reencontra João Alfredo, que retorna ao país após a anistia. O casal tenta retomar a relação, mas Maria Lúcia percebe que, com o envolvimento de João com a mobilização dos sem-terra no sul do país, o engajamento político será sempre um obstáculo entre eles.

Durante a produção de **Anos rebeldes**, Braga promoveu um encontro do elenco jovem com a colega Bete Mendes que, assim como os atores Gianfrancesco Guarnieri, Francisco Milani e Stepan Necessiam, esteve diretamente envolvida na luta de resistência contra o regime militar. Laboratório considerado fundamental para Cássio Gabus Mendes e Cláudia Abreu, consolidou fortemente um diálogo e um respeito entre toda a equipe.

Segundo o autor, a idéia de fazer a minissérie surgiu do próprio público:

Assim que **Anos dourados**⁷ foi ao ar, as pessoas diziam: “Agora você tem que fazer os anos rebeldes, os anos de chumbo”, assim, com título e tudo. Não levei muito a sério, eu que não queria faturar em cima de um sucesso. Lembro que não levei nada disso a sério, apenas registrava. Até que, um dia, pintou a idéia de uma história de amor entre uma pessoa individualista e uma idealista, tendo como pano de fundo os anos da ditadura militar. Poderia resultar numa minissérie interessante... Submeti a idéia à Globo, ganhei sinal verde e parti para a sinopse (GILBERTO BRAGA, 1992).

Segundo Ismail Xavier, *vistas juntas, essas duas minisséries escritas pelo mesmo autor sugerem como a ficção televisiva pode alcançar uma visão particularmente total da história política recente brasileira* (2004, p. 50).

Pouco tempo depois do final da minissérie, lideranças secundaristas e universitárias mobilizam e estimulam a juventude ao comprometimento com o movimento estudantil. Desde os anos 1960, retratados por **Anos rebeldes**, não se assistia a tanta participação. Diferentemente do que acontecera na época, os pais não se preocupavam. Ao contrário, muitos deles reforçaram ou se associaram à indignação geral. A polícia não perseguia e o pavor à infiltração comunista já havia passado. Desde aquela época, muitas pessoas creditam à minissérie o fomento às mobilizações estudantis.

2.2 Agosto: Ficção e realidade remetem aos últimos dias de Getúlio

O tumultuado mês de agosto de 1954, últimos momentos da administração de Getúlio Vargas, foi marcado por episódios controversos, como o atentado da Rua Toneleros, que aprofundou a crise no governo e levou o presidente ao suicídio. Intercalando ficção e realidade, a minissérie **Agosto** revive esse importante período da história brasileira.

Baseada no livro homônimo de Rubem Fonseca, **Agosto** foi veiculada entre os meses de agosto e setembro de 1993⁸, e teve a direção de Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca. A adaptação ficou a cargo dos cineastas Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Naquele ano, o Brasil vivia a ressaca do *impeachment* de Collor e as mudanças na economia, propostas por Itamar Franco,

⁷A minissérie **Anos dourados**, rodada em 1986, conta a história da juventude da década de 1950. Também trazia Malu Mader no papel principal.

⁸A minissérie estreou em 24 de agosto, exatamente 41 anos após o suicídio de Vargas.

que assumira a presidência. O jogo político da era Vargas e a decepção com a política na *era Collor* pareciam dialogar.

História e ficção seguem paralelas até os capítulos finais. A centralidade da trama se dá na figura do comissário Alberto Mattos, interpretado pelo ator José Mayer. Mattos é um policial de conduta ilibada, incorruptível. Consumido por uma gastrite, sua postura honesta na delegacia em que trabalha, um local fortemente entregue à corrupção, não é bem vista pelos colegas. Mattos é idealista, e, no que pode, ajuda os presos que vivem em precárias condições na delegacia. Destacado para investigar a morte do empresário Paulo Gomes de Aguiar, Mattos verá no crime ligações com o governo.

A história tem início no primeiro dia do mês de agosto. A passagem do tempo é fortemente registrada, como se os acontecimentos estivessem sendo narrados em tempo real. Ao mesmo tempo em que Mattos chega ao local do crime, inicia-se no Catete a trama que resultará no atentado ao jornalista Carlos Lacerda (Carlos Cabral).

A morte do empresário está relacionada a negociatas que envolvem a Cemtex, uma empresa de importação e exportação fundada pela vítima. Paulo é encontrado morto sobre a cama, em seu apartamento luxuoso, no edifício Deauville, no município do Rio de Janeiro. A única pista do assassino é um anel de ouro esquecido no banheiro. A investigação revela se tratar de um homem negro. Essa informação remete Mattos a outro importante personagem da História do Brasil: Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal do presidente Getúlio Vargas, conhecido como Anjo Negro. Por meio de ligações suspeitas, Gregório consegue obter uma licença de importação da Cemtex. Mattos passa grande parte da história acreditando ser ele o autor do crime contra o empresário. Ao mesmo tempo, acontece o atentado contra Lacerda, no qual é morto o major da Aeronáutica, Rubens Vaz.

O desaparecimento do empresário interessa à sua esposa Luciana, vivida por Lúcia Veríssimo, e ao amante dela, Pedro Lomagno (José Wilker), ambiciosos pelo poder na empresa. Como é revelado no final, Lomagno é o verdadeiro mandante da morte de Paulo Aguiar, que fora executada por Chicão (Norton Nascimento), um lutador de boxe fracassado, com quem Lomagno mantinha um relacionamento muito próximo.

A vida amorosa do comissário Mattos é parte importante da história. Mattos divide-se entre dois amores, Salete e Alice. Salete é apaixonada pelo comissário, mas não consegue conquistá-lo plenamente. Prostituta de luxo, sustentada pelo corrupto Luiz Magalhães (Hugo Carvana), por quem nutre carinho e respeito, é uma moça de origem humilde e não consegue se adaptar às regras da alta sociedade. Quem dá vida ao personagem é a atriz Letícia Sabatella.

Já Alice é oriunda de família rica. Foi namorada de Mattos na juventude, mas renunciou ao amor em virtude da pressão da família. Casou-se com o empresário Lomagno, mas é infeliz e está desequilibrada mentalmente. Em meio às investigações, Alice e Mattos se reencontram e voltam a se relacionar, mas ela acaba sendo internada em uma clínica psiquiátrica e submetida a tratamento com eletrochoque. A intérprete de Alice é Vera Fischer.

Durante o desfecho da minissérie, ficção e realidade se mesclam. No Catete, no anoitecer do dia 23 de agosto, realiza-se a última reunião ministerial. A crise política se agrava. Vargas é pressionado por seus opositores, liderados por Lacerda. Na manhã seguinte, Getúlio Vargas suicida-se. Mattos, a mando do chefe de polícia, vai até o local onde o presidente estava e constata, através de evidências, como nitrato de prata em suas mãos, que ele realmente havia se matado. São mostradas cenas reais do velório e da comoção nacional em torno do falecimento de Vargas, enquanto é lida sua carta de despedida. O ex-presidente, embora tenha um significado importante em **Agosto**, não tem falas. Vargas é interpretado pelo ator Carlos Bernardo e aparece apenas em alguns momentos, de relance.

Mattos, com fortes dores provocadas pela úlcera, solta todos os presos da delegacia para que chorem a morte do presidente e pede ao colega Pádua (Carlos Vereza) que assuma o controle da delegacia. Ao chegar em casa, Mattos chama Salete. Os dois são mortos por Chicão, para impedir a descoberta do plano de Lomagno e Luciana, bem como a prisão destes.

Jorge Furtado conta, em **Um astronauta no Chipre** (1992), que o processo de adaptação do romance durou cerca de sete meses, em virtude da parceria com o autor, Rubem Fonseca. Embora tenham tido um trabalho intenso em conjunto, Furtado e Giba não tiveram nenhum encontro presencial com Fonseca, nem ao menos se falaram por telefone. Os capítulos escritos eram encaminhados por *fax* ou pelo correio a Fonseca, que os retornava, com as suas sugestões. A

minissérie teve 16 capítulos, com um total de nove horas de duração. O roteiro foi escrito entre os meses de janeiro e julho de 1992, isso porque a idéia, segundo Giba, era que a minissérie fosse ao ar ainda naquele ano, mas **Anos rebeldes** acabou entrando na grade de programação da Globo primeiro (PUHL, 2002).

Sobre a adaptação da série e a realização de um roteiro para a televisão, Furtado salienta o prazer e o desafio do trabalho. Prazer, pelo público que o veículo de massa alcança, e desafio, para contextualizar o espectador sem tornar o roteiro maquinal.

Existe uma quantidade enorme de informações quando o personagem diz: “Tenho que ir ao Catete”. É necessário explicar que o Catete era o palácio-sede do governo, que o Rio de Janeiro era a capital da República, que Getúlio Vargas morava no Catete. Tudo isso sem dizer “vou até a sede do governo, no Catete, onde mora Getúlio”, por um simples motivo, as pessoas não falam assim. Parece simples, mas não é. A dosagem de informações tem sempre que pensar nisso: é preciso ser honesto quando se escreve um roteiro (FURTADO, 1992, p.47-48).

A reconstituição de época da minissérie, sob a responsabilidade de Mário Monteiro e Raul Travassos, foi muito elogiada. Segundo dados da emissora, a produção de arte selecionou quatro mil peças de época em antiquários do Rio de Janeiro e de São Paulo, utilizando para as gravações 40 automóveis das décadas de 1930, 1940 e 1950, entre os quais um Plymouth 1939, uma Mercedes 1952 e um Austin 1947.

As locações também receberam atenção especial. Em muitos dos locais originais dos fatos históricos, foi preciso reconstruir, restaurar ou maquiar fachadas, para que postes, placas e luminárias modernas fossem cobertos. A equipe de produção gráfica, usando um programa de computação especial, garantiu a limpeza e restauração das imagens de fachadas, como a do Palácio da República, no Catete, que se encontrava com inúmeras pichações.

Outro recurso tecnológico utilizado foi o *chromakey*⁹, para dar vida a uma maquete do Palácio Monroe, sede do Senado, que não existe mais. Assim como garantiu que o mar chegasse novamente ao Flamengo, sem a presença do Aterro. A película em preto-e-branco foi o recurso empregado pelo diretor de

⁹ Recurso que faz com que a imagem captada por uma câmera possa ser inserida sobre outra, criando a idéia de primeiro plano e fundo, graças à filmagem da primeira sobre um fundo azul ou verde.

fotografia, Walter Carvalho, para conseguir a fusão das imagens produzidas na época, com imagens históricas.

Alcino João do Nascimento, o assassino confesso do major Rubens Vaz, alegando conspiração de imagem, entrou com um pedido de liminar na 1ª Vara Cível do Rio de Janeiro para suspender a exibição de **Agosto**. A solicitação chegou a ser aceita, no entanto, com os argumentos da emissora, de que a obra se baseava na veracidade dos fatos e em depoimentos, a veiculação foi liberada.

2.3 JK: Os anos dourados voltam à telinha

Em comemoração ao cinqüentenário do governo de Juscelino Kubistchek, estreou, em 3 de janeiro de 2006, a minissérie **JK**. A série, escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, descreveu a trajetória do presidente, desde a infância, na cidade mineira de Diamantina, até sua morte, em 1976. **JK** teve a direção-geral de Denis Carvalho e contou com a consultoria histórica de Ronaldo Costa Couto, autor do livro **Brasília Kubitschek de Oliveira** (2006).

Narrada em primeira pessoa, a história começa em 1956 quando Juscelino prepara-se para a posse frente à Presidência da República. É através da visão do personagem sobre a sua vida que o espectador passa a conhecê-lo. O roteiro, extremamente romanceado, foi fortemente criticado por alguns historiadores.

Primeiro, como já dissemos, pela visão romanesca e heróica com que o presidente é retratado. O Juscelino da minissérie é um homem e um político praticamente sem defeitos. Segundo, pelo expressivo número de personagens ficcionais que se relacionam com personalidades históricas, especialmente no círculo íntimo do presidente, recurso utilizado, segundo os autores, para contextualizar melhor a época em que viveu Juscelino.

Exibida em 47 capítulos, a minissérie mostrou a vida política e pessoal de JK em três fases – a meninice, o ingresso na política e o caminho até a Presidência da República. Para marcar a passagem do tempo, da segunda para a terceira fase, os intérpretes dos personagens reais foram trocados por outros. A mesma opção não foi feita com os ficcionais para, de acordo com a emissora, não confundir os expectadores.

A primeira etapa é apresentada apenas no capítulo inicial e mostra o nascimento, a infância de Juscelino e a morte de seu pai, João César (Fábio Assunção). Nesse momento, Juscelino é interpretado pelos atores mirins Vinícius Barcellos, Vinícius Moreno e Alberto Szafran. Os intérpretes Wagner Moura e José Wilker deram vida a Juscelino nas fases seguintes. A mãe do ex-presidente, Júlia Kubitschek, é vivida pela atriz Julia Lemmertz e, posteriormente, é interpretada por Ariclê Perez. Já sua irmã, Maria da Conceição Kubitschek de Oliveira, a Naná, dos 4 aos 16 anos, é interpretada pelas atrizes Raquel Bonfante, Débora Sargentelli e Marcela Barrozo, e por Juliana Mesquita e Denise del Vecchio, quando adulta.

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. O namoro e o casamento com Sarah Kubitschek recebem destaque especial. Nessa fase, Sarah é vivida pela atriz Débora Falabella. Benedito Valadares (Otávio Augusto), e outros personagens importantes na trajetória de JK, como os amigos Odilon Behrens (André Frateschi/Camilo Bevilacqua), Julio Soares (Mateus Solano/Tato Gabus Mendes) e Thales da Rocha Viana (Marcelo Laham), também são mostrados.

Por último, a minissérie foca a trajetória do político – a eleição para deputado federal e governador de Minas Gerais - já em plena atividade, até ser eleito presidente da República. Figuram entre a minissérie personalidades políticas, artísticas e intelectuais, como Carlos Lacerda (José de Abreu), João Goulart (John Vaz), Augusto Frederico Schmidt (Antonio Calloni) e sua esposa Yedda Schmidt (Alessandra Negrini).

Brasília, a grande realização do ex-presidente, recebe o devido destaque. O ator Rodrigo Penna vive o arquiteto Oscar Niemeyer que, juntamente com Lúcio Costa (Marcus Caruso) e Israel Pinheiro (Paulo Goulart), participou da edificação da nova capital brasileira. Os *candangos*, como eram chamados os operários que levantaram a cidade, e a urbanização em torno de Brasília, foram salientados pela história de Lílian Gonçalves (Mariana Ximenes) e sua mãe, a primeira cozinheira do Catetinho, residência oficial, durante a construção de Brasília.

Paralela à vida de Juscelino, no núcleo fictício da série, narra-se a saga da família do coronel Licurgo (Luis Mello). Homem autoritário, reacionário e violento, Licurgo representou o estereótipo dos coronéis de uma Minas Gerais arcaica e provinciana. Oprimindo a família, composta pelo filho Zinque (Marc Franken/Dan

Stulbach), da esposa Maria (Cássia Kiss) e da sobrinha Salomé (Bianca Lyrio/Débora Evelyn), as posturas preconceituosas do coronel e as fortes cenas de exploração do trabalho e sexuais, protagonizadas por ele, foram repudiadas por movimentos de defesa dos direitos humanos.

O jornalista Guilherme Fiúza define Licurgo como a personificação do mal no Brasil de **JK**. *Em 'JK', a maldade é monopólio do coronel Licurgo. Ele é mau como adúltero que escraviza a mulher no moralismo cristão, é mau como pai que oprime e neurotiza o filho, é mau com os empregados que semi-escraviza e com as empregadas que estupra e aprisiona* (2006)¹⁰, avalia; e vai além, dizendo que, para surpresa do público, Licurgo é mau também como oponente político de JK. *Ou seja, Licurgo é o vilão onipresente do Brasil que viu Juscelino iniciar-se na política. É demais para um personagem ficcional.*

Outro personagem fictício e polêmico da minissérie foi Marisa, a amante apaixonada por Juscelino, vivida pela atriz Letícia Sabatella. Marisa sintetizaria todas as relações extraconjugais que Juscelino teria tido. Em entrevista à revista *Época* (edição de janeiro de 2006), Maria Adelaide Amaral defendeu o personagem, alegando não se tratar de um desvio histórico e, sim, de uma livre adaptação para preservar a família do presidente.

Segundo ela, *se fosse dado crédito a todas as mulheres que afirmam ter tido caso com JK, a conclusão seria que ele não tinha tempo de governar. Falei com Maria Lúcia Pedroso, que foi a mais importante, e resolvemos juntar todas as histórias numa só, personificadas na personagem Marisa* (2006). O romance entre Marisa e Juscelino, de **JK**, é puro e sincero. Junto dele, vem outra polêmica. Marisa é amada em segredo pela jornalista Ana (Camila Morgado).

Defendendo-se das críticas de que a minissérie distorcia fatos históricos, Maria Adelaide argumenta que a minissérie é um documentário. Diz que *o texto é romanceado para dar um molho, mas tudo parte da realidade. Em cima do que realmente está documentado, imaginamos cenas possíveis. E JK teve mesmo uma vida muito interessante, não seria preciso inventar muito mesmo* (2006).

Em que pese ela tenha afirmado que, *entre o homem e o mito*, havia escolhido o homem para retratar Juscelino, Maria Adelaide Amaral, juntamente com Alcides Nogueira, colocou na tela o mito. Tanto que, durante a exibição da série, os candidatos à presidência da república, Geraldo Alckmin e Luis Inácio Lula da Silva,

¹⁰ Folha de São Paulo, 2006.

esse concorrendo à reeleição, tentaram colar-se à imagem de JK. Nogueira disse, na época, que os candidatos buscariam essa identificação porque *na verdade, todos desejaríamos ser JK* (2006).

Para a pesquisadora Mônica Kornis, essa busca de identificação ocorre porque JK é colocado, desde a década de 1980, como um ícone da política brasileira. *No caso da minissérie, assim como a mídia sempre faz ao se referir a ele, os telespectadores tendem a juntar tudo e a achar que JK estimulou o surgimento da bossa nova e do Cinema Novo, por exemplo, o que não é verdade* (2006)¹¹.

A abertura da série foi feita em homenagem ao arquiteto Oscar Niemeyer, usando linhas que formavam seus principais projetos. A elas somou-se a versão da música **Peixe vivo**, feita por Milton Nascimento, especialmente para a série. Revivendo a época da bossa nova, a trilha sonora de **JK** trazia sucessos como **Chega de saudade** (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), na voz de Tom Jobim; **Este seu olhar** (Tom Jobim), interpretado por Dick Farney; e **A felicidade** (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), entre outros clássicos.

De acordo com a emissora, recriar o processo de construção de lugares já edificadas, como o Complexo da Pampulha, em Belo Horizonte, e a cidade de Brasília, foi um dos maiores desafios da equipe técnica da minissérie. Os responsáveis pela cenografia construíram em estúdio maquetes retratando o projeto da Pampulha e de Brasília. Esta última tinha o tamanho de um campo de futebol e foi utilizada como cenário. A minissérie mostrou todas as etapas de construção da capital federal. Em proporções vinte vezes menores, a maquete contava com um grande painel de *chromakey* que possibilitava, através de computação gráfica, a inserção de pessoas e objetos. A cena em que Juscelino chega ao Planalto Central foi gravada em Queimados, no norte fluminense.

¹¹Em entrevista concedida à Revista Fapesp, n. 121, março/2006.

3 TRÊS TEMPOS DA RECENTE HISTÓRIA DO BRASIL

Na recente história da república brasileira, três períodos seguidos destacaram-se pela turbulência e profundas transformações que operaram no país: o segundo governo de Vargas (1951-1954), o governo de Juscelino Kubistchek (1956-1960) e a Ditadura Militar (1964-1985). O limite desse trabalho, entretanto, não nos permitirá abordar todas as questões pertinentes a eles. Os períodos Vargas e JK contemplam o auge do populismo¹², rompido pelo golpe de 1964.

Getúlio Dorneles Vargas é um dos personagens mais interessantes da história recente. A trajetória desse gaúcho, na política nacional, atravessou as décadas de 1920, 1930, 1940 e 1950. Neste capítulo, porém, nos deter-nos-emos nos principais pontos do segundo governo Vargas, iniciado em 1951, nos movimentos que o levaram novamente ao poder e nos fatos determinantes para o seu suicídio, em agosto de 1954.

A ascensão do mineiro de Diamantina, Juscelino Kubistchek, à Presidência da República, bem como seu programa de desenvolvimento econômico, baseado no Programa de Metas, também merecem destaque. JK ficou marcado, na História do Brasil, como o homem que construiu, em tempo recorde a capital do país. Também será objeto de estudo nesse capítulo o Golpe Militar de 1964, suas origens e a mobilização estudantil que o combateu¹³.

¹² Segundo Prado, o populismo corresponde a uma manipulação das massas por um líder e, ao mesmo tempo, uma satisfação de aspirações longamente acalentadas. *Dessa maneira, o líder populista, em geral com forte dose de carisma, ao mesmo tempo que procura manipular as massas para que elas se enquadrem dentro dos limites por ele impostos, também ativa mecanismos de satisfação de velhas aspirações das massas trabalhadoras* (1986, p. 71). Para Adauto Jr., esse conceito compõe-se de dois aspectos indissociáveis. *De um lado, o populismo é uma ideologia política (uma determinada concepção de classe do Estado) e, de outro lado, o populismo é uma prática política. Nós podemos falar então em ideologia populista e prática populista* (1984, p. 21).

¹³ No capítulo anterior, seguimos a ordem cronológica de exibição das minisséries: **Anos rebeldes**, 1992; **Agosto**, 1993; e **JK**, 2006. Neste, seguiremos a ordem cronológica dos períodos Vargas, JK e Ditadura Militar.

3.1 Vargas: O tumultuado retorno ao Catete

Santo Reis e Itu, estâncias localizadas no município gaúcho de São Borja, foram o refúgio escolhido por Getúlio Vargas, após ser deposto do governo brasileiro, em outubro de 1945¹⁴. De lá, Vargas acompanhou os movimentos políticos pós-Estado Novo, a promulgação da nova Constituição e, valendo-se do novo sistema eleitoral, que não exigia o domicílio como condição para a inscrição dos candidatos, elegeu-se senador constituinte pelos estados do Rio Grande do Sul (na legenda do Partido Social Democrático - PSD) e de São Paulo (pelo Partido Trabalhista Brasileiro - PTB), além de deputado federal por sete estados. Das propriedades da família Dornelles, Vargas assistiu à gestão de Eurico Gaspar Dutra, que ajudou a eleger, e articulou o próprio retorno ao Palácio do Catete (LEVINE, 2001).

A constituição do governo Dutra, antes Ministro da Guerra de Getúlio, dá-se com a aliança entre o PSD e a UDN (União Democrática Nacional). Dentro da UDN, combinavam-se os interesses reacionários de proprietários de terras ligados à oligarquia rural com banqueiros, industriais e membros da alta sociedade. A tentativa de Dutra de unificar os dois maiores partidos representativos das classes dominantes deve-se, segundo Almeida Júnior, ao intuito de *solidificar por cima uma hegemonia que os setores burgueses haviam conseguido obter, após 1930, mediante a incorporação estatal de algumas demandas básicas do movimento operário* (1986, p. 242).

Dutra mostrou-se severo em relação aos trabalhadores, mas condescendente para com os patrões. Reprimia, com o envio de tropas policiais, greves e manifestações; substituía líderes sindicais radicais por outros mais dóceis. Apesar do fim da censura, instala um clima anticomunista semelhante ao do início de 1930. O Partido Comunista Brasileiro (PCB), que havia avançado no cenário político, inclusive com a participação de Luiz Carlos Prestes na Constituinte, foi novamente considerado ilegal em maio de 1947 e seus parlamentares legitimamente eleitos foram cassados.

¹⁴ Getúlio Vargas governou o Brasil por quase vinte anos. Impôs a ditadura do Estado Novo e voltou à Presidência da República pelas mãos da democracia. Fez do populismo o seu estilo de vida. Criou leis e benefícios que até hoje regem as relações trabalhistas, rendendo-lhe a alcunha de *Pai dos Pobres*.

Corroborou para as posturas de Dutra o cenário internacional. Em 1947, a União Soviética e os Estados Unidos da América rompem relações diplomáticas, dando início à chamada *guerra fria, a luta entre duas tendências, dois regimes sociais diferentes, dois modos ou concepções diferentes de vida* (BASBAUM, 1991, p. 195). As potências mundiais dividem-se em dois blocos antagonistas: o comunismo e o capitalismo. Aliado aos interesses norte-americanos, Dutra soma-se à luta contra os comunistas e rompe os tratados diplomáticos com a União Soviética.

As movimentações para a sucessão de Dutra se iniciam ainda 1948. O próprio Presidente começou a articular alianças para colocar em seu lugar aliados e enfraquecer a imagem de Getúlio. O consenso foi tomado como bandeira. Os três maiores partidos, PSD, UDN e PR (Partido Republicano), buscavam uma união em torno do nome do sucessor que deveria ser referendado também por Vargas. *Na perspectiva governamental, a barganha – elemento fundamental do poder político – é colocada como perniciosa, pois só o consenso poderia gerar soluções legítimas* (D'ARAÚJO, 1992, p. 64). O acordo, entretanto, tem uma característica peculiar para os partidos: há consenso desde que o indicado saia das suas fileiras. Entre as tentativas frustradas de harmonizar a disputa presidencial, destacam-se o Acordo Interpartidário e as fórmulas chamadas de *Jobim* e *Mineira*¹⁵.

Tentativas de alianças, acordos e consensos, como as fórmulas expostas, tinham como principal meta impedir a ascensão de Vargas novamente ao poder. O fracasso dessas iniciativas, entretanto, tem efeito inverso, fortalecendo Getúlio e colocando PSD, PR e UDN em posição de desvantagem na disputa presidencial. Descontente com as posturas de Dutra, Vargas pronunciou-se frontalmente contra o governo. No entanto, não se colocou como alternativa. Sua negativa em concorrer ao executivo nacional transformou São Borja no destino de políticos em busca do apoio do então ex-presidente. O vai-e-vem demonstrava a força política do ex-ditador.

PSD e UDN acabam se decidindo por candidaturas próprias. Assim, em 12 de maio de 1950, os udenistas lançam o Brigadeiro Eduardo Gomes, nome com capacidade de aglutinar forças anti-getulistas civis e militares, embora o discurso da UDN o coloque como uma personalidade acima do partidarismo.

15 Sobre as tentativas de acordo, buscamos a leitura de **O segundo Governo Vargas de 1951-1954**, de Maria Celina Soares D'Araújo (1992). A autora faz uma importante reflexão sobre as relações entre os partidos, nas décadas de 1940 e 1950.

Somam-se a Eduardo Gomes o Partido Libertador e o Partido de Representação Popular (PRP). A decisão udenista compeliu os outros partidos a também se posicionarem.

Dentro do PSD, o processo de escolha do indicado ao pleito, todavia, é mais complexo. A agremiação ainda tem como objetivo coligar-se com o PTB e, para tanto, o candidato deverá ter também a aprovação de Vargas. Este, até o último momento, não referenda a indicação. Dutra, por sua vez, força o PSD a lançar um aspirante próprio ao Executivo Nacional. O escolhido é o mineiro Cristiano Machado, *homem probo, mas sem grande habilidade política, talvez um tanto ingênuo, pertencente às antigas hostes do falecido PRM, o qual aderira à Revolução de 30* (BASBAUM, 1991, p. 199). Cristiano Machado dividiu as bases pessedistas e não empolgou.

Partido independente, mas sempre aliado ao PSD, o PTB teme por uma vitória da UDN. Diante do cenário, optou também pela candidatura própria. Contudo, para assegurar a conquista do Catete, era preciso um concorrente de peso, e não havia nome melhor do que o presidente de honra do partido, Getúlio Vargas. Após um longo processo de convencimento, Getúlio foi alçado candidato e teve o terreno ideal para a sua atuação política: *a ressonância de sua campanha eminentemente nacionalista, antiplutocrática, baseada num apelo direto às massas trabalhadoras, seria muito ampla* (ALMEIDA JÚNIOR, 1986, p. 247)¹⁶.

Na procura por alianças, o PTB contactou Ademar de Barros, do PSP. Governador de São Paulo, de caráter notavelmente populista, Ademar já se declarara candidato e, para que abdicasse do pleito, foram necessárias muitas negociações.

Até que se encontrou um esquema viável: a) aliança das forças *populistas*, do PSP e do PTB, se possível por toda a eternidade; b) um membro do PSP, Café Filho, seria seu companheiro de chapa, como vice-presidente; c) em compensação, os governos dos Territórios, a prefeitura do Rio de Janeiro, e alguns ministérios, todos cargos de livre nomeação do presidente, seriam indicados pelo PSP, ou seja, Ademar de Barros, e finalmente, d) a mesma coligação apoiaria Ademar nas eleições de 1955 (BASBAUM, 1991, p. 200).

¹⁶ Em fevereiro de 1949, Vargas concede uma entrevista ao jornalista Samuel Wainer, onde declara que voltaria à presidência como *líder de massas e não de partidos*. A entrevista foi publica em 03 de março no periódico O Jornal, do grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand.

Disputaram o sufrágio de 1950 três forças expressivas: Getúlio Vargas, pela coligação PTB-PSP; Cristiano Machado, do PSD; e o Brigadeiro Eduardo Gomes, da UDN. O PCB negou apoio aos presidenciais e incitou seus simpatizantes e correligionários ao voto em branco; já o Partido Socialista Brasileiro (PSB) lançou João Mangabeira. Os demais partidos dividiram-se entre udenistas e pessedistas.

Em campanha, Getúlio realizou uma verdadeira peregrinação pelo país. Durante 53 dias, de 9 de agosto a 30 de setembro de 1950, visitou todos os estados da federação, discursou em mais de 54 cidades, dando atenção especial aos estados do Rio Grande do Sul, São Paulo e Minas Gerais (CPDOC, 2004). Em seus pronunciamentos, fazendo jus ao populismo varguista, mostrou-se atento às necessidades próprias de cada região, demonstrando preocupação e conhecimento com as carências e potencialidades do país. Colocou-se mais brasileiro do que nunca, levando a bandeira do petróleo nacional, manifestando-se contrário ao imperialismo americano, culpando o governo Dutra de favorecer o capital estrangeiro, propondo reformas sociais, posicionando-se como o único capaz de salvar o país, aumentando, assim, o apelo popular da sua candidatura.

Mais do que aos seus próprios partidários, a crescente campanha de Vargas surpreendeu a oposição e provocou alterações importantes nas campanhas. Contrariando a indicação do voto em branco, muitos comunistas somaram-se a Vargas. Temerosos de perder os postos alcançados no governo Dutra, nos instantes finais do pleito, foi o PSD que protagonizou a maior mudança de rumo na campanha, mobilizando sua máquina eleitoral e migrando internamente para a candidatura Vargas. Tal manobra se dá através de um acordo baseado na troca de apoios: o PSD apoiaria Getúlio e Café Filho e estes retribuiriam, negociando com as cúpulas partidárias, de qualquer partido, o apoio aos candidatos do PSD aos outros cargos em disputa no país, de governador a vereador¹⁷. A manobra consistiu no boicote do próprio PSD ao seu candidato, Cristiano Machado (LEVINE, 2001).

Assim, com o apoio de PTB, PSP e PSD, e até mesmo dos comunistas, em 3 de outubro de 1950, com 48,7% do total de votos, Getúlio Vargas é eleito Presidente da República. Seu vice, Café Filho, é igualmente vitorioso. Eduardo Gomes obtém 29,7%, seguido por Cristiano Machado com 21,5%, e João

¹⁷ Com exceção do estado do Rio Grande do Sul, onde Vargas fazia questão de eleger o governador (LEVINE, 2001).

Mangabeira, com 0,1%. Getúlio alcança a maioria dos votos em 18 unidades da federação, perdendo apenas no Maranhão, Pará, Piauí, Minas Gerais, Ceará e nos territórios do Acre e do Amapá (D'ARAÚJO, 1992).

Após a eleição, a UDN lança uma batalha para impedir a posse do presidente eleito, com o argumento de que, mesmo vitorioso, o trabalhista não havia conseguido a maioria absoluta dos votos. Embora fraco, uma vez que a Constituição não era clara a esse respeito, o argumento gera uma incerteza quanto ao real fim do pleito. Os udenistas chegam a questionar se o Exército permitiria a posse de Vargas, mas os militares preferem manter distância da polêmica: apoiariam o eleito, fosse ele quem fosse. Em 18 de janeiro de 1951, o Supremo Tribunal Eleitoral proclama Getúlio Vargas e João Café Filho, presidente e vice-presidente do país.

