

Minissérie de reconstituição histórica e discurso memorial hegemônico na construção da memória social da nação

Sara Alves Feitosa

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como preocupação indagar sobre o processo de construção do discurso memorial de acontecimentos da formação do Brasil contemporâneo e de que modo a teledramaturgia contribui com esse processo. O pressuposto é que a produção e disseminação de produtos audiovisuais de ficção voltados para a narrativa de reconstituição histórica cumpram um papel importante na consolidação do discurso memorial hegemônico. Ou seja, a exibição de minisséries de televisão, por exemplo, sobre a crise institucional instalada no Brasil, em 1954, que resulta no suicídio do presidente Getúlio Vargas, nas minisséries *Agosto* ou *JK*; ou ainda, a narrativa da instituição do Ato Institucional Nº 5 nas minisséries *Anos Rebeldes* ou *JK*, são narrativas sobre o mesmo acontecimento que, somadas a outras, circulam na sociedade e concorrem para a consolidação de uma memória social da nação. Desse modo, o trabalho aqui apresentado volta-se para pensar como a produção e reiteração de um discurso sobre os anos 50 na teledramaturgia brasileira contribuem com a memória social hegemônica sobre aquela década, sempre mencionada como os “anos dourados” da História do Brasil: tempos da Bossa Nova, da construção de Brasília, da conquista da primeira copa do mundo de futebol, época de democracia e desenvolvimento.

Para desenvolver essa ideia, o percurso adotado foi o seguinte: primeiro há a argumentação e a justificativa, a partir de autores como Roger Silverstone, Miriam Rossini, Renato Ortiz, entre outros, da importância de estudar a construção do discurso memorial produzido pela mídia, especificamente pelo audiovisual. Junto a isso há a discussão sobre por que narrar o passado na mídia e como a mídia narra o passado histórico, para finalmente explicitar as conclusões sobre o fato de a mídia ser um lugar privilegiado para a produção e disseminação de um discurso memorial hegemônico, por se constituir num espaço de reiteração de um discurso sobre a História, contribuindo dessa maneira para a constituição de uma memória social.

DISCURSO MEMORIAL NA MÍDIA: POR QUE ESTUDÁ-LO?

Para início é importante ressaltar as razões que justificam o estudo sobre a produção do discurso memorial midiático. Roger Silverstone (2002, p.231) afirma que “somos o que lembramos, como nações e como indivíduos; e a memória é o lugar, agora, de lutas por identidade e

pela posse de um passado”; nesse sentido, refletir sobre o processo de produção do discurso memorial sobre o país é antes de tudo uma atitude política. A questão que é colocada não é no sentido de identificar se o discurso produzido é ou não verdadeiro, se o fato aconteceu ou não da maneira que a teledramaturgia apresenta. Este é um problema da historiografia e sem dúvida alguma de grande importância. No entanto, no âmbito da comunicação, penso que a preocupação é compreender como um produto audiovisual de ficção, que tem como objetivo o entretenimento, produz sentidos e significados sobre nosso passado nacional, a ponto de os telespectadores apontarem a teledramaturgia, especialmente as minisséries, como lugar de conhecimento sobre a História do Brasil¹. Silverstone (2002) indaga sobre como devemos compreender a capacidade da mídia em definir os termos, assim como o conteúdo da memória social. Quais os mecanismos de construção de um discurso que lembra e esquece acontecimentos? O autor afirma que a memória é o que temos, “no âmbito privado e no público, para nos fixar no espaço e especialmente no tempo (...) [a] mídia, tanto intencionalmente como à revelia, é instrumento para a articulação de memória” (Silverstone: 2002, p. 234). É no sentido de ser uma narradora do presente, do passado e do futuro que a mídia colabora na constituição do corpo nação.

Renato Ortiz (2003), ao traçar as características de uma memória internacional popular, explicita o modo de funcionamento da construção de uma memória nacional, tendo o esquecimento e a lembrança como companheiros nesse processo. Para o autor, esquecer os eventos contraditórios e violentos contribui para a construção de um presente harmônico. Se por um lado, os estudos históricos põem em risco a nacionalidade, à medida que iluminam os fatos de violência que se passaram na origem de todas as formações políticas; por outro, a construção da memória nacional funciona, contraditoriamente, através do esquecimento ou do que o autor denomina uma “amnésia seletiva”. Esquecer, nesse caso, afirma o autor, “significa confirmar determinadas lembranças, apagando os rastros de outras, mais incômodas e menos consensuais” (Ortiz: 2003, p. 139).

Assim, pode-se dizer que uma minissérie de televisão, ao selecionar um ponto de vista sobre um acontecimento histórico, não está a construir um discurso histórico, mas sim um discurso sobre a história que se reverte em um discurso memorial e, portanto, uma narrativa que é construída na interface do lembrar e do esquecer. A mídia, ao produzir relatos sobre o passado e criar narrativas baseadas em fatos históricos, com cuidado e esmero em respeitar a historiografia, tem como finalidade garantir voz de autoridade, credibilidade e *efeito de verdade* (Charaudeau, 2007) ao discurso que é veiculado. Se como nos ensina Sandra Pesavento (2004, p. 62), a História é

¹ A Globo Marcas, ao fazer campanha publicitária das minisséries em edição de DVD, apela para a mistura da História e ficção dos produtos e enfatiza o caráter pedagógico das minisséries, como por exemplo, no anúncio de Anos Rebeldes em DVD: “a trama mistura História e ficção em busca da retratação de um período político obscuro e, por outro lado, extremamente relevante para o entendimento social da nação: a ditadura militar”.

uma forma de ficção controlada, devido aos indícios recolhidos, às testagens a que esses indícios são submetidos, aos documentos, enfim, a todo um arcabouço metodológico que orienta aquele fazer científico, pode-se afirmar então que a ficção de reconstituição histórica é uma forma de *ficção controlada*, pois tem como referentes acontecimentos documentados, registrados, narrados pela historiografia, portanto, o autor não pode “inventar demais” sob pena de perder a credibilidade de sua obra.

Para Silverstone, “na ausência de outras fontes, a mídia tem o poder de definir o passado: de apresentar e rerepresentá-lo. Ela se arroga autoridade histórica no drama e no documentário” (2003, p. 235). No entanto, o que se observa é que a mídia não apenas se autoriza na possibilidade de “editar” o passado histórico, mas efetivamente tem essa possibilidade técnica e autorização pública para fazê-lo. Além disso, quando o autor fala das “versões do realismo que não têm nenhum referente além daquele de outros contos e outras imagens” (p.235) é uma constatação de que a realidade, apesar de existir como evento singular, a narrativa que se faz dela é plural, temporal e historicamente construída. Assim, o papel que hoje a mídia, entre outras instituições, cumpre de definir o passado, de lembrar certos acontecimentos e esquecer outros, é algo presente em outros tempos como quando apenas a memória oral prevalecia. Na Renascença, por exemplo, segundo estudo de Frances Yates (2007), a arte da memória se tornou uma arte da magia nas mãos dos mestres místicos. Para Silverstone (2002), o exemplo dado por Yates é talvez um antigo exemplo da “potente combinação de imagem, tecnologia, metáfora e crença que, nessa época e agora, alicerça a capacidade de construir a memória pública e representá-la” (Silverstone, 2002, p. 235).

Aí está o poder, quem possui a memória ou possui as técnicas narrativas e constrói um discurso memorial, quem pode trazer de volta o sabor nostálgico de tempos melhores possui a capacidade de definir o passado, de dizer o que é importante ser lembrado e o que merece ser esquecido. Nesse sentido, contar ou rememorar o passado tem uma estrita relação com o poder, por isso é importante investigar quais são as técnicas e os modos de narrar o passado no nosso tempo, e a importância política que tem a produção e disseminação dos discursos memoriais pela mídia. Além disso, como alerta Silverstone (2002, p. 237), “estudar a relação da mídia com a memória não é negar a autoridade do evento que é foco da recordação, mas insistir na capacidade da mídia de construir um passado público, assim como um passado para o público”.