Levine (2001) salienta que o retorno de Vargas ao poder concretiza-se pelo emprego de dois trunfos táticos: o “getulismo” e o “trabalhismo”. O primeiro refletia o estilo político pessoal do presidente, ao buscar sua identidade na legislação social e no nacionalismo econômico governamental. O trabalhismo, no entanto, centrava-se nas ações políticas do movimento trabalhista e no PTB. O *“trabalhismo” cedia ao Estado a responsabilidade das iniciativas legislativas, sempre buscando preservar uma harmonia política entre capital e trabalho* (LEVINE, 2001, p. 120). O *getulismo*, entretanto, encorajava uma frente política contrária, o *anti-getulismo*, frente liderada, obviamente, pelos udenistas, que irão tumultuar o quanto puderem a nova gestão Vargas, sintetizados na figura do jornalista Carlos Lacerda, o algoz de Vargas.

3.1.1 O governo regido sob crises

Getúlio Vargas retornava ao posto de Presidente da República, em 31 de janeiro de 1951, mas o Brasil não era mais o mesmo que ele havia encontrado quando assumira o posto, 20 anos antes. Em 1950, a população brasileira era de aproximadamente 53 milhões de pessoas, grande parte dela vivendo nas cidades ou a caminho delas. O cenário político, apesar da vitória incontestável, era desfavorável a Vargas, e os três anos do seu governo seriam conturbados. Para dar continuidade aos seus propósitos, Vargas sabia que deveria ter todo o cuidado possível, principalmente com os militares, sobre os quais tinha pouco controle, mas certamente não imaginava o que estava a sua espera.

A influência da *guerra fria* na política mundial acirrava as divisões no pensamento político brasileiro. De um lado, os nacionalistas defendiam a autonomia do país, incentivando a indústria nacional. De outro, os “entreguistas” alinhavam-se aos interesses dos Estados Unidos, defendendo maior abertura do Brasil ao capital estrangeiro. Mesmo optando por uma postura de mediação, pois se baseava *na concepção de que o desenvolvimento se faria com base na articulação de um tripé: empresa pública, empresa privada nacional e capital internacional* (CPDOC, 2008), seria difícil resistir às pressões vindas de ambos os lados.

Essa dicotomia entre *nacionalistas* e *entreguistas* se manifestava fortemente dentro das forças militares. A ala “entreguista”, por exemplo, defendia que o Brasil entrasse na Guerra da Coréia, ao lado dos norte-americanos, e entregasse ao capital privado a administração do petróleo nacional. Já a linha *nacionalista* defendia a neutralidade em relação àquela guerra e a estatização da indústria petrolífera. Vargas, segundo Castro (CPDOC, 2004), *alternou o apoio a uma e outra tendência, num jogo arriscado que levou à perda de apoio do governo na área militar.*

Entre as principais realizações da linha “nacionalista” do governo Vargas, destaca-se o domínio do petróleo brasileiro, com a criação da Petrobrás. Ao assumir a Presidência, Vargas enviou um projeto criando a Petróleo Brasileiro S.A – Petrobras. De economia mista, a empresa possibilitaria a superação do impasse, criado na década de 1940, quando a proposta da criação da Petrobrás entrara em pauta, ao permitir que até 1/10 das ações fossem adquiridas por capital estrangeiro. Entretanto, as negociações para a finalização do projeto foram duras.

Finalmente, com a colaboração da União Nacional dos Estudantes (UNE), a campanha o *Petróleo é Nosso* e o forte apelo popular, em outubro de 1953, Vargas sancionou a lei instalando a Petrobrás, de propriedade e controle totalmente nacionais, com participação majoritária da União. A Petrobrás seria encarregada de explorar, em caráter monopolista, diretamente ou por subsidiárias, todas as etapas da indústria petrolífera, menos a distribuição. Ao Conselho Nacional do Petróleo (CNP) caberia orientar e fiscalizar o monopólio da União, sendo reafirmada sua competência para supervisionar o abastecimento nacional do petróleo.

Por outro lado, a criação do Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDE), fruto da Comissão Mista Brasil-Estados Unidos para o Desenvolvimento Econômico, representou a ligação do Governo com o capital internacional. As

negociações para a instalação da Comissão iniciaram em 1950, ainda na administração Dutra, mas foram concretizadas no segundo Governo Vargas.

Resultado das alianças e manobras feitas durante a campanha, a primeira montagem da equipe ministerial tentou contemplar os interesses partidários e buscar uma política de conciliação. Chamado pelo Presidente de *Ministério da Experiência*, o grupo de governo tem um caráter conservador e até inimigos políticos, como a UDN. Durante os dois primeiros anos, o ministério sofre algumas alterações, mas em 1953 a referida política de conciliação evidencia seus limites e Vargas reformula todo o governo, assumindo, segundo alguns autores, uma linha mais à esquerda. Para D'Araújo, no entanto, a mudança ministerial era mais uma estratégia de Vargas para tentar neutralizar as forças udenistas. É nesse período, contudo, que as relações entre o governo e os oposicionistas se tornam ainda mais frágeis.

Embora fizesse parte de sua plataforma eleitoral, Vargas não conseguiu dominar a inflação que, *começada no seu governo, sobretudo a partir de 1942, continuada pelo seu sucessor, o General Dutra, prosseguia como um vendaval, destruindo o valor do cruzeiro e aumentando o custo de vida* (BASBAUM, 1991, p. 205). Em março de 1953, aproximadamente 300 mil operários do estado de São Paulo entraram em greve por 29 dias. Ponto alto da controversa alteração nos ministérios foi a nomeação de João Goulart para o Ministério do Trabalho. Durante o exílio de Vargas em São Borja, o vizinho João Goulart tornara-se íntimo da família Dornelles Vargas. À frente da pasta, Goulart estreitará a relação do governo com o movimento sindical e tentará contemporizar com os grevistas.

Mas nem a habilidade de Goulart com os sindicalistas foi suficiente para sufocar o grande número de greves que se estenderam pelo país. A maior reivindicação era um aumento do salário mínimo que proporcionasse melhorias à classe operária massacrada pela inflação. Goulart propõe, então, a duplicação do salário mínimo. A polêmica proposta acaba por forçar a demissão do ministro.

Receosos do retorno das posturas ditatoriais do Presidente, que durante o Estado Novo abolira a liberdade de expressão e instaurara a censura, os meios de comunicação, já desde a campanha presidencial, mostraram-se contrários ao presidente e fizeram uso do seu alcance para tumultuar a nova presidência com uma campanha difamatória, em aliança com os interesses udenistas.

Como meio de expor as realizações do seu governo, Vargas incentiva a abertura do jornal Última Hora, do seu amigo Samuel Wainer. Mesmo recorrente na imprensa brasileira, a ajuda do governo na implantação do jornal será alvo de severas críticas. O periódico revoluciona a imprensa no Brasil, com novas abordagens jornalísticas, maquinário de última geração e os melhores salários do mercado, cooptando nomes significativos da mídia na época. O sucesso da Última Hora provoca uma investida contra Wainer. Para estancar os ataques contra o jornal, lideradas especialmente por Carlos Lacerda, dono da Tribuna da Imprensa, o próprio Wainer sugere a instalação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI). Após cinco meses de investigações, a CPI conclui haverem desvios na concessão de crédito do Banco do Brasil aos meios de comunicação em geral. Para Castro o *'escândalo Wainer'* foi, sem dúvida, mais uma investida da oposição contra o governo Vargas (CPDOC, 2004).

Progressivamente, foi aumentando a distância entre as promessas de Getúlio e o seu poder de realização. Vargas ainda *tentou ampliar seus atrativos, fazendo mais e mais promessas e culpando inimigos, reais e imaginários* (LEVINE, 2001, p.123). Sempre que anunciava alguma iniciativa presidencial com esses argumentos, era acusado de buscar poderes ditatoriais. O Congresso era outro grande desafio para Vargas. Acostumado a governar por decretos, tinha que negociar e conquistar apoios para a aprovação de seus projetos em um ambiente nada simpático a ele.

Pressões vinham de todos os lados: dos comunistas, que consideravam as relações do governo com os Estados Unidos uma ode ao imperialismo; dos *entreguistas*, cobrando maior proximidade com os norte-americanos; do empresariado; da imprensa, cada vez mais agressiva, mas, principalmente, do mesmo povo carente que, esperançoso, elegera-o. Na ânsia de contentar esses últimos, na saudação aos trabalhadores pelo seu dia, Vargas, seguindo a sugestão do antigo Ministro do Trabalho, anuncia no 1º de maio daquele ano o aumento de 100% no salário mínimo. A medida, entretanto, não estancará as crescentes privações das classes baixa e média, e acaba por endurecer ainda mais as relações com industriais e empresários, que consideraram o fato *a gota d'água, seguindo as restrições anteriores à remissão de lucros para o exterior e à criação da Petrobrás e da Eletrobrás* (LEVINE, 2001, p. 126). Em meados de 1954, Vargas tinha contra si, nas palavras de Basbaum, um turbulento panorama, haja vista que

a) grande parte do povo que o havia eleito e que agora, com todo o salário mínimo, gemia sob o peso da inflação; b) a UDN e os partidos menores, inclusive o PCB, para o qual, apesar de tudo, Vargas continuava sendo “agente do imperialismo” (...); c) todos os grupos apartidários que simpatizavam com os “entreguistas” eram “amigos dos americanos”; d) a quase totalidade das forças armadas, principalmente a Marinha e a Aeronáutica, enquanto os grupos reacionários, representados pela dupla Canrobert-Juarez dominavam o Clube Militar; e) toda a força dos “trusts” e monopólios, a fazer pressão agora, não sobre Getúlio, mas sobre os seus inimigos: Delenda Getúlio! Era preciso derrubar Getúlio. Já estava passando da conta (BASBAUM, 1991, p. 205).

No meio militar, Getúlio perdia a pouca simpatia que restara a sua figura. Nas eleições do Clube Militar de 1953, a chapa composta pelo seu ex-ministro da Guerra, Estilac Leal, ligado à facção nacionalista do Exército, amargara a derrota para a chamada Cruzada Democrática, formada por entreguistas e pela UDN. Com a vitória no Clube, os udenistas intensificaram suas investidas contra Vargas.

Sua ala mais direitista se agrupava no Clube da Lanterna, onde se reuniam fascistas, aventureiros e senhoras nervosas (...). Carlos Lacerda, como dirigente máximo do Clube da Lanterna, pregava abertamente a necessidade de uma ditadura. Se a UDN não pode alcançar o poder pelo voto, que o consiga pelas armas, tal era o seu lema. Só uma ditadura – por dois anos – apenas dois pequeninos anos, salvaria o Brasil (BASBAUM, 1991, p. 207).

Já difíceis, as relações do Presidente com as Forças Armadas se complicaram severamente com a morte do oficial da Aeronáutica, major Rubens Vaz, em um atentado ao jornalista Carlos Lacerda. O crime, conhecido como Atentado da Rua Tonelero, teve o efeito de um tornado sobre o governo. Na madrugada de 5 para 6 de agosto de 1954, ao chegar à portaria do prédio onde residia, Lacerda, escoltado pelo major Vaz, fora surpreendido por disparos vindos da esquina oposta.

Durante o ataque, dois tiros atingiram o major que faleceu. Lacerda que, diferentemente do seu guarda-costas, estava armado, reagiu e “teria” (RIBEIRO, 2001) levado um tiro no pé. Dizemos *teria*, porque as condições reais do ataque ainda hoje são discutidas, como narra José Augusto Ribeiro, no terceiro volume da coleção **A Era Vargas** (2001), abordando a crise e a morte do Presidente. Segundo a versão dos getulistas, Lacerda teria atirado no próprio pé.

Tese contrariada, obviamente, pelos lacerdistas. As investigações, no entanto, deixaram essa polêmica de lado e se concentraram em desvendar quem estaria por trás do crime.

Temendo distorções na condução das investigações pela polícia civil, a Aeronáutica, na figura do brigadeiro Eduardo Gomes, tomou para si a responsabilidade de averiguar os fatos, especialmente após o depoimento do motorista de táxi Nelson Raimundo de Souza. Nelson contou aos investigadores que o assassino fugiu em seu carro e acusou Climério Euribes de Almeida, membro da guarda pessoal de Getúlio, de envolvimento no caso. Este fato ligava o crime irremediavelmente à cúpula do governo. A instalação de um Inquérito Policial Militar trouxe as investigações em curso para *a Base Aérea do Galeão, a qual, pelo desembarço e autonomia com que passou a atuar na condução do inquérito, passou a ser chamada de República do Galeão* (FRAGA, 2008).

Rapidamente chegou-se a Alcino João do Nascimento, o pistoleiro que confessou a autoria dos tiros. O desenrolar das investigações revelou o mandante do crime: Gregório Fortunato¹⁸, chefe da guarda pessoal do Presidente. A ligação de Gregório, o Anjo Negro, com o atentado, foi um golpe certo em Getúlio (RIBEIRO, 2001).

Ninguém ficou mais surpreendido, estarecido e indignado que o próprio Getúlio, o qual, sem dúvida alguma, nada sabia dos atos e planos do seu anjo-da-guarda Gregório Fortunato. Segundo suas declarações, e tudo evidencia que assim fora, “seus amigos haviam traído sua confiança”. Todavia o mal estava feito, o major morto, nada mais podia fazer-se senão agüentar as conseqüências. Era um pesadelo do qual não se poderia libertar senão – no outro mundo (BASBAUM, 1991, p. 208).

Lacerda, habilmente, fez uso do ocorrido para pressionar o fim da era Vargas. A oposição o culpava e a imprensa exigia a renúncia do Presidente; a população perplexa, fazia coro. Em 14 de agosto, mais de 1500 oficiais, conduzidos pelos antigos heróis tenentistas Eduardo Gomes e Juarez Távora, reuniram-se no Clube Militar e exigiram a renúncia de Vargas.

O desfecho da crise política e militar instaurada no país teria um final ainda mais trágico. Em 24 de agosto, sucumbindo às pressões, o presidente suicidou-se. A morte de Vargas chocou o Brasil e desestabilizou até mesmo seus

¹⁸ Durante a análise da minissérie **Agosto**, deter-nos-emo prioritariamente no envolvimento de Gregório Fortunato no caso Tonelero.

inimigos. *O suicídio foi a forma de resistência que ele escolheu, um ato político calculado – um protesto solene, conforme afirmou Tancredo Neves, muito tempo depois* (LEVINE, 2001, p. 131).

Na carta-testamento¹⁹ deixada por Vargas, o Presidente culpa seus inimigos pela sua decisão mortal. O trecho final expressa corretamente as intenções de Vargas e o consagra como mito:

Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo a caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História (RIBEIRO, 2001, p. 239).

O suicídio levou as massas populares às ruas. Sedes de jornais antigetulistas foram apedrejados. A embaixada americana e as instalações da Aeronáutica ameaçadas de invasão. A comoção tomou conta do Brasil. O cortejo de Vargas foi o mais impressionante da nossa História. Getúlio, de vilão, tornou-se herói e salvou as estruturas populistas. Vargas conseguiu desestruturar a UDN e ainda fazer de Juscelino Kubitschek e João Goulart seus sucessores. Para o ex-presidente Tancredo Neves, o suicídio representou ainda a protelação para 1964 do golpe militar que se daria dez anos antes (RIBEIRO, 2001). *A revolução de 1964 foi uma revolução de direita, uma revolução conservadora, uma revolução nitidamente pró-americana, feita inclusive com a participação deles, americanos, que já tinham participado em 54. Para mim, esse é o aspecto mais importante do suicídio de Vargas* (2001, p. 249).

3.2 Juscelino Kubitschek: O presidente voador

Juscelino Kubitschek de Oliveira, o Nonô, assumiu a Presidência da República em 31 de janeiro de 1956, aos 54 anos. Nascido no município de Diamantina, em Minas Gerais, Juscelino teve uma trajetória impressionante rumo ao Catete. Seu contato com a política deu-se a partir de 1932, durante a Revolução

¹⁹ Há duas versões do testamento de Vargas, uma manuscrita e outra datilografada, em exposição na Fundação Getúlio Vargas. Especula-se que a datilografada tenha sido escrita pelo jornalista José Soares Maciel Filho.

Constitucionalista. Atuando na frente de combate, Juscelino conheceu, entre outras personalidades, o pessedista Benedito Valadares, que se tornou seu amigo e padrinho político. Quando Valadares foi nomeado interventor em Minas Gerais, convidou pessoalmente Juscelino para ser Secretário de Governo. Médico, especialista em Urologia, tornou-se um político astuto.

Filho de uma professora e de um caixeiro viajante, JK foi eleito deputado federal aos 32 anos, em 1934. O mandato durou apenas dois anos pois, com a instauração do Estado Novo, em 1937, o Congresso fechou. Mesmo dizendo-se contrário à ditadura varguista, Juscelino aceitou o convite de Valadares para assumir a prefeitura de Belo Horizonte, em 1940. Como prefeito da capital mineira, JK realizou uma série de obras de apelo popular e imprimiu a marca do desenvolvimento. Entre as principais obras realizadas por ele está a construção do Complexo Arquitetônico da Pampulha, iniciando a parceria com o arquiteto Oscar Niemeyer.

Em 1945, elegeu-se deputado federal novamente e, em 1950, na mesma eleição em que Getúlio Vargas voltara ao Catete, JK chegava ao governo de Minas Gerais. Sua administração baseou-se no binômio Energia e Transporte. *Servindo de base para o seu ideário desenvolvimentista, a gestão à frente de Minas contribuiu também para consolidar sua imagem de político “populista” e capaz de se relacionar com habilidade com as classes populares* (MARANHÃO, 1984, p. 12). Desde o começo do governo, entretanto, pensava em ser o sucessor de Getúlio Vargas nas próximas eleições e movimentou-se para alcançar tal objetivo (IGLÉSIAS, 1993). Mas, até a posse, Juscelino teve pela frente uma turbulenta caminhada.

Com a morte de Vargas, em agosto de 1954, o vice João Café Filho (PSP) assumiu o governo sem contratempos, conforme regia a Constituição. Durante o seu mandato, Café Filho aliou-se à UDN, *como se estivesse agradecendo àqueles que haviam criado as condições para que assumisse o mais alto posto da nação* (BASBAUM, 1991, p. 210). A influência da UDN, no entanto, não lhe garantia a almejada vitória nas urnas. Embora a tradição, até então, pregasse que o governo sempre ganhava as eleições, os udenistas eram vistos pelo povo não só como os “assassinos de Getúlio”, mas também como “entreguistas”, como vendedores da pátria.

Diante do cenário, nada favorável, aliado ao fato de que, para a UDN, havia uma degeneração das instituições e só um golpe militar poderia libertar o Brasil, os udenistas iniciaram uma campanha visando ao adiamento das eleições de 1955. Os líderes mais experientes do partido, todavia, tentaram primeiro a velha fórmula do candidato único. A tática visava impedir a livre escolha do povo, sem quebrar totalmente as regras do jogo (MARANHÃO, 1984).

Percebendo na proposta uma manobra para afastá-lo da disputa, JK passou a exigir o cumprimento do calendário eleitoral, colocando-se como defensor da legalidade e da democracia. Lançou-se candidato, porém, o primeiro grande obstáculo que enfrentou foi seu próprio partido. Os udenistas e Café Filho insistiam na candidatura consensual, e ameaçavam com um golpe militar, caso ela não fosse aceita. Dentro do PSP, líderes como Valadares mostravam-se simpáticos à proposta, pois temiam o golpe, e minavam a candidatura de Juscelino dentro do próprio partido.

Todavia, Ricardo Maranhão (1984) nos conta que as pretensões presidenciais de Juscelino tinham bases mais sólidas. Setores da burguesia, interessados em suas propostas de empreendimentos públicos e privados; da imprensa, especialmente a revista Manchete e o jornal Correio da Manhã, do Rio de Janeiro; e os empresários²⁰, manifestavam apoio a sua candidatura. Juscelino passou a viajar em busca de mais adesões pessedistas.

Assim, em novembro de 1954, o Diretório Nacional do PSD aprovou, por 123 votos contra 36, a candidatura de Juscelino e, em janeiro de 1955, a Convenção Nacional do partido homologou a indicação. A partir daí, a campanha de Juscelino teve um ritmo delirante. *Juscelino organizava o movimento, orientava o Carnaval e apontava o seu nariz contra os chapadões*, diz Maranhão (1984, p. 30). A campanha, sem ataques aos adversários, era feita com base no programa de governo, composto por metas que visavam ao desenvolvimento, energético, industrial e de transporte do país. O lema era fazer o país crescer em tempo recorde. *50 anos em 5*, dizia o *slogan* criado pelo poeta Augusto Frederico Schmidt (FAUSTO, 1999).

²⁰ O autor cita, como exemplo das boas relações de Juscelino, o Grupo Antunes, de mineração de manganês no Amapá, e a multinacional Mannesmann, com quem estreitou os laços ao estimular o investimento na Cidade Industrial mineira. Essas relações foram fundamentais para custear as viagens de campanha.

A eleição era inevitável e a vitória de JK também. Aos udenistas coube apenas oficializar, após um intenso debate interno, a candidatura de Juarez Távora e Nereu Ramos. O PSP se apresentaria com o paulista Adhemar de Barros e Danton Coelho e o líder integralista Plínio Salgado (PRP) com Jânio Quadros. O Partido Comunista manifestou publicamente o apoio a JK, mas este fez questão de salientar que o apoio não significava uma aliança.

JK concorreu tendo como vice o petebista João Goulart. A afirmação da aliança PTB-PSD será um fator importante de força para a candidatura de JK, e de estabilidade para a sua administração, tanto no Executivo quanto no Legislativo. Benevides (1976) afirma que essa união aproximava os interesses do empresariado, pois a política financeira era controlada pelo PSD; e da elite rural, uma vez que o sistema de poder e propriedade no campo permaneceram intocáveis na sua essência. Assim, ela teria duas funções principais, a de legitimar o sistema político e favorecer o clientelismo. Em relação à primeira, a junção PSD-PTB agia como um canal por onde eram processadas as mais diversas demandas no sistema político, representando interesses diferentes, mas convergentes.

A função clientelista foi concretamente assumida pela aliança, na medida em que o PTB controlava o Ministério do Trabalho e os órgãos da Previdência Social e da política sindical e o PSD detinha todo o controle burocrático referente aos interesses de suas bases de poder rural e local, além dos órgãos de política financeira do país (BENEVIDES, 1976, p. 72).

Em uma das várias tentativas para minar a chapa Juscelino-Jango, expressão máxima de que o getulismo continuava vivo, Carlos Lacerda divulgou pelo jornal Tribuna da Imprensa uma carta onde o deputado argentino Antonio Jesus Brandi afirmava que Jango, enquanto Ministro do Trabalho no Governo Vargas, teria estreitado relações como o então presidente da Argentina Juan Domingo Perón, para implantar uma república sindicalista no Brasil. Após a instalação de um Inquérito Policial Militar, comprovou-se que o documento era falso.

No sufrágio de 3 de outubro de 1955, a expressão da parceria PTB-PSD e o crescimento eleitoral dos petebistas se confirmaram. JK foi eleito com 36% dos votos nacionais, recebeu ao todo 3 077 411 votos, enquanto o vice Jango teve 3

591 409²¹. Juarez Távora recebeu 30% dos votos, Adhemar de Barros 26% e Plínio Salgado 8% dos votos (MARANHÃO, 1984).

3.2.1 11 de novembro: Do golpe ao contra-golpe

Para a UDN, a vitória de Juscelino, mesmo referendada pelo povo, era inaceitável. Logo após os resultados, já se via nos jornais manifestações da Cruzada Brasileira Anticomunista, encabeçada pela direita, afirmando que o eleitorado de JK era *formado pela massa ignorante, sofredora, desiludida, trabalhada pela mais sórdida das demagogias e envenenada pela propaganda solerte do Partido Comunista* (MARANHÃO, 1984, p. 31).

Entretanto, a tentativa de colar Juscelino ao comunismo não repercutiu na opinião pública. A opção, para a UDN, foi reativar o mesmo argumento que tentou barrar a posse de Vargas: o eleito não teve a maioria absoluta dos votos. Porém, como em 1950, o motivo para impedir a nomeação do presidente eleito não foi suficiente, já que a Constituição não fazia tal exigência. O clima de golpe, contudo, mantinha-se e passava a ter a concordância de parte das forças armadas, em especial da Aeronáutica, insuflada por Carlos Lacerda.

Legalista, o General Henrique Teixeira Lott, Ministro da Guerra, é contrário à medida antidemocrática que se desenhava, e será peça chave nos acontecimentos seguintes. No dia 1º de novembro, no enterro do General Canrobert Pereira da Costa, representando o Clube Militar, o Coronel Jurandir Bizarria Mamede fez um pronunciamento antigetulista e claramente favorável ao impedimento da posse. Lott, que estava presente ao funeral, exigiu a punição do Coronel, como já fizera com outros oficiais que se manifestaram publicamente sobre o impasse. Mamede, por sua vez, integrava o Estado Maior, e assim, só poderia ser punido pelo Presidente da República.

Entretanto, o presidente buscou adiar a decisão e afastar-se da polêmica. No dia 3, Café Filho foi internado para um tratamento hospitalar. Como narra ironicamente Basbaum (1991), *o mal do Sr. Café Filho singularmente sofria todos os altos e baixos da situação política: quando esta se agravava, seu estado de saúde piorava* (p. 216-217). No dia 8, impossibilitado pelos médicos de exercer as

²¹ Naquela época, embora fizessem parte da mesma chapa, votava-se separadamente para o presidente e vice-presidente.

suas funções presidenciais, Café Filho transferiu o cargo para o presidente da Câmara, Carlos Luz. Embora fosse membro destacado do PSD, Carlos Luz tinha relações estreitas com a UDN, e agia como instrumento udenista dentro do seu partido.

Claramente aliado aos golpistas, já no dia 9 Luz informou a Lott que não puniria Mamede. O Ministro da Guerra anunciou, em protesto, à sua demissão. No dia seguinte, Luz já articulava a reestruturação das forças militares. Mas em 11 de novembro, Lott, pressionado pelo Movimento Militar Constitucionalista (MMC) e por generais contrários aos udenistas, como Odílio Denys, resolveu tomar outra decisão. *O ministro demissionário rumou para seu gabinete e convocou com urgência as chefias do Exército. Às duas e meia da madrugada já havia tropas se deslocando pelas ruas desertas do Rio de Janeiro e ocupando pontos estratégicos, sob o comando de Lott* (MARANHÃO, 1984, p. 42).

Paralelamente aos movimentos de Lott, José Maria Alkmin, amigo e importante aliado de Juscelino, reunia-se com as principais lideranças do PSD, PTB, PR, PTB e PSP. Dessa articulação, conseguiu com que o presidente substituto da Câmara Federal, Flores da Cunha, convocasse o Legislativo para uma reunião de emergência.

No início da tarde, o governo estava tomado, o Palácio da Polícia ocupado e as bases da Aeronáutica e o Catete cercados. Os golpistas ainda tentam instituir um governo paralelo, indo de navio para Santos (SP), mas são impedidos de desembarcar e retornam à capital, vencidos pelo general Lott. Café Filho e Carlos Luz perdem o direito ao cargo. Nereu Ramos (PSD), presidente do Senado, assume a chefia da nação. É do companheiro de partido que Juscelino recebe a faixa presidencial. *Em análise da situação, tem-se que o golpe de Lott – o 11 de novembro de 1955 – foi na verdade um contragolpe. Com ele, garantiu-se a posse do eleito, assegurou-se a normalidade* (IGLÉSIAS, 1993, p. 269).

Logo no primeiro ano de governo, JK enfrentou dois levantes de oficiais da Aeronáutica, insatisfeitos com a posse do novo governo: as revoltas de Jacareacanga, ocorrida em fevereiro de 1951, e Aragarças, em dezembro do mesmo ano. Nos dois casos, JK habilmente contornou a crise e anistiou os revoltosos.

3.2.2 O Programa de Meta e a Meta-Síntese

O *slogan* de campanha *50 anos em 50*, ou seja, cinquenta anos de progresso em cinco de governo, deixava claro que JK administraria sob o signo da aceleração do desenvolvimento econômico. Thomas Skidmore (1997, p. 208) salienta que a essência do estilo de JK era a improvisação e o entusiasmo a sua principal arma refletindo uma confiança *contagante no futuro do Brasil como grande potência. Sua estratégia básica era pressionar pela rápida industrialização, tentando convencer a cada grupo do poder que teriam alguma coisa a ganhar ou, então, nada a perder. Isto requereria um equilíbrio*

Para viabilizar esse crescimento, apresentou-se um conjunto de 31 propostas, o chamado Programa de Metas. Tal programa visava *acelerar o processo de acumulação aumentando a produtividade dos investimentos existentes e aplicando novos investimentos em atividades produtoras* (BENEVIDES, 1976, p. 210).

O Programa, ou Plano de Metas, incorporava feições de outros planos anteriores, tais como a Comissão Mista Brasil-Estados Unidos, e a CEPAL-BNDE, planejamento conjunto da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (CEPAL) com o Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDE). O Plano de Metas dividia-se em seis grupos, como mostra Benevides:

- de 1 a 5 – energia: energia elétrica, nuclear, carvão, produção de petróleo, refinação de petróleo;
- de 6 a 12 – transporte: reequipamento de estradas de rodagem, construção de estradas de rodagem, portos e barragens, marinha mercante, transportes aéreos;
- de 13 a 18 – alimentação: trigo, armazém e silos, frigoríficos, matadouros, mecanização da agricultura, fertilizantes;
- de 19 a 29 – indústrias de base: aço, alumínio, metais não ferrosos, cimento, álcalis, papel e celulose, borracha, exportação de ferro, indústria de veículos motorizados, indústria de construção naval, maquinaria pesada e equipamento elétrico;
- meta 30 – educação e a construção de Brasília, a meta-síntese.

Para garantir a execução das metas, JK necessitaria de recursos vindos de fontes governamentais e de financiamentos externos. Além da resistência udenista, propagada pela imprensa, o presidente encontrou barreiras dentro do

próprio governo para aumentar os gastos públicos, o que proporcionalmente aumentaria a taxa inflacionária. No setor externo, o Fundo Monetário Internacional (FMI) gerava dificuldades às ambições brasileiras já que elas não se enquadravam aos seus parâmetros. Tal intransigência levou ao rompimento do governo com o FMI. Por outro lado, vieram 125 milhões de dólares do Import-Export Bank de Washington, nos Estados Unidos, interessados nas metas de renovação do equipamento viário e reaparelhamento e drenagem de portos. Ocorreram também investimentos de bancos europeus e asiáticos (MARANHÃO, 1984).

Contribuiu para a abertura ao capital estrangeiro a instrução 113 da Superintendência da Moeda e do Crédito (SUMOC). A medida, editada ainda na gestão Café Filho, pelo então Ministro da fazenda, Eugênio Gudin, *isentava as firmas estrangeiras da necessidade de providenciar “cobertura” cambial externa para importar maquinaria, desde que estivessem associadas a empresas brasileiras* (SKIDMORE, 1997, p. 206). Tal benefício não era concedido às indústrias de capital integralmente nacional.

Era preciso ainda, inviabilizar a interferência direta do Congresso. Para isso, JK criou órgãos diretamente ligados à Presidência, estabelecendo uma espécie de *administração paralela* (BENEVIDES, 1976). Estes mecanismos consistiam nos Grupos de Trabalho e Grupos Executivos, subordinados ao Conselho de Desenvolvimento. Juntamente com a Carteira de Comércio Exterior (CACEX), ligada ao Banco do Brasil, a SUMOC e o Conselho de Política Aduaneira (CPA), estes Grupos formavam um esquema racional e ágil, sem contestar radicalmente o sistema vigente, atuando como centros de assessoria e gestão, permitindo ao antigos a manutenção de práticas clientelistas.

Ao analisar a política econômico-administrativa em torno da administração paralela e do Programa de Metas, criados por JK, Benevides conclui que a política econômica foi fundamental para a estabilidade do governo.

A substituição de importações ainda era o modelo ideal para sustentar o “pacto de dominação” vigente, com crescente controle do estado sobre a economia, sem que nenhum grupo politicamente significativo se sentisse diretamente ameaçado; ou seja, a capacidade do governo para implementar o Programa de Metas foi essencial para “compensar os momentos de ruptura” entre outras variáveis - os partidos políticos e os militares (BENEVIDES, 1976, p. 244).

Segundo o historiador Boris Fausto, os pressupostos do Plano de Metas evidenciam a definição nacional-desenvolvimentista de política econômica do governo JK.

A expressão, em vez de nacionalismo, sintetiza pois uma política econômica que tratava de combinar Estado, a empresa privada nacional e o capital estrangeiro para promover o desenvolvimento, com ênfase na industrialização. Sob esse aspecto, o governo JK prenunciou os rumos da política econômica realizada, em outro contexto, pelos governos militares após 1964 (FAUSTO, 1999, p. 427).

Dentre os projetos estabelecidos pelo Programa de Metas, o que despertou maior polêmica foi a construção de Brasília. A edificação da nova capital representaria a confirmação e a consagração do empreendedorismo, da eficiência e da capacidade de realização de JK. O Rio de Janeiro era a capital desde 1763, e por várias vezes se pensou na transferência do centro do poder para o interior do país, longe da costa. Muitos estudos foram feitos e a mudança já estava determinada desde a Constituição de 1891 (IGLÉSIAS, 1993).