Um produto audiovisual possibilita a sensação no espectador de que o que é mostrado é real. Quando a narrativa audiovisual apresentada é baseada em fatos reais, essa relação com o verossímil é ainda maior. Falando de cinema, Miriam Rossini (2006, p.117) evidencia que essa é “uma escrita que trabalha com a internalização do verossímil, e atualmente são as verdades

construídas a partir desse universo verossímil que, em última análise, dão sentido ao mundo”. É a partir da ideia de verossimilhança, ou seja, aquilo que é semelhante ao fato acontecido, explica a autora, “que o efeito de real se estabelece [em um produto audiovisual], fazendo-nos ir além do efeito de realidade, que é próprio das artes figurativas” (Rossini, 2006, p.117).

Aqui se faz necessário esclarecer a diferença entre o efeito de realidade e o efeito de real. “O efeito de realidade refere-se ao efeito produzido em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme) pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais” (Aumont & Marie, apud Rossini, 2006, p.117). Já o “efeito de real é algo que, tendo na base um efeito de realidade bastante forte, induz no espectador um juízo de ‘existência’ sobre as figuras da representação e lhes confere um referente real, mas sem que o que ele vê existiu no real” (Aumont & Marie, apud Rossini, 2006, p. 117). Dessa forma, enquanto imagem representativa, um efeito de realidade, produtos audiovisuais baseados em eventos que efetivamente ocorreram – como as minisséries *Agosto*, *Casa das Sete Mulheres*, *Anos Rebeldes* ou *JK* – podem produzir um efeito de real, pois, “ao apresentarem eventos passados de um modo encadeado e explicativo, dão materialidade a esse passado” (Rossini, 2006, p.117).

E, por fim, a investigação sobre a produção de um discurso memorial sobre a História do Brasil em produtos de teleficção é importante pela relação que este tem com o presente. Como falado anteriormente, o discurso produzido sobre o passado é histórico, social e culturalmente construído, a forma que se fala hoje de um determinado acontecimento do passado tem ampla relação com as preocupações e indagações do presente. Assim, como aponta Rossini (1999), é importante observar “o modo como o passado pode ser mobilizado e ressignificado para falar do presente” (Rossini, 1999, p.24). Afinal, a memória social não é apenas retrospectiva, mas também prospectiva. Como apontam Fentress & Wickham (1992, p. 70), a memória dá uma perspectiva para a interpretação das nossas experiências no presente e possíveis cenários do que virá a seguir ou do que desejamos que seja o futuro.

A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO MEMORIAL HEGEMÔNICO: POR QUE NARRAR O PASSADO NA MÍDIA?

Essa questão põe em relação pelo menos duas áreas do conhecimento, ou seja, a comunicação e a história. Assim serão trabalhados alguns conceitos-chave como mídia, discurso, história e cultura: pensando a mídia como suporte organizacional (Charaudeau, 2007) que produz e dissemina discursos (Foucault², 2004), ou seja, lugar de produção e disseminação de saberes em

²Foucault pensa o discurso como prática social; o autor sublinha a ideia de que o discurso sempre se produziria em razão de relações de poder. Essa ideia está presente especialmente nos livros *A arqueologia do saber*; *As palavras e as coisas*; *Vigiar e punir* e na aula “a ordem do discurso”.

nossa sociedade; considerando história como discurso de representação do passado (Pesavento, 2004); e cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo (Pesavento, 2004).

A história, filha da memória, não pode com ela ser confundida e nem, tampouco, há uma linearidade de produção da história como registro de lembrança dos fatos passados. A memória, matéria-prima da história, é, como esta, produzida num campo de poder. Jacques Le Goff (1996) explica que as sociedades “cuja memória social é, sobretudo, oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita” permitem compreender a luta pelo domínio da memória. Afirma também o autor que uma das preocupações dos indivíduos e grupos que dominam as sociedades é de tornarem-se também donos das lembranças e dos esquecimentos.

Portanto, história e memória são construções e ocorrem num campo de disputas, como bem mostra o filme *Narradores de Javé*³, em que cada família, cada morador tem a sua versão, constrói um passado para Javé, a partir de seus interesses pessoais e familiares.

Memória para os gregos antigos era Mnemosyne, filha de Urano (o céu) e Gaia (a Terra). Com Zeus, Mnemosyne gerou nove filhas, as musas, responsáveis pela inspiração. Entre elas Clio, a musa da história. A memória é constituída a partir do presente e tem como função principal manter a coesão do grupo, identificando-os como uma “comunidade de memória”. Temos aí uma primeira explicação sobre por que narrar o passado. Assim como a escola e a publicidade (Ortiz, 2003), a teledramaturgia poderia ser arrolada a esse grupo de práticas sociais que garantem de algum modo a coesão social. Não apenas porque a teledramaturgia é um importante elo de ligação entre as diferentes camadas sociais no Brasil, mas também por ter essa função de narradora na contemporaneidade. Pois como argumenta Fentress & Wickman (1992, p. 9), “a experiência passada recordada e as imagens partilhadas do passado histórico são tipos de recordações que têm particular importância para a constituição de grupos sociais no presente”.

Ao se chegar ao entendimento de que a ação de narrar o passado é importante para a coesão social, para a identificação dos sujeitos com determinado território, cultura, enfim, como necessário para a noção de pertencimento de determinado grupo, resta discutir por que narrar esse passado na mídia. A resposta mais óbvia e direta é exatamente pela abrangência e centralidade da mídia em nossa sociedade, especialmente a televisão. Porém, há outros meandros desse processo narrativo do passado na mídia que vale a pena ressaltar. Para explicitá-los, recorre-se a uma análise sobre a minissérie *JK*⁴.

³ O filme tem direção de Eliane Caffê, roteiro de Eliane Caffê e Luiz Alberto de Abreu, produção de Vânia Catani. O filme narra a história de moradores de Javé, povoado ameaçado de extinção – pois será encoberto pelas águas de uma hidrelétrica – que se unem para reconstruir, com testemunhos da memória oral, sua história.

⁴ Minissérie de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, exibida entre janeiro e março de 2006, na Rede Globo de Televisão. As análises aqui apresentadas são feitas a partir da minissérie em DVD, portanto, fora do fluxo normal da programação da televisão, sem quebra de blocos para exibição de comerciais e com extras, que incluem entrevistas com diretores, atores, escritores, o que dá um quadro de informação maior que apenas a assistência durante a exibição na

CONTEXTO DE PRODUÇÃO, EXIBIÇÃO E FONTES HISTÓRICAS DA MINISSÉRIE

Para analisar um produto audiovisual é necessário resgatar a concepção deste produto, ou seja, identificar as características do momento histórico em que esse produto é realizado e as motivações de sua produção. Além disso, é importante, no caso de um produto audiovisual que se propõe a reconstituir um período histórico, identificar as fontes históricas em que essa produção se apoia, localizando, assim, a visão de história que perpassa o produto. A identificação das fontes históricas utilizadas pela produção do audiovisual é importante para compreender que ponto de vista sobre a história esses realizadores adotaram.

A minissérie *JK* foi exibida entre janeiro e março de 2006, ano de eleição presidencial em que os principais candidatos eram o então presidente Luís Inácio Lula da Silva, tentando a reeleição, e o candidato do PSDB, Geraldo Alckmin. O ano de 2006 marcava também o cinquentenário do início do governo de Juscelino Kubitschek, oportunidade ímpar para trazer de volta, em reportagens, comemorações e lembranças, os *anos dourados* da História do Brasil. Desse modo, uma conjunção de fatores históricos e conjunturais, ou seja, o cinquentenário do mandato de JK, a eleição presidencial e a exibição da minissérie na Rede Globo de Televisão resultou numa série de eventos e referências que trouxeram à tona os anos 50 e o governo de Juscelino como um exemplo a ser seguido.