Para a oposição, construir Brasília ainda durante o mandato era impossível. Além disso, a empreitada era vista como demagógica e preocupante, pois traria o aumento da inflação e o isolamento da sede do governo. Entretanto, apesar da resistência, principalmente da UDN, o projeto foi aprovado. Assim, em 19 de setembro de 1956, a Lei nº 2.874 foi sancionada, criando a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap). Para coordenar a construção, foi nomeado o engenheiro Israel Pinheiro. Formado pela Escola de Minas de Ouro Preto, era político e amigo de JK. Juntamente com ele, Bernardo Saião e Ernesto Silva faziam parte da direção da Novacap e foram igualmente importantes no processo.

Para o projeto arquitetônico, Juscelino chamou o arquiteto Oscar Niemeyer, reeditando a parceria iniciada em Belo Horizonte. Com a escolha de Niemeyer, o presidente buscava *superpor os objetivos de renovação política e arquitetônica: a construção de uma nova estética simbolizava a autonomia técnica brasileira, a sua gestão e um caminho exemplar para o desenvolvimento posterior do país* (CAVALCANTI, 2002, p. 92).

A escolha do plano urbanístico se deu através de concurso público. Dos vinte e seis concorrentes, venceu o projeto apresentado pelo arquiteto Lúcio

Costa. Segundo Cavalcanti, o projeto de Lúcio Costa contemplava o desejo do governo em destacar as áreas de atuação do Estado, mas o fazia com equilíbrio estético. *O seu plano para Brasília partia de um gesto simples e simbólico: o sinal da cruz feito pelos descobridores para assinalar a posse de terra e o começo de uma nova civilização* (2002, p. 95). Adaptando o projeto à topografia do terreno, um dos eixos da cruz foi arqueado dando a feição final de uma aeronave gigantesca.

Brasília, contrariando a expectativa geral, foi erguida em três anos²², no centro geográfico do país, distante 1129 quilômetros do Rio de Janeiro. Em 1958, o palácio da Alvorada tinha sua fachada mostrada na revista Manchete. JK sabia que, se a sede do governo não estivesse pronta na data prevista para sua inauguração, o projeto seria abandonado. Para a edificação da nova capital, feita em condições adversas, devido principalmente à distância dos centros urbanos, houve recrutamento de operários por todo o território nacional, em especial no nordeste. A esses se deu o nome de *candangos*.

Através de uma campanha, financiada pelo governo, Brasília era vista como a terra das oportunidades para ricos e pobres, fazendo com que a cidade crescesse além das expectativas dos seus idealizadores, e perdesse o ideal igualitário aspirado por eles. Como afirma Francisco Iglésias, contudo, Brasília é um *exemplo singular na história do urbanismo e da arquitetura, feita com refinado gosto artístico, tornou-se objeto de atenções do mundo inteiro. Realizando sua promessa, Juscelino provou não só imaginação, inventiva, como capacidade de trabalho* (1993, p. 272).

3.2.3 Anos nem tão dourados assim

Se a estabilidade foi a tônica dos anos JK, é verdade que ela não estava totalmente protegida dos contratemplos e equívocos da gestão. As maiores dificuldades concentravam-se na área econômica.

Gastos governamentais com o Programa de Metas, aliados ao declínio dos termos de intercâmbio com o exterior (FAUSTO, 1999), provocaram um crescente nos índices de *déficit* no orçamento da União. O *déficit* passou de menos

²² A inauguração ocorreu em 21 de abril de 1960. Pelo menos seus principais prédios foram concluídos nesse prazo.

de 1% do PIB (Produto Interno Bruto), em 1954 e 1955, para 2% em 1956 e 4% em 1957.

Fausto explica que este declínio nos termos da taxa de câmbio com o exterior significa que recebia cada vez menos pela exportação de seus produtos e pagava cada vez mais pela importação de artigos. Consequentemente, o balanço de pagamentos, praticamente equilibrado nos anos 1954 e 1955, apresentou um *déficit* de 286 milhões de dólares em 1957 (FAUSTO, 1999).

O temido aumento da inflação foi outro problema enfrentado pelo governo. Em 1959, o índice atingiu seu nível máximo, chegando a 36%. Fausto assinala algumas razões para a alta da inflação. Segundo ele,

entre as principais estavam os gastos governamentais com a construção de Brasília e para atender a aumentos salariais de setores do funcionalismo, aprovados pelo Congresso; a queda dos termos de intercâmbio; a compra de café através de emissão papel-moeda para sustentar os preços em declínio; o crédito fácil concedido ao setor privado (FAUSTO, 1999, p. 432).

O desenvolvimento em tempo recorde, todavia, não veio com a força almejada. Como assinala Basbaum, JK cometeu graves erros de cálculo. *De tal modo, que se não conseguiu fazer o Brasil progredir “50 anos em 5”, conseguiu-o com o custo de vida: durante seu governo, os preços subiram 5 vezes em 5 anos* (1991, p. 223).

Basbaum relaciona cinco falhas da gestão JK. A primeira foi crer que uma nação rica faria um povo rico, invertendo a lógica. Na sua gestão, a classe média experimentou um crescimento econômico, com a aquisição de bens de consumo duráveis, uma realidade que permaneceu distante para os mais pobres. *Em segundo lugar, confundiu expansão industrial, que foi apenas o que conseguiu, com industrialização e desenvolvimento nacional* (1991, p. 224).

O abandono do Nordeste foi outro grave erro. A criação tardia da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), já no fim do governo, não conseguiu produzir efeitos políticos e econômicos na região. Ao agradar os coronéis e latifundiários, não realizou a reforma agrária, que a expansão industrial exigia. A quinta e última falha diz respeito à abertura da economia ao capital estrangeiro em detrimento da indústria nacional (Instrução nº 113).

A instabilidade econômica provocou a saída do Ministro da Fazenda, José Maria Alkmin, amigo pessoal de JK, em 1958. Lucas Lopes, então presidente

do BNDE, assumiu o ministério e a presidência do Banco foi dada a Roberto Campos. Basbaum radicaliza, ao dizer ser evidente que, *ao findar seu governo, viu-se que ele havia construído um belo edifício com alicerces de barro e vazio por dentro. E completamente hipotecado* (1991, p. 225).

3.3 A Ditadura Militar e a resistência da juventude

O início da década de 1960 foi marcada por mais uma fase turbulenta da política nacional. Jânio Quadros assumia a Presidência da República, em janeiro de 1961, com a promessa de *varrer* a corrupção, a inflação e a especulação cambial. No entanto, acabou governando com atitudes divergentes. Agradou a direita, com o espaço dado para as multinacionais, e acirrou os ânimos dos mesmos conservadores que haviam derrubado Vargas, com a condecoração de Che Guevara, líder revolucionário da América Latina. Resultado: sete meses depois de sua posse, em 25 de agosto de 1960, Jânio renuncia.

Embora a Constituição garantisse que na renúncia ou no impedimento do presidente assumiria o cargo o seu vice, com a saída de Jânio abre-se um movimento militar contra a posse do vice-presidente João Goulart. A polêmica dividiu o país. Os mais conservadores alegavam que Goulart traria instabilidade às instituições e à ordem. Os defensores da legalidade, por sua vez, iniciaram um movimento também de âmbito nacional insuflando a população a não permitir o descumprimento da Constituição. O principal líder do movimento pela legalidade foi Leonel Brizola, então governador do Rio Grande do Sul. No Congresso, a imposição militar também não foi bem aceita e o caminho para conciliar os dois lados é a mudança do regime de governo para o parlamentarismo.

Ao assumir a presidência da república, no dia 31 de janeiro de 1961, João Goulart dava início a um governo comprometido com os movimentos sociais. Eleito pelos meios sindicais, pelas esquerdas e pelos nacionalistas, Jango, como era chamado, tomou posse sob o parlamentarismo, artifício criado para controlar os seus poderes e que durou até 1963, quando um plebiscito restaurou o presidencialismo.

Neste cenário, os movimentos sociais se fortaleciam. Entidades sindicais, como o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), estavam cada vez mais

mobilizadas. Nos três primeiros anos do governo, foram realizadas 430 paralisações, enquanto na gestão de Juscelino Kubitschek foram 177 (CPDOC, 2004). As Ligas Camponesas, no nordeste brasileiro, instituídas para lutar contra a expulsão de agricultores das terras onde trabalhavam, aliavam-se a outros movimentos que lutavam pela reforma agrária.

Baseado em um programa de reformas socioeconômicas, as chamadas Reformas de Base, Jango pretendia mexer em áreas importantes do país, como a tributária, a urbana, a cambial, a universitária, e, certamente, a mais polêmica, a agrária, reformando-a. Para ele, eram *passíveis de expropriação as propriedades rurais improdutivas de mais de 500 hectares localizadas até 10 quilômetros das margens das rodovias e ferrovias. Também enquadrava propriedades de 30 hectares, situadas num raio de 10 quilômetros a partir de represas federais* (CHIAVENATO, 1997, p.15).

Essas propostas sensibilizaram a nação, mas irritaram as elites agrárias, que fizeram de tudo para impedir a sua aprovação no Congresso. Mesmo assim, o Executivo aprovou o Estatuto do Trabalhador Rural, que estendia aos homens do campo a legislação trabalhista que Vargas assegurara aos trabalhadores urbanos como a previdência social, férias, salário mínimo, oito horas diárias de trabalho e direito à sindicalização.

O alargamento da democracia, com a reforma eleitoral, proporcionando o voto aos analfabetos; as mudanças de critérios nas promoções de subalternos nas Forças Armadas, e a legalização do Partido Comunista, ilegal desde 1947, também faziam parte dos projetos de Goulart. Nesta época, o Brasil possuía 80 milhões de habitantes e 15 milhões de eleitores, ou seja, 80% da população não votava.

Um governo que se pretendesse democrático, como o de Goulart, não poderia agradar à elite brasileira. A mídia distorcia e supervalorizava a manifestação popular. O que chegava ao público era a ação de *subversivos e revolucionários*, concluindo pela iminência de uma *guerra camponesa no nordeste*. Desencadeou-se uma campanha alarmista que tachava o governo de demagógico, ditatorial, sindicalista e comunizante. Empresários, banqueiros e militares sentiam-se ameaçados pelo espaço que trabalhadores, estudantes e organizações sociais conquistavam.

No entanto, segundo Chiavenato (1994), as Reformas de Base estavam bem longe de socializar ou implantar o comunismo no país. Na verdade, pretendiam agilizar o capitalismo brasileiro, proporcionando-lhe condições de desenvolvimento, com maior participação do povo no produto final. Com medo de que Goulart promovesse um *golpe de esquerda*, os militares, apoiados pelos partidos de oposição, e até pelo governo norte-americano, através da CIA, articularam-se para deter o presidente. *Devido a suas posições trabalhistas e ao seu carisma pessoal, que emprestava à demagogia de seus atos um grande prestígio popular, João Goulart estava entre os inimigos das classes dominantes* (CHIAVENATO, 1994).

Em 31 de março de 1964, os militares tomaram o poder e concretizaram um golpe de direita no país, chamado por eles de *revolução*. Para evitar uma guerra civil, Goulart refugia-se no Uruguai. Está instituído o regime militar no Brasil, que perdurará por mais de vinte anos.

Em depoimento, feito em 1981, o ex-ditador Ernesto Geisel (CPDOC, 1994) reconhece que o que houve em 1964 não foi uma revolução, e sim um golpe. *As revoluções se fazem por uma idéia, em favor de uma doutrina*, disse Geisel. Para ele, o movimento que se fez foi *contra Goulart, contra a corrupção, contra a subversão*, e não a favor de algo novo no país. Pode-se dizer que o golpe representou um movimento contra a nascente democracia política brasileira, as reformas sociais e econômicas, a valorização das organizações dos trabalhadores, enfim, contra o amplo e rico debate teórico-ideológico e cultural que estava em curso.

Quanto aos propósitos do movimento, ou a autoproclamada Revolução de 1964, eles foram definidos pelo general-presidente Castello Branco (TEIXEIRA, 1993, p. 302), na sua primeira mensagem ao Congresso Nacional: *A nova política do governo passou a abranger dois planos de atuação: a correção das deformações do processo de desenvolvimento brasileiro, e a adoção de uma estratégia para o desencadeamento de um surto de progresso (...)*. A verdadeira e dura face do novo regime também se revelou imediatamente.

Durante o governo de Castello Branco (1964-1967), o regime militar ainda manteve uma tolerância mínima com as oposições e algum respeito às liberdades públicas. Permitia-se, por exemplo, que as emissoras de rádio acompanhassem e transmitissem ao vivo as passeatas estudantis e suas tropelias

com a política. Era uma ditadura de perfil baixo, de estilo quase *soft* (TEIXEIRA, 1993), ainda assim, capaz de causar bastante sofrimento. A onda de repressão político-policial expandia-se pelo país, enchendo cárceres e navios-prisão. Os chefes militares instituem o Alto Comando da Revolução como autoridade suprema, autojustificada em si mesma e investida de poderes constituintes. *Ao mesmo tempo em que limpavam a área política com dezenas de cassações de mandatos e direitos políticos, milhares de prisões e processos político-criminais, os novos senhores lançavam-se a uma furiosa atividade legislativa* (TEIXEIRA, 1993, p.302).

Com a edição dos Atos Institucionais, emendas constitucionais, além de muitas leis e decretos, o regime militar sobrepuja-se à Constituição e à vida da população, interferindo em sua liberdade pessoal. Aliás, o regime militar brasileiro, embora mantivesse uma faceta obscura profundamente ilegal, fez questão de legislar fartamente: ao todo, foram 17 Atos Institucionais, 104 Atos Complementares; três Decretos-Lei de Segurança Nacional; a nova Constituição de 1967, que substituiu a de 1946; e uma Emenda Constitucional (CPDOC, 2004).

O 'poder revolucionário' extingue os partidos, cassa ou prorroga mandatos, muda o código eleitoral, estabelece eleições indiretas para os governos estaduais e as prefeituras das capitais, submete as PMs estaduais ao controle do Exército, demite funcionários de carreira, cria comissões especiais de investigação, abre IPMS (Inquérito Policial-militar), suspende ou remove juízes, fecha sindicatos, proíbe greves, vigia a imprensa, fiscaliza empresas, censura livros e espetáculos (TEIXEIRA, 1993, p.302).

No dia 9 de abril de 1964, cinco dias antes da posse de Castello Branco, é decretado o AI-1, cassando o mandato de políticos contrários ao regime e tirando a estabilidade dos funcionários públicos.

Em outubro de 1965, editou-se o AI-2, que institucionalizava a ditadura. Com ele, foi dada ao Executivo toda a autoridade para fechar o Congresso quando julgasse necessário e extinguiram-se os partidos políticos. Somente foi permitido o bipartidarismo da Arena (Aliança Renovadora Nacional) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro), que se constituía em uma oposição consentida. Os AI-3 e AI-4, entre outras medidas, ampliaram o controle político e ideológico do governo militar.

O regime era guiado pela Doutrina da Segurança Nacional, inspirada nos postulados da Guerra Fria, adotada oficialmente pelo Estado Maior das Forças

Armadas desde 1958, e difundida pela Escola Superior de Guerra, especialmente através do General Golbery da Costa e Silva. Contando com a permanente vigilância do recém-criado Serviço Nacional de Informações (SNI), os novos dirigentes substituem a política pela estratégia militar.

Em março de 1967, assume a presidência do país o general Costa e Silva. Com ele, inicia-se a fase de linha dura do regime militar. No seu governo, foi decretada a nova Constituição brasileira, legitimando a ditadura, e promulgada a Lei de Segurança Nacional, que tornava todos os cidadãos suspeitos. Surge a nova Lei de Imprensa, com fortes restrições à liberdade de informação: toda e qualquer crítica ao regime passa a ser considerada ilegal.

Mas foi também neste período que os movimentos sociais ganharam as ruas para protestar contra os mandos e desmandos dos militares. Greves nas fábricas, manifestações estudantis e passeatas chamavam a atenção para as repressões, as torturas, as perseguições e a censura praticadas pelo regime.

Neste sentido, 1968 tornou-se o ano mais representativo. Em março, durante a repressão de uma suposta manifestação que os estudantes fariam contra a embaixada americana, o pelotão de choque da Polícia Militar invadiu o restaurante estudantil Calabouço, no centro do Rio de Janeiro. Durante a confusão, muitos estudantes foram feridos, e o secundarista Edson Luís de Lima Souto, de 18 anos, é assassinado. O enterro daquele jovem, que nem ao menos era engajado politicamente, levou mais de 60 mil pessoas às ruas.

Os gritos de *abaixo a ditadura e o povo unido, jamais será vencido* tomaram conta do país. Em abril, eclode uma greve metalúrgica de cerca de dez mil operários em Contagem, Minas Gerais, denunciando o arrocho salarial e culpando o regime pela sua condição. *No 1º de maio, será a festividade organizada pelo governo de São Paulo com o concurso de dirigentes pelegos (e o infeliz apoio do PC), que sofrerá os efeitos dessa radicalização. Dez mil operários e estudantes destroem o palanque oficial e realizam uma marcha contra a ditadura e a exploração* (SADER, 1982, p.158).

No mês de junho, estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro foram espancados. No dia seguinte, acontece a *Sexta-feira sangrenta*: durante dez horas, o centro da cidade virou um campo de batalha entre policiais, estudantes e a população em geral. A Passeata do Cem Mil, que acontece no mesmo mês, liderada pelos estudantes, também levou o povo às ruas do Rio de

Janeiro, em uma marcha contra a ditadura, revelando a projeção popular alcançada pela agitação universitária.

Para inibir a força que a oposição ao regime ganhava, é decretado, em dezembro, o que sem dúvida foi o pior de todos os Atos Institucionais, o AI-5. Ele fechou o Congresso indeterminadamente, deu abrigo seguro ao aparelho repressivo e autonomia ao aparato de segurança. Ao contrário dos outros atos, vigorava por tempo indeterminado: a ditadura assumia-se eterna. A edição do AI-5 foi inequívoca vitória da *linha-dura*. Vitória dos setores mais radicais do regime, militares e civis, que já vinham operando há algum tempo, através de ameaças e atentados contra as oposições, especialmente contra os parlamentares, os jornalistas, os artistas, os religiosos progressistas, os líderes estudantis e os sindicalistas. Estavam congeladas quaisquer oposições civilizadas ao regime; militarizou-se por completo a vida política da nação.

Afastado da presidência por problemas de saúde, Costa e Silva não foi substituído pelo seu vice, conforme regia a Constituição, Pedro Aleixo, que era civil e foi considerado uma ameaça ao regime. Assim, o governo foi assumido por uma Junta Militar. Formada pelos ministros do Exército, Aurélio de Lira Tavares; da Marinha, Augusto Rademaker; e da Aeronáutica, Márcio de Souza e Melo, esta Junta governou o país por dois meses, de 31 de agosto a 30 de outubro de 1969, quando assumiu o general Emílio Garrastazu Médici.

Médici representava, fundamentalmente, a corporação militar e tinha como tarefa básica o combate à subversão, independentemente das vagas e rituais promessas de restabelecimento da democracia (SADER, 1982, p.160). E ele cumpriu o papel que lhe foi designado: durante o seu governo, a repressão, a tortura e a censura tomam a sua face mais cruel. A censura é executada severamente, constituindo-se em um importante instrumento de controle social. Jornais fecham; artistas, músicos, peças teatrais e outras formas de expressão são proibidas, filtrando a percepção da realidade.

Todo o aparato repressivo é utilizado para combater as organizações da esquerda revolucionária, em verdadeiras operações de guerra, de caça e de extermínio. Muitos militantes, políticos e artistas contrários ao regime seguem para o exílio. Entrar para a clandestinidade torna-se mais do que necessário. Como lembra Maria Aparecida de Aquino (CPDOC, 2004), a tortura, embora não vigorasse como permitida em nenhuma das construções jurídicas vigentes, sendo, portanto, *além de*

brutal, aviltante, ilegal, foi largamente praticada durante todo o regime, para os chamados crimes de opinião: contra aqueles que tiveram coragem de se manifestar contrariamente a ele, mas sob o comando de Médici ela se intensificou.

A repressão às manifestações era tão forte que, na época, chegou a circular, entre os estudantes, um manual de como se comportar em caso de confronto com a polícia, nas manifestações. Eram minuciosas as *medidas preventivas contra gases lacrimogêneo e outros produtos químicos*:

- a) ir em jejum, só bebendo líquido ou leite em pequena quantidade;
- b) pastilhas de Redoxon, efervescentes na boca para anular o efeito do gás;
- c) lenço tapando o nariz;
- d) bicarbonato ou Leite de Magnésia em torno dos olhos;
- e) atirar contra a bomba um vidrinho de amônia (VENTURA, 1988, p. 83).

Com a declaração do AI-5, o regime intensificara a repressão e os estudantes se viram obrigados a sair das ruas. Fechadas todas as possibilidades de participação política, muitos aderiram às organizações de guerrilha e passaram a viver na clandestinidade. *A repressão policial desarticulou os movimentos populares. Guerrilhas começaram a ser organizadas no Espírito Santo, Minas Gerais e Serra do Caparaó. Assalto a bancos [e] seqüestros de embaixadores de países estrangeiros e se intensificaram* (NASCIMENTO, 2002, pág.151).

Até 1968, a atuação política, para muitos jovens, não era uma opção de vida: todos almejavam concluir os estudos e ingressar na vida profissional. Entretanto, a repressão, a falta de espaço para manifestação de idéias e falta de liberdade para atuar politicamente, em oposição às forças dominantes, foram empurrando essa geração para formas de participação em ações violentas, já que a negociação política estava fechada (CARMO, 2000, p.103).

Segundo Francisco Teixeira (1993), a eficiência da ditadura, no Brasil, durante seu período mais truculento (1969-1974), deve-se também à retaguarda norte-americana. Não era segredo que, depois da guinada à esquerda da Revolução Cubana, os EUA jogavam pesado na contra-revolução latino-americana – dinheiro, armas, agentes, equipamentos de comunicações, treinamento policial-militar, treinamento de organizações paramilitares e planos de contra-insurgência.

Enquanto as barbáries cometidas pelos militares aviltavam a democracia, os direitos humanos e a integridade brasileira, a classe média era conquistada pela ilusão do *milagre econômico*. Uma explosão consumista oferece

uma intensa propaganda que se aproveita inclusive da conquista brasileira da Copa do Mundo de 1970. A estabilidade da economia, a modernização e crescimento da indústria e a redução da inflação para 18% anuais proporcionaram um grande aumento no consumo. Eletrodomésticos, automóveis, roupas, títulos de clubes e outros bens faziam a festa dos emergentes. O sonho da casa própria torna-se mais próximo da realidade, através dos planos de financiamento a perder de vista do Banco Nacional de Habitação (BNH).

Em menos de cinco anos, contudo, o *milagre* mostrou a que veio: a concentração de renda abusiva privilegiou uns poucos, afundando na miséria a grande maioria do povo. E provocou o mais violento processo de desnutrição da nossa história. Conforme Sader (1982, p.173), não existe milagre econômico e sim *períodos de profunda regressão do movimento das massas, etapas contra-revolucionárias do processo de luta de classes nos quais a burguesia aproveita para aplicar - ainda que pela via do Estado de exceção, como no caso brasileiro - políticas econômicas profundamente anti-operárias.*

Em 1974, Médici foi sucedido pelo general Ernesto Geisel, em uma vitória fácil no Colégio Eleitoral, contra Ulysses Guimarães, candidato do MDB. O novo presidente anuncia ajustes na economia para manter o crescimento, principalmente nos setores básicos, e promete uma *distensão lenta e gradual* do regime militar. Parecia que o país, de fato, caminhava para a sonhada e urgente abertura. Com a liberação da propaganda eleitoral, no rádio e na TV, nas eleições de 1974, o MDB conquistou 59% das vagas no Senado e 48% na Câmara de Deputados, além de importantes prefeituras. No entanto, em 1975, as mortes do jornalista Wladimir Herzog e do operário Manuel Fiel Filho, em dependências policiais, estarreceram o país. Valendo-se do AI-5, em 1977, o governo fecha o Congresso Nacional, promovendo mudanças no Judiciário; fixa em 6 anos o mandato do Presidente da República e cria os senadores biônicos, eleitos indiretamente. Antes de deixar o governo, porém, Geisel anuncia o fim do AI-5, o retorno do *habeas corpus* e a suspensão das cassações.

Encaminhar o final da ditadura coube ao general João Figueiredo (1979-1985), final este que era pressionado internamente pela volta da democracia, com a anistia e o retorno dos exilados, e externamente, uma vez que o fim da Guerra do Vietnã (1975) e o enfraquecimento da *guerra fria* provocavam novas acomodações internacionais.

Durante o processo de abertura, setores da ditadura mantiveram suas ações clandestinas com bombas, seqüestros, invasões, ameaças e agressões, atingindo os mais diferentes alvos, que só findaram com o atentado do Riocentro, em abril de 1981 (CPDOC, 2004).

Em 1979, Figueiredo aprova a lei que restabelece o pluripartidarismo no país. *Ampla, geral e irrestrita*, intitulava-se a Lei da Anistia, também promulgada em 1979, o que tecnicamente representava a proteção aos militares. A anistia proporcionou o retorno dos exilados e a liberdade aos condenados políticos. Esta lei, que contemplava pessoas punidas de 1961 a 1979, abrangeu também os *crimes* imputados às forças policiais, inclusive os de morte; mas não reparou os casos de perda de emprego por motivos políticos, os danos morais, nem reconhecia os desaparecidos políticos. Atender a estas questões passaria a ser tarefa dos futuros governos civis.

As manifestações pelas eleições diretas para presidente e governadores, com a tentativa de aprovação da Emenda Dante de Oliveira, mobilizam políticos de oposição, artistas, jogadores de futebol, e trazem o povo à rua novamente. No entanto, a emenda não é aprovada, e Tancredo Neves, que seria o primeiro presidente civil pós-regime militar, ainda é eleito pelo Colégio Eleitoral. Tancredo falece antes de assumir o cargo, e seu vice, José Sarney, toma posse como presidente da República. Está oficialmente decretado o fim da Ditadura Militar no Brasil. Em 1988, a nova Constituição apagou os rastros do regime e restabeleceu os princípios democráticos do país.

3.3.1 Juventude e resistência

Personagem fundamental na luta contra a ditadura, a juventude movimentou o mundo na década de 1960. *Rebeldia* tornou-se palavra de ordem dos jovens que, engajados politicamente ou não, brigavam pelo seu espaço. A oposição jovem/adulto era cada vez mais latente. *Não confiar em ninguém com mais de 30 anos* era a bandeira levantada pela juventude. A luta pela liberdade sexual, favorecida pela descoberta da pílula anticoncepcional; a chegada do homem à lua e o primeiro transplante de coração mostravam aos jovens que a modernidade estava chegando: era preciso quebrar os velhos padrões. O conflito ganhava ares de arena

política no seio familiar, nos *campi* universitários, na música, nas manifestações de rua, no movimento estudantil.

No Brasil, os movimentos sociais e a luta pelas reformas de base, no governo Jango, fortaleceram o caráter militante da juventude. Com a instauração da Ditadura Militar, os jovens engajados passaram a ter um papel fundamental de resistência, denúncia e luta.

O cenário internacional favorecia esse espírito revolucionário que tomava conta dos jovens brasileiros. Nos Estados Unidos, a descrença no capitalismo e no liberalismo, bem como o questionamento à sociedade industrial resultaram em manifestações contrárias à corrida armamentista e ao serviço militar americano, em reivindicações por direitos civis, e no acirramento das lutas raciais. Acontecimentos como a Revolução Cubana; a Revolução Cultural Chinesa; a guerrilha de Che Guevara, na Bolívia, e o seu assassinato, em 1967; a invasão da Checoslováquia pelas tropas soviéticas; a guerra dos Seis Dias, entre árabes e judeus; e as independências de nove países africanos marcaram esta década (NASCIMENTO, 2002). Na França, a revolta estudantil abalou a estrutura daquela sociedade.

A Guerra do Vietnã tornou-se um exemplo de resistência contra o imperialismo norte-americano aos olhos dos estudantes. Este conflito, que contabilizou mais de 1,2 milhões de vítimas entre civis e militares, a maioria vietnamitas, colaborou para a luta juvenil contra o capitalismo - *Criar um, dois, três, muitos Vietnãs*, dizia Che Guevara - e estimulou a solidariedade internacional.

No Brasil, o movimento estudantil tornou-se um dos principais instrumentos contra o regime ditatorial. Fundada em 1937, a União Nacional dos Estudantes (UNE) foi palco dos jovens em defesa do retorno à democracia, em favor dos direitos humanos, na busca de uma política educacional justa e inclusiva, em solidariedade às lutas operárias pela defesa dos patrimônios nacionais.

Participando ativamente da política brasileira, a UNE apoiou e defendeu, em 1961, o movimento pela Legalidade, liderado pelo gaúcho Leonel Brizola, transferindo inclusive sua sede para Porto Alegre. Em 1964, às vésperas do golpe militar, integrou-se às campanhas nacionalistas, como “O petróleo é nosso” e em favor das Reformas de Base, propostas por Jango. No meio estudantil, atuaram organizações de esquerda, como a Ação Popular (AP), a Organização Marxista Revolucionária – Política Operária (Polop), o Movimento Revolucionário Comunista

(MRC) e os partidos Operário Revolucionário (POR), Comunista Brasileiro (PCB) e Comunista do Brasil (PC do B). Mas a maior força organizada dentro da UNE era a AP. Formada em 1960, a partir do rompimento da Juventude Universitária Católica (JUC) com a hierarquia eclesiástica, a AP defendia uma aliança entre operários, camponeses e estudantes (NASCIMENTO, 2002).

A insatisfação com a política educacional de Castello Branco que, pautada pela redução de verbas, sucateou e abandonou a universidade pública, foi um dos motores para as manifestações dos estudantes. Tornar o ensino superior mais técnico, visando um *Brasil potência* era o que pretendia a reforma universitária promovida pelos militares. Baseada no modelo norte-americano de ensino, através de acordos entre o Ministério da Educação e Cultura e a United States Agency for International Development – MEC-USAID, a reforma autoritária das universidades públicas foi feita à revelia dos estudantes (CHIAVENATO, 1997).

A política dos excedentes era outro ponto combatido pelos estudantes. Embora aprovados no vestibular, o número limitado de vagas impedia que muitos alunos ingressassem no ensino superior, passando a ser considerados *excedentes*. O apoio a estes alunos e o repúdio à visão educacional dos militares fazia parte das críticas ao regime. O movimento estudantil repudiava a *infiltração imperialista na educação brasileira, que estaria colocando em risco o ensino público e gratuito através da transformação das universidades em empresas, adaptando-as à nova fase do desenvolvimento capitalista sem que seja resolvida a questão dos excedentes* (VALLE, 1999, p. 39).

A intensa atividade cultural e política promovida pelo movimento estudantil era vista pelos militares como exemplo do surto comunista que se expandia pelo país. Assim, logo após o golpe militar de 1964, a sede da UNE, no Rio de Janeiro, foi destruída pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), organização apoiada indiretamente pelos militares, que atuava com as forças repressoras. Os estudantes Antônio Noronha Filho e Pedro Meira, do DCE Livre da Universidade Federal do Rio de Janeiro, manifestaram sua perplexidade com a brutalidade deste ato, em depoimento prestado dois anos depois ao Jornal do Brasil (06/11/1996):

No dia 1º de abril de 1964, o golpe militar mostrou, instantaneamente, a sua disposição com os estudantes. Destituído o Governo legal, a UNE foi invadida, saqueada e queimada num

paroxismo de ódio que escapa ao terreno puramente político para cair na esfera psiquiátrica. A ditadura, impondo ao País um curso de desenvolvimento em que todos os aspectos da vida nacional se subordinam aos interesses de outra nação, não poderia deixar de ter seu pensamento quanto à Universidade e ao estudantado... (POERNER, 1968, p. 230).

A pressão dos estudantes passou a ser combatida pela repressão aos movimentos de rua, invasões aos centros universitários, prisão de professores e alunos simpatizantes à esquerda. Em 1965, a Universidade de Brasília (UnB) é invadida pelo exército, que prende estudantes e professores, apreendendo documentos e livros. Em pouco tempo, a UnB vincula-se à cultura da ditadura. O mesmo acontece com a Universidade de São Paulo (USP), com a simpatia do reitor Gama e Silva que, aliado à repressão, chega a nomear uma comissão de *dedo-duros* para fiscalizar o *campus*.

Reitorias dóceis à ditadura agiam como se a escola fosse um apêndice burocrático do sistema. Sufocaram-se as manifestações de rebeldia, alguns alunos morreram, e outros *desapareceram*. Dentro da USP, funcionou um *tribunal militar*, com agentes de segurança vigiando a universidade. Tudo clandestino, tudo mais ou menos às claras, como convém a um sistema autoritário (CHIAVENATO, 1997, p.101).

Em 1965, o Ministro da Educação Suplicy de Lacerda decreta a extinção da UNE, substituindo-a pelo Diretório Nacional dos Estudantes e as Uniões Estaduais pelos Diretórios Estaduais, entidades atreladas ao governo, com o objetivo de acabar com a participação política dos estudantes. *A Lei procurou destruir a autonomia e a representatividade do movimento, deformando as entidades estudantis, em todos os escalões, ao transformá-las em meros apêndices do Ministério da Educação, dele dependentes de verbas e orientação* (POERNER, 1968, p. 242).

Entretanto, a extinção da UNE e das UEEs não impediu a militância política dos jovens. Já na clandestinidade, a UNE realizou o seu XXVIII Congresso Nacional, em julho de 1966, no convento de São Francisco, em Belo Horizonte. No ano seguinte, na cidade de Valinhos, no estado de São Paulo, ocorreu o XXIX congresso, com o apoio de padres dominicanos. Mas o XXX encontro, em 1968, programado para ser realizado em Ibiúna, no interior paulista, foi desbaratado pela polícia. 720 estudantes foram presos, entre eles o recém-eleito presidente da UNE, Jean Marc van der Weid, e os presidentes da União Municipal dos Estudantes do

Rio de Janeiro, Wladimir Palmeira, e da União Estadual dos Estudantes de São Paulo, José Dirceu:

Muitos desses jovens não recuaram. Concordavam com as palavras de um líder estudantil cujo nome, Daniel Cohn-Bendit²³, ocupava as páginas do jornais: *A revolução não se faz em um dia, e a união dos estudantes e operários não se dará amanhã. Nós só demos os primeiro passos. Outros virão* (NASCIMENTO, 2002, p.145).

²³ Daniel Cohn-Benedit foi um dos líderes da revolta estudantil francesa, em maio de 1968.

4 OS PROCEDIMENTOS NARRATIVOS NA RECONSTRUÇÃO DE FATOS HISTÓRICOS NAS MINISSÉRIES

Para que um objeto cultural, nos mais diversos suportes – literário, cinematográfico, televisivo, histórico, plástico ou jornalístico – se constitua em uma narrativa, faz-se necessário respeitar algumas características peculiares à arte de contar histórias. É através do encadeamento dos cinco elementos principais da narrativa – enredo, espaço, tempo, personagens e narrador – que o que se quer contar ganha sentido. Cada uma dessas informações tem a suas particularidades e a sua importância na formação das histórias ou relatos.

O enredo, por exemplo, é o conjunto de fatos que farão parte da história. É ele quem nos apresentará os outros elementos da narrativa, isso porque, como afirma Antônio Cândido,

quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino - traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente (CÂNDIDO, 1995, p. 53).

Além da expressão *enredo*, há outras maneiras pelas quais podemos nominar este conjunto, entre elas *intriga*, *trama* e *história* (ou *estória*). É função do enredo definir o que será contado e como, respeitando algumas etapas. A história a ser contada deve ser finita, ou seja, ter começo e fim, e ser crível para os espectadores, ou leitores. Para que isso aconteça, dois elementos são fundamentais, o *conflito* e a *verossimilhança*. Este último diz respeito ao sentido de realidade que a narrativa deve ter. Cândida Gancho explica que o termo *verossimilhança* foi cunhado por Aristóteles, ao estudar as tragédias gregas. Para o filósofo, o que *permitia a empatia do público com a peça era a ilusão de verdade que fazia parte da estrutura da peça teatral, mais que a verdade dos fatos narrados* (2006, p. 12). Nas narrativas ficcionais televisivas, a imagem auxilia essa noção de realidade. É a verossimilhança que garante a essência do texto ficcional.

Já o conflito é o responsável por sustentar e estruturar o enredo. Ele se dá pela oposição entre qualquer um dos elementos narrativos – entre os personagens, entre o personagem e o tempo, ou o espaço, de natureza religiosa, econômica, psicológica, moral ou social. *É essa tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor* (GANCHO, 2006, p. 13).

Gancho decompõe o enredo em quatro partes: exposição, complicação, clímax e desfecho. A primeira é a parte introdutória do enredo, é nela que algumas características da narrativa chegam ao conhecimento do receptor, situando-o para o que ele irá ver ou ler. Em seguida, ocorre a complicação, que irá apresentar e desenvolver o conflito, ou conflitos, já que pode haver mais de um, responsáveis por nutrir a narrativa. O clímax é o ponto máximo do conflito. As outras partes do enredo se estruturam para chegar ao clímax, por isso ele se constitui como referência para o enredo. O desfecho é a conclusão do conflito, quando a história chega ao final. Esse desenlace pode ter consequências felizes ou não, ser surpreendente, cômico, feliz ou trágico. Embora o enredo se estruture desta forma, nem sempre os fatos se manifestam no início da história. Este é o caso do enredo psicológico, em que os fatos se desenrolarão através da expressão de pensamentos ou emoções, boas ou más.

Segundo Reis (1990), o espaço é uma das categorias mais importantes da narrativa, não somente pelas ligações operacionais com os demais elementos narrativos, mas pelas incidências semânticas que o identificam. Ao espaço estão ligadas as estruturas físicas dos locais onde se desenvolvem a história (cenários, interiores, decorações e objetos), e as atmosferas sociais e psicológicas em que a história está inserida, caracterizadas como o espaço social e o espaço psicológico.

Alguns teóricos vêem o termo *espaço* restrito ao lugar físico em que se desenrola o enredo. Para designar o lugar social, econômico ou psicológico em que os fatos ocorrem, a expressão mais apropriada seria o *ambiente*. Osman Lins, em **Lima Barreto e o espaço romanesco** (1976), deu, segundo Antonio Dimas (1994), um passo importante para esclarecer os conceitos de espaço e ambientação. De acordo com Lins, a ambientação é um conjunto de processos destinados a provocar na narrativa a noção de um determinado ambiente. Assim, para identificarmos a ambientação, onde os recursos expressivos do autor transparecem, é preciso conhecer a arte da narrativa, enquanto que para a aferição do espaço, contamos com a experiência de mundo do leitor/espectador. Nas palavras de Dimas:

Na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura, para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes esses da ambientação. Em outras palavras, ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que numa instância superior, pode alcançar uma dimensão simbólica (DIMAS, 1994, p. 20).

Gancho (2006) credita ao ambiente a função de situar os personagens no tempo, espaço e grupo social em que vivem. Além disso, o ambiente teria a tarefa de, em algumas narrativas, servir de conflito para os personagens. Em alguns casos, como nos romances policiais, o ambiente serviria também para fornecer índices para o desenvolvimento do enredo. A caracterização do ambiente, assinala Gancho, leva em consideração aspectos como a época em que se passa a história, as características físicas do espaço, os aspectos socioeconômicos e os aspectos psicológicos, morais e religiosos.

Já o personagem, segundo Carlos Reis, é o elemento fundamental da narrativa, já que sem os personagens as histórias não existem. Eles são *o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia narrativa*, afirma o autor (1990, p. 306). Coisas, animais ou seres humanos, os personagens são os responsáveis pelas ações propostas no enredo. *O enredo existe através das personagens; as personagens vivem pelo enredo* (CÂNDIDO, 1995, p. 53).

Jaques Aumont (2003) lembra que, na etimologia grega, o termo *persona* significava *máscara*, o papel desempenhado pelo ator que era, pois, distante do *personagem*, do qual era apenas o executante e não a encarnação. Na evolução do teatro ocidental, essa perspectiva inverteu-se. O personagem é cada vez mais identificado com o ator que o encarna. Este se transformou em uma entidade psicológica e moral com a tarefa de produzir no espectador um efeito de identificação. É essa concepção de personagem que será adotada pelo cinema e transposta para os produtos audiovisuais como um todo.

Para que haja uma narrativa, para que ela tenha sentido, precisamos saber o que ocorreu, com quem, quando e em que local. Mas antes disso, precisamos definir como a história que pretendemos contar será narrada, e, logo,

quem será o narrador. Será ele quem fará a organização dos outros componentes da narrativa.

Dessa forma, as histórias só se tornam histórias quando são contadas por alguém, seja ele um personagem, um ser ou ente imaginário. O narrador é, portanto, peça estruturante das histórias. Dentro dos manuais de análise literária, a função do narrador é estudada através de dois termos: *foco narrativo (focalização*²⁴) ou *ponto de vista*. Ambos dizem respeito ao prisma adotado pelo narrador frente aos fatos narrados, ou seja, observando quem narra e de que perspectiva.

De acordo com Moussad Moisés (1985), o *ponto de vista* traz consigo outros dois recursos narrativos. O primeiro é a *distância psicológica* entre o narrador e a história. O segundo é a *distinção* entre autor e narrador. Para Moisés, a tarefa do narrador é contar a história. Ele seria uma espécie de alter-ego ao qual o escritor transfere a missão de narrar. *A voz que fala é o do escritor, por meio da voz alheia, criada para a ocasião e de acordo com o que se pretende no momento* (MOISÉS, 1985, p. 407).

Nas narrativas, o tempo tem a incumbência de ligar-se aos fatos em diversos níveis. Apresentando a época em que se passa a história, servindo assim como pano de fundo. Pela duração da história narrada, que pode se passar em décadas ou em apenas um dia, ou até em uma hora. Para identificar o tempo-época ou a duração, é preciso observar como são feitas as referências de marcação de tempo que são apresentadas (GANCHO, 2006).

Há, ainda, dentro do enredo, o *tempo cronológico* e o *tempo psicológico*. Podemos verificar o tempo cronológico através da ordem em que os fatos ocorrem, mensurado em horas, dias, anos ou séculos. O tempo cronológico sugere um enredo linear, onde a ordem dos fatos não é alterada. Já o tempo psicológico transcorre conforme o desejo ou a imaginação do narrador ou personagens e está ligado ao enredo não linear, modificando a ordem natural dos acontecimentos.

Antonio Dimas afirma que, ao fazer-se uma análise de narrativas, é difícil optar, no conjunto de elementos que a integram, por esse ou aquele constituinte narrativo. *Todos são prioritários em seu entrelaçamento qualitativo, alguns se dissimulando, outros sendo dissimulados, num jogo adulto de esconde-*

²⁴ O termo focalização, proposto por Gérard Genette, deriva da expressão americana focus of narration que designa o foco narrativo (AUMONT, 2003).

esconde (1994, p. 56). Essa dificuldade também é observada aqui. Dentro dos limites que toda pesquisa impõe, esse trabalho se concentrará em três dos elementos da narrativa, o tempo, o personagem e o narrador. Verificaremos como esses elementos são tratados nas minisséries **Anos rebeldes**, **Agosto** e **JK**, respectivamente.

Para tal investigação, optamos por buscar a análise fílmica, dentro da perspectiva dos autores Jaques Aumont e Michel Marie, como apoio metodológico. Há muitos olhares possíveis sobre uma obra fílmica, cinematográfica ou televisiva. Aumont e Marie afirmam que não há um método universal e análise fílmica aplicável a todos as películas (1993). Em regra será o próprio pesquisador que desenvolverá seu próprio modelo analítico para aquela obra específica. Para que se possa proceder a uma análise fílmica, no entanto, dois passos são comuns às diferentes teorias. O primeiro é perguntar que tipo de leitura se quer fazer entre as muitas possibilidades existentes. Em seguida, decidir que se fará a apreciação da obra em sua totalidade ou deter-se em um único aspecto.

Escolhemos assim, fazer uma leitura de como se dá a narrativa histórica dentro das minisséries, usando para isso os elementos narrativos como condutores. Embora abordemos as minisséries como um todo, fazemos um recorte dos momentos em que fatos históricos são apresentados. Na minissérie **Anos rebeldes**, portanto, veremos como é abordada a questão temporal no assassinato do estudante secundarista Edson Luís; em **Agosto**, verificaremos como o personagem Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal do então presidente Getúlio Vargas, em 1954, é apresentado; já em **JK**, analisaremos como é feita a narração pelo personagem Juscelino dos momentos em que este chega ao poder como prefeito de Belo Horizonte, governador de Minas Gerais e Presidente do Brasil.

4.1 O tempo em Anos rebeldes

A temporalidade não é objeto de estudos de muitos teóricos, romancistas e filósofos, por acaso. A definição sobre o que é o tempo provoca muitas reflexões. Benedito Nunes, em **O tempo na narrativa** (1988), traz as elucubrações de Santo Agostinho a respeito do tempo, para exemplificar o quão

estranho é defini-lo. Disse Agostinho: O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo (apud NUNES, 1988, p. 16).

Temos um conhecimento prático sobre o tempo no nosso cotidiano, quando consultamos o relógio ou outro instrumento de orientação cronológica. E deve ser desse conhecimento que fala Santo Agostinho antes da cruel pergunta. O tempo é impalpável e inenarrável em si mesmo. É por isso que só podemos percebê-lo dentro de estruturas já estabelecidas como a sucessão de fatos dentro de uma narrativa. Segundo Nunes,

a relação entre o começo e o fim, chamado *intervalo*, de determinado movimento, o cômputo de sua *duração*, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada de *sucessão* — todas essas noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo (NUNES, 1988, p. 17).

Benedito Nunes apresenta cinco categorias temporais: o tempo físico, o tempo psicológico, o tempo cronológico, o tempo histórico e o tempo lingüístico. O tempo físico é descrito por ele como a experiência do movimento exterior das coisas, podendo ser tanto medida como movimento entre o anterior e o posterior, quanto o próprio processo de mudança. Podemos senti-lo através da passagem temporal e pela relação de causa (o que vem antes) e efeito (o que vem depois). O tempo psicológico é *a experiência da sucessão dos nossos estados internos*, afirma Nunes (1988). Essa noção de tempo tem como traço principal a desconexão com as medidas temporais físicas. Variando de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico é subjetivo e qualitativo, opondo-se ao tempo físico. O tempo psicológico, ou tempo vivido, em que a percepção do presente *se faz ora em função do passado, ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana* (NUNES, 1988, p. 19). Relacionado com o devir existencial do personagem, o tempo psicológico é também referência das mudanças e dos desgastes pelos quais passa o personagem no decorrer do tempo (REIS, 1990).

Podemos verificar o tempo cronológico através dos calendários, que apresentam a progressão dos dias, semanas, meses e anos. *Formando uma sequência sem lacuna, contínua e infinita, percorrida tanto para frente, na direção do futuro, quanto para trás, na direção do passado* (NUNES, 1988, p. 20). Segundo

Nunes, o tempo cronológico é o tempo socializado ou *público*, pois é ele que regula a existência cotidiana. Por sua vez, o tempo histórico é representado pela duração das formas históricas de vida. Conduzido por diversos fatos, o tempo histórico pode ser dividido em intervalos longos ou curtos. Por intervalos curtos entendemos os acontecimentos especiais, como as guerras, as revoluções, os movimentos de migração, religiosos ou políticos. Os intervalos longos são percebidos como uma complexa rede de fatos ou processos, tais como o desenvolvimento do feudalismo ou o surgimento do capitalismo. Para Nunes,

a combinação entre continuidade e mudança permite conceber o *tempo histórico* como um processo de ritmo variável e não uniforme – lento na Idade Média, célere na Idade Moderna, quando se reforça com a conquista da consciência histórica, isto é, com a consciência de que os momentos passados, sob forma de herança acumulada, continua agindo sobre o presente (NUNES, 1988, p. 21).

O tempo lingüístico, ou o tempo do discurso, tem a linguagem como único suporte. A ordem dos acontecimentos é conhecida no momento da fala, retrospectiva ou prospectivamente. Percebemos o passado, ou seja, aquilo que já ocorreu, ou o futuro, aquilo que vai acontecer, através de expressões adverbiais como hoje, ontem, amanhã ou depois. De acordo com Nunes, o tempo do discurso revela a qualidade intersubjetiva da comunicação linguística. Dentro das narrativas, temos contato com o tempo lingüístico através dos personagens e da focalização da história.

Nos estudos sobre o cinema, Aumont (2003) destaca que há três aspectos do tempo: o tempo como medida, como experiência e como categoria dos estudos fílmicos. O tempo como medida é a forma mais protocolar de considerar o tempo fílmico e também de observar as inconexões entre o tempo da narrativa fílmica e o tempo da história. Já a noção do tempo como experiência leva em conta a complexa percepção que temos do tempo. Aumont acentua que a psicologia empírica diferencia quatro modos de experiência temporal, absorvidos pelas teorias cinematográficas: o *presente*, edificado na memória imediata; a duração, como a experiência do tempo que passa que implica na memória em longo prazo; a *perspectiva temporal*, relacional com o futuro determinado cultural e socialmente; e a diferença entre *simultaneidade* e *sucessão*. *O filme narrativo modela o tempo, impondo-lhe um ritmo, transformando-o pela montagem, em geral pela utilização de uma linguagem cinematográfica; o tempo do filme de ficção e a sugestão de um*

tempo fictício que compreende fragmentos da duração real (AUMONT, 2003, p. 288).

4.1.1 O episódio Edson Luís

O assassinato de Edson Luís se dá durante o período da minissérie determinado como *anos rebeldes*. A representação da morte do estudante secundarista é centrada na violência policial contra as mobilizações decorrentes do fato. Embora Edson Luís não figure como um personagem fixo da minissérie, sua morte será fundamental para a escolha do caminho político que João Alfredo irá tomar. O caso começa a fazer parte da trama pelo receio que o pai de João Alfredo, prevendo a confusão, expressa quanto à ida do filho e de seus amigos até o restaurante Calabouço. Na época, as manifestações estudantis começavam a tomar fôlego e a preocupar os pais.

Abelardo questiona por que João que ir ao Calabouço, se ele não tem nada a ver com aquilo. *Não é para os que não tem restaurante na faculdade?* Pergunta ele. *É solidariedade com os colegas, pai, e quem disse que a gente está indo para lá...* responde João, já saindo com dois amigos, sem dar maior atenção ao pai. A cena continua com os pais de João conversando sobre os negócios da família e a adaptação da mãe de Maria Lúcia, na época namorada de João, como gerente da papelaria do casal. Corta para a casa de Heloísa, recém-casada com o almofadinha Olavo, que recebe algumas amigas para um almoço, entre elas Maria Lúcia, que logo se despede, porque tem uma aula para dar. Na cena seguinte, o pai de João fala com Maria Lúcia, que já está em casa, sobre a sua preocupação com o envolvimento do filho no movimento estudantil. Enquanto a moça tenta acalmá-lo, dizendo que não é nada demais, Edgar entra agitado perguntado se alguém sabe onde João está. Corta para uma mesa de bar. Lá, Galeno conta que algo aconteceu para Marcelo e João Alfredo, mas sem identificar o quê para o telespectador, criando um clima de suspense.

Galeno – Eu estava ensaiando no teatro do jóquei e quem chegou com a notícia foi o Luís Gustavo. Já tá saindo no rádio. Não dá tempo para a gente fazer uma assembléia, mas o Plínio Marcos decidiu

na raça, junto com a comissão de estudantes, fechar os teatros em protesto. Solidariedade da classe teatral!²⁵

Na cena seguinte, os três amigos entram em um teatro e resolvem interromper uma peça teatral em solidariedade. Enquanto eles tentam convencer o administrador do teatro a cancelar o espetáculo Marcelo invade o palco e é somente na sua fala que ficamos sabendo o que está acontecendo.

Eva Wilma (como atriz da peça) – O que é isso... o que aconteceu?

Marcelo – O que aconteceu é que mataram um estudante, não era nenhum destes nomes que vocês já ouviram. Eu também não o conhecia: ele se chamava Edson Luís – era secundarista, um menino pobre. Parece que tinha 18 anos. Veio do interior para estudar no Rio. Comia no restaurante Calabouço para economizar. Queria ser universitário um dia! Mas nunca mais vai ser... nunca mais vai casar, nem ter filhos! Nunca mais vai ser nada! Porque esta tarde houve um protesto no restaurante... mandaram a PM e um soldado deu um tiro no peito do Edson Luís. Os colegas o levaram para a Assembléia Legislativa, estão velando o nosso companheiro e os artistas resolveram suspender as sessões de teatro para convidar vocês para velar o corpo. Para dizer a alguém que não estão de acordo! Para alguém fazer alguma coisa! Porque mataram um estudante que podia ser filho de qualquer um de vocês aqui dentro!

A emoção com que Marcelo discursa, reproduz a surpresa, a indignação e a revolta que tomou conta do país naquele final de março de 1968. A notícia do assassinato começa a espalhar-se. As cenas seguintes mostram, respectivamente, a surpresa do professor Avelar e de Natália, que estão na casa do professor; do banqueiro Fábio, seu filho Bernardo e o advogado Sérgio, que conversam no escritório de Fábio; e o fotógrafo Ubaldo, que está na redação do

²⁵ As cenas aqui transcritas foram retiradas dos DVDs, produzidos pela Globo Marcas, das minisséries **Anos rebeldes**, lançado em 2003; **Agosto**, editado em 2004; e **JK**, distribuído em 2006. As minisséries **Anos rebeldes** e **JK** tiveram a direção de Dennis Carvalho. **Agosto** foi dirigida por Paulo José.

jornal, relatando as informações que recebeu de outros jornalistas amigos: Zuenir Ventura, Ziraldo e Washington Moraes.

Natália – Eu não acredito!

Avelar – Eles não iam estar inventando.

Natália – Um rapaz de 18 anos!

...

Fábio – Só pode ter sido um equívoco, Sérgio, uma bala perdida...

Sérgio – Num restaurante de estudante, Dr. Fábio.

Bernardo – Estudante não anda armado, pai. Mesmo que tenha sido um bala perdida, saiu do revólver de quem?

...

Ubaldo – Pois é, eles viram da janela, o Zuenir, o Ziraldo e o Washington foram testemunhas. A redação deles fica a uns 200 metros de distância do Calabouço. A polícia tava achando que os estudantes iam apedrejar a embaixada americana.

As cenas ocorrem seguidas, num ritmo acelerado. Temos a impressão que todos fazem esses comentários ao mesmo tempo. Como se todos tivessem recebido a notícia na mesma hora. Logo em seguida, começa a mobilização para o velório, percebida pela movimentação de Queiroz, pai de Lavínia e dono de uma editora, cancelando os compromissos; com a empregada de João, Talita, argumentando preocupada com a patroa Valquíria, e a advogada Regina Ribeiro, mãe de Edgar; e com a discussão de Heloísa e Olavo que antecede a sequência de fotos reais do velório, cortejo e enterro do estudante.

Olavo – E o quê diabos, você tem a ver com isso, Heloísa?

Heloísa – Tá maluco, Olavo! Você não acabou de ver na televisão... mataram um estudante!

Olavo – E você o conhecia?

Heloísa – Que diferença faz se eu conhecia ou não conhecia? Eu estou dizendo que vou para este velório na Assembléia Legislativa. E você se tiver alguma coisa nessa cabeça: você vem comigo!

Há uma passagem de tempo de seis dias, marcada por uma legenda na tela. A sequência abre com os pais de João conversando sobre a tensão em torno da missa de sétimo dia de Edson Luís, no quarto, pela manhã.

Abelardo – Só se forem loucos... Essa missa vai ser uma guerra.
 Valquíria – Mas no enterro não aconteceu nada. 50 mil pessoas, Abelardo... eu li no jornal! Você acha que numa missa eles teriam coragem?
 Abelardo – Eles já engoliram muita provocação, eu não vou deixar ninguém ir a missa nenhuma...

Corta para a papelaria em que Carmem, mãe de Maria Lúcia, conversa com Regina sobre a cobrança de uma duplicata. As duas resolvem ir ao banco falar com o gerente. Corta para a casa de João que, junto com Maria Lúcia, Edgar, Galeno e Lavínia enfrentam Abelardo.

Abelardo – Eu não sei onde vocês estão com a cabeça... vocês acham que essa missa é normal? É uma situação normal?
 Edgar – Uma missa, afinal de contas, todo mundo tem direito.
 Galeno - Dr. Abelardo, o que pode acontecer dentro de uma igreja!
 Lavínia – É lógico, eu também acho...
 Abelardo – A situação está feia. Estes estudantes... o governo não pode permitir... eles estão depredando lojas, colocando fogo nos carros. A polícia tá baixando o pau...

Nesse momento, chegam Regina e Carmen.

Regina – Aconteceu um pequeno problema com a firma do seu pai, nós precisamos falar com ele, João!
 João Alfredo – Ele tá querendo impedir a gente de ir à missa.
 Abelardo – Estes dias todos, depois que esse menino morreu, a cidade está ocupada, meu filho. O exército está na rua.
 João Alfredo – Pelo menos você reconhece: está aí o seu governo democrático!
 Abelardo – Ah! Então você está me dizendo, em sua consciência, que não vai haver repressão da polícia?

- João Alfredo – Eu não falei isto, não!
- Maria Lúcia – Pera aí, seu Abelardo, a questão nem é essa... Mataram um estudante sem motivo nenhum, estão rezando uma missa para ele. Não é protesto, não tem discurso. Quem é contra essa violência tem que ir lá, sim? É solidariedade, seu Abelardo, não tem nada de ilegal nisto. Eu não tô entendendo o senhor, a gente tá em cima da hora. Não dá mais para discutir!
- Abelardo – Eu pensei que pelo você menos você tivesse juízo nessa cabeça!
- Regina – Mas qual o problema, Abelardo? É isso mesmo, não é uma questão de ser contra ou a favor do governo. É uma questão de consciência. Não vejo por que não ir!

Corta para o escritório do banqueiro Fábio, que conversa com o filho Bernardo e o genro Olavo, preocupado com a missa. Fábio o tranqüiliza dizendo que na missa não deve haver violência, pois os militares não iriam querer confusão com a Igreja e por isso não há perigo de nenhuma repressão. Corta novamente para a casa de João. Regina explica que a confusão com a duplicata já está resolvida. Abelardo, no entanto, não dá atenção, pois está angustiado por causa da missa. Nesse momento, entram João e Maria Lúcia desalinhados e machucados.

- Abelardo – Olha eles aí.
- Valquíria – O que foi João, porque você está mancando?
- João Alfredo – Foi só uma pranchada na perna.
- Valquíria – Pranchada, como?
- João Alfredo – De sabre. Os PMs estavam lá na saída da igreja, a cavalo. Bateram em todo o mundo, na porta da igreja. Bateram de lado, não cortou não, só machucou, mas tão batendo para valer...
- Maria Lúcia – O pior é que ficou todo mundo imprensado, até mulher com criança. A gente não tava conseguindo respirar, e eles em cima com os cavalos...
- Regina – Candelária, cavalo?
- João Alfredo – Espremeram todo mundo. O Edgar...
- Regina – O que foi que aconteceu com o Edgar?

- João Alfredo – Ele tomou um tombo e a gente levou ele para uma clínica onde o marido da Lavínia trabalha, faz residência.
- Regina – Mas, o que aconteceu com ele?
- João Alfredo – O cavalo pisou nele! Mas não pegou em nenhum lugar sério. Fica calma, está tudo bem.

Na sequência, a minissérie mostra todos no hospital. Lá, enquanto Edgar recebe atendimento médico, chegam policiais à procura de um perigoso líder estudantil que estava na confusão da missa. Em clima de aventura, Dr. Salviano e o jovem médico Gustavo ajudam Marcelo a fugir da polícia. Logo após a fuga de Marcelo, João, Maria Lúcia, Regina e Edgar conversam na casa do rapaz sobre a militância de Marcelo e do perigo que ele está correndo. Na cena seguinte, Sandra e Marcelo conversam sobre o episódio ocorrido no hospital e Sandra manifesta a sua preocupação com o pai, que resolveu ir à missa que se realizaria à tarde. Nesta cena, destaca-se também o cuidado de Marcelo para não ser pego pela polícia, o que evidencia a perseguição feita pelos militares.

- Marcelo – Se tivessem o meu endereço, eu já tinha caído há muito tempo. Não tem o menor perigo de me acharem, Sandra, eu tomo cuidado. Dou sempre uma volta no quarteirão, antes de entrar para ter certeza de que não estou sendo seguido. Não tenho nada no meu nome...
- Sandra – Eu tô preocupada com meu pai.
- Marcelo – Dr. Salviano me largou aqui perto e disse que ia voltar para a clínica.
- Sandra – Ele vai à missa da tarde do Edson, apesar do que aconteceu de manhã. Quer marcar posição. Vão vários intelectuais. Ele acha importante...

A cena seguinte mostra o relato do médico de como ocorreu a missa e a repressão policial²⁶. Com uma luz baixa e em closes, Sandra e Dr. Salviano conversam:

Dr. Salviano – Foi no final, depois da comunhão. A gente, lá dentro, começou a ouvir barulho de casco de cavalo, camburões freando. A igreja estava lotada, mais de 600 pessoas. O padre Gui pediu para ninguém sair. Então, começou a entrar pelas frestas o gás lacrimogêneo que eles já tinham jogado no pessoal lá fora. O Pedrosa se sentiu mal, ele teve uma isquemia. O velho Pelegrino (Hélio) conseguiu tirar ele de lá... agora, os outros que queriam sair... A praça estava tomada! Três fileiras de cavalaria, espadas nas mãos. Atrás, os fuzileiros e o DOPS. Os padres saíram na frente com as roupas das missas e a gente veio atrás, num semicírculo todo mundo calado e andando muito devagar, até dar de cara a cara assim, com eles. Eram mais de 100 cavalos batendo os cascos no chão. Então, o comandante deles mandou desembainhar. Daí, os padres levantaram os braços e pediram calma. Na mesma hora, argumentaram que não era passeata... e não era passeata, e o comandante mandou dispersar! Então fomos indo assim pela calçada, devagar, calados. Os padres, na esquina da Rio Branco e lá ficaram até a saída do último. O Capô estava lá e disse para eles: inesquecível, padres!

Sandra – Bom, então pelo menos, não teve violência...

Dr. Salviano – Teve sim! Depois que nós saímos de perto dos padres, eles vieram com cavalo, espada, tudo. Caçaram todo mundo pela cidade, até a Cinelândia. Eu consegui pular num ônibus e só vi a pancadaria. Mas aquela saída da igreja – os padres de braços abertos diante dos cavalos... o Capô tem razão: foi inesquecível.

²⁶ Consideramos o depoimento do Dr. Salviano, interpretado pelo ator Gianfrancesco Guarnieri, comovente. Não só pelo relato em si, mas pela participação do próprio ator na luta contra a Ditadura Militar.

4.1.2 Os vários tempos em Anos rebeldes

Na minissérie **Anos rebeldes** podemos verificar a apresentação do tempo em variados níveis. A começar pelo tempo histórico. A minissérie tem como pano de fundo a Ditadura Militar, instalada no país em 1964. Focaliza, portanto, um intervalo curto do tempo histórico do Brasil.

A cronologia é marcada pela divisão da série em três períodos: os *anos inocentes* (que vão de 1964 a 1966), os *anos rebeldes* (de abril de 1966 a 1968) e os *anos de chumbo* (a partir da declaração do AI5). Essa divisão marca também o tempo psicológico dos personagens. Nos *anos inocentes* os personagens estão envolvidos com as descobertas do amor e tomam contato pela primeira vez com a política nacional, efervescente nesse momento com a declaração do golpe militar. Nos *anos rebeldes* os personagens estão engajados com a mobilização contra a Ditadura e as diferentes posições políticas dos personagens começam vir à tona. Nos *anos de chumbo* representam o período mais duro do regime militar. Os personagens João Alfredo, Heloisa e Marcelo entram para a clandestinidade. A mudança do comportamento de Heloísa demonstra mais claramente a passagem do tempo psicológico, descrito por Reis (1990). De menina rica e fútil, nos *anos inocentes*, Heloisa se transforma em guerrilheira e a acaba morrendo durante a luta contra a Ditadura.

Renata Pallottini aponta que as passagens de tempo nas telenovelas e minisséries se dão no interior do capítulo. Caso forem pequenas, de minutos ou horas, as passagens nem são indicadas, emergindo do fluxo dos fatos e assim serão recebidas pelo público.

A vida de um dia inteiro da cidadezinha começa pela manhã, com o canto do galo; vê-se um personagem que atravessa a praça, outro que entra no trabalho, e a cena seguinte já nos mostra o café da manhã na casa do protagonista. A terceira será sobre o acontecimento na igreja ou no hotel, e no final do bloco, vê-se que já é hora do almoço: quinze minutos de cenas picotadas em quatro horas de tempo da história, da ficção (PALLOTTINI, 1998, p. 136).

É o que verificamos na representação do assassinato do estudante Edson Luís, feita pela minissérie **Anos rebeldes**. A morte de Edson é contada em dois capítulos que duram duas horas e vinte e um minutos, condensando sete dias movimentados na história do país. Edson foi morto em 28 de março de 1968.

Ainda de acordo com Pallottini, na narrativa televisa pode-se ter um enredo que conte décadas da história de um determinado personagem, mas será impossível seguir essa trajetória sem omitir trechos desinteressantes ao dramaturgo. Há, dessa maneira, a necessidade de saltos no tempo, indicados pelos acontecimentos, pelas características dos personagens. O espectador segue essas passagens sem grandes problemas, isso porque, reforça Pallottini, dada a maneira de apresentação e concentração dos fatos, *contrabalançados pela fluidez e atemporalidade da poesia da qual a obra é penetrada, o tempo não tem definição nem é limitado de uma forma exata. E isso não faz falta à obra* (1998, p. 134).

Embora situe o espectador sobre o período em que ocorre o fato, não há referência sobre a data exata. Há poucas referências ao que ocorre durante a passagem de tempo entre o assassinato e a missa de sétimo dia. Naquele momento, a morte de Edson Luís repercutiu no país inteiro. Manifestações em solidariedade ao estudante também resultaram em tumulto em Belo Horizonte e em Brasília. Em 1º de abril, data de aniversário do golpe, outro violento conflito tomou conta do Rio de Janeiro. Segundo Arthur Poerner, o conflito deixou um saldo de *dois mortos (o estudante Jorge Aparício de Paula, baleado defronte à residência do Ministro do Exército, e o escriturário Davi de Souza Neiva, atingido no Largo da Carioca), 60 populares e 39 policiais feridos, do Exército, Marinha e Aeronáutica* (1968, p. 366). O período compreendido entre as manifestações de 1º de abril e a missa de sétimo dia do estudante, segundo Valle (1999), é marcado pela ameaça de decretação de estado de sítio, caso continuassem os tumultos. Essa passagem também demonstra a discrepância entre o tempo da história e o tempo fílmico de que fala Aumont, quando assinala a função do tempo como medida.

Reis (1990) afirma que, a partir de concepções estruturalistas, diz-se que o tempo narrativo resulta da articulação de duas dimensões possíveis de serem reconhecidas no tempo: *o tempo da história é múltiplo e a sua vivência desdobra-se pela diversidade de personagens que povoam o universo diegético; por sua vez o tempo do discurso é linear e sujeita o tempo da história à dinâmica de sucessividade metonímica própria da narrativa* (REIS, 1990, p. 389). Ao fazer tal afirmação, Reis quer dizer que, dentro da história, vários personagens vivem individualmente o tempo em lugares diversos, e para que haja a representação narrativa desse tempo plural, o narrador deve estabelecer prioridade, narrando sucessivamente as ocorrências individuais dessa pluralidade de tempos.

É o que ocorre quando vários personagens tomam conhecimento da morte de Edson Luís e, adiante, quando todos se preparam para a missa de sétimo dia. Temos a impressão de que todos os fatos ocorrem ao mesmo tempo, mas cada um com um ritmo temporal diferente. Uns conversam tranquilamente, enquanto outros manifestam total excitação com os acontecimentos. Não vemos nenhum dos personagens participando efetivamente das manifestações em homenagem a Edson, a cenas desses acontecimentos, entretanto, quando são veiculadas as imagens reais do velório e enterro do estudante, está subentendida a participação dos personagens na movimentação provocada pelo brutal assassinato. O momento mais exemplar de um tempo individual é o relato do médico sobre a missa da tarde. Um tempo vivido somente por ele, na história, que só é contado através da sua narrativa. Sem esse relato, não saberíamos que na missa de sétimo dia, feita à tarde, a repressão foi tão ou mais violenta que a da manhã.

Pallottini comenta que essa sucessão de cenas é uma estratégia comum dentro da teledramaturgia, mas que pode deixar alguns questionamentos ao espectador. Por exemplo, entre a cena em que a mãe de Maria Lúcia conversa com Regina na papelaria e a ida delas à casa de João, passa-se na minissérie pouco mais de um minuto. Mas nesse intervalo, os dois personagens já foram ao banco. Uma rapidez que só é possível no tempo ficcional. Entretanto, conforme aponta Nunes, *a narrativa, harmonizando o que se apresenta como desarmonia à reflexão, tem a função específica de resolver poeticamente as aporias filosóficas do tempo* (NUNES, 1988, p. 19), e por esse motivo o espectador mais atento ao contexto da história não se dá conta disso. Pallottini nos diz que o espectador está habituado a essa linguagem, já que, *uma vez posto que estamos no terreno da ficção, do faz-de-conta, bastará que dêem ao público as coordenadas e ele, já acostumado às diversas possibilidades, se acomodará às regras propostas* (PALLOTTINI, 1998, p. 133).

4.2 O personagem em Agosto

Dentro das narrativas ficcionais, Gancho assinala que, mesmo ao se basear em pessoas reais, os personagens serão sempre uma criação. Segundo Pallottini, *o personagem é imagem de um ser ou vários seres, que passa pelo crivo*

de um criador (1998, p. 141). Na medida em que estão associados aos gêneros literários e às suas categorias, Reis afirma que os estudos literários refletem a evolução do papel do personagem. Na narrativa, segundo Hamom, *a personagem é o suporte das redundâncias e das transformações semânticas, [pois] ela é construída pela soma das informações facultadas sobre o que ela faz* (1976, p. 70).

Essa perspectiva nos leva à compreensão do personagem como signo. Para Reis, entender o personagem como signo corresponde a classificá-lo, conhecendo-o como uma unidade discreta, capaz de delimitação *no plano sintagmático e de interação em uma rede de relações paradigmáticas* (1990, p. 308). Contribuindo para isso, existem processos de manifestação que permitem localizar e identificar o personagem, como o nome próprio, a caracterização, o discurso do personagem entre dados que configuram a sua semântica. Como signo, o personagem será determinado segundo a estruturação, funcionalidade e peso específico no relato. Em termos de relevo, podemos classificá-lo como *protagonista, antagonista, e personagem secundário*. O protagonista, como o próprio termo indica, é o personagem principal, o herói ou o anti-herói. O antagonista é aquele que vai rivalizar com o protagonista, em regra, o vilão da história. Já o personagem secundário é o coadjuvante nas histórias, e pode servir de apoio para as ações do protagonista ou do antagonista. O que norteará essas funções é o conflito. Como já vimos, é o conflito que movimentará o enredo, que dará vida aos personagens.

Outro ponto fundamental do personagem é a sua composição. Edward Morgan Forster (1974) propõe duas categorias de personagens quanto à sua composição, os *personagens planos* e os *personagens redondos*. Personagens planos são aqueles, como diz o autor, que podem ser expressos *por uma só frase* (1974, p. 54). A sua personalidade não reserva surpresas e as ações praticadas por eles confirmam a impressão de personagens estáticos. Eles se apresentam de duas formas, os *tipos* e as *caricaturas*. Os tipos são personagens reconhecidos com facilidade e lembrados com frequência pelo leitor/espectador, pois possuem características típicas e invariáveis de qualquer ordem, moral, social ou econômica, como o jornalista, a dona-de-casa, o mulhengo. Os personagens caricaturais, por sua vez, são aqueles que possuem as suas características dilatadas ao extremo, provocando intencionalmente uma distorção a serviço da sátira e da comédia.

Já os personagens redondos são mais próximos às pessoas reais. Construídos com maior complexidade, modificam-se no decorrer da história. Por isso

possuem uma capacidade maior de surpreender que os planos. Nesse sentido, são tridimensionais, na medida em que ostentam uma profundidade psicológica, e são dinâmicos, por evoluírem dentro das histórias. Diz Forster que, para identificar um personagem redondo, devemos observar a capacidade que ele tem surpreender de modo convincente. *Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro* (FORSTER, 1974, p. 61).

Aprofundando a análise entre as diferenças e as semelhanças das pessoas reais com as fictícias (os personagens), Forster compara o *homo sapiens* com outra espécie *pretensamente* humana, chamada por ele de *homo fictus*. Esse ser possui algumas características humanas como nascer ou morrer, mas dificilmente irá se alimentar ou dormir. Ocupa-se intensamente com as relações humanas, em especial com as amorosas. Tem a peculiaridade de se mostrar internamente para o leitor/espectador e, assim, *podemos saber mais sobre ele do que qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só* (FORSTER, 1974, p. 42-43).

Nas produções televisivas a criação de um personagem é feita não somente pelo autor, mas também pelo ator que o interpretará e pela caracterização que terá. Em outras palavras, o personagem é aquilo que o dramaturgo criou no papel, *mais os cenários que o circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ele, as luzes que o iluminam, as cores pelas quais se optou, todos signos a serem lidos e decifrados pelo espectador* (PALLOTTINI, 1998, p. 145).

4.2.1 O personagem Gregório Fortunato

Diante do exposto, como podemos classificar o personagem Gregório Fortunato? Protagonista ou antagonista? Pode ser considerado um personagem plano ou redondo? Qual é a sua composição? Para responder a essas questões, veremos, então, como Gregório Fortunato é apresentado aos espectadores²⁷.

A minissérie **Agosto**, como vimos no Capítulo 2, intercala ficção e realidade, revivendo o último mês de vida do presidente Getúlio Vargas. A história é

²⁷ Como nosso foco é observar como Gregório é mostrado na minissérie, iremos apresentar somente as cenas em que o personagem aparece, que são, ao todo, dezessete.

contata em ordem cronológica, marcando todo o mês de agosto de 1954. A identificação do tempo é feita por inscrições na tela, semelhantes à elaboração de um relatório em máquinas manuais de escrever. A primeira cena apresenta o conflito que conduzirá a parte ficcional da minissérie. Estamos em 1º de agosto de 1954. O empresário Paulo Gomes de Aguiar é morto em seu apartamento. Mostra-se o assassinato e a fuga discreta do seu algoz, sem identificá-lo.

O lado histórico de **Agosto** é introduzido em seguida, com a imagem do Palácio do Catete. É, nesse ponto da história, 01h40min. Focando os pés, a câmara acompanha alguém muito bem trajado que caminha por um corredor. Foca-se uma maçaneta, a mão de um homem negro abre a porta dos aposentos do Presidente Getúlio Vargas que, sentado em sua cama, lê calmamente um livro. O homem é Gregório Fortunato e é nesse momento que passamos a conhecê-lo.

O copeiro Manoel interrompe a vigília silenciosa de Fortunato ao presidente, para perguntar se Vargas deseja mais alguma coisa. Gregório o repreende, *não vês que o Presidente está tentando dormir*. Após dispensar os serviços do copeiro, Fortunato volta a observar Vargas em silêncio. A porta vai se fechando vagarosamente. Na cena seguinte, Gregório conversa com o Major Fitipaldi sobre a segurança do presidente em um evento no Hipódromo do Rio.

- Gregório – Me atrasei. Major Fitipaldi, tudo pronto para amanhã?
- Major – O Presidente vai ficar aqui (mostra a planta do hipódromo e aponta).
- Gregório – Uuhum
- Major – O senhor precisa indicar os homens da guarda pessoal que terão acesso à tribuna. Cinco homens me parece bom.
- Gregório – Muito bem. Estão esperando algum problema?
- Major – Nada demais. Certamente algumas vaias.
- Gregório – E o Corvo? Vai estar lá?
- Major – Acho que não. O Lacerda não vai a lugares onde ele não é o centro das atenções.
- Gregório – Aí está, Major. Cinco homens, mais alguma coisa? (assina autorização)

Corta-se para um quarto. Gregório larga o revólver e a faca em cima de uma revista cuja capa é a foto de Getúlio Vargas. Pega o jornal e lê a manchete que diz: *Somos um povo honrado governado por ladrões. Mar de lama no porão do Catete*. Larga o jornal e pega uma pasta, na capa está escrito Carlos Lacerda, como se fosse um dossiê. Enquanto folheia fotos do jornalista, lembra de um discurso de Lacerda: *O senhor Getúlio Vargas não deve ser candidato à presidência da República, candidato não deve ser eleito, eleito não deve tomar posse, empossado devemos recorrer à revolução para impedi-lo de governar*. A sequência dura dois minutos e 19 segundos e termina com Gregório dando uma facada em uma caricatura de Lacerda.

A próxima vez em que aparece, Gregório Fortunato está sentado em um banco, no jardim do Palácio, e pede ao copeiro Manoel que lhe prepare um chimarrão. Nesse momento, chega Climério.

Climério – Madrugou, chefe? Algum problema?

Gregório – Vamos para a minha sala, Climério. Lacerdismo é uma peste, pode ter alguém contaminado aqui dentro.

Gregório e Climério entram na sala do tenente. Fortunato mostra uma arma que entregará a Climério.

Gregório – Está vendo esta coisinha, Climério. Não tem mãe, nem pai, nem endereço. Eu nunca vi e não quero ver de novo. Todos se dizem amigos do presidente, mas ninguém faz nada contra o Corvo. Enriqueceram às custas do governo e não querem sacrificar a sua vidinha boa. Só ficam falando, falando. Será que até esse serviço eu vou ter que fazer sozinho, Climério?

Climério – Que é isso, chefe. Pode confiar em mim.

Passa-se mais de quatro horas de minissérie. Gregório surge procurado por Magalhães e pelo primo do empresário assassinado. Os dois estão preocupados com a licença de importação da empresa do morto.

Gregório – Magalhães, qual é a peça?

- Magalhães – Desculpe, Tenente Gregório, mas o assunto é urgente.
- Gregório – Não posso, eu tenho que acompanhar o presidente. Eu tô trabalhando!
- Magalhães – É sobre a licença de importação da Cemtex.
- Gregório – Qual é o problema? Não saiu a licença como vocês pediram?
- Magalhães – Saiu, está tudo bem, Tenente. Aconteceu um problema com o presidente da empresa, Dr. Paulo Aguiar. Ele morreu.
- Cláudio – Assassinado. Hoje de manhã.
- Magalhães – Importante agora, Tenente, é transferir essa licença de importação para uma outra firma.
- Gregório – Não é possível, Magalhães. Já foi publicado no Diário Oficial.
- Cláudio – Certamente o senhor, com a influência que tem sobre o presidente...
- Gregório – O presidente tem mais o que fazer. O que vocês pensam? Que o governo é a casa da mãe Joana?
- Cláudio – Você tem que entender que o assunto evolui.
- Gregório – Para mim este assunto está encerrado.

Na sétima cena em que aparece, Gregório atende uma ligação. Não é possível identificar quem é o interlocutor. Na cena anterior, o comissário Mattos interroga Luciana, viúva do empresário assassinado, e mostra a ela um anel que encontrou no local do crime.

- Gregório – Tenente Gregório. Um momento (faz um sinal para o copeiro Manoel sair da sala)
- Gregório – Tudo resolvido. O serviço vai ser feito dentro dos próximos dias. O senhor vai ficar sabendo através da imprensa, depois que tudo já tiver acontecido. Eu agradeço a sua preocupação, mas não estou fazendo isso por dinheiro, sei, sim o pagamento é justo, estou correndo todos os riscos. Quero deixar claro mais uma vez, o meu único interesse nisso tudo é a segurança do presidente.

Gregório retorna à história quando Magalhães, após receber um envelope em uma boate, liga para o Tenente, da casa de sua concubina Salete.

- Gregório – Tenente Gregório.
- Magalhães – Desculpe telefonar a essa hora, Tenente. Eu sei que o senhor trabalha até mais tarde. É que o dinheiro do japonês já está comigo, são 450 mil, já descontada a minha parte.
- Gregório – Traz o dinheiro para mim.
- Magalhães – Não, não se preocupe, amanhã o dinheiro estará nas suas mãos. Ah, Tenente, algum progresso na transferência da licença da Cemtex? É, aquela licença de importação que eu lhe pedi para transferir. Sei, sei Tenente, claro. Mas o senhor precisa compreender...
- Gregório – Vocês é que precisam compreender uma coisa. Eu enfrentei todo o tipo de problema para conseguir a liberação dessa licença, são 50 milhões de dólares, e isso é muito dinheiro. Não me interessa se o homem morreu. A empresa, pelo que eu saiba, continua existindo.
- Magalhães – Mas o morte do Dr. Paulo mudou tudo, Tenente. Eu tenho certeza que se o senhor desse uma palavrinha com o presidente do Banco do Brasil, ele poderia colocar a Brasfesa. Eu sei, eu sei, Tenente. Mas por favor, pense com carinho numa possibilidade. Afinal, a sua parte está em jogo.
- Gregório – Preste bem atenção, Magalhães. O que é do homem o gato não come. Diga isso a seus amigos.

Após desligar o telefone, Gregório fecha uma pasta com o nome de Luiz Magalhães e guarda na gaveta. Gregório torna a aparecer novamente após o Atentado da Rua Toneleros. Assiste pela televisão a cobertura da morte do Major Vaz, que fala sobre o depoimento do motorista de taxi que conduziu o assassino. Pensativo, Gregório mexe nas mãos, como se rodasse um anel que não tem.

No dia 6 de agosto, Gregório reaparece. Desce do carro em frente ao Palácio. Valente o segue, enquanto conversam.

- Valente – Tenente, tenente Gregório. Onde é que o senhor andou? Tem um monte de gente querendo falar com o senhor.
- Gregório – O presidente quer falar comigo?
- Valente – Não, que eu saiba não. Mas o Major Loranha perguntou várias vezes pelo senhor. O Dr. Lutero ligou.
- Gregório – Lutero? O que ele quer, Valente?
- Valente – Não sei, não deixou recado.
- Gregório – O presidente vai sair hoje, amanhã?
- Valente – Acho que não, o Major Loranha está cancelando todos os compromissos fora do palácio, esta confusão toda da dona Helena. Ah, o deputado Roberto Alves quer falar com o senhor. Ligou duas vezes.
- Gregório – Sim... Mais alguma coisa?
- Valente – O Magalhães deixou isso aqui para o senhor, (entrega o envelope).
- Gregório – Você tem a chave dessa porta?
- Valente – Sim, senhor.
- Gregório – Valente, eu vou ter que sumir por alguns dias. Se alguém ligar para mim, diz que eu volto mais tarde. Preste atenção: não diga que eu sumi. Entendeu?

Valente assente com a cabeça. Gregório entra em sua sala, abre o envelope e confere o dinheiro. No dia 8 de agosto, Gregório entra na sala do Major Fraga.

- Gregório – O que o senhor quer, Major?
- Major – Nada de novo. Quer um café, Tenente?
- Gregório – Não, obrigado. Quero saber a programação do presidente.
- Major – Estamos cancelando todos os compromissos externos. Mas o presidente terá que ir a Belo Horizonte na quinta-feira, para a inauguração da usina da Matima. Juscelino vai estar lá, o presidente quer fazer um discurso definitivo sobre esse incidente na rua Tonelero. Tenente, esse Climério? Ele é mesmo da guarda pessoal, não é?

- Gregório – Sim, por quê?
- Major – A maioria da imprensa ainda não sabe, mas o Lacerda já. Ele quer passar em revista todos os membros da guarda para tentar identificar os pistoleiros. O presidente mandou facilitar o trabalho da polícia.
- Gregório – O Dr. Getúlio não quis falar comigo antes?
- Major – Amanhã talvez. Ele Ontem conversou longamente com o Dr. Lutero.
- Gregório – Lutero esteve aqui ontem?!
- Major – Sabe, Tenente, o Lacerda está cada vez mais louco com esse atentado. Todo dia ele acusa uma pessoa diferente de ser o mandante do crime. Sempre pessoas ligadas as presidente. Principalmente o Lutero. Aí, o Dr. Getúlio mandou chamá-lo. Deve ter sido uma conversa difícil para os dois. Pai e filho... O senhor lembra, Tenente, há dois meses atrás, quando o Lacerda chamou o Lutero de ladrão degenerado. O presidente tava furioso, ele obrigou o Lutero a processá-lo. Mas ontem não, ontem ele não tava furioso, estava abatido, preocupado, transtornado. *O tiro que matou o Major Vaz acertou-me pelas costas.*
- Gregório – Que isso, Major?
- Major – Foi o que disse: O tiro que matou o Major Vaz acertou-me pelas costas. Depois fez o Lutero jurar que era inocente. Deve ter sido uma conversa muito difícil, Tenente. Quem tentou matar o Lacerda cometeu um erro terrível.
- Gregório – Também acho!

Gregório surge outra vez durante uma ligação para Valente.

- Valente – Alô.
- Gregório – Sou eu, Gregório. Preste bem atenção que eu não tenho tempo para repetir. Vá até minha sala agora.
- Valente – Certo, e depois?

- Gregório – Separe 53 mil cruzeiros, leve amanhã de manhã bem cedo para o Climério no sítio dele em Belford Roxo. Você sabe onde é?
- Valente – Sim, o Soares me levou lá uma vez.
- Gregório – Pague o Climério e diga que eu mandei ele sumir. A polícia está atrás dele, entendeu?
- Valente – Sim, senhor.
- Gregório – Quem vai a Belo Horizonte?
- Valente – Ninguém, chefe. Eu ainda não recebi a ordem, mas parece que a guarda pessoal do presidente foi desativada.

Gregório aparecerá novamente no dia 12 de agosto, durante um interrogatório, noturno, no Regimento Caetano de Faria.

- Gregório – Eu estava dormindo, fiquei sabendo pelo telefone. Não dei muita importância, achei que era um caso pessoal, não político.
- Delegado – Quem o [sic] telefonou?
- Gregório – Eu estava dormindo, não lembro. Acho que foi o Valente, não sei.
- Delegado – Que Valente?
- Gregório – João Valente, subchefe da guarda pessoal, meu assessor.
- Delegado – E o que foi que ele lhe disse?
- Gregório – Que o Lacerda tinha sido assaltado e levado um tiro. Não lembro.
- Delegado – Ele não disse que o Climério foi o criminoso?
- Gregório – A guarda presidencial, sob meu comando, é formada, ou melhor, era formada por 83 homens. Eu não posso ser responsável pelas atitudes deles fora de suas atribuições normais.
- Major – E tentar matar o Lacerda não fazia parte das atribuições normais dos seus comandados?
- Gregório – A única atribuição da guarda presidencial era garantir a segurança do presidente Getúlio Vargas.
- Major – O senhor mandou matar o jornalista Carlos Lacerda?
- Gregório – Major, eu já matei muita gente, *pero pelejando cara a cara*. Não sou homem de tocaia.

- Delegado – E como é que o senhor ficou sabendo do envolvimento do Climério?
- Gregório – Pelo rádio.
- Delegado – Tenente Gregório, segundo o depoimento do motorista dos criminosos, Nelson Raimundo de Souza, o Climério estava acompanhado de um homem, um mulato claro, de baixa estatura e de bigodes. O senhor conhece esse homem?

No dia 14 de agosto, João Valente é interrogado e entrega Gregório Fortunato como o mandante do atentado ao jornalista Carlos Lacerda. Gregório só aparece no dia seguinte, ouvindo pelo rádio as notícias sobre a investigação. Olha-se em um espelho e se demonstra preocupado.

- Rádio – No seu depoimento, Lutero Vargas negou ser o mandante do atentado contra Carlos Lacerda. Assegurando estar, mais do que ninguém, empenhado na completa punição dos responsáveis. Mas o homem chave para a elucidação do crime que abalou o país, o guarda Climério, continua desaparecido.

No dia 15, às 22h50, escoltado por dois guardas, Gregório entra em sua sala. Silenciosamente, pega a identidade funcional e o anel de ouro, anel este que, no decorrer da parte ficcional da história, colocou-o como o principal suspeito da morte do empresário. Despede-se do escritório. Ao sair do Catete, observa janela do quarto de Vargas. É levado para depor na República do Galeão. Parece saber o que está por vir.

No dia 19 de agosto, com o caso do Atentado da Rua Toneleros já esclarecido, os envolvidos no crime são apresentados à televisão. Todos dizem que estão sendo bem tratados na cadeia, comem peru e dormem em colchão de molas. Gregório é o último a ser focado e o único a permanecer em silêncio enquanto mexe em seu anel.

Em 20 de agosto, Gregório Fortunato é mais uma vez interrogado. Esta é a penúltima cena em que ele aparece. Está no centro de uma sala escura, cercado por muitos militares.

- Capitão Ranildo – Gregório Fortunato, há quantos dias você está sendo interrogado? (silêncio) Quer que eu repita a pergunta?
- Gregório – Seis, sete dias.
- Capitão Ranildo – Você já confessou participar da trama para assassinar Carlos Lacerda. Já confessou ser um dos responsáveis pela morte do Major Rubem Vaz. Confessou ou não confessou?
- Gregório – Eu assumo inteiramente a responsabilidade pelo ato.
- Capitão Ranildo – Também já sabemos, graças aos seus arquivos, o grande número de negócios escusos que você realizou, aproveitando o poder que tinha dentro do palácio do governo. Além dos peritos terem reconhecido a sua letra, você também já confessou que os documentos contidos nos arquivos eram autênticos.
- Gregório – Sim, Capitão.
- Capitão Ranildo – Você sabia, Gregório Fortunato, que vai passar o resto de sua vida na cadeia? Sabe ou não sabe?
- Gregório – É possível, Capitão.
- Capitão – É possível, é possível, é certo que você vai apodrecer na cadeia. A única chance que você tem de um dia, quem sabe, voltar a ver os seus filhos, se é que você se importa com isso, é nos dizendo aquilo que nós queremos saber. Nós já sabemos que o mandante do crime, o verdadeiro mandante do crime da Rua Tonelero está dentro do Catete. Mas nós precisamos saber o nome dele. O nome, Gregório!
- Gregório – Não. Eu sou o mandante, Capitão! O presidente não sabia de nada. Ninguém sabia de nada. Eu mandei matar Lacerda e mandaria matar de novo. Eu só me arrependo, Capitão, é dele não ter sido morto.
- Capitão Ranildo – Você sabe, Gregório Fortunato, quem é o encarregado desse inquérito policial militar?
- Gregório – Sei, o Coronel Adil.
- Capitão Ranildo – O Coronel Adil de Oliveira. E você sabe que o Coronel Adil de Oliveira se comprometeu pessoalmente com o Tancredo de que não haveria violência nos interrogatórios? Sabe ou não sabe?
- Gregório – Sei, Capitão.

Capitão Ranildo – E você sabe, Gregório, que o Coronel Adil de Oliveira não está na base esta noite?

Gregório baixa os olhos, a tortura fica subentendida. A última cena do Anjo Negro é após a morte de Getúlio Vargas, em 24 de agosto. Gregório está preso e ouve pelo rádio as notícias das manifestações em decorrência da morte do presidente. Gregório está triste.

4.2.2 Quem era o Anjo Negro

Interpretado pelo ator Tony Tornado, na minissérie **Agosto**, de Rubem Fonseca, Gregório Fortunato foi uma figura de grande importância na recente história política nacional. Chefe da guarda pessoal do presidente Getúlio Vargas era conhecido como Anjo Negro. Juntamente com o atentado ao jornalista Carlos Lacerda e a crise do governo de Getúlio Vargas, que o levou ao suicídio, Gregório Fortunato divide a atenção do espectador com as investigações do sério comissário Alberto Mattos, interpretado por José Mayer, na minissérie exibida em agosto de 1993.

Nas primeiras cenas em que aparece Gregório Fortunato, é apresentado como um homem sério, misterioso, íntimo do Presidente, pelo qual nutre algum carinho, coordena a sua segurança pessoal e odeia o jornalista Carlos Lacerda, pela oposição que esse faz a Vargas.

Agosto interpõe ficção e história durante todo o tempo. As histórias se cruzam em determinados momentos, como nos negócios escusos que Gregório mantém com o grupo empresarial Cemtex, e pela desconfiança de Mattos em relação à participação de Gregório no assassinato do empresário Paulo Aguiar, embora Mattos e Gregório nunca se encontrem.

Os protagonistas da minissérie são o comissário Mattos e suas duas namoradas. Gregório Fortunato está entre os personagens principais. Se, no entanto, observarmos somente a parte *histórica* mostrada na série, Gregório é o protagonista. Será ele quem provocará as ações que desencadeiam a maior crise do governo Vargas.

Gregório é um personagem complexo, nunca sorri, e parece que está sempre escondendo algo. A constante frieza do personagem é quebrada somente

seis vezes. A primeira é o olhar terno com que observa o presidente logo na primeira cena. Quando esfaqueia uma caricatura de Lacerda, demonstra uma raiva profunda. O medo, ou melhor, apreensão, vemos apenas uma vez, quando este ouve pelo rádio os desdobramentos da investigação do atentado a Lacerda. Percebemos tristeza em Gregório, quando este está sendo conduzido para a República do Galeão e observa a janela dos aposentos de Getúlio e quando, já preso, recebe a notícia da morte do presidente.

A complexidade de Gregório, sua devoção a Vargas, seu ódio a Lacerda e a forma contida com que manifesta seus contraditórios sentimentos, caracterizam-no como um personagem redondo. Entretanto, seguindo as categorias de Forster, quanto à caracterização do personagem na estrutura literária, Gregório é considerado um personagem plano, pois representa um tipo e não vemos mudanças nele durante a série. A imagem de homem sisudo e corrupto se mantém em toda a história. Os dossiês que este guardava, a exemplo do de Carlos Lacerda e de Luiz Magalhães, o lobista, evidencia uma personalidade metódica. As relações de Gregório com Magalhães mostram que o chefe da guarda pessoal era corrupto e fazia uso da sua suposta influência no Governo em benefício próprio.

Antes das aparições de Gregório há sempre a introdução de uma música sombria. Segundo Pallottini, essa é uma constante nas produções televisivas. *No melodrama, melodias identificam personagens e situações, e são retomadas sob várias formas, servindo como preparação e caracterização de acontecimentos e pessoas* (PALLOTTINI, 1998, p. 148).

O conflito dentro das narrativas para Pallottini se dá quando o personagem (ou personagens) tem algo definido em mente, e ao tomar consciência desse alvo, dessa meta, deverá fazer coisas que o aproxime cada vez mais do objeto almejado, seja ele o poder, a vingança, a vitória ou o amor (PALLOTTINI, 1998, p. 155). Observamos isso quando Gregório organiza o atentado a Lacerda. Ele está focado em tirar o jornalista de cena e assim proteger Getúlio. Gregório conduz impassível a preparação do atentado, demonstrando algum arrependimento quando percebe, dentro das estruturas do governo, as conseqüências dos seus atos para o próprio Getúlio.

A teleficção se vale muito de closes e dos recursos de campo e contracampo, conclui-se que o diálogo é peça fundamental na construção de

personagens de TV (PALLOTTINI, 1998, p. 148). Na minissérie as falas de Gregório são sempre tensas, com closes freqüentes em seu rosto e suas mãos.

A importância de Gregório para a história destoa, todavia, das informações que o espectador tem a seu respeito. Em seu último interrogatório ficamos sabendo que Gregório tem filhos, mas ele próprio não faz nenhuma referência a isso. Sabemos que ele é gaúcho, pelo chimarrão que pede ao copeiro, e pelo sotaque que se sobressai algumas poucas vezes. Características essas estereotipadas, por sinal.

O mistério em volta de Gregório, embora traga um componente de suspense interessante à narrativa, deixa algumas dúvidas. Gregório logo no início da série, fala ao telefone com alguém sobre o atentado. Esta pessoa oferece dinheiro a ele pelo crime, o que nos mostra que ele não foi único a arquitetar o atentado. Não sabemos, pela minissérie, quem é essa pessoa.

José Louzeiro, em **O anjo da fidelidade** (2000) recupera a trajetória de Gregório Fortunato. O Anjo Negro nasceu em São Borja, no interior do Rio Grande do sul, em 24 de maio de 1900. Ainda adolescente, foi trabalhar na estância Santo Reis, do general Manoel Vargas, pai de Getúlio, acompanhando mãe Nica. Lá fez de tudo; *foi campesador, ajudava a carnear, rachava lenha, consertava cercas* (LOUZEIRO, 2000, p. 17).

Aos 14 anos já era pajem de Benjamim Vargas, conhecido como Beijo, com quem manteve uma forte amizade. Com Beijo, caçula da família Vargas, veio a participar de momentos importantes, como a Revolução de 1930. Do relacionamento com Maria Ozídia teve um filho chamado Abel, que só veio a conhecer em 1940. Casou-se com Juracy Lencina, com quem teve dois filhos, Adalberto Fortunato e Jurema Fortunato, chamada de Belinha.

Gregório tinha uma forte admiração por Getúlio Vargas, via-o como um herói. Começou a trabalhar na guarda pessoal de Getúlio em 1937, por sugestão de Beijo. Acompanhou Vargas no seu exílio voluntário no Rio Grande do Sul e em 1950 assumiu, com a ajuda de Beijo, a chefia da guarda pessoal do presidente.

Louzeiro afirma que Gregório foi contrário ao atentado que vitimou o Major Vaz. De acordo com as investigações do autor, o Anjo Negro foi convencido pelo amigo Beijo a assumir o crime, orquestrado pelos deputados Danton Coelho, Lutero Vargas, Euvaldo Lodi e o general Mendes de Moraes. Durante o julgamento do caso, Beijo, surpreendendo o fiel escudeiro dos Vargas, acusou Gregório como o

mentor do atentado da Rua Tonelero. Somente os envolvidos diretos e sem projeção política foram condenados pelo crime.

Nos arquivos mantidos por Gregório não foi encontrado nada que o compromettesse ou que avalizasse as denúncias de corrupção que o acompanhavam, assinala Louzeiro. Segundo esse autor, o único crime de Gregório Fortunato foi manter-se fiel a Vargas até o fim dos seus dias. Ele foi assassinado na prisão em 1962.

4.3 O narrador em JK

Lígia Chiappini Moraes Leite faz, em **O foco narrativo** (2001), um apanhado dos estudos sobre a função do narrador, na ficção, e apresenta a tipologia proposta por Norman Friedman, que abarca alguns desses estudos, especialmente os de Percy Lubbock e Jean Pouillon. Lubbock assinala a diferença entre narrar e mostrar, diferença esta que diz respeito a interferência ou não do narrador na história. *Quanto mais este intervém, mais ele conta e menos mostra* (LEITE, 2001, p. 14). Lubbock completa essas noções com a distinção entre *cena* e *sumário (ou panorama)*. Na cena, não há a mediação do narrador quando os acontecimentos são mostrados; já no sumário, cabe ao narrador contar e resumir os fatos, *condensando-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes sumariando em poucas páginas um longo tempo da história* (LEITE, 2001, p. 14).