No verão daquele ano de eleições presidenciais, a exibição de uma minissérie - cujo enredo é a biografia daquele que é considerado por muitos historiadores, sociólogos, economistas e cientistas políticos da atualidade como o melhor presidente do Brasil desde 1930 até 1997⁵ - provocou debates em todos os setores. Isso ficou visível, seja pelo fato de o então candidato à reeleição, Luís Inácio Lula da Silva, comparar-se, em várias ocasiões, a dois ícones da história política: JK e Getúlio Vargas⁶, ou ainda, na tentativa de o candidato do PSDB – Geraldo Alckmin – colar sua figura à imagem de Juscelino⁷. Além disso, o cinquentenário do governo de JK e a exibição da minissérie repercutiram no mercado editorial⁸. A minissérie, grosso modo, pode ter sua síntese na ideia de resgatar, em ano eleitoral, o ânimo da população brasileira e retomar a crença no mito salvador da pátria em meio a um cenário político de descrença motivado pelos escândalos e

tevé.

⁵ Juscelino, Getúlio ou Fernando Henrique? Exame, ano 30 (4), 12 fev. 1997, p. 28-30.

⁶ Ver reportagem de Aziz Filho e Florência Costa, publicada na revista Isto É « o inimitável », edição de 11.01.2006.

⁷ Em entrevista ao jornal O Estado de S. Paulo, de 22.01.2006, o então pré-candidato Geraldo Alckmin, numa síntese de seus planos de gestão, afirmou: « Na minha opinião, a expectativa do eleitor é de que as coisas andem mais rápido e como candidato pretendo resgatar o lema de Juscelino Kubitschek, de 50 anos em 5 ».

⁸ O jornal paulistano F. de São Paulo, em 30 de janeiro de 2006 na reportagem “minissérie global “JK” repercute nas livrarias”, dava conta de duas obras relacionadas ao ex-presidente que estavam entre as dez mais vendidas da semana. Tratava-se do livro “Brasília Kubitschek de Oliveira”, de Ronaldo Costa Couto, historiador consultor da minissérie, e o livro “Juscelino Kubitschek - O presidente Bossa-Nova”. Com coordenação editorial de Marleine Cohen e prefácio de Maria Adelaide Amaral, que assina a produção global.

corrupção instalados na política brasileira, especialmente o caso do “mensalão”⁹.

No que diz respeito às fontes históricas da minissérie *JK*, é importante pontuar que, mesmo se tratando de “um produto de ficção e não um documentário”, como anuncia Maria Adelaide Amaral em entrevista na Revista História Viva¹⁰, a produção cercou-se de cuidados na seleção das fontes. A obra de referência é o livro “Brasília Kubitschek de Oliveira”, do economista e historiador Ronaldo Costa Couto. Maria Adelaide Amaral¹¹ explica que consultou também vários outros livros de História do Brasil, recortes de jornais, vídeos, discos e CDs fornecidos por colecionadores. A autora realizou ainda entrevistas com Oscar Niemeyer, Maria Elisa Costa (filha de Lúcio Costa), Antônio Carlos Magalhães, José Sarney e Paulo de Tarso Flexa de Lima. A documentação existente no Memorial JK, em Brasília, no Arquivo Público do Distrito Federal e no Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas são outras fontes apontadas pela produção da minissérie.

Esse breve contexto da produção e as fontes históricas que utilizaram para a realização da minissérie *JK* apontam uma preocupação com a credibilidade e a verossimilhança na elaboração do discurso, confirmando a ideia de uma *ficção controlada*, conforme mencionado anteriormente.

O livro de Ronaldo Costa Couto, utilizado pela produção da minissérie, reforça uma visão linear do desenvolvimento brasileiro, que se fez em torno de alguns atores e de suas decisões políticas. É esta ideia de história que a minissérie dissemina. A chamada da minissérie na televisão, por exemplo, referia-se a Juscelino como “o homem que proporcionou ao Brasil uma era de ouro sob o signo da democracia e do otimismo”. O título da obra de referência da minissérie é significativo do caminho adotado por Couto: *Brasília Kubitschek de Oliveira*. Nas suas palavras, “Brasília é Juscelino, símbolo e obra maior de seu governo e vida. Brasília é ele. É Kubitschek de Oliveira”. Nessa construção, o heroico, os ritos, o grande evento sinalizam não só o início de um novo tempo, mas também a possibilidade de um futuro promissor. Embora a minissérie dê um certo destaque para a presença dos candangos¹², fato inclusive que se deve a pedidos do público, como explicita a autora em entrevista nos extras da minissérie em DVD, estes não passam de coadjuvantes para o grande feito da era JK, ou seja, a construção de Brasília.