Lubbock distingue, assim, a apresentação dos fatos que pode ser feita de modo cênico ou panorâmico. O tratamento dado a essa apresentação, de acordo com esse autor, poder ser *dramático*, *pictórico* ou *pictórico-dramático*. Será dramático se a apresentação for feita pela cena; quando predominar o sumário será pictórico, e quando cena e sumário forem combinados na apresentação dos acontecimentos, o tratamento será pictórico-dramático.

Por outro lado, Pauillon teoriza sobre as diferentes visões existentes na narrativa, no que tange às relações narrador-personagem. Para ele, há três visões possíveis: a *visão com*, a *visão por trás* e a *visão de fora*. Na *visão com*, o narrador está limitado ao que sabe o personagem sobre si e os acontecimentos ao seu redor. A *visão por trás* tem o narrador como um ser onisciente, que tudo sabe e vê sobre o personagem. Já na *visão de fora*, o narrador está restrito à descrição dos

acontecimentos, como se falasse de fora, sem penetrar pensamentos e emoções do personagem.

Segundo Genette, essas *visões* se enquadrariam nos três tipos de focalização, propostas por ele, ou seja, de relações entre o que é dito pelo narrador e o que sabe o personagem: a narrativa não focalizada, ou focalização zero; a narrativa em focalização interna e a narrativa em focalização externa. Na primeira o narrador sabe mais do que o personagem, é o tipo de focalização mais visto na narrativa clássica. Na focalização interna, o narrador diz somente o que o personagem sabe; essa focalização pode ser estática, mantendo apenas a visão de um único personagem ou variável, intercalando os saberes de mais personagens; e ainda múltipla, no caso de romances na forma de cartas. A focalização externa se dá em uma narrativa objetiva. Seria a *visão de fora* quando o narrador diz menos do que sabe o personagem (AUMONT, 2003).

Com base nesses teóricos, Friedmam levanta questões pertinentes quando falamos sobre o narrador, tais como:

1) Quem conta a história? Trata-se de um narrador em primeira ou em terceira pessoa? De uma personagem em primeira pessoa? Não há ninguém narrando?; 2) de que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta? (por cima? na periferia? No centro? De frente? Mudando?); 3) que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação de tudo isso?); 4) a que distância ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?)(LEITE, 2001, p. 25)?

Para respondê-las, Friedman propõe oito tipos de narradores possíveis: autor onisciente intruso; narrador onisciente neutro; *eu* como testemunha; narrador-protagonista; onisciência seletiva múltipla; onisciência seletiva; modo dramático; e câmera (LEITE, 2001). Na primeira categoria proposta por Friedman, há a predominância do sumário em relação à cena, embora ela também apareça. O narrador tem uma visão por trás dos fatos, ou acima deles, como um ser divino. Pode ocupar variados ângulos em relação à história, narrando os acontecimentos desde o centro, da periferia ou como se estivesse fora do texto. Usa as suas próprias palavras e percepções como canal de comunicação com o leitor/espectador. A característica principal dessa categoria são os comentários que o narrador faz a respeito da moral, dos costumes e da vida dos personagens.

O narrador onisciente neutro, por sua vez, fala na terceira pessoa como tempo verbal. Tem as mesmas referências quanto ao ângulo, distância e canais que a categoria anterior, mas não há intromissões ou julgamento sobre os atos dos personagens, embora seja clara a mediação do narrador entre a história e o receptor dela. Nesse tipo, também há uma predominância do sumário, mas a cena se faz presente em muitos momentos. Na terceira categoria de Friedman, o *eu* como testemunha, a narração é feita na primeira pessoa por um personagem secundário dentro da história. Cabe a ele descrever os fatos que observa na periferia do texto e limitado ao seu saber; logo, o seu ângulo de visão é restrito. A distância em que o leitor/espectador é colocado diante da história pode ser próxima ou não, já que o narrador pode tanto sintetizar a história quanto colocá-la em cena.

Da mesma forma que no *eu* como testemunha, no narrador-protagonista o espaço entre o receptor e a história pode variar entre próxima, distante ou ambos, uma vez que esse tipo de narrador tem à sua disposição tanto a cena quanto o sumário. O ângulo que ele ocupa na história é também limitado, pois está fixado no centro dela, e por isso também não tem acesso ao que pensam os outros personagens, pode apenas fazer suposições.

Na onisciência seletiva múltipla ou multisseletiva, quinta categoria, não há a figura do narrador. *A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas* (LEITE, 2001, p. 47). A cena predomina de forma integral e diferentemente da onisciência neutra, nessa classe de narradores o autor faz a tradução dos sentimentos, percepções e pensamentos dos personagens. Nessa categoria, os ângulos e visões são diversos. A onisciência seletiva, por sua vez, é semelhante à múltipla, mas trata apenas de um personagem, por isso o ângulo é central e os canais limitados, pois os pensamentos do personagem central são diretamente mostrados. A sétima categoria de Friedman é o modo dramático. Nela, não há a presença do narrador e o autor também não faz inferências na história. O texto é feito de sucessivas cenas. Por isso, a distância entre o leitor/espectador é mínima e o ângulo central e fixo. O exemplo mais categórico desse tratamento narrativo são os contos.

O último tipo de narrador citado por Friedman, o narrador câmera serve às narrativas que procuram transmitir *flashes* da realidade como se esses fossem captados pelas lentes de uma câmera de modo arbitrário, mecânico e neutro, com cortes rápidos e curtos. O que melhor exemplifica essa categoria, são os romances-

reportagens. Leite, no entanto, considera o nome dessa categoria inapropriado, uma vez que, no audiovisual, a câmera não faz a captação isoladamente, há alguém por trás dela que direciona e seleciona o que deve ser filmado. Além disso, a câmera tem um ponto de vista onisciente.

Dentro da Narratologia, Genette (REIS, 1990), identifica três formas de caracterizar o narrador nas narrativas: o narrador *autodiegético*, o *heterodiegético* e o *homodiegético*. A primeira forma de narração é feita através do personagem central, responsável por relatar as suas próprias experiências. O narrador heterogético é estranho à história, não faz parte como personagem, e narra a história na terceira pessoa. Já o narrador homodiegético pode ser configurado como uma testemunha imparcial ou personagem secundário dentro da história.

4.3.1 Nonô conta a sua história

A história de Juscelino Kubistchek, na minissérie JK, começa a ser contada em 31 de janeiro de 1956. Ao som de tambores, Juscelino veste uma roupa de gala, penteia o cabelo e é avisado pela esposa, Sarah, que o carro já está pronto. Foca-se uma multidão em festa e o desfile em carro aberto de Juscelino pelas ruas do Rio de Janeiro. Intercalando imagens reais da época, vê-se a emoção que toma conta de toda a população. Juscelino pára em frente ao Palácio do Catete e observa a multidão. Como em uma visão, vê ali presentes pessoas importantes na sua trajetória, como a mãe, Júlia Kubistchek. Passa uma nuvem de arreia e Juscelino volta ao passado. Com a imagem do pai cavalgando, ele começa, calma e pousadamente, a narrar sua história.

JK – Meu pai era um caixeiro viajante, que em Minas Gerais era chamado de *cometa*. Na cidade ou na roça, o cometa João Cesar sempre deixou atrás de si um rastro de amigos e alegria, típica do diamantinense que ele era e do garimpeiro que um dia foi. Papai também era violeiro, tocava modinhas como as de Chica da Silva.

De agora em diante, intercalam-se as narrações de JK sobre a sua história, a representação desta e tramas paralelas com personagens fictícios.

Juscelino narra sua infância, na cidade mineira de Diamantina, até os anos em que se retirou da vida política do país. O tom pausado será usado em toda a narrativa. A história pessoal e política de Juscelino Kubistchek, conhecemos no capítulo anterior, por isso não vamos retomá-la aqui. Veremos, sim, como o personagem JK relembra as suas ascensões aos executivos de Belo Horizonte, Minas Gerais e à Presidência da República.

Juscelino era deputado federal, fora eleito em 1934. Com o fechamento do Congresso, pelo então Ditador Getúlio Vargas, Juscelino retornou a Minas Gerais. A idéia do jovem médico assumir a prefeitura de Belo Horizonte surgiu de Benedito Valadares, então governador interventor no estado mineiro.

- Benedito – Decidi nomear você para o cargo de Prefeito de Belo Horizonte.
- Juscelino – Ficou maluco, Valadares?
- Benedito – Nós estamos caminhando para a democratização. O Getúlio vai vir aqui para Minas, vai usar esse termo no discurso dele. E depois, eu preciso da sua ajuda nas eleições, aqui em Belo Horizonte.
- JK – Valadares, quantas vezes eu vou ter que te dizer que voltei efinitivamente para a medicina?
- Valadares – Uma coisa não exclui a outra. Você não exercia a medicina quando chefiou a casa civil?
- Jk – Dessa vez é diferente. E você não vai, me pegar, não vai me pegar...Prefeito de Belo Horizonte, não. Era só o que me faltava, Valadares.
- Valadares – Vocês vai me fazer correr atrás de você de novo.

No carro, Juscelino conversa com o amigo José Maria Alkmim sobre a proposta.

- Zé Maria – Se você recusou mesmo, cometeu um erro monumental. Mas duvido, e tenho dó que o Valadares desista. Para ele, deve estar tudo resolvido.
- JK – Quê resolvido. Não sei se eu agüentaria mais trabalhar diretamente com o Valadares. O Valadares não tem tempo pra

nada, não tem hora pra nada, gosta de resolver tudo sozinho. E você sabe que Sarah é cismada com política.

Zé Maria – Nonô, é melhor ser cabeça de mosquito do que rabo de elefante. Lá na prefeitura, você não tem mais que pedir a benção do Valadares para tudo e a toda hora. Você vai ter mais autonomia, Nonô. Se ajusta perfeitamente ao seu temperamento. Nonô, você é um homem de ação, um homem urbano, você vai dar um excelente prefeito.

JK – Eu já disse ao Valadares que eu vou continuar sendo médico.

No consultório, Sarah mostra uma matéria no jornal com a foto de Juscelino e o interpela, furiosa:

Sarah – Isso é verdade ou é um brincadeira de mau gosto?

JK – Pelo visto, Valadares já mandou publicar no Diário Oficial.

Sarah – Prefeito de Belo Horizonte. Juscelino, você não acha que me deve explicações?

JK – Por favor, Sarah. Se acalme e sente um pouco que eu vou lhe explicar tudo.

Na cena seguinte, Juscelino já está na Prefeitura, vendo as obras possíveis, conversando com sua irmã Naná e seu cunhado Júlio.

JK – Vejam, eu nem sabia o nome desses córregos que descem da serra para formar esse corredor no Terminal Arrudas. Depois eles descem e aí vem o Rio das Velhas, São Francisco, Oceano. Nada disso eu sabia, quem me ensinou foi Pedro Nava.

Naná – Sabe tudo o que você precisa saber, Nonô. Você conhece a cidade palmo a palmo. E tem um imenso talento para a política, desde menino. Está com medo por quê?

Júlio – Eu acho que não é bem medo, Naná, é um certo receio. É como se ele estivesse diante de um doente com tantas e tão graves doenças, que não soubesse por onde começar.

JK – É isso, Júlio. Eu vou agir como um médico. Primeiro o diagnóstico, depois a cura.

Nesse momento, volta a narração de JK, enquanto revive-se imagens da sua administração na prefeitura da capital mineira.

JK – O doente aí estava: era Belo Horizonte. Um doente que repousava num leito de figos e rosas, mas empestado de moléstias urbanas que precisavam ser sanadas urgentemente. A política tinha me envolvido de novo e dessa vez, definitivamente. Passei a viver sob rígida disciplina. Às cinco horas da manhã, já estava percorrendo as obras. As sete horas operando no Hospital Militar. Em seguida, ia para a Santa Casa e, a uma hora, como tinha prometido, almoçava com Sarah, antes de ir para a prefeitura, onde ficava o resto do dia. E onde resolvi instaurar um estilo de administração direto e mais rápido.

Algum tempo depois, a campanha para a sucessão do governo de Minas Gerais está efervescente. Juscelino tinha sido eleito novamente deputado federal, em 1949. Voltava de uma temporada pelos Estados Unidos e o Canadá. No dia em que chegou, foi recebido por uma manifestação de populares em frente a sua casa.

Zé Maria – É a voz do povo, Nonô.

JK – Foi você quem trouxe essa gente aqui, Zé Maria?

Zé Maria – Essa gente quer que você seja governador.

Nesse momento, entra a narração de JK novamente.

Juscelino – A campanha para a sucessão do governo de Minas Geras já estava nas ruas e continuaria ao longo do ano seguinte, enquanto nos bastidores do meu partido se desenrolava a disputa política. Embora meu nome fosse aclamado nas ruas, eu não era o único candidato a candidato ao Palácio da Liberdade.

Passa-se para algumas cenas. Entre elas, uma conversa entre o poeta Schmidt, Sampaio e Carlos Lacerda. Em casa, Juscelino e Sarah conversam:

- Sarah – O que você tem? Por que não me diz o que está acontecendo?
- JK – Há uma conspiração contra a minha candidatura dentro e fora do partido, Sarah. O Palácio do Catete torce o nariz para o meu nome e resolveu apoiar o Bias Fortes.
- Sarah – E o que é que o Marechal Dutra tem que se meter com a sucessão em Minas Gerais, uai?
- JK – Ele é muito amigo do Bias, mas não é só o Dutra, é o General Góes Monteiro e gente do próprio partido, meu bem.
- Sarah – Você cuida do Dutra, do partido, e o Dutra cuida do Góes Monteiro. Vá ao Catete dizer ao Presidente para não se meter com a política de Minas Gerais.
- JK – É o que eu vou fazer! Você está certa, Sarah.
- Sarah – Quando se trata de defender você, eu estou sempre certa. Demorei muito para me acostumar com a idéia de que não estava mais casada com um médico, mas agora estou com você para o que der e vir.
- JK – Você não imagina o quanto é importante para mim saber que você estará lutando ao meu lado, meu bem.

Corta para o Palácio do Catete. Juscelino e o presidente Dutra conversam.

- Dutra – Bons tempos aqueles no setor do Cunha. Tempos heróicos.
- JK – Veja como é o destino, presidente Dutra. Foi lá em Passa Quatro, na revolução de 32, que começou a nascer a minha carreira política. Foi lá que eu conheci o Valadares e o senhor. E por ter testemunhado a sua bravura, a sua aptidão, eu lhe dei todo o meu apoio na campanha para presidente.
- Dutra – Vejo que você é tão hábil como político, quanto o foi como cirurgião.

JK – Na medicina como na política, às vezes são necessárias drásticas intervenções.

Dutra – Que intervenções desejaria que eu fizesse, doutor?

JK – Pelo bem de Minas, eu peço-lhe que não intervenha na sucessão estadual. Deixe que o PSD mineiro decida, sem nenhum constrangimento ou coação, quem disputará as eleições para governador.

JK volta a narrar as movimentações em torno da campanha, enquanto fica a imagem de sua conversa com o presidente.

JK – O general Góis Monteiro afastou-se da escolha do governador de Minas, porém a minha candidatura tinha sido esvaziada. Eu havia perdido a maioria de que dispunha na cúpula da comissão executiva do PSD. Ninguém poderia prever quem seria o candidato do partido a governador.

Corta para a sua casa. Com ar preocupado, Juscelino anda pela casa.

Júlio – Nonô, pare de andar de um lado para o outro. Se o escolhido for o Bias Fortes, você pode voltar ao consultório, ao hospital.

JK – A minha decisão já foi tomada, Júlio.

Júlio – A medicina deu muito mais satisfação e dinheiro a vocês do que jamais a política dará.

Sarah – O problema não é o dinheiro, é a mosca azul.

Nesse momento, toca o telefone.

JK – Bom, eu ainda não sou candidato ao governo de Minas, eu sou apenas candidato a candidato.

Sarah – Olha para ele. Fala como político, dissimula a angústia como um político. Exatamente como fazia meu pai. Que Deus o tenha!

JK – Eu aguardo a votação da executiva junto da minha família, serenamente.

- Naná – O Nonô pode contar com os votos do Zé Maria, do Ismael Pinheiro, do Valadares, do Ovídio de Abrel.
- Sarah – Do Alkimin, do Ovídio e do Israel, eu tenho certeza. Quanto aos outros, tenho minhas dúvidas.
- Júlio – Olha, eu não entendo o que o Capanema ainda faz no PDS. Eu não entendo, o lugar dele era junto com o Gabriel Bastos e os amigos da UDN.
- Sarah – O Gabriel que ser o candidato da UDN. Vai ser muito desconfortável para a família se o Juscelino e ele se enfrentarem nas eleições.

Toca o telefone novamente.

- JK – E então, Boquinho?

Do outro lado o amigo responde.

- Zé Maria – Dez a treze.
- JK – E para quem?
- Zé Maria – Para você, governador.

A próxima cena mostra personagens fictícios ouvindo a notícia da indicação de Juscelino e comemorando. Na casa de JK, Sarah propõe um brinde.

- Sarah – Um brinde ao futuro governador.
- Naná – Parece que a mosca azul também picou você, Sarah?
- JK – O Zé Maria Alkimin vai ser meu secretário das finanças.
- Zé Maria – Porque você acha que eu apoiei vocês, uai?
- Virgininha – Eu agradeço demais se você mandá a gente de volta a Belo Horizonte, Nonô.
- Thales – Ah não, não. Não olhe para mim que eu não vou fazer parte do seu secretariado. Mas aquele nosso pacto ainda está valendo: o primeiro que morrer vem contar para o outro como é lá do outro lado.

- Odilon – Mas eu só volto se vocês pagarem a passagem.
- Naná – Credo gente, mas que conversa mais boba, vocês aqui falando em morte, no dia em que o Nonô está praticamente certo no Palácio da Liberdade.
- Virgininha – Certo ele estará quando for eleito pelo povo mineiro.
- Sarah – E você acha que o Juscelino duvida do povo mineiro?
- Júlio – Quem será o seu adversário, Nonô?
- Zé Maria – O Gabriel Passos. Acabou de ser escolhido pela UDN. (enquanto conversavam, Zé Maria estava ao telefone recebendo a notícia).
- Sarah – Meu Deus, eu não queria estar na pele da mamãe.
- Zé Maria – Ora, Sarah, sua mãe deve estar se sentindo honrada. Ganha o Nonô ou o Gabriel Passos, ela vai ser a sogra do governador do estado de Minas Gerais.
- Naná – Viva o futuro governador!

Na próxima cena, Juscelino e o concunhado Gabriel Passos conversam com a mãe de Sarah, D. Luisinha Negrão.

- D. Luisinha – Eu chamei-os aqui para pedir, em nome da minha família, para que sejam adversários, mas não inimigos. Que enfrentem as diferenças de partido e de posição com afeto e dignidade.
- JK – Mas não se preocupe. As nossas divergências se restringem ao campo político. No que me diz respeito, a política não destruirá a harmonia da família.
- Gabriel – E como a senhora disse, somos pessoas bem educadas.
- D. Luisinha – E eu tenho certeza que são também pessoas grandiosas. Homens capazes de divergir sim, mas de se respeitar. Ó meu Deus, minha Santa Rita. Eu venho de uma família de políticos, me casei com um político, mas jamais pensei que um dia ia ter dois genros concorrendo para Governador.
- JK – A senhora não vai dizer qual de nós dois é o candidato da sua preferência?
- D. Luisinha – Os dois. Eu vou me abster de votar nessas eleições.

Com a imagem de uma foto antiga da cidade Belo Horizonte, há a passagem para a cena seguinte em que Sarah, e as suas duas irmãs, arrumam o material de campanha. A esposa de Gabriel Passos expõe o seu receio da família saber que ela está ajudando na campanha de Juscelino, adversário de seu marido. Nesse momento, Naná chega com as duas filhas do casal Kubistchek. A menina Márcia mostra os passos de dança que fará e passa mal. Sarah atende a filha com toda a delicadeza.

A próxima cena foca o planejamento da campanha de JK. Em frente a um quadro negro, Juscelino, Valadares, e D. Júlia e Odilon Bherens discutem os projetos para o governo mineiro.

Valadares – Tá tudo muito bem. Agora, eu só queria saber onde é que o senhor vai arranjar os recursos para cumprir seu programa de governo.

JK – Do mesmo lugar de onde vieram os recursos para construir a Pampulha. Com vontade, otimismo, inventividade, fé e esperança, Valadares.

Valadares – E você acha que eu, nesses quinze anos que passei à frente do governo de Minas, eu não abri mais estradas, não implantei mais indústrias, não gerei mais energia, por quê? Você sabe muito bem que não foi por falta de vontade.

Odilon – É que a dificuldade de transporte somada à ignorância, tem lá as suas conveniências políticas. O atraso fortalece os coronéis, transforma direitos em favores, e a população toda num mando de cordeiros que vota em quem eles ordenarem.

Valadares – E você acha que sem os coronéis você vai conseguir se eleger, sem o apoio deles você chega ao Governo do Estado?

JK – Cada novo passo nos levará adiante, Valadares. O progresso mudará uma porção de coisas.

Valadares – Você sabe muito bem que eu estou do seu lado. Mas você precisa ver as coisas como elas realmente são. Esse seu programa de governo é muito bom para discurso. Só que você

exagerou por demais da conta. Ora, você não vai conseguir cumprir o seu programa.

Nesse momento entra Zé Maria.

- Zé Maria – Boa tarde a todos. Boa tarde, Dona Júlia, boa tarde senhores. Se ele conseguir fazer metade do que prometeu, já está muito bom. Vai em frente, Juscelino, eu ajudo a conseguir os recursos.
- Valadares – Só se for implorando um binário para a Nossa Senhora da Luz.
- D. Júlia – E o que o meu filho fez na prefeitura não foi um milagre? E agora vai fazer uma revolução muito maior no estado do que a que fez em Belo Horizonte. E não esqueça de melhorar a vida das professoras. Elas cuidam do mais importante e ganham uma ninharia.
- JK – Eu sempre disse, nos meus discursos, que sou filho de uma professora que ganha cento e vinte mil réis por mês.
- Zé Maria – Juscelino, nossa moeda agora é o cruzeiro. Ou você aposenta de uma vez a D. Júlia, ou você aumenta de uma vez o salário das professoras e aproveita para atualizar o salário dela.

Todos riem.

- JK – Nós temos dois meses para ganhar essa eleição.
- Valadares – Vá conversar com o Getúlio, por que, sem o apoio do PTB vai ser difícil a gente ganhar.

Após uma cena protagonizada por personagens fictícios, Juscelino narra como foi a sua campanha, enquanto passam imagens em preto em branco de suas viagens de avião, comícios e da recepção calorosa do povo (as imagens mesclam cenas reais e fictícias).

- JK – Eu tinha que visitar mais de duzentas cidades em dois meses, utilizando os mais variados meios de transporte. Nas maiores localidades, chegava a realizar até dez comícios diários. E

prometia usinas, fábricas, tratores, ensino técnico, adubos, telefones, campos de aviação, estradas pavimentadas. Era enorme o impacto dos meus discursos, principalmente no interior, onde o povo estava acostumado com a pregação doutrinária.

O movimentado cenário político da época foi o foco da conversa do poeta Augusto Frederico Schmidt e o jornalista Carlos Lacerda, em um cabaré da cidade, mostrada na cena seguinte à narração de JK.

Lacerda – Você já percebeu a conspiração entre o Getúlio e o Juscelino, não é? O PSD fingi apoiar o seu candidato, o pobre do Cristiano Machado, mas por de baixo do pano apóia o Getúlio. E o PTB, que prometeu não se imiscuir nas eleições para o governo de Minas. Por baixo dos panos apóiam o Juscelino.

Schmidt – A política é sempre um jogo de interesses. Carlos.

Lacerda – Mas nós não temos que aceitar isso. Eu te digo e repito: nós não temos eleições livres nesse país. Getúlio vai ser eleito por causa da máquina política que ele montou quando era dono do Brasil. Todo mundo lhe deve alguma coisa, uma nomeação, uma promoção, um emprego para a família, até um aperto de mão.

Schmidt – A solução é o Brasil se tornar forte, é sermos um país rico, Carlos. A democracia não pode vicejar no meio de analfabetos e miseráveis.

Lacerda – A democracia não existe com essa legislação eleitoral, e com essa máquina política espúria que o Getúlio montou e que continua ativa mais do que nunca.

Schmidt – Nós temos que garantir a lei e a ordem constitucional.

Lacerda – Leis espúrias não devem ser cumpridas, Schmidt.

JK reaparece duas cenas a seguir, voando em campanha, a bordo de um pequeno avião, durante uma forte tempestade.

- JK – Opa!
- Odilon – O problema é que não dá para ver nada.
- JK – Não se preocupe, o nosso piloto foi treinado nos Estados Unidos da América. Herói da Segunda Guerra Mundial, João Melton Prates, o famoso Demadi.
- Odilon – Demadi não me parece um bom apelido para um piloto. O que está me incomodando é essa tempestade que está aí.
- JK – Você ainda não viu nada Odilon.

JK se dirige à cabine e conversa com o piloto.

- JK – Já dá para ver o campo de aviação?
- Piloto – Não, mas nós já estamos nos aproximando.
- JK – (gritando) Olha o morro, Prates!
- Odilon – Essa foi por pouco, hein?
- Piloto – Se morro está para cá, olha lá o campo.
- JK – Onde?
- Piloto – Prepare-se para aterrissar, doutor.
- JK – Minha Nossa Senhora da Luz! Se eu escapar dessa, eu estou eleito!

Em seguida, vemos o desfile em carro aberto durante a posse de Juscelino, que narra o desfecho da campanha, enquanto cumprimenta alguns amigos, aliados e adversários políticos e é ovacionado pela multidão que o recebe a frente do Palácio das Liberdades.

- JK – A 31 de janeiro de 1951, junto com o vice-governador, Clóvis Salgado, tomei posse no Palácio da Liberdade. *Nos braços do povo, quem leva o povo no coração*, tinha sido o mote da minha campanha. Eu não queria ser o governador do PSD, mas o de todos os mineiros. E queria estender as mãos aos amigos e adversários políticos e lhes dizer que o futuro de Minas Gerais estava acima das diferenças partidárias.

A ida de Juscelino para o Palácio do Catete vem à tona em **JK**, durante uma conversa entre ele e o poeta Schmidt. A crise do governo Vargas havia se agravado. Sentados à beira da piscina de um hotel, os dois amigos admiram uma moça de biquíni enquanto conjecturam.

Schmidt – Na Europa estão chamando esse traje de biquíni, por causa da bomba atômica.

JK – O mundo está mudando de uma maneira vertiginosa.

Schmidt – É verdade. Menos o presidente Vargas. Cá entre nós ele anda padecendo de uma doença, uma doença não física, mas da alma. Alguma coisa se perdeu inexoravelmente na solidão dos pampas, meu amigo. Você sabia que a única pessoa a visitá-lo e o João Goulart.

Schmidt – Mas o próximo presidente será você. E eu vou ajudar você a se eleger.

Juscelino ri. Na cena seguinte, está em seu gabinete e fala com Zé Maria sob a possibilidade de se candidatar à Presidência.

Zé Maria – Se o PSD indicar você, é claro que você vai ser o próximo presidente. Mas eu duvido que o Bias Fortes e o Valadares gostem dessa idéia.

JK – Mas eu gosto, e você também. E se eu cumprir o meu programa de governo o povo mineiro me apoiará. Medite sobre isso Zé Maria, você sempre teve ótimas idéias.

Após essa cena, seguem-se os demais fatos, como a descoberta da grave doença na coluna da filha, Márcia. São mostradas cenas dos personagens fictícios da trama, e de Juscelino, dormindo tranqüilo, em um vôo, enquanto seus assessores manifestam apreensão. A cena segue com imagens em preto e branco de Minas Gerais, e a locução de JK fala das benfeitorias feitas pelo seu governo ao estado mineiro e das suas pretensões políticas.

JK – Para o semeador, nenhuma emoção se equipara ao momento e ao prazer da colheita. Durante a campanha política eu tinha prometido o que meus adversários diziam que eu jamais poderia cumprir. Mas no terceiro aniversário do meu governo, comuniquei aos meus conterrâneos que a missão que me havia proposto tinha sido realizada. As estradas, o potencial energético, os postos de saúde o número de crianças matriculadas, as pontes construídas e as pontes em construção, os campos de pouso, a produção agrícola mais abundante e rendosa, o apoio à pecuária e à industrialização. A missão havia sido árdua, mas havia sido cumprida. Um futuro novo se descortinava para os mineiros e eu queria que um novo futuro se descortinasse também para todos os brasileiros.

A trama passa a contar sobre os últimos dias da administração de Getúlio, o atentado da Rua Tonelero e o suicídio do presidente. Juscelino narra a morte de Vargas com pesar na voz. Mas pouco tempo depois, na casa de sua sogra, conversa com o concunhado, Gabriel Passos, sobre os futuros acontecimentos políticos.

JK – Bem vindo à política, bem vindo a Minas. Eu tenho certeza que você vai ser um dos deputados mais votados da UDN.

Gabriel – Eu soube que você esteve no Rio, com o Etelvino Lins e o Nereu Ramos.

JK – Então também deve saber o que disse ao presidente Café Filho, que sou totalmente contra o plano de adiar as eleições de outubro e ameacei usar de todo o poder que me confere o cargo de governador para impedir que o calendário eleitoral seja cancelado.

Gabriel – O país está muito traumatizado com a morte de Getúlio.

JK – Mas o vice dele foi empossado. O Café Filho é o novo presidente, não há nenhuma razão para que as eleições sejam adiadas.

Gabriel – Mas não foi a UDN que o chamou ao Rio. O Etelvino, o Nereu são seus colegas de PSD.

JK – Mas você também não apóia todos os setores do seu partido, Gabriel.

A conversa é interrompida com a notícia da morte do mordomo Celino. Passam-se as cenas de consternação da família e de personagens fictícios. A sucessão volta à pauta, durante uma conversa de Sarah e Juscelino, em seu quarto. O governador está abatido.

Sarah – Eu vou para Araxá, com a mamãe e as meninas, elas estão muito tristes com a morte do Celino.

JK – E quem não está?

Sarah – Porque você não aproveita e vai para o Palácio da Mangabeiras? Lá é melhor, é mais sossegado. Você precisa descansar e se preparar para a grande batalha que está por vir.

JK – Eu sei. E ela se dará dentro do PSD.

Sarah – Nós vamos ganhar essa guerra.

Na cena seguinte, alguns amigos comemoram a eleição de Alkimim e Ismael Pinheiro para a Câmara Federal e de Carlos Murilo para a Assembléia mineira. Durante a comemoração, os amigos brincam sobre a possibilidade de Juscelino ser candidato. A conversa é cortada pela informação de que o presidente Café Filho está ao telefone. Duas cenas depois, Juscelino conta aos companheiros o teor da conversa.

Odilon – E então, Juscelino, o que o presidente queria?

JK – Trocando em miúdos, que eu sou uma pedra no caminho dele, ele disse. Que uma disputa eleitoral seria um grave risco para o país. E para preservar as instituições, só caberia uma candidatura de união nacional.

Amigo – Eles estão propondo um candidato único?

JK – Naturalmente, não serei eu. Será um nome ligado aos militares udenistas, à própria UDN, ao Café Filho, ao Carlos Lacerda e a

setores do nosso próprio partido. Você sabe muito bem que eu sempre fui uma pedra no sapato deles.

Juscelino volta a falar sobre a presidência com Valadares.

- Valadares – Juscelino, sua candidatura é inviável. Os militares acham que você é o herdeiro político de Getúlio.
- JK – O herdeiro político de Getúlio é o João Goulart, é o PTB. O Brasil que eu desejo é outro, diferente do Brasil de Getúlio, Valadares.
- Valadares – Você já está falando como candidato. Agora, o PSD não pode se indispor com as Forças Armadas. O Lacerda está lá, jogando fósforo dentro do paiol de munições.
- JK – Eu sei que o PSD é um partido de pessoas habituadas ao poder e nada os atemoriza mais do que estar fora dele. Mas às vezes, a gente tem que ser mais forte que aquilo que nos atemoriza. Valadares, você me colocou na política, você me conhece, você me tornou um homem público, Valadares.
- Valadares – Juscelino, o problema não sou eu, são os militares que não aceitam a sua candidatura. Agora, você quer bancar o herói, vai ter que bancar sozinho. Não venha bancar o Tiradentes com o pescoço alheio.
- JK – Mas quem está correndo o maior risco sou eu. Nós temos muitas pessoas do nosso lado, nas forças armadas, e políticos com nome nacional, como você, presidente do PSD mineiro. Você tem muito poder de fogo, meu amigo.