⁹ Mesada de R\$ 30.000,00 paga a Deputados da base aliada do governo com o objetivo de garantir a aprovação de projetos no Congresso Nacional. O escândalo foi deflagrado por uma imagem, exibida no Jornal Nacional, de um membro do PTB recebendo propina de R\$ 3.000,00.

¹⁰ Edição nº27 de janeiro de 2006. Duetto Editorial.

¹¹ Revista História Viva. Edição nº27 de janeiro de 2006. Duetto Editorial

¹² Denominam-se Candangos os pioneiros, operários que trabalharam na construção de Brasília, em sua maioria nordestinos que viam na construção da nova capital uma oportunidade de fugir da seca e construir uma vida melhor.

VEROSSIMILHANÇA E EFEITO DE REAL: TÉCNICA E ARTE NA RECONSTITUIÇÃO DA HISTÓRIA

Compreendida a visão de história que perpassa a obra, é importante ressaltar que, numa produção audiovisual que reconstitui uma época passada, que conta um evento histórico, os detalhes são fundamentais para a credibilidade do discurso exibido. É assim que a técnica na construção de cenários, figurinos, uso de registros iconográficos documentais somam-se à arte da manipulação e produção de imagens em computador, da pesquisa histórica e da interpretação dos atores para resultar numa obra crível, verossímil e que crie efeito de real para a representação.

O recurso mais característico, um clichê nesse tipo de produção é o uso da imagem documental, em preto e branco, que se funde às imagens ficcionais em cores. Esse é um recurso recorrente na minissérie *JK*, nas imagens da revolução constitucionalista de 1932; do funeral de Getúlio Vargas; das obras de construção da Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte; da construção e inauguração de Brasília; da vitória brasileira na copa de 1958; do acidente e funeral de Juscelino Kubitschek, só para citar algumas.

Mas há também o “detalhe”, o “pormenor”, composto por outros elementos a serem observados, como a reconstituição materializada em móveis, utensílios, carros e figurino. Segundo Omar Calabrese (1987, p.86), há um mecanismo implícito na operação de detalhar que revela muito acerca do modo como se constrói o discurso por detalhes. Produzir *detalhes*, argumenta o autor, “depende de uma ação explícita de um sujeito sobre um objeto, e pelo fato de inteiro e partes estarem simultaneamente presentes, o discurso por *detalhes* prevê a aparição de marcas na enunciação (...) do aqui agora da produção do discurso” (Calabrese, 1987, p. 86, grifo meu). Assim, pode-se dizer que o “detalhe”, o pormenor, é parte fundamental na articulação da representação de uma época, bem como a verossimilhança e a aceitabilidade do discurso que é construído através desse “detalhe”.

O figurino, por exemplo, é elemento importante numa produção de reconstituição histórica. A figurinista da minissérie, Emília Duncan, em entrevista nos extras do DVD da minissérie *JK*, demonstra a preocupação com a produção do vestido de Dona Sarah para o baile da posse realizado no Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro. Segundo a figurinista, a inquietação estava no fato de ser um vestido “ultra-documentado”, havendo inclusive uma réplica do vestido exposto no memorial JK, em Brasília. Dessa forma, explica Duncan, “não é possível inventar”. A saída da produção foi recriar um vestido baseado no original dos anos 50, o que levou – de acordo com a figurinista – dois meses de trabalho de uma equipe de estilistas e costureiras. Essa preocupação com o “detalhe” do vestido tem suas motivações. Por se tratar de fato amplamente documentado, limita o processo de criação dos estilistas. Se, por um lado, a verossimilhança nesse

tipo de produção audiovisual é muito importante, por outro, a simples reprodução do vestido, tal qual como foi em 1956, poderia representar alguns problemas, como a existência ou não do mesmo tecido, as técnicas de costura e aviamento podem não ser as mesmas, os materiais para o bordado e mesmo a técnica de bordado empreendido naquela época podem ter desaparecido. E mais um dado relevante é a relação de verossimilhança e a necessidade de contemplar um público mais amplo e contemporâneo que, embora aprecie produções de época, não tem o mesmo gosto estético de 1956. Dessa forma, a reprodução pura e simples não seria uma boa saída.