Pula-se uma cena das histórias paralelas, e Juscelino volta a confabular com os seus aliados sobre sua candidatura.

- JK – Eu preciso muito dessa aliança com o PTB, que está sendo costurada pelo nosso Tancredo Neves.
- Zé Maria – Eu acho uma temeridade ter o João Goulart como vice.

- Tancredo – Ele tem muito apelo popular. Com o Jango na nossa chapa, teremos o voto urbano do PTB e o voto rural e urbano do PSD.
- Israel – O Valadares tem medo dos militares. Você também, Juscelino. Não conta com o apoio dos diretórios de Pernambuco, Santa Catarina e do Rio Grande do Sul.
- JK – Mas com Jango ou sem Jango, nós não teremos o apoio deles. Nós vamos trabalhar nesses estados e conseguir o eleitorado independente dos chefes que são contra nós.
- Amigo – Pode contar com o apoio da ala moça do PSD.

Entra um dos assessores na sala.

- Assessor – Consegui o discurso do Salgado Filho, onde ele faz graves acusações contra o senhor.

Juscelino lê o discurso e liga para o jornal Correio da Manhã e resolve dar uma entrevista chamada por ele de *bomba* para Álvaro Oribes. As cenas seguintes mostram a repercussão da entrevista em que ele reafirma a necessidade da democracia, e uma entrevista sua, no rádio, ouvida por Sarah e por sua mãe.

- JK (no rádio) – Não me pedem uma paz política, impõe-me uma capitulação, mas isso eu não farei.
- Sarah – Por que o Juscelino parou, mamãe?
- Mãe – É só uma pausa dramática, meu bem.
- JK – Em nome da democracia, convoco esse país, de norte a sul. A duração da democracia no Brasil está condicionada à permanência da minha candidatura.

A cena seguinte mostra a escolha do candidato do PSD, feita por votação, em uma assembléia nacional do partido. Juscelino narra o momento.

- JK – Corriam muitos boatos, mas sabia-se que a ala que me combatia ia propor ao partido outros candidatos. Mas Valadares era a maior ameaça. Como chefe do PSD mineiro, ele tinha no bolso

mais de cem procurações que lhe davam a oportunidade de virar o curso da votação.

A votação segue e o nome do Juscelino é consagrado candidato pelo PSD, como ele mesmo conta.

JK – Por 1646 votos e 276 abstenções ganhei a indicação para ser candidato pelo PSD à Presidência da República.

Na cena seguinte em que falam sobre a campanha, Sarah rasga, furiosa, um jornal.

Sarah – Isso é intolerável. O Lacerda agora passou dos limites, essas ofensas não são políticas, são canalhas, são pessoais.

Zé Maria – A canalhice faz parte da política, Sarah.

JK – Ele nunca aceitou a minha candidatura e agora vai usar de todos os recursos para que ela não chegue até as eleições.

Zé Maria – Pode viajar tranquilo, Nonô. Eu defendo você na Câmara.

JK – Você tem uma longa prática em me defender. Há quanto tempo você faz isso, Zé Maria?

Zé Maria – E depois você me diz se existe mesmo algum goiano, porque em toda a minha vida nunca vi um goiano, nunca conheci.

Sarah – Eu também não entendo, meu amor. Por que você resolveu começar a sua campanha por Goiás?

JK – Porque Goiás é o coração do Brasil, meu bem.

A cena seguinte mostra Juscelino já em campanha, na cidade de Jataí.

JK – Eu prometo fazer pelo Brasil o que eu fiz por Minas Gerais, atrair indústrias, gerar empregos, investir maciçamente na saúde e na educação. Para resgatar o povo brasileiro da miséria e do atraso. E, sobretudo, eu prometo fazer cumprir a Constituição.

Ouvinte – Já que o senhor vai cumprir a Constituição, vai mudar a capital?

JK – Realmente, a mudança da capital está prevista na Constituição, e se eleito for, será um compromisso irrevogável do meu governo.

Juscelino é aplaudido. Em seguida, mostra-se cenas em preto e branco de Juscelino, voando, e dos seus comícios pelo país, com a sua narração contando como foram.

JK – Durante a minha campanha percorri, o país de norte a sul. Quantas estradas eu vi, antes que tivessem sido construídas, quantas represas contemplei? Enquanto Lacerda tentava solapar a minha candidatura, começava a me vir na imaginação o grande salto que preparava para o Brasil. A UDN exigiu de José Maria a apresentação de minha declaração de bens. Nunca uma exigência dessa natureza havia 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 comitês femininos que ajudariam imensamente em nossa campanha. Eu estava em boas mãos.

Na continuidade, Zé Maria fala na Câmara sobre a declaração, diz que a possui, mas só vai apresentá-la no momento oportuno. Na próxima cena, Schmidt fala com sua esposa, Yeda Ovalle Schmidt, enquanto escreve um discurso para Juscelino.

Yeda – Afinal, ele vai ou não vai apresentar a declaração de bens

Schmidt – Vai. E o Alkimin vai por todo mundo para dormir quando começar a ler. Sabe quantas páginas tem.

Yeda – Já estou com sono, paizinho, vou dormir, boa noite.

Schmidt a chama para perto e lê um trecho.

Schmidt – Eu farei o Brasil saltar 50 anos em 5... É isso, filhinha, eu encontrei o *slogan* da campanha de Juscelino! 50 anos em 5!

As cenas seguintes mostram personagens reais e ficticiais em uma festa, conversando sobre a candidatura de JK. Corta para o gabinete de Lacerda, que está com Gabriel Passos.

Gabriel – Você vai propor um golpe ao presidente Café Filho?

Lacerda – Calma, eu apenas vou propor o adiamento das eleições e o fim dessa baderna que está sendo feita em nome da democracia.

Gabriel – Eu não concordo com isso.

Lacerda – Você tem os seus motivos.

Gabriel – Eu sempre distingi o que é pessoal do que é político e creio que a UDN não precisa se valer desses meios.

Após mostrar Juscelino em um baile, a história segue com uma conversa entre Zé Maria e a jornalista fictícia Ana, falando sobre a proposta da UDN em adiar as eleições e fazer uma nova Constituição, e sobre o boato, que Lacerda estaria espalhando sobre um suposto golpe que Jango estaria planejando com o presidente argentino Juan Perón. A narração de JK entra a seguir.

JK – Na noite de 3 de outubro de 1955, eu estava em Belo Horizonte, quando começaram a ser anunciados os primeiros resultados do maior colégio eleitoral.

Juscelino está cercado por amigos, familiares e apoiadores, ouvindo pelo rádio a apuração dos votos.

Rádio – No estado de São Paulo, o candidato Ademar de Barros tem quase metade dos votos válidos, seguido de Juarez Távora, com 30%, de Juscelino Kubistchek, com menos de 12%, e de Plínio Salgado com cerca de 7%.

JK – Esse é o momento mais breve e mais difícil do meu destino. Eu estou bem, estou bem, minha irmã.

Nesse instante, entram outros amigos, cantando a música da campanha de Juscelino. Todos estão dançando, com exceção de D. Júlia que continua ouvindo o rádio.

D. Júlia – Silêncio, silêncio! No nordeste você está ganhando do Ademar de Barros, e em alguns estados até mesmo do Juarez Távora, que é de lá.

Enquanto todos comemoram, Juscelino narra o resultado da eleição.

JK – Minas votou maciçamente em mim e a tendência do nordeste se refletiu em quase todo o país. Com 36% dos votos, fui eleito presidente do Brasil.

Seguem-se cenas de comemoração entre os personagens fictícios e os comentários sobre a tentativa de impedir a posse de Juscelino. Na cena seguinte, a mãe de Sarah é levada para um hospital em São Paulo. Juscelino se dispõe a acompanhar a esposa. No rádio, Lacerda faz um contundente discurso contra Juscelino. No hospital, Juscelino conversa sobre a tentativa de golpe. É através de personagens fictícios como os deputados Orozimbo Fialho e Leonardo Faria, a jornalista Ana Rosenberg, a lacerdista Abigail Fernandes, e Marisa, a moça com quem Juscelino terá um caso, que ficamos sabendo sobre o discurso incisivo do coronel Mamede contra a posse de Juscelino, o suposto enfarte do presidente Café Filho, que o afastou do posto, e a posse de Carlos Luz no cargo. Também é através deles que somos informados sobre as possíveis mudanças no Ministério da Guerra. Carlos Luz pretende colocar o coronel Fiúza no lugar do general Henrique Teixeira Lott. Na Câmara, Zé Maria faz um pronunciamento, alertando o novo presidente que o estado mineiro está vigilante quanto às suas posturas. Na cena seguinte, Zé Maria, Vitoriano e Renato Orácito falam sobre as manobras para impedir a posse de JK.

Zé Maria – O Renato Orácito acaba de informar que o coronel Fiúza será o novo Ministro da Guerra.

- Vitoriano – O Lott já sabe disso?
- Renato – O Carlos Luz só está esperando a exoneração do Lott para colocar o Fiúza no Ministério.
- Vitoriano – Isso vai gerar uma crise danada no Exército. Você tem certeza disso?
- Zé Maria – Ó Vitoriano, o Renato fez a Escola Naval, é oficial da Marinha, é o nosso almirante, está muito bem informado.
- Renato – Nesse momento, o Lott está no Catete, esperando para entregar o pedido de exoneração para o Carlos Luz.
- Vitoriano – Mas ele não pode fazer isso. Se o Lott abandonar o barco, vai ser o fim do Juscelino.

Em Belo Horizonte, a família de Juscelino fala sobre o tempo que o general Lott precisou esperar para ser recebido por Carlos Luz. Juscelino resolve ir para o Rio de Janeiro acompanhar os acontecimentos de perto. Zé Maria, após falar com Lott ao telefone convoca uma reunião urgente com os aliados de Juscelino. No avião, JK pede discricção na sua chegada à então capital do país.

- JK – Ninguém pode saber que eu vou para o Rio de Janeiro, entendeu?
- Piloto – Não se preocupe. Já falei com um colega da FAB, ele vai esperar pelo senhor assim que pousarmos na base aérea do Galeão.
- Amigo – É, a Aeronáutica está contra a sua posse, Juscelino.
- JK – Mas nós vamos pousar assim mesmo.

A cena seguinte mostra o general Lott. Está falando ao telefone, quando Zé Maria e Renato entram na sala.

- Lott – É, eu estou ligando para dizer que houve uma tentativa para a desmoralização da autoridade do Ministro da Guerra. E eu fui obrigado a tomar algumas providências. Eu quero que vocês façam o mesmo por aí, colocando as tropas de prontidão e detendo todos os oficiais comprometidos com o movimento contra a legalidade.

Zé Maria – É uma satisfação vê-lo no comando general Lott.
Lott – Só que, agora, eu preciso com urgência de uma solução legal para toda essa crise.

No Rio de Janeiro, Juscelino se atualiza quanto às movimentações.

JK – E o Café?
Zé Maria – conseguimos chegar perto dele. O Raimundo Brito proibiu as visitas.
JK – Muito conveniente. E agora?
Zé Maria – Eu sugeri ao general Lott que emitisse uma nota oficial à nação, explicando que o Exército tem a obrigação de assegurar a ordem pública, e que vai fazê-lo.
JK – Alguém vai espumar.
Zé Maria – Pois vai. Mas trata-se de assegurar a sua posse e a soberana vontade popular expressa livremente nas urnas.
Odilon – Mas eles vão dizer que se trata de um contra-golpe.
Zé Maria – Absolutamente. Nós estamos falando de um movimento de retorno aos quadros constitucionais vigentes. Tem um certo paradoxo nisso, porque ninguém retorna a algo que já está vigente, mas às favas com a semântica, e viva o nosso Lott!
Geraldo – Pelo amor de Deus, volte para Belo Horizonte. Nós vamos informando o senhor pelo telefone.
JK – Qualquer coisa você me passa em Código Morse.
Zé Maria – Eu posso passar em código mineiro mesmo, porque esse ninguém entende.

Todos riem. Na sequência, o deputado Vitoriano invade o gabinete de Lacerda e lhe dá um aviso:

Vitoriano – Lacerda, você trate de procurar uma embaixada para pedir asilo. Estou lhe avisando como amigo e como vizinho, porque está tudo acabado.
Lacerda – Mas do que você está falando? Está tudo acabado, o quê?

Vitoriano – Estou vindo do Palácio e o Carlos Luz está praticamente deposto. Você trate de salvar a sua vida, porque vão invadir o seu jornal.

Lacerda se senta, abismado. Nesse momento, enquanto imagens do Rio em preto e branco mostram as movimentações da cidade, JK narra o que foi o contra-golpe.

JK – Na madrugada do dia 11 de novembro, o Rio de Janeiro foi tomado pelos soldados e os tanques do General Lott, Carlos Luz, Bizarria Mamede, Carlos Lacerda e outros que tramavam contra a minha posse, refugiaram-se no Cruzado Tamandaré, que atravessou a orla marítima ao som do Cisne Branco. O destino era o porto de Santos.

Zé Maria está no gabinete do general Lott e conversa ao telefone.

Zé Maria – Sim, Dr. Bilac. Obrigado, Dr. Bilac.

Zé Maria – A única maneira de fazer constitucionalmente a sucessão é provocar o impedimento de Carlos Luz e empossar o Nereu Ramos.

General – Mas o presidente do Senado é o quarto na linha de sucessão. Isso não fica esquisito?

Zé Maria – Esquisito? Esquisito é esse infarto do Café Filho.

General – É...

Zé Maria – Tem uma enfermeira das minhas relações que disse que nunca viu um doente tão bem disposto.

Em seu escritório, Schmidt fala com JK.

Schmidt – É, eu também estou preocupado. É bem capaz de o Café Filho querer reassumir o cargo, assim que for aprovado o impedimento do Carlos Luz.

- JK – O Café, para todos os efeitos, está doente, e o Carlos Luz está a bordo do Tamandaré, a caminho de Santos.
- Schmidt – 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.
- JK – Para quem saiu daqui heroicamente, ao som do Cisne Branco, é um desfecho patético.

A Câmara convocou uma assembléia urgente, conforme comunica o rádio na Pensão da Baronesa. Com imagens do plenário, JK narra a sessão.

- JK – Foi uma sessão tumultuada. A bancada da UDN fez de tudo para atrapalhar a sessão e obstruir a votação do impedimento de Carlos Luz. Sem sucesso. O impedimento foi aprovado pela Câmara e, logo a seguir, confirmado pelo Senado. No mesmo dia, Nereu Ramos assumiu a presidência da República.

Zé Maria vai ao gabinete de Lott comunicar o resultado.

- Zé Maria – Pronto, General, o Nereu Ramos assumiu.
- General – Bom, agora resta saber se ele vai dar a posse aos eleitos ou se também está dentro da conspiração.
- Zé Maria – Não creio, mas é bom ficar atento. O Nereu Ramos declarou com todas as letras que, se o Café Filho resolver assumir o governo ele pega a chapéu e passa-lhe a presidência.

No hospital, em São Paulo, Juscelino comunica a Sarah que sua mãe falecera. Gabriel Passos comovido fala para Juscelino sobre seu desejo de que a política nunca os separem. A próxima cena mostra Zé Maria falando com Lott.

- Zé Maria – O Café Filho voltou para casa e disse que vai reassumir a presidência.
- General – Não! Chega com essa palhaçada, vou mandar cercar o prédio do Café Filho. Isto é uma nação não é a *casa da sogra*.

Com imagens do cerco e do Exército na rua, JK conta como foi a sua vitória.

JK – Por 178 votos a favor e 91 contra, foi decretado o impedimento de Café Filho e aprovado o estado de sítio que iria perdurar até o dia da minha posse, dois meses depois. Carlos Lacerda estava exilado nos Estados Unidos da América.

A partir dessa cena, voltamos para o início da história, quando, calmamente, JK prepara-se para tomar posse e veste o traje de gala. O povo está a sua volta, vibrando como nunca, enquanto ele contempla o Palácio do Catete. O personagem Juscelino Kubistchek segue narrando sua trajetória. A trama continua até sua morte em 1976.

4.3.2 JK segundo JK

Os enredos, como vimos, são sempre apresentados por um narrador, identificado como tal ou não. Será pelos olhos desse narrador que conheceremos a história. Na minissérie **JK**, essa *leitura* da trama é feita pelo personagem-título da história. É através da sua visão, do ponto de vista de Juscelino, que conheceremos a sua trajetória e o momento histórico em que ela ocorre. Por isso, dentro das categorias de Friedman, podemos classificá-lo narrador-protagonista.

Ele está no ângulo central da história e faz uso tanto da cena quando do sumário (Lubbock). Após ou durante as suas falas como narrador, imagens ilustram o que é contado, e em alguns momentos, ele sintetiza os acontecimentos, tal como sugere o termo *sumário*. O modo como os acontecimentos são apresentados, portanto, é o pictórico-dramático.

Massaud Moisés (1985) afirma que o uso da primeira pessoa limita o horizonte narrativo, já que os acontecimentos são vistos por um só ângulo. Em contrapartida, o emprego da primeira pessoa empresta verossimilhança e intensidade à história.

Diferentemente do texto literário, em que a história é conhecida através exclusivamente da palavra escrita, na teledramaturgia, outros instrumentos auxiliam

essa tarefa, como a câmera, o diretor, o cenário, a montagem e a interpretação dos atores.

Em **JK**, esses elementos também aparecem. Tanto o espaço físico, quanto a ambientação de época, dão um tom verossímil à série. O encadeamento das cenas, muitas vezes, é feito com imagens antigas das cidades onde se desenrola a trama. Não há cortes brutos de uma cena para outra, tudo se encaixa de modo suave. Outro elemento importante para a minissérie é a música: todas as falas de JK são precedidas ou acompanhadas pela mesma trilha musical. Característica muito presente nos melodramas, como afirma Pallottini.

Em regra, o ponto de vista apresentado nas telenovelas e na minissérie dá-se pelo narrador onisciente. O uso de um narrador é raro, afirma Pallottini. *A narração no sentido de contar a história é, em última instância, entregue a figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados* (PALLOTTINI, 1998, p. 172). Aqui ocorre o contrário: é o próprio personagem que se narra.

Analisando as ascensões de Juscelino à prefeitura de Belo Horizonte, o governo de Minas Gerais e à Presidência da República, com base na síntese histórica apresentada pelo capítulo anterior, não observamos grandes distorções. Entretanto, a maneira como os fatos são colocados apresentam um JK distante, não só do que dizem os historiadores, mas da própria condição humana, sujeita a falhas, contradições e equívocos.

O JK da minissérie ascendeu politicamente de forma alheia a sua vontade. Quando convidado para chefiar a Casa Civil, na administração de Benedito Valadares, Juscelino não aceitou a proposta, mas foi nomeado mesmo assim. A mesma postura é vista em relação à prefeitura de Belo Horizonte. Valadares, como interventor, em período ditatorial tinha como prerrogativa nomear o prefeito da capital. A forma como é narrada a história dá a entender que essa nomeação foi imposta a JK. Parece-nos estranho que alguém descrito como uma dos políticos mais astutos do cenário brasileiro, pudesse ser compelido, ainda que no início da sua carreira política, a assumir funções contra a sua própria aspiração! O caminho até o governo de Minas Gerais segue a mesma tendência, mas dessa vez, é o povo mineiro que o quer como governador.

A minissérie possui um grande número de histórias paralelas, vividas por personagens fictícios, que em alguns momentos se relacionam com os

personagens reais trazidos na série. Essa relação entre personagens reais e imaginados pode, por vezes, confundir o público uma vez que se trata de uma minissérie baseada em fatos que efetivamente ocorreram, narrada sob olhar de JK. No entanto, auxilia na verossimilhança.

O narrador está sempre a serviço do autor. É através dele que o autor pode expressar as suas opiniões, usado como referencial de suas idéias e convicções, acerca do problema que possa ter motivado a escrita de um texto ou a escolha de um tema. Para Pallottini, mesmo o espectador mais desavisado pode, com facilidade, *no modo de narrar que caracteriza, hoje, a ficção televisiva, saber se o autor-narrador sente pelo personagem focalizado uma predileção especial, que o levará a elegê-lo como protagonista-herói* (PALLOTTINI, 1998, p. 172). A escolha de Maria Adelaide Amaral pela primeira pessoa, evidentemente, significa que ela busca valorizar, talvez até mitificar, o personagem e suas ações.

CONCLUSÃO

Ao escrever sobre a descrição de um personagem histórico nas ficções, Forster afirma que este se constitui em memória para o leitor. Nas suas palavras, se um personagem, num romance, *é igual a Rainha Vitória – não parecida, mas exatamente igual, então de fato é a Rainha Vitória, e o romance, ou toda a parte dele que aludir a essa personagem, tornar-se-á uma Memória* (FORSTER, 1974, p. 34).

Nas obras da Rede Globo, em especial nas minisséries, os temas históricos são recorrentes e sendo a televisão o mais expressivo meio de comunicação de massa, a produção dessa memória é ainda mais forte. Com a preocupação de como a história do país é abordada pelas minisséries, construindo assim uma memória sobre ela, este trabalho buscou, a partir da estruturação da narrativa, entender como os fatos históricos são transpostos para a ficção.

Para fazer tal investigação, analisamos as minisséries **Anos rebeldes**, **Agosto** e **JK**. Exibidas pela Rede Globo, nos anos de 1992, 1993 e 2006, respectivamente, as séries fazem um apanhado da história do país, desde o último governo de Getúlio Vargas (**Agosto**), passando pelos anos dourados da era JK (**JK**) e **Anos rebeldes** trazendo o período mais cinzento da nossa História que é a Ditadura Militar. De cada uma delas, recortamos um determinado fato histórico e o analisamos com base em um dos elementos da narrativa. Dessa forma, vimos em **Anos rebeldes**, como o tempo é abordado, na passagem sobre o assassinato do estudante secundarista Edson Luís; em **Agosto**, verificamos como o personagem Gregório Fortunato é retratado; por fim, em **JK** analisamos como o personagem Juscelino Kubistchek narra a sua trajetória política, principalmente como foi sua ascensão à Prefeitura de Belo Horizonte, ao Governo de Minas Gerais e à Presidência da República.

O historiador Hayden White afirma que, assim como o romancista elabora sua história narrativamente, o historiador faz uso das mesmas técnicas

narrativas pra elaborar seus estudos. A narrativa estaria, assim, a serviço tanto da ficção, quanto da História. Para o autor, o profissional da História teria a função de explicar os fatos em seus textos, e para isso, White acredita que estejam à disposição do historiador quatro estratégias de explicação para auxiliá-lo na urdidura do enredo histórico. Cada uma delas apresenta outros quatro modos distintos de explicação. Segundo White, toda explicação histórica traz embutida a ideologia do historiador, ou escritor, que podem ser identificadas a partir daqueles textos. Acreditamos que essas estratégias também servem ao texto televisivo, sobretudo, quando este tem a História como objeto.

Em **Anos rebeldes**, vemos a luta de grupos contrários à ditadura no país. O assassinato do estudante secundarista Edson Luís demonstra a que ponto um regime militar pode chegar, matando um jovem que nem ao menos era engajado politicamente. Há, na série, e mais especificamente nesse episódio, a oposição entre o mal - a repressão feita pela Ditadura Militar, e o bem – os grupos organizados de esquerda contra esse regime. Essa oposição, assim como a que houve entre os alienados e os engajados políticos, conduzirá toda a série. Ao final, vence o bem; a Ditadura acaba e o engajamento político é mostrado como a vertente possível para a mudança da sociedade. Na opinião de White essa forma de constituir o enredo histórico está alinhada com uma visão romanesca da História.

O contextualismo é o modo pelo qual se dá a explicação por argumentação formal em **Anos rebeldes**. Vemos o passado, quando nos é dito que a morte do estudante ocorreu por que há no país uma forte repressão policial patrocinada pela Ditadura Militar. E vemos a reverberação disso no futuro, já que o estarecimento da população com o caso Edson Luís a levou para as ruas, dando ao Regime a justificativa para intensificar a repressão. Ao final de 1968, a Ditadura publicou o mais duro Ato Institucional da sua história, jogando por terra todas as garantias democráticas. O assassinato de Edson Luís ocorreu dentro desse contexto.

A implicação ideológica apresentada pela série é a radical. A mensagem final de **Anos rebeldes** é que somente com uma mobilização popular urgente, com o povo lutando contra um Estado autoritário, será possível modificar a estrutura vigente. Há um mal a ser quebrado de forma premente. Essa necessidade de mudança e o papel da sociedade nela é um dos argumentos pelos quais muitos

pesquisadores creditam à série a mobilização juvenil de 1992, que contribuiu para o impedimento do presidente Fernando Collor.

A elaboração do enredo, em **Agosto**, seguindo as categorias propostas pelo historiador, se dá pelo modo trágico. Não há vencedores. Getúlio Vargas, o presidente que, marcado por uma grave crise em seu governo, vê na morte a única possibilidade de triunfo. Gregório Fortunato, apresentado como um homem corrupto e mau, que tramou o atentado contra o jornalista Carlos Lacerda e acabou vitimando o Major Rubem Vaz, tem o seu castigo ao acabar preso e solitário. Até mesmo o personagem fictício, o comissário Alberto Mattos, que conduz a série, é vencido pelo sistema e termina morto pelo assassino que investigava. Em **Agosto** não há triunfos. Os opositoristas de Getúlio perdem, pois sua morte o transforma em herói. Mas há a noção de aprendizado. O Anjo Negro *aprendeu* que seus atos têm conseqüências. O país aprendeu que a corrupção é uma praga inserida em nossa sociedade.

Como afirma White, a tragédia aborda o ponto culminante de uma ação, *levada ao cabo com uma intenção determinada, a perspectiva do agente que vê estendido diante de si um mundo que, é ao mesmo tempo um meio e um obstáculo para a realização de seu propósito* (WHITE, 1995, p. 108).

A categoria de argumentação formal, em **Agosto**, vem da concepção contextualista. O personagem Gregório Fortunato é apresentado dentro do contexto de crise do Governo Vargas. Ele vive e contribui para esse contexto. A primeira e a última cenas do Tenente demonstram essa inserção. No começo de sua história, Gregório aparece contemplando Getúlio, zelando pelo seu descanso. Ao final, ele olha para o nada, com tristeza pela morte do seu *protegido*. Ao telespectador fica a noção histórica desse período, o personagem Gregório não está desconexo do tempo histórico em que vive.

Entretanto, falta à série uma análise profunda dos motivos dessa crise. As alianças políticas que levaram ao colapso do Governo Vargas, o porquê de uma oposição tão raivosa de Carlos Lacerda ao presidente Getúlio, não é discutido intensamente. As denúncias de corrupção são apresentadas como sendo as únicas culpadas pelo caos que se instalou no país. O fim trágico do governo Vargas é posto sobre os ombros de Gregório Fortunato.

A implicação ideológica que percebemos é, portanto, a anarquista. Há uma descrença total nas instituições. Elas perderam a credibilidade para reger a nação. Só uma mudança radical pode restaurá-la. Embora a série não apresente

uma sociedade mais humana, como White afirma ser o desejo dos anarquistas, o final da história demonstra que houve a transcendência para um novo tempo. Getúlio está morto, Gregório está preso, o *mocinho* da história ficcional também morreu, mas a minissérie termina anunciando um novo tempo: enquanto um carro segue pela estrada, o rádio anuncia que o comércio voltou a funcionar normalmente; a sociedade vai se reorganizando, o tempo no Rio de Janeiro é bom, com previsão de sol. Temos a impressão que uma nova utopia está surgindo. Foi preciso quebrar a atual estrutura para permitir novos ventos.

A narração que o personagem Juscelino Kubistchek faz da sua própria trajetória na minissérie de mesmo nome, demonstra uma necessidade de autoafirmação do personagem. O enredo da minissérie **JK** é claramente construído de forma romanesca. O JK da minissérie é um herói, que luta pelo bem do povo, que é capaz de sacrificar sua vida pessoal em nome do bem comum, que em momento algum se deixa abater; que tem, na fé e na esperança de um futuro mais próspero, as suas bases. Como um herói clássico, JK vai vencendo as artimanhas políticas de seus adversários para concorrer e ganhar o Governo de Minas e a Presidência da República. Com inventividade e muito trabalho, conduz, mesmo sem experiência e praticamente contra sua vontade, uma vitoriosa administração na prefeitura de Belo Horizonte. Foi capaz de fazer *milagres*, como diz a sua mãe D. Júlia Kubistchek quando este preparava o seu plano de governo para o estado mineiro.

Não há em **JK** nenhum posicionamento crítico em relação à conduta do ex-presidente. Seu único opositor político, Carlos Lacerda, é caracterizado como uma pessoa raivosa, e seus seguidores, como o personagem do núcleo fictício Abigail, como pessoas desconectadas da realidade e tratadas de forma caricatural. Foi criado ainda o personagem Licurgo, vivido pelo ator Luis Melo, para rivalizar com o caráter bondoso de JK. Licurgo é a personificação do coronelismo, prática que ainda hoje pode ser encontrada na política brasileira.

Em **JK**, os fatos históricos são apenas apresentados, não há nenhuma reflexão sobre as suas conseqüências para o país. A estratégia adotada pela minissérie, para a explicação por argumentação formal pode ser qualificada como formista. Há a identificação dos fatos históricos, a classificação e apresentação deles sob um único ponto de vista que é a do personagem título da série. A reconstrução do tempo histórico é detalhada, mas falta a série uma abordagem mais crítica e contextualizada desses fatos.

A implicação ideológica que **JK** apresenta é conservadora. Não há a necessidade de ruptura nas estruturas sociais para o desenvolvimento da nação. Tudo acontece ao seu tempo, no ritmo próprio da sociedade. A evolução do tempo histórico é natural e contínua.

Neste trabalho, optamos como condutor metodológico a análise fílmica, segundo as lentes de Jaques Aumont e Michel Marie. Para isso, o estruturamos em quatro capítulos. No primeiro capítulo, discutimos as imbricações entre História e ficção. Vimos que esse debate sobre a influência de uma arte sobre a outra é antigo e vem desde os tempos de Aristóteles. A narrativa ficcional tem como base a imaginação do autor e a sua capacidade de tornar o texto crível. Já a narrativa histórica tem a realidade como objeto de trabalho. Nesse capítulo, apresentamos também como as categorias propostas por White se estruturam e como elas funcionam a serviço do texto histórico. Abordamos, ainda, a constituição do romance histórico, a forma mais expressiva de união entre História e ficção.

No capítulo 2, discutimos a trajetória das minisséries na televisão brasileira. Averiguamos o contexto em que as minisséries **Anos rebeldes**, **Agosto** e **JK** foram produzidas e veiculadas, bem como os seus enredos. No Brasil, as minisséries funcionam como fonte eventual de conhecimento histórico para o grande público, atuando como agentes de construção de uma identidade nacional. Este formato, devido às suas características, permite discutir temas mais profundamente. O fato de serem transmitidas depois de prontas proporciona-lhes uma coerência interna mais evidente. Elas se valem das novas tecnologias, das várias modalidades de apreensão cognitiva, acompanham tendências da época, conjugando linguagem e gênero diversos.

Escrita por Gilberto Braga, com a colaboração de Ricardo Linhares e Ângela Carneiro, **Anos rebeldes** foi exibida em 1992. Em seus vinte capítulos, a minissérie, baseada nas obras **1968 – O ano que não acabou**, de Zuenir Ventura, e **Os carbonários**, de Alfredo Syrakis, retratou a Ditadura Militar instalada no país durante mais de vinte anos. O romance conturbado do casal principal, Maria Lúcia e João Alfredo, evidencia a diferença entre o individualismo e a consciência política. A discussão destes temas dialogou com o conturbado cenário político em que se encontrava o país quando a minissérie foi ao ar. Para muitos autores, a minissérie foi fundamental para a mobilização dos jovens *caras-pintadas*.

A trama de **Agosto** tem como pano de fundo o último mês do difícil segundo governo de Getúlio Vargas. Baseada no livro homônimo de Rubem Fonseca, a minissérie estreou em 24 de agosto de 1993, exatamente 41 anos após o suicídio de Vargas. Naquele ano, o Brasil vivia a ressaca do *impeachment* de Collor e as mudanças na economia, propostas por Itamar Franco, que assumira a presidência. A decepção com a política na *era Collor* parecia dialogar com o jogo político da era Vargas. Em **Agosto**, a trama central gira em torno do comissário Alberto Mattos, interpretado pelo ator José Mayer, e suas duas namoradas Salete e Alice, vividas respectivamente pelas atrizes Letícia Sabatela e Vera Fischer. O lado *histórico* de **Agosto** aborda o atentado ao jornalista Carlos Lacerda e os momentos finais da administração Vargas. Quem centraliza essa parte da história é o personagem Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal do presidente e um dos mentores intelectuais do atentado a Lacerda.

Já a minissérie **JK** faz um resgate da história do ex-presidente Juscelino Kubistchek. Em comemoração ao cinquentenário do seu governo, a minissérie estreou no dia 3 de janeiro de 2006. Escrita por Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, a minissérie descreveu a vida de JK desde a infância, na cidade mineira de Diamantina, até sua morte, em 1976. A produção foi dirigida por Denis Carvalho e teve consultoria histórica de Ronaldo Costa Couto, autor do livro **Brasília Kubitschek de Oliveira** (2006).

Para compreender como esses acontecimentos trazidos pela minissérie ocorreram de fato, no terceiro capítulo desse trabalho fizemos uma síntese histórica de três dos períodos mais conturbados da História brasileira: o segundo governo de Vargas, que foi de 1951 a 1954; o governo de Juscelino Kubistchek, dos anos 1956 a 1960; e a Ditadura Militar, instalada no Brasil em 1964 e que perdurou por quase 20 anos.

Vimos que Getúlio Vargas governou o Brasil por quase vinte anos. Impôs a ditadura do Estado Novo e voltou à Presidência da República pelas mãos da democracia. Fez do populismo o seu estilo de governar. Criou leis e benefícios que até hoje regem as relações trabalhistas, rendendo-lhe a alcunha de *Pai dos Pobres*. Neste capítulo, porém, nos detemos aos principais pontos do segundo governo Vargas, iniciado em 1951, nos movimentos que o levaram novamente ao poder e nos fatos determinantes para o seu suicídio, em agosto de 1954.

Abordamos a trajetória política de Juscelino Kubistchek. O médico mineiro que, em 24 anos, foi deputado federal duas vezes, prefeito de Belo Horizonte, governador do Estado de Minas Gerais e Presidente da República, teve sua trajetória política marcada, entre outras façanhas, pela construção de Brasília.

Identificamos também os motivos pelos quais os militares tomaram o poder no Brasil, em 1964, e como lidaram com este poder. Os mais de 20 anos que se seguiram foram marcados pelas lutas sociais contra a ditadura, pelo falso milagre econômico e pela perda da autonomia e da liberdade de um povo. Com a instauração do regime, os jovens engajados passaram a ter um papel fundamental de resistência, de denúncia e de luta.

Por fim, no quarto capítulo, estudamos como se constituem os elementos da narrativa – o enredo, o espaço, o tempo, o personagem e o narrador – e como os três últimos são tratados nas minisséries. Na minissérie **Anos rebeldes**, verificamos a noção de tempo em diversos planos. A começar pelo tempo histórico. A minissérie tem como pano de fundo a Ditadura Militar, instalada no país em 1964. Apresenta, portanto, um intervalo curto do tempo histórico do Brasil. A cronologia é marcada pela divisão da série em três períodos: os *anos inocentes* (de 1964 a 1966), os *anos rebeldes* (de abril de 1966 a 1968) e os *anos de chumbo* (a partir da declaração do AI5). Essa divisão temporal também classifica o tempo psicológico de cada personagem. Em relação ao assassinato do estudante secundarista Edson Luís, embora situe o espectador sobre o período em que ocorre o fato, não há referência sobre a data exata. Há poucas referências ao que ocorre durante a passagem de tempo entre o assassinato, ocorrido no dia 28 de março de 1968, e a missa de sétimo dia. Naquele momento, a morte de Edson Luís repercutiu no país inteiro.

Reis (1998) fala das diferenças em torno do tempo da história e o tempo do discurso. Essa experiência é verificada quando os personagens da série tomam conhecimento da morte de Edson. Tem-se a impressão de que todos recebem a notícia ao mesmo tempo, mas cada um com um ritmo temporal diferente. O relato do Dr. Salviano sobre a missa de sétimo dia, ocorrida na tarde, é o momento mais exemplar de um tempo individual.

Em **Agosto**, identificamos o personagem Gregório Fortunato, segundo a classificação de Forster, como um personagem plano. Gregório é descrito como um homem sério, misterioso, íntimo do Presidente, pelo qual nutre algum carinho,

coordena a sua segurança pessoal, está envolvido em atos escusos e tráfico de influências dentro do governo. Odeia o jornalista Carlos Lacerda, pela oposição que esse faz a Vargas, a ponto de mandar matá-lo. Essa será a imagem que manterá do início ao fim da história. As poucas informações sobre o personagem Gregório Fortunato passadas aos espectadores não condizem com a sua real importância no enredo de **Agosto**.

Na minissérie **JK**, analisamos como o personagem-título da série narra a sua ascensão política. É através do ponto de vista do personagem Juscelino que conheceremos a sua trajetória e o momento histórico em que ocorre. Por isso, dentre as categorias de Friedman, podemos classificá-lo como narrador-protagonista. JK é o ponto central da história e o modo como os acontecimentos são contados é o pictórico-dramático.

Percebemos que a História do país é tratada de forma muito diferente em cada minissérie. Em **Anos rebeldes** há um posicionamento mais crítico em relação à Ditadura. O caso Edson Luís, embora este não figure como personagem na trama, demonstra a crueldade do regime ditatorial que se instalou no país. A transposição dos fatos históricos se dá de forma coerente com o que estudamos.

Em **Agosto** a visão da história é pessimista e situada por um único ângulo. De acordo com a minissérie, o governo Vargas foi absolutamente corrupto e o seu Anjo Negro a personificação disso. Segundo o jornalista José Louzeiro (2000), porém, Gregório não possuía tamanha influência dentro das estruturas governamentais, nem teria arquitetado o atentado ao jornalista Carlos Lacerda, servindo apenas como bode expiatório, protegendo, função que sempre exerceu, a família Vargas.

Já a minissérie **JK** não possui nenhuma expressiva distorção quanto aos fatos e a sua cronologia. Ao contrário foi cuidadosa com isso. Entretanto a forma como Juscelino Kubistchek é mostrado parece servir como uma auto-afirmação da figura. O JK da minissérie é um herói, no melhor sentido da palavra, não tem defeitos, não demonstra medo, é capaz de abdicar da convivência com a sua própria família pelo bem do povo. Com tanta perfeição, não é surpreendente que, no ano em que foi exibida, 2006, os dois então pré-candidatos a presidência, José Alckimim e Luiz Inácio Lula da Silva, tenham tentado colar as suas imagens a de Juscelino.

Como nos faz pensar Antônio Cândido (1995), no processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?

De um modo geral, verificamos que **Anos rebeldes**, embora seja a única minissérie vivida exclusivamente por personagens fictício, é a que mais se aproxima da realidade. **Agosto** mostra o conturbado período, mas carece de informações sobre o personagem Gregório Fortunato, dando-lhe uma imagem muito negativa. A edição da minissérie para o lançamento do DVD eliminou algumas cenas reais da época, tirando um pouco do ar documental que teve a minissérie durante a sua exibição. Talvez por isso tenhamos tão pouca noção de quem foi Gregório Fortunato. A única imagem real do Anjo Negro aparece durante a abertura da série, feita com um mosaico de fotografias da época.

Em **JK** vimos a sacralização de um presidente, sendo a mais biográfica das séries e também a mais romantizada e distante da realidade. Embora, a minissérie seja sobre um personagem real, a escritora Maria Adelaide Amaral, responsável pela produção, vem desde a exibição da série tentando eximir-se da criação de um personagem quase irreal, com o argumento de que se trata de uma obra ficcional na qual tudo é permitido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira: Panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

ALMEIDA JÚNIOR, Antônio Mendes. Do declínio do Estado Novo ao suicídio de Getúlio Vargas. Em: FAUSTO, Boris (dir.), **História geral da civilização brasileira**, Tomo III. São Paulo: Difel, 1986.

AMODEO, Maria Tereza. **Identidade cultural nas adaptações de textos literários brasileiros para a televisão**. Porto Alegre: PUCRS, 2000. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AROUCHE DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

AUMONT, Jacques y Michael MARIE. **Análisis del film**. Barcelona: Paidós, 1990.

_____ **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

_____ BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2002.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1999.

ATAIDE, Vicente. **A narrativa de ficção**. São Paulo: Mcgraw-hill do Brasil, 1974.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

BASBAUM, Leôncio. **História Sincera da República: de 1930 a 1960**. São Paulo: Editora Alfa - Omega, 1991.

BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita. **O governo Kubistchek: Desenvolvimento econômico e estabilidade política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BOITO Jr., Armando. **O golpe de 1954: a burguesia contra o populismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRASIL, Luís Antonio de Assis. História e Literatura. In: AGUIAR, Fávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Gêneros de fronteira: Cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997b.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em foco**. Disponível em:
<<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/comunica/criativ/apresent/index.htm>> Acesso em 20/05/2007.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: AGUIAR, Fávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Gêneros de fronteira: Cruzamento entre o histórico e o literário**. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997.

CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELDT, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E.S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARR, E. H.. **Que é História?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

CARMO, Paulo Sérgio. **Culturas da rebeldia: A juventude em questão**. São Paulo: SENAC, 2000.

CAVALCANTI, Lauro; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Anos JK: Margens da modernidade**. São Paulo: Imprensa Oficial; Rio de Janeiro: Casa de Lúcio Costa, 2002.

CHIAVENATO, Júlio José. **O golpe de 64 e a ditadura militar**. São Paulo: Moderna, 1994.

D'ARAÚJO, Maria Celina. **O segundo governo Vargas: 1951-1954: democracia, partidos e crise política**. São Paulo: Ática, 1992.

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola para você, Hayden White. In: AGUIAR, Fávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Gêneros de fronteira: Cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. **Revista Brasil de Literatura**. Rio de Janeiro: 1997. Disponível em: <http://members.tripod.com/~lfilipe/Vera.html>. Acessado em: 23/07/2009.

FIÚZA, Guilherme. **JK de pelúcia**. Folha de São Paulo. Edição de 25/01/06.

FOGOLARI, Élide Maria. **O visível e o invisível no ver e no olhar a telenovela**. São Paulo: Paulinas, 2002.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.

FURTADO, Jorge. **Um astronauta no Chipre**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1992.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico da personagem. In: BARTHES, R.; ROUSET, J.; VERRIER, J. et al. **Masculino, feminino, neutro – ensaios de semiótica narrativa**. Porto Alegre: Globo, 1976.

HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Tchê, 1987.

HOHLFELDT, Antonio. **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, teoria e ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IGLÉSIAS, Francisco. **Trajetória política do Brasil: 1500-1964**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KORNIS, Mônica Almeida. Anos Rebeldes e a construção televisiva da história. In: UFRJ; UFF; CPDOC; APERJ. (Org.). **1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. Ficção televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia. In: ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; KORNIS, Mônica Almeida. (Org.). **Mídia e política no Brasil: Jornalismo e ficção**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2003.

_____. Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. **Revista Acervo**. v 16, n 1 jan/fev . Rio de Janeiro: Arquivo Nacional: 2003.

_____. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. v. 5, n 10 .Rio de Janeiro: , 1992.

LEVINE, Robert M.. **Pai dos pobres? O Brasil e a era Vargas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Fogo Narrativo: Ou A polêmica em torno da ilusão**. São Paulo: Atica, 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola, 2005.

LOUZEIRO, José. **O Anjo da Fidelidade: A história secreta de Gregório Fortunato**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

MARANHÃO, Ricardo. **O governo Juscelino Kubistchek**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Lisboa: Campo das Letras, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ.

_____; REY, Germán. **Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985.

MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: **Narrativas ficcionais: Da literatura às mídias audiovisuais**. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2005.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismo de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: Maria Immacolata Vassalo de Lopes. (Org.). **Internacionalização da Telenovela**. São Paulo: Loyola, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

NARRAR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: O dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NASCIMENTO, Bulcão Angelina. **Trajetória da juventude brasileira: dos anos 50 ao final do século**. Salvador: EDUFBA, 2002.

NUNES, Benedito. **O tempo na Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce C. (org). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 9- 35.

ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: História e reprodução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

POERNER, Arthur José. **O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Maria Lígia. **O populismo na América Latina: Argentina e México**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PUHL, Paula Regina. Romance e televisão: a importância das personagens na adaptação de Agosto. In: RAMOS, Roberto (Org.). **Mídia, textos & contextos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. **Agosto, de Rubem Fonseca: A narrativa literária e a televisiva**. Porto Alegre: PUCRS, 2001. Dissertação (Mestre em Comunicação), Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2001.

REIS, Carlos; LOPES Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

RIBEIRO, José Augusto. **A era Vargas: Agosto de 1954**. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2001.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1997.

RÜDGER, Francisco Ricardo. **Paradigmas do estudo da História**. Porto Alegre: IEL/IGEL, 1991.

SADER, Eder. **Um rumor de botas: Ensaio sobre a militarização do Estado na América Latina**. São Paulo: Polis, 1982.

SILVA, Francisco de Assis. **História do Brasil**. São Paulo: Moderna, 1992.

SILVA, Hélio. **Vargas**. Porto Alegre; L&PM, 1980.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Porto Alegre: Universidade UFRGS, 1995.

SINDER, Valter. **A Reinvenção do Passado e a Articulação de Sentidos: O Novo Romance Histórico Brasileiro**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, 2000, p.253-264.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: De Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TÁVOLA, Artur da. **A liberdade do ver: televisão em leitura crítica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TEIXEIRA, Francisco M. P. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Global, 1993.

TESCHE, Adayr. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisiva. In: Duarte, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias (orgs.). **Televisão: Entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

TV GLOBO, Dicionário da. v1: **Programas de dramaturgia & entretenimento/ Projeto Memórias das Organizações Globo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VALLE, Maria Ribeiro de. **1968: O diálogo é a violência – movimento estudantil e ditadura militar no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a História**. Brasília: UNB, 1982.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **Meta-História**. São Paulo: Edusp, 1995.

XAVIER, Ismael. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira**. In: Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

ZILBERMAN, Regina. História romanceada. In: **Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.

Sites consultados:

BRAGA, Gilberto, 1992. Disponível em: <<http://www.gilbertobragaonline.com.br>>. Acesso em 05/04/2008.

CPDOC. **A era Vargas**. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/index.htm>>. Acesso em 20/11/2008.

CPDOC. **Os anos JK**. Disponível em : <http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/index.htm>. Acesso em: 20/11/2008.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em 20/04/2009.

ANEXOS

ANEXO A – Ficha técnica da minissérie Anos rebeldes

ANEXO B – Ficha técnica da minissérie Agosto

ANEXO C – Ficha técnica da minissérie JK

ANEXO A - Ficha técnica da minissérie Anos rebeldes

Autoria: Gilberto Braga

Escrita por: Gilberto Braga e Sérgio Marques

Colaboração: Ricardo Linhares e Ângela Carneiro

Direção: Denis Carvalho, Silvio Tendler e Ivan Zettel

Direção geral: Dennis Carvalho

Período de exibição: 14/07/1992 - 14/08/1992

Horário: 22h30

Nº de capítulos: 20

DVD lançado em: 2003

Globo Vídeo

Produção executiva: Roberto Costa

Coordenação de produção: William de Freitas

Assistência de direção: Alexandre Avancini, Mariana Mesquita e Vinícius Reis

Cenografia: Mário Monteiro

Figurino: Marília Carneiro

Produção de arte: Cristina Médicis

Direção de fotografia: Edgar Moura

Pesquisa de texto: Marília Garcia

Pesquisa de arte: Andréa Penafiel e Anna Maria Backheuser

Assessoria histórica: Rosa Maria de Araújo

Edição: Aníbal Veiga e J. Carlos Serra

Continuidade: Rita Erthal e Maria Fernanda Luz

Maquiagem: Jaldete Garcia

Cinédia: Sérgio Perricone e Fernando Camargo

Câmeras: Antônio Laport, José de Oliveira e Lúcio Sibaldi

Iluminação: Marcelo Yamada

Sonoplastia: Adirson Sansão

Coordenação musical: Gilberto Braga

Produção musical: Edom de Oliveira e Felipe Reis

Direção musical: Mariozinho Rocha

Elenco:

Adriana de Brooks - repórter

André Barros - Bernardo

André Pimentel - Valdir

Benvindo Siqueira - Xavier

Bernardo Jablonski - Prof. Juarez

Bete Mendes - Carmem

Betty Lago - Natália

Carla Jardim - Jacqueline

Carlos Gregório - Alberto

Carlos Zara - Queiróz

Cássio Gabus Mendes - João Alfredo Galvão

Castro Gonzaga - Teobaldo

Cininha de Paula - D. Mariléia (censora)

Clara Cresta - Leila

Cláudia Abreu - Heloísa

Denise Del Vecchio - Dolores

Debora Evelyn - Sandra

Edyr de Castro - Zulmira

Elida L'Astorina - Angela

Emiliano Queiroz - Dr. Alcir

Emilio de Mello - Toledo

Enrique Diaz - Pedro

Eva Wilma - Joana (atriz)

Fatima Freire - Idalina

Fausto Galvão - Michel

Francisco Milani - Inspetor Camargo

Georgia Gomide - Zuleica

Geraldo Del Rey - Orlando Damasceno
Gianfrancesco Guarnieri - Salviano
Helio Zacchi - Fausto
Herson Capri - juiz
Ivan Cândido - Aberlardo
Jonathan Nogueira - Guilherme
Jorge Coutinho - Pai Betão
José Wilker - Fábio Brito
Joyce de Oliveira - D. Marli
Kadu Moliterno - Professor Inácio Avelar
Lenadro Figueiredo - José Rodolfo
Lourdes Mayer - Marta
Malu Mader - Maria Lúcia Damasceno
Malu Valle - D. Celia
Marcelo Novaes - Olavo
Marcelo Serrado - Edgard Ribeiro
Maria Lucia Dahl - Yone
Maria Luiza Galli - Jurema
Maria Padilha - Maria
Maria Rita - Zilá
Mario Cardoso - Junqueira
Marjorie Andrade - Maria Isabel Soares
Mauricio Ferraza - Gustavo
Mila Moreira - Regina
Moacyr Deriquém - diretor de teatro
Nelson Motta - repórter no Festival da Canção
Nildo Parente - Pedro Paulo
Norma Blum - Valquíria
Odilon Wagner - Ralf Haguenuer
Pamela Orlando e Sousa - Maria Clara
Patrícia Novaes - Vera
Paula Newlands - Lavínia
Paulo Carvalho - Sergio
Paulo Figueiredo - Beloti

Paulo Mendes - Madureira
Pedro Cardoso - Galeno Quintanilha
Roberto Pirillo - Capitão Rangel
Rubens Caribé - Marcelo
Silvia Salgado - Solange
Simon Khoury - Antunes
Sonia Clara- Glória
Stela Freitas - Dagmar
Stepan Nercessian - Caramuru
Suzana Vieira - Mariana
Teresinha Sodré - Adelaide
Thales Pan Chacon - Nelson
Tuca Andrada - Ubaldo
Yaçanã Martins - Kira
Zeni Pereira – Zilá

ANEXO B - Ficha técnica da minissérie Agosto

Autoria: Jorge Furtado e Giba Assis Brasil

Direção: Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca

Direção geral: Paulo José

Direção artística: Carlos Manga

Período de exibição: 24/08/1993 - 17/09/1993

Horário: 22h30

Nº de capítulos: 16

DVD lançado em: 2004

Globo Marcas

Produção executiva: Flavio Nascimento

Abertura: Nilton Nunes e Roberto Stein

Coordenação de produção: Mario Jorge e Gilvan Guimarães

Edição: Jonny Jardim e Alberto Gouvêa

Cidade cenográfica: Keller Veiga e Alfredo Pereira

Cenografia: Mario Monteiro e Raul Travassos

Figurino: Helena Gastal, Paulo Lois e Tiza Oliveira (pesquisa)

Produção de arte: Isabel Pancada e Isabela Sá

Continuidade: Maria Eugênia L. Oliveira e Mônica de Brito Chaves

Maquiagem: Jacque Monteiro

Câmeras: Aislan Canalini Neuma, Solano Marques, Lucio Sibaldi, João da Fonseca, Jorge de Sá Jr. e Walter Bezerra

Iluminação: Sergio Marini e Alberto Martins

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Sonoplastia: Adirson Sansão

Produção musical: Alberto Rosenblit

Direção musical: Mariozinho Rocha

Diretor de imagem: Roberto Vaz

Efeito especial: Wilson Aquino, Jaguaracy Souza e Marcio Piede

Supervisão de efeitos visuais: Eduardo Halfen e Paulo Badaró

Diretor de produção: Eduardo Figueira

Elenco:

Adele Fátima - Zuleika

Adriana Carneiro - Nilda

Afonso Dumont - Advogado Casal

Amir Haddad - Afiador de Facas

Ana Julião - Honorina

Antônio Gonzalez - Dornelles

Antônio Petrim - Dr. Leonídio

Artur Faria - Climério

Ary Fontoura - Ipojuca

Braulio Sernedo - Veterano

Carlito Ferreira - Russo

Carlos Bernardo - Getúlio Vargas

Carlos Cabral - Carlos Lacerda

Carlos Gregório - Maia

Carlos Vereza - Comissário Pádua

Carmem Caroline - Aninha

Carmem Costa - Mãe Ignácia

Carvalhinho - Almeidinha

Chaguinha - Vizinho de Mattos

Chico Higino - Celso

Cláudio Corrêa e Castro - Ilídio

Claudio de Frep - enfermeiro

Claudio Gardim - Major Fraga

Clemente Viscaíno - Inspetor Valente

Colé - Kid Terremoto

Creuza de Carvalho - D. Dulce

Cristina Raiboli - Abigail

Eduardo Arbex - papa-defunto
Elder Reis - soldado
Elias Gleizer - Rosalvo
Elio Penteado - Genivaldo
Expedito Barreira - Genésio
Fernanda Lobo - mulher gorda
Fernando Eiras - José Silva
Floriano Peixoto - Capitão Ranildo
Francisco Dantas - Síndico
Francisco de Assis - Teodoro
Francisco de Carvalho - Raimundo
Francisco Oiticica - Contínuo Palácio
Guilherme Martins - médico
Guto Sinval - Nogueira
Hugo Carvana - Luiz Magalhães
Humberto Caulo - Severino
Isabela Reinert - Helena
Ivan Cândido - Miro
Ivo Fernandes - Adyl
Ivone Gomes - faxineiro
Jayme Lebovitch - Dr. Arnaldo Coelho
Jomba - José
Jorge Coutinho - Pai Miguel
Jorge Eduardo Costa - Feijoada completa
José Mayer - Comissário Alberto Mattos
José Wilker - Pedro Lomagno
Jurandir Oliveira - Simplício
Léa Garcia - Sebastiana
Leônidas Aguiar - Oscar
Leticia Sabatella - Salete
Lima Duarte - Turco Velho
Lúcia Verísimo - Luciana Gomes Aguiar
Luiz Sergio Lima e Silva - preso
Marcelo Bragança - Cegueta

Marcos Winter - Cláudio Aguiar
Maria Adélia Ferreira - Cida
Maria Ceixa - Cleyde
Mario Borges - Pascoal
Mário Lago - Aniceto
Mario Roberto - Oliveira
Marly Bueno - vendedora
Miguel Abraão - garçom churrascaria
Miguel Roseblit - Rafael
Milton Gonçalves - Euzébio
Nelson Dantas - Antonio Carlos
Nildo Parente - Jorge Pastor de Oliveira
Norton Nascimento - Chicão
Otávio Brasil - capitão
Otávio de Carvalho - Fuinha
Othon Bastos - Dr. Galvão
Paulo Fernando - Paulo Aguiar
Paulo Gracindo - Emílio
Paulo Vespúcio - Maranhão
Paulo Vila Nueva - Egon
Paulo Weudes - porteiro
Pedro Paulo Pugliese - Barbeiro
Raul Labanca - Naval
Regina Atonioni - recepcionista
Régis de Sori - Alcino
Rodolfo Bottino- Clemente Mello Telles
Rodrigo Bruno - jornalista
Rogério França - Soldado Do Palácio
Romulo Marinho - Niemeyer
Rosita Tomaz Lopes - mãe de Alice
Samir Murad - Murilo
Sebastião Lemos - Manuel
Sérgio Mamberti - Senador Vitor Freitas
Shimon Mohneiaz - homem do *Dancing*

Silvia Bandeira - Laura
Solange Couto - Tereza
Sonaira D'avila - mulher delegacia
Stênio Garcia - Delegado Ramos
Tadeu di Pietro - Nelson
Tania Dias - empregada
Thelma Reston - D. Maria
Thomas Bakk - Odorico
Tony Tornado - Tenente Gregório Fortunato
Vera Fischer - Alice
Vera Pádua - Cremilda
Vitor Fabiano - maitre
Waldemar Berditchevsky - garçom
Waldir Amancio - Robledo
Walney Costa - Fitipaldi
Wilson Rabello - homem delegacia
Zelia Cericola - Mãe Turco Velho

ANEXO C - Ficha técnica da minissérie JK

Autoria: Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira

Colaboração: Geraldo Carneiro, Letícia 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

Nº de capítulos: 46

DVD lançado em: 2006

Globo Marcas

Cenografia: Fábio Rangel, Keller Veiga, Marie Odile, Fabbio Gomes, Alexandre Gomes e Kaka Monteiro

Cenógrafos assistentes: Gilmar Ventura, Alexis Pablano, Raquel Winter, Rosa Angélica, Renata Romano, Ricardo Teixeira, Liane Slipoi, Flávia Yared, Paula Camargo e Anne Marie Bourgoeis

Figurino: Emilia Duncan, Paulo Lois

Figuristas 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: Luiz Correia, Maurício Carvalho, Shirley da Motta, Neide Aparecida, Ana Maria da Silva, Valéria Coelho, Marinice Nascimento, Fátima de Assis, Mara Silvia, Layde Nascimento dos Santos, Genilton Gomes, Carlos Alberto Santos, Claudio Luiz, Antonio Carlos, Ângelo Fitelman, Wanderley Gouveia, Pierre Ramos, Odilon Tavares, Otacílio Coutinho, José Cabral, Ana Maria Gonçalves,

Terezinha Cardoso, Maria Aparecida Pereira, Paulo Piovesan e Benedita Benta

Direção de fotografia: Ricardo Gaglianone

Direção de iluminação: José Alailton de Freitas, Carlos Alberto Ribeiro e Gustavo Amaral

Equipe de iluminação: Rafael Xavier Fernandes, Carlos Eduardo Gomes, José Luis da Silva Dorgival Félix da Silva, Edson Ferreira, Fábio Rosa, Gabriel Coelho, Gerson Antonio Braz, André Luiz da F. Camelo, Jorgival da Luz de Eca, Otávio de Oliveira e Ruy Santos

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, Mirian Vianna, Rafael Faustini, Ângela Duarte e Julio Xerfan

Equipe de apoio à arte: Sérgio Luiz P. Brandão, Carlos Eduardo Loureiro, Antonio Manoel Filho, Paulo Pereira Lisboa, Rogério Pestana, Edson Herdade, Carlos Alberto Guimarães, Ary Francisco Farias e Julio Cesar Souza e Silva

Produção de elenco: André Reis

Produção musical: Alberto Rosembli

Direção musical: Mariozinho Rocha

Caracterização: Marlene Moura, Rubens Liborio, Vavá Torres

Equipe de apoio à caracterização: Núbia Maisa, Sonia Silva, Miriam Beltrão, Jorge Henrique, Carlos Marques, José Alves Guedes, Maria de Lourdes, Marli Toledo, Márcia Vieira e Eliane Farinhas

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: Antonio Carlos Laport, Maurício 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 Paula Duarte Damiano, Gilberto da Silva Medina, Carlos Roberto Moreira, Rogério Vasconcelos, Dílson Costa e Ricardo Knupp

Supervisão e operação de sistemas: Murilo Morgado, J. Antonio 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

Equipe de cenotécnica: Marcelo do Valle Neves, Luiz Sergio Dias de Freitas, André Geremias da Silva, Eduardo da Silva Pinheiro, Marcelo de Oliveira Correa, Marivaldo Silva de Moraes Sarmento, Glória Maria de Souza, Fábio Souza da Costa, Paulo Cesar Ribeiro da Silva, Ailton Gonçalves Moreira, Marcelo Evangelista de Oliveira, José Carlos Aleluia, Evandro Pimentel Cândido, Cláudio Pereira, Alexandre Macedo Ramos, Ivo Cipriano da Silva, Petterson Guimarães da Silva, João Henrique Rondão, Ronaldo Correia da Silva, Luiz Henrique Peixoto, José Norberto dos Santos, Francisco de Assis Gomes Barbosa, Carlos Roberto, Carlos Antonio da Silva, Roni Carvalho da Silva, José Fernandes dos Santos, André Luis França Correa, Valter Silva Santos, Jorge Luiz de Assis Coelho, Jorge Ricardo Paula dos Santos, Juarez Trindade e Jessé Ignácio Ramos

Pesquisa de texto e imagens: Madalena Prado de Mendonça

Pesquisa de texto: Daniela Guedes

Continuidade: Virgínia Marinho, Regina Wygoda e Claudia Lima

Assistentes de direção: Cristiano Marques, Guto Arruda Botelho, Luisa Lima e Henrique Sauer

Produção de engenharia: Marcelo Bette

Equipe de produção: Mônica Fernandes, Silvaldo Fernandes, Cláudio Nunes, Rodrigo Ishikawa, Luize Nascimento, Caren Olivieri, Ademi Gomes, Vanessa Nery e Nilton Canavezes

Coordenação de produção: Heleno 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

Elenco:

Adriana Londoño - Maria de Las Mercedes
Adriano Stuart - Genaro Piero Cavallini
Affonsoinho Heliodoro - César Prates
Alberto Szafran - Juscelino Kubistchek, 12/15 anos
Alessandra Negrini - Yedda Ovalle Schmidt
Amanda Wendling
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 - Júlia Kubitschek de Oliveira
Arthur Koll - General Lott
Aruana Zambi - Augusta Generosa
Augusto Garcia
Betty Gofman - Abigail Fernandes
Bianca Lyrio – Salomé, criança
Bianca Salgueiro - Maria Estela, criança
Bruna Furtado
Bruna Guimarães - Ilvinha
Bruno Teixeira
Bukassa Kabenguele - Fred Moreno
Caco Ciocler - Leonardo Faria
Camila Morgado - Ana Rosenberg
Camilo Bevilacqua - Odilon Bherens
Carlos Ferreira - Getúlio Vargas
Carmo Della Vecchia - Carlos Vasconcellos
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 - Carmen Dulce
Claudio Jaborandí - 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
Deborah Evelyn - Salomé
Deborah 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 - Sergio 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
Fabrizio Teixeira - Newton
Felipe Mônaco - Lourival
Gabriela Hess - Judite
Genésio Nogueira - Dilermando Reis
Geraldo Peninha - Sica
Gilberto Marmoros - Padre Eustáquio
Gilles Gwizdek - padre-reitor
Gillray Coutinho
Guilhermina Guinle - Maguí
Helio Cícero - Renato Archer

Hugo Carvana - Jorge Sampaio
Ida Gomes - Irmã Maria
Ilya São Paulo - Joaquim
Isabela Coimbra - Silvinha
Isabela Garcia - Déa
Isabella Parkinson - Cândida
Ivan Fernandes - Carlos Drummond de Andrade
Ivo Fernandes - Vitorino Freire
Jitman Vibranovski - Gabriel Passos
João Rafael Schüller
John Vaz - João Goulart
Jorge Lucas - Jucelino Felício dos Santos, Celino
José de Abreu - Carlos Lacerda
José Rubens Chachá - Oswald de Andrade
José Wilker - Juscelino Kubitschek de Oliveira
Julia Almeida - Helô Machado
Julia Lemmertz - Júlia Kubitschek de Oliveira, jovem
Juliana Mesquita - Maria da Conceição Kubitschek de Oliveira, Naná, jovem
Juliana Terra - Corina
Juliano Righeto - João Milton Prates
Keli Freitas - Das Dores
Letícia Sabatella - Marisa
Lívia Palma
Liz Maggini
Louise Cardoso - D. Luisinha Negrão, jovem
Lucci Ferreira - Antenor
Luciano Chirolli - Dr. Mata Machado
Ludoval Campos - Tancredo Neves
Luis 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 Antonio Pamio - Vilsinho, Wilson Coutinho
Marco Ricca - Roberto Marinho
Marcos Caruso - Lúcio Costa
Marcos França - Gustavo Capanema
Maria Laura Nogueira
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 - Julio Soares, jovem
Matheus Landim
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
Patricia Werneck - Silvinha
Paulo Betti - José Maria Alkimin
Paulo Goulart - Israel Pinheiro
Paulo José - Augusto Elias
Paulo Nigro - Luis 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 Alkmim, jovem
Raquel Bonfante - 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 - Adosinda
Roberto Frota - Coronel Fulgêncio
Rodrigo Lima - Cabo Firmino
Rodrigo Penna - Oscar Niemeyer
Rosane Holland - Maria Luísa Lemos
Samara Felippo - Maria Estela Kubitschek
Sergio Cavalcante - Francisco Amaral
Sergio Viotti - Adolpho Bloch
Tato Gabus Mendes - Julio Soares
Thais Garayp - D. Cota
Thales Moraes - Zinho
Tuna Dwek - Olímpia Garcia
Victor Freeland - Dr. Balena
Vinícius Barcellos - Juscelino Kubitschek, 7/10 anos
Vinícius Moreno - Juscelino Kubitschek, 3 anos
Wagner Moura - Juscelino Kubitschek de Oliveira, jovem
Werner Schünemann - Bernardo Sayão
Xando Graça - Coronel Florêncio
Xuxa Lopes - Camilinha Sampaio