Todo esse trabalho de pesquisa e esmero na produção de um vestido evidencia que em uma produção de época o “detalhe” é fundamental para a verossimilhança, para a construção de um discurso e também para legitimar o próprio discurso que se constrói. Parece incoerente num trabalho de reconstituição de um período não atentar para o “pormenor”, posto que o detalhe possibilita uma espécie de “ver mais” no interior do todo. Segundo Calabrese (1987, p. 87), a função específica do detalhe, por consequência, “é a de re-construir o sistema de que o detalhe faz parte, descobrindo-lhe leis ou pormenores que anteriormente não se revelam pertinentes para a sua descrição”.

Um outro aspecto a ser analisado no modo como a teledramaturgia conta a história é o uso da tecnologia, especialmente na manipulação de imagens através da computação gráfica. Essa prática tem se mostrado cada vez mais fundamental para a construção do detalhe e, por sua vez, da narrativa audiovisual que reconstitui uma época. No caso da minissérie *JK*, a manipulação de imagens não ficou restrita às fusões de imagens documentais e ficcionais. A construção da cena de abertura do primeiro capítulo, por exemplo, fez uso da tecnologia de produção de imagens em computador. O papel picado e a multidão na rua na posse de Juscelino na Presidência da República são efeitos de computação gráfica. As pessoas na cena, centenas de figurantes, tornaram-se milhares através da manipulação de imagens, resultando num efeito de multidão, possibilitando a fusão com imagens documentais.

A sequência de cenas da construção de Brasília é outro exemplo em que a produção da minissérie também lançou mão da tecnologia de computador para tornar o produto final crível. O uso de cenários virtuais, manipulação de imagens e computação gráfica pode ser observado em pelo menos cinco etapas na construção de Brasília representada na minissérie: 1) A terraplanagem de um terreno, local onde seria construído o Plano Piloto; algumas máquinas e tratores, bem como a área a ser trabalhada, são multiplicados com a manipulação da imagem; 2) As fundações da cidade. Segundo Denis Carvalho, diretor da minissérie, nessa fase foram “fabricadas” texturas como sucos, lama, terra, equipamentos, material de obra, pequenas construções; 3) A aceleração da passagem do tempo mostra a cidade sendo erguida, prédios, avenidas, ruas, tudo muito rápido. Nessa fase, além

da passagem do tempo, percebe-se também a multiplicação das construções; 4) Os prédios com estruturas levantadas e a conclusão da obra; 5) Por fim, a inauguração de Brasília, que resultou do uso de maquetes da cidade inaugurada em 1960, imagens documentais e gravação de cenas nos estúdios da Rede Globo no Rio de Janeiro.

Todo esse aparato e preocupação com a verossimilhança, o “detalhe” e o uso de tecnologias que interferem e criam imagens tem um único objetivo em produções audiovisuais que reconstituem uma época, qual seja, produzir um efeito de realidade, fazer crer ao telespectador que aquilo realmente aconteceu e daquela forma. Aí está uma razão para o fato de se narrar o passado na mídia, ou seja, o como se narrar o passado na mídia, as técnicas de verossimilhança e a articulação de um discurso documental e ficcional numa mesma emissão garantem ao produto um caráter de conto popular, de narrativa que tende a sedimentar sentidos e imagens na memória social. E, como apontam Fentress & Wickham (1992, p. 69), “a imagética visual é (...) um aspecto da memória narrativa”. Ao se pensar que essas imagens e narrativas são reiteradas com uma certa frequência na mídia e que estas funcionam como um *aide-mémoire*, como uma memória auxiliar que reaviva de tempos em tempos os feitos, obras e clima próspero dos anos 50, por exemplo, contribuindo para que não se esqueça “o como era bom o Brasil nos anos JK”, encontra-se uma outra justificativa para se narrar o passado na mídia.

Por fim, acredita-se ser importante voltar o olhar para a construção de discursos memoriais na mídia, não apenas para perceber como e que tipo de memória é oferecida ao telespectador. É importante pensar o discurso memorial como algo relacionado ao direito de cidadania; se por um lado verifica-se a existência de uma memória social hegemônica, por outro há que se pensar na existência e visibilidade de memórias alternativas. Marilena Chauí (1987), ao falar de memória, denomina de História oficial celebrativa o movimento de reafirmação das versões oficiais dos acontecimentos pela realimentação de seus significados por outras produções, que reforçam estereótipos já selecionados pela memória, aquela que sustenta a construção da história do país a partir de grandes feitos e dos grandes homens. A autora, ao indagar sobre o significado das lembranças, afirma que lembrar não é reviver, mas refazer, porque é reflexão, a compreensão do agora a partir do outrora, é reaparição do feito e do ido.

Se por um lado compreende-se que o governo JK representa um interstício de democracia na história recente do país, o que é compreensível até certo ponto, que se dê visibilidade aos aspectos positivos daquele passado. Por outro lado, é importante pensar que a memória tem um aspecto retrospectivo e prospectivo e que rememorar os períodos difíceis também tem um importante papel para o presente e o futuro, não no sentido de virar a página, mas de evitar que se cometam os mesmos erros do passado. No documentário de Wladimir Carvalho, “Conterrâneos

Velhos de Guerra¹³”, ou nos depoimentos dos trabalhadores que ajudaram a erguer a capital federal no final dos anos 50, hoje preservados no Arquivo Público do Distrito Federal, é apresentada uma versão alternativa em relação à oficial e hegemônica que circula nos livros didáticos, nas reportagens comemorativas e na teledramaturgia. A reivindicação da visibilidade de memórias alternativas não é no sentido de negar os relatos oficiais, mas de lembrar que, embora o acontecimento seja singular, as lembranças e pontos de vista são plurais. O que se procurou mostrar no artigo foram algumas das técnicas utilizadas para reconstituir a história em peças de ficção, e quais as motivações para contar a história na mídia. Por certo este é um tema que não se esgota aqui e que se apresenta como tema relevante para o campo da comunicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALABRESE, Omar. “Pormenor e fragmento”. In: _____. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. “Os trabalhos da memória”. In: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 17-33.
- FENTRESS, James & Chris Wickham. *Memória Social: Novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Editora Teorema, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- ROSSINI, Miriam de Souza. “O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico”. In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *História e linguagens: textos, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito de real*. Porto Alegre: UFRGS/ Programa de Pós-Graduação em História. Tese de Doutorado, 1999, pp. 263.
- SILVERSTONE, Roger. Memória. In: *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- YATES, Francês. *Arte da memória*. Campina: Editora da UNICAMP, 2007.

¹³A história da construção de Brasília vista pelo avesso: um documentário com o depoimento dos trabalhadores que vieram especialmente do nordeste para construir a nova capital. “É a crônica dos lances enfrentados pelos nordestinos que vieram no final dos anos 50 para a construção de Brasília”, diz Vladimir Carvalho, que recebeu por estedocumentário o prêmio especial do júri no Festival do Novo Cinema Latino Americano em Havana e o prêmio católico de cinema da CNBB.

PRODUTOS AUDIOVISUAIS CITADOS

CAFFÉ, Eliane. *Narradores de Javé* (filme). Brasil, 104 min, 2004.

CARVALHO, Wladimir. *Conterrâneos velhos de guerra* (filme). Brasil, 168 min, 1992.

AMARAL, Maria Adelaide. *A casa das sete mulheres*. Edição especial para DVD, Globo Marcas, 2003.

AMARAL, Maria Adelaide & NOGUEIRA, Alcides. *JK*. Edição especial para DVD, Globo Marcas. 2006.

BRAGA, Gilberto. *Anos Rebeldes*. Edição para DVD, Globo Marcas, s.d.

BRAGA, Gilberto. *Agosto*. Edição para DVD, Globo Marcas, s.d

SARA ALVES FEITOSA é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) e bolsista CAPES/REUNI de Assistência ao Ensino.

Submetido: 02/04/2009.

Aceito: 01/06/2009